

«Ιβάν ο Τρομερός» του Σ. Αϊζενστάιν

Εισαγωγή στη σκηνή της στέψης

Ο «Ιβάν ο Τρομερός» είναι η όγδοη και τελευταία ταινία του Αϊζενστάιν. Ήταν σχεδιασμένη αρχικά σαν τριλογία, αλλά γυρίστηκαν μόνο τα δύο πρώτα μέρη της από το 1943 έως το 1946, διάστημα το οποίο συνέπιπτε με την εδραίωση της απόλυτης εξουσίας του Στάλιν ύστερα από την αναχαίτιση των γερμανικών στρατευμάτων και την προέλαση του Κόκκινου Στρατού στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Η μη ολοκλήρωσή της οφείλεται στην αποθάρρυνση του Αϊζενστάιν και στη δυσμένεια που περιέπεσε από το καθεστώς ύστερα από την ολοκλήρωση του δεύτερου μέρους το οποίο λογοκρίθηκε και απαγορεύτηκε θεωρούμενο πως διαστρέφει την εικόνα της ηγετικής φυσιογνωμίας του Ιβάν, που δεν ήταν άλλος από την αλληγορική μορφή του ίδιου του Στάλιν, παρουσιάζοντάς τον αδύναμο και αναποφάσιστο.

Το ουσιωδέστερο τμήμα αυτής της δεύτερης ταινίας διερευνούσε τη συνειδησιακή πάλη του Τσάρου μπροστά στην εξόντωση των πολιτικών του αντιπάλων και τη σύγκρουσή του με τον καλλίτερο φίλο του Κολίτσεφ, καθώς και τον αυλικό περιγυρο σαν ένα χώρο σκοτεινό όπου βασιλεύει η μηχανορραφία και η δολοπλοκία και όπου νικάει αυτός που προλαβαίνει να δώσει πρώτος το αποφασιστικό κτύπημα. Η απογοήτευση του Αϊζενστάιν από την απαγόρευση της προβολής της ταινίας θα πρέπει να ήταν διπλή· πολύ περισσότερο που ο ίδιος κατέβαλε κάθε προσπάθεια να συλλάβει το θέμα του μέσα από μια μεγαλόπνοη φόρμα που ήταν ο μόνος τρόπος για να μπορέσει να υποστηρίξει και να δικαιολογήσει ακόμα και τις πιο σκληρές επιλογές του «ήρωά» του, σαν αποτελέσματα μιας τραγικής και αναπόφευκτης αναγκαιότητας μπροστά στην ιεράρχηση των καθηκόντων. Παρ' όλα αυτά το ασυμβίβαστο του παραλληλισμού μιας απολυταρχικής, θεοκρατικής αντίληψης εξουσίας με την εξουσία ενός υποτιθέμενου εργατικού επαναστατικού κόμματος, δημιούργησε μία σύγχυση και μιά άλυτη αντίφαση που διατρέχει αυτήν την ίδια την ουσία της κατασκευής και εντοπίζεται σαν μιά ταλάντευση ύφους μεταξύ μιας επικής και μιάς τραγικής φόρμας. Η επική φόρμα που σαν είδος συνδέεται με το δοξαστικό των ηρωισμών και των κατορθωμάτων μεγάλων ανδρών, ανταποκρίνε-

ται στην επιθυμία του Αϊζενστάιν σαν πολίτη να επαινέσει και να εκθειάσει το πρόσωπο του Στάλιν μέσα από την καλλιτεχνική του ενσάρκωση ως Ιβάν. Θα μπορούσε ίσως κάποιος να δει μέσα στον ομολογημένο άλλωστε θαυμασμό του για το πρόσωπο του Στάλιν μιαν ειδωλικής τάξεως συμμετρία με τη δική του προσωπικότητα, εφ' όσον ο ίδιος εθεωρείτο ο αδιαμφισβήτητος ηγέτης στον καλλιτεχνικό στίβο.

Η τραγική πάλι φόρμα - δεν είναι τυχαία η επιλογή της τριλογίας - εν αντιθέσει προς την "εξωτερικότητα" του έπους, αποκαλύπτει πάντα τη βαθύτερη σύσταση του ήρωά της ως προϊόντος μιας «ύβρεως» που πρόκειται να καθαρθεί· σχετίζεται με την καλλιτεχνική φύση του Αϊζενστάιν που φλέγεται για την εμβάθυνση στην ουσία των φαινομένων.

Δεν διαλέγει τελικά ούτε τη μιά ούτε την άλλη τεχνοτροπία ως προς την δραματολογία· γιατί ως προς την εικονοπλασία μένει πάντα σ' ένα εξόχως υψηλό επίπεδο.

Θα μείνουμε σε δύο παραδείγματα αυτής της διχοστασίας που υπάρχουν κιόλας στο ξεκίνημα της ταινίας. Το πρώτο είναι η μικρή σκηνή - προοίμιο στο πλάνο των τίτλων όπου καθώς ακούμε ένα επιβλητικό και επικό παιάνα μπορούμε να διαβάσουμε.

*Η ταινία αυτή μιλάει για τον άνθρωπο
που για πρώτη φορά συνένωσε τη χώρα μας τον 16ο αιώνα
για τον πρίγκιπα της Μόσχας
που απ' τα χωριστά και απομονωμένα πριγκιπάτα
δημιούργησε ένα ενιαίο κι ισχυρό κράτος
για τον στρατηλάτη που δόξασε τη πατρίδα μας
για τον βασιλιά που πρώτος αυτός
έγινε τσάρος όλης της Ρωσίας!*

Η εισαγωγή αυτή, που αναγγέλλεται παράλληλα με την θριαμβική μουσική του Προκόβιεφ, μας προετοιμάζει για ένα έπος. Αλλά και οι πρώτες εικόνες από την επόμενη σκηνή που ακολουθούν μοιάζουν με παραμύθι. Ο μανιχαϊσμός και το συγχρό γκροτέσκο (κυρίως για τους κακούς) επιτείνουν την εντύπωση αυτή του παραμυθιού, και συμφωνούν απόλυτα με τα λόγια του αφηγητή στο προοίμιο. Όμως ο ήρωας πρέπει να δείξει και τη τραγική του φύση. Αυτό το δεύτερο παράδειγμα αφορά την «ύβρι» του Ιβάν όπου αμέσως μετά τη τελετή της στέψης, συλλαμβάνει τον εαυτόν του σαν ενσάρκωση της μιας και απόλυτης εξουσίας. Ταπεινώνοντας τον Μητροπολίτη, τους Βογιάρους και τους ξένους πρεσβευτές, ανοίγει τους ασκούς του Αιόλου με τις συγκρούσεις που θα επακολουθήσουν σαν νομοτέλεια αυτής της ύβρεως. Η κατακλείδα αυτού του διαγγέλματος τελειώνει με τα λόγια:

*Δύο Ρώμες κατέρρευσαν.
Η τρίτη, η Μόσχα, στέκεται!
Και τέταρτη Ρώμη δε θα υπάρξει!
Και Άρχοντας αυτής
της Τρίτης Ρώμης
από σήμερα*

είμαι μόνο εγώ.

Εδώ πάλι, αντίθετα με το προηγούμενο παράδειγμα, έχουμε τις προϋποθέσεις που συνιστούν έναν τραγικό ήρωα και μια τραγωδία.

Ας δούμε όμως αναλυτικότερα τις κυριότερες μορφικές ιδιαιτερότητες που συνιστούν την 1η Σκηνή της Στέψης.

1. Τριάδες και σύμβολα

Οι τίτλοι της ταινίας πέφτουν πάνω στους καπνούς που φουντώνουν γεμίζοντας το κάδρο - υποδηλώνοντας την ύπαρξη μιας ηφαιστιακής κατάστασης που πρέπει νάχει συντελεσθεί στον κάτωθεν χώρο.

Αυτό το άνοιγμα-αίνιγμα για την αιτία που τους προκαλεί, αιωρείται μέχρι το μέσον περίπου της ταινίας ώσπου επανέρχεται πάλι το ίδιο πλάνο για να κλείσει το ερώτημα, εφ' όσον έχει προηγηθεί σαν απάντηση η σκηνή της καταστροφής και του εμπρησμού της πόλης του Καζάν από τα στρατεύματα του τσάρου. Το δεύτερο πλάνο της ταινίας είναι αντίθετα στατικό, σε μιά τοποθέτηση τέτοια που υπαγορεύεται από το κανόνα της χρυσής τομής, και έχει ως επίκεντρο το στέμμα σαν το πιο σημαντικό σύμβολο της τσαρικής εξουσίας. Από τα δύο αυτά πρώτα πλάνα έχουμε ήδη έναν σημαίνοντα συνδυασμό που διατρέχει όλο το πρώτο μέρος του IBAN και αναφέρεται στην εδραίωση μιας απόλυτης θεόπνευστης εξουσίας πάνω στη καταστροφή και εξόντωση οποιουδήποτε εξωτερικού ή εσωτερικού αντιπάλου την αμφισβητεί.

Το τρίτο πλάνο εκτός από το στέμμα αποκαλύπτει με κλειστό καθράρισμα και τα άλλα δύο σύμβολα, της σφαίρας και του σκήπτρου. Στο τρίτο πλάνο έχουμε μια όχι τυχαία σύμπτωση της ύπαρξης και των τριών συμβόλων επανασυμβολισμένων μάλιστα το καθένα ξεχωριστά με τον σταυρό. Μπορούμε να πούμε πως η σκηνή της στέψης απόλυτα στην αρχή πιο ελεύθερα κατόπιν αναπτύσσεται με μιά σύνθεση μικρών τριαδικών ενότητων. (Έχουμε δηλαδή μιά ανάπτυξη της αφηγηματικής γραμμής εξωτερική από μικρές ενότητες των τριών πλάνων που δεν είναι εκ πρώτης όψεως αισθητή. Αυτή η τριαδική λογική όμως γίνεται άμεσα αντιληπτή στην εσωτερική σύνθεση των περισσότερων μεμονωμένων πλάνων. Μπορούμε να πούμε πως η κατασκευή αυτή παραπέμπει στην έννοια μιας πυραμίδας).

Η επόμενη τριάδα ανοίγει με ένα γενικό πλάνο και την ίδια λογική σύνθεσης όπου ο μητροπολίτης βγαίνει από το ιερό με δύο ακολούθους του εν μέσω δύο άλλων ακίνητων συνόλων ιερέων τοποθετημένων συμμετρικά και διαγώνια γεμίζοντας το κάδρο. Το δεύτερο πλάνο που ακολουθεί είναι ένα πολύ γενικό πλάνο μιας άποψης του ναού όπου οι τεράστιες αψίδες δημιουργούν την αίσθηση δύο επιπέδων, ενώ το κατώτερο μέρος του κάδρου σε οριζόντια διάταξη αποτελεί το τρίτο μέρος αυτής της σύνθεσης που είναι το πλήθος των πιστών οι οποίοι γονατίζουν ακούγοντας την επίκληση του μητροπολίτη:

Είς το όνομα του Πατρός

και του Υιού
και του Αγίου Πνεύματος.

Ακολουθεί το τελευταίο πλάνο αυτής της τριάδος που είναι πάλι πολύ γενικό από άλλη γωνία αλλά με την ίδια προηγούμενη σύνθεση και όπου δίνεται έμφαση στην κεντρική κολώνα από την οποία ξεκινούν οι δύο αφίδες παρουσιάζοντάς την μεταφορικά σαν το στύλο που κρατά επάνω του όλο το οικοδόμημα. Αργότερα στην ίδια σκηνή θα δούμε τον Ιβάν εστεμμένο τσάρο να στέκεται στο πλάι αυτού του στύλου για να επιβεβαιώσει και να αναδείξει περισσότερο τη σημασία αυτή παραβιάζοντας το ρακόρ του χώρου.

Ανοίγει ξανά νέα ενότητα των τριών πλάνων ως εξής:

1. Κοντινό του Μητροπολίτη.
2. Τρεις αυλικόι σε πρώτο πλάνο και τρεις πρεσβευτές στο βάθος.
3. Το γενικό της άποψης της εκκλησίας έτσι όπως τόχουμε δει σαν δεύτερο πλάνο της δεύτερης τριάδος.

και ακολουθούν:

1. Πάλι το κοντινό του Μητροπολίτη.
2. Οι τρεις προηγούμενοι αυλικόι με πιο κλειστό καθράρισμα
3. Οι τρεις ξένοι διπλωμάτες.

Ακολουθεί μια σειρά στατικών πλάνων με μια ελεύθερη ανάπτυξη που καταστρέφουν συνειδητά αυτή τη manière η οποία επανέρχεται όμως λίγο αργότερα, όταν η τριαδική πομπή του Μητροπολίτη έρχεται και καταλαμβάνει το χώρο στο κέντρο του ναού. Ο ιεράρχης ανεβαίνει πάνω σ' ένα βάθρο που αποτελείται, εν είδει κλίμακος, από τρία επίπεδα το ένα πάνω στο άλλο. (Στο κέντρο του επάνω επιπέδου είναι κεντημένος ο δικέφαλος αετός). Ο Ιβάν μπαίνει στο κάδρο από την αντίθετη μεριά με δύο ακολουθούς του σε μια απόλυτη συμμετρία με τον μητροπολίτη και τους δύο ιερείς, έτσι που το είδωλο της κοσμικής και της θρησκευτικής εξουσίας να καθρεπτίζονται το ένα μέσα στο άλλο. Τα στατικά πλάνα που παρεμβάλλονται μεταξύ της κύριας αυτής δράσης αναπτύσσονται, όπως είπαμε πρωτύτερα, ελεύθερα ως προς την ροή τους· όμως η εσωτερική σύνθεση επιμένει στη τριάδα διαφοροποιώντας μόνο τον τρόπο της διάταξης που υποδηλώνει πάντα τη κοινωνική στάση και θέση των προσώπων απέναντι στο επικείμενο γεγονός της ενθρόνισης του τσάρου. Τα πρόσωπα αυτά που απαρτίζουν τις τριάδες είναι οι αυλικόι, οι πρεσβευτές, βογιάροι, συγγενείς της μέλλουσας τσαρίνας Αναστασίας και οι οπαδοί του τέως μεγάλου Δούκα της Μόσχας Ιβάν. Η κατανομή τους μέσα στο πλάνο σε συνδυασμό με τα κουστούμια, τον φωτισμό και τις γωνίες λήψεις (πλονζέ - κόντρ - πλονζέ, κάθετες) τα κατατάσσουν σε θετικά ή αρνητικά σύνολα, ειδικά προφανώς από την σκοπιά του Τσάρου - θεού που εκπροσωπεί την δύναμη του καλού. Οι δυνάμεις του κακού - οι συνωμότες και οι ξένοι είναι ενδεδυμένοι κατά το πλείστον με σκούρες ενδυμασίες όντας στο ημίφως όπου στο βάθος του φόντου διακρίνονται απειλητικές προς τους ενόχους οι τεράστιες αγιογραφίες. Τα φιλικά πρόσωπα του Τσάρου είναι λουσμένα στο φως, με ανοιχτόχρωμα κατά το πλείστον ενδύματα και η μορφή τους είναι γαλήνια και γλυκειά με αποκορύφωμα το πορ-

τραίτο της Αναστασίας το οποίο υποβάλλει έντονα την εντύπωση μιας αναγεννησιακής μαντόνας.

Σε αυτή την πρώτη σκηνή της στέψης ο Αϊζενστάιν χρησιμοποιεί όπως είδαμε μια τεχνική, που της προσδίδει έναν ιδιαίτερο μυστηριακό και τελετουργικό χαρακτήρα. Είναι μια τεχνική που δεν είναι ορατή όταν «τρέχει» το φιλμ, που υπάρχει όμως αναμφισβήτητα και οι πηγές της θα πρέπει να αναζητηθούν κυρίως στη ζωγραφική και πιο συγκεκριμένα στην βυζαντινή αγιογραφία την οποία άλλωστε γνώριζε ο ίδιος σε βάθος. Θα κάνουμε εδώ μια αναφορά σ' έναν τέτοιον πίνακα που πιθανόν να μας βοηθήσει στη κατανόηση αυτής της τεχνικής.

Ο πίνακας αυτός φειδιάχθηκε το 1552 χρονιά που συμπίπτει με τη νικηφόρα εκστρατεία του Τσάρου Ιβάν κατά των Τατάρων και τη καταστροφή της πόλης του Καζάν. Σήμερα βρίσκεται στην πινακοθήκη Τρετιάκωφ της Μόσχας και παλιότερα ήταν τοποθετημένος δίπλα στον πατριαρχικό θρόνο μέσα στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην ίδια πόλη και κατά πάσαν πιθανότητα θα πρέπει να είχε πέσει στην αντίληψη του Αϊζενστάιν.² Τη σύνθεση αποτελούν τρεις στρατιές που αναπτύσσονται από τα δεξιά προς τα αριστερά με επικεφαλής των, η επάνω τον Δημήτρη Ντονσκοί, η μεσαία τον Ιβάν τον Τρομερό και η κάτω τον Αλέξανδρο Νιέφσκυ. Και οι τρεις στρατηλάτες με τις στρατιές τους συγκλίνουν προς ένα ύψωμα που βρίσκεται μέσα σε τρεις επάλληλους χρωματικούς κύκλους και καταλαμβάνει το επάνω ήμισυ του αριστερού μέρους του πλαισίου. Είναι η ουράνια Ιερουσαλήμ με την Θεοτόκο και το Χριστό-παίδα μπροστά σε ένα κτίσμα που αποτελείται από τρία μέρη. Ο μικρός Χριστός στην αγκαλιά της Μητέρας του προτάσει δύο στέμματα ενώ ένα τρίτο στέμμα κρατά ένας άγγελος από τον χορό που πετά για να προύπαντήσει τους στρατηλάτες. Στο επάνω δεξιό μέρος υπάρχει αντίστοιχα ένας μικρότερος κύκλος που περικλείει τη πόλη του Καζάν που φλέγεται. Είναι σημαντικό ο κύκλος αυτός που περικλείει το θέμα μιας καταστροφής από τη πραγματικότητα, διαφοροποιείται ριζικά απ' αυτόν της ουράνιας Ιερουσαλήμ. Δεν περικλείεται από τους τρεις χρωματικούς κύκλους και δεν ολοκληρώνεται εφόσον η δεξιά του μεριά τέμνεται από την αντίστοιχη κάθετη του πλαισίου. Τέλος υπάρχει κ' ένας τρίτος κύκλος, πάλι με τους τρεις χρωματικούς επάλληλους που βρίσκεται στο επάνω αριστερά μέρος της σύγκλισης των στρατιών και περικλείει τον αρχάγγελο Μιχαήλ πάνω σ' ένα πτερωτό άλογο. Παρατηρούμε μέχρις εδώ πως: και αυτό που αφηγείται ο πίνακας και ο τρόπος της κατασκευής των γραμμών και των χρωμάτων υπακούει σε μια τεχνική όπου από τη μία προσπαθεί να δείξει τη τριαδική λογική κρύβοντάς την, και από την άλλη κρύβει επιμελώς αυτή τη λογική για να την αποκαλύψει πάλι. Όμως το πιο ενδιαφέρον και γοητευτικό στοιχείο σ' αυτόν τον πίνακα είναι όταν αναδιπλώνονται όλες οι επί μέρους ενότητες για να ανασυνθέσουν αυτό που περικλείουν και τα περικλείει. Η όλη διάταξη των τριών στρατιών δημιουργεί συνολικά την αίσθηση ενός μεγάλου οφθαλμού που την θέση της νοητής «κόρης» καταλαμβάνει μια σχεδόν κυκλική σύνθεση από στρατιώτες της μεσαίας στρατιάς του Ιβάν του Τρομερού, ενώ την θέση της Ίριδας καταλαμβάνει η μορφή του Αγίου Κωνσταντίνου. Βέβαια ο οφθαλμός είναι φτειαγμένος έτσι που να μας «βλέπει»

χωρίς εμείς να μπορούμε να τον δούμε άμεσα και όταν πάλι καταφέρουμε να τον δούμε στο όλον του, χάνουμε το επί μέρους του. Παρατηρούμε λοιπόν πως αυτό που αναγνωρίζεται σαν ιερότητα ή μυστικισμός, εδώ εντοπίζεται σαν μια τεχνική χρήσης των συμβόλων και των ιερών αριθμών με μια τέτοια οικονομία, που να κρύβει αποκαλύπτοντας και να αποκαλύπτει κρύβοντας. Υποθέτουμε, πως ο Αϊζενστάιν, δεινός γνώστης της εικαστικής τέχνης, πρέπει να εκμεταλλεύθηκε αρκετά αυτή την τεχνική για να αποδώσει σ' αυτή τη πρώτη σκηνή της στέψης την ατμόσφαιρα του μυστικισμού και της ιερότητας που χρειαζόταν ο ήρωάς του για να μπορεί να ξεχωρίζει και να δικαιολογεί τη θείκη προέλευση και αποστολή του.

2. Ο χώρος και η κατεύθυνση του βλέμματος

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε την ιδιαιτερότητα του εκκλησιαστικού χώρου, όπως διαμορφώθηκε μέσα στην χριστιανική βυζαντινή παράδοση και όπου συντελείται αυτή η πρώτη σκηνή, όχι τυχαία, σαν εναρκτήρια και θεμελιώδης σκηνή, εκτοπίζοντας μάλιστα τις τέσσερις μικρές σκηνές του προλόγου που ήταν σχεδιασμένες στο σενάριο. Παράλληλα θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε την κατεύθυνση του βλέμματος των προσώπων που είναι επιμελημένη έτσι ώστε η φορά τους να υπερβαίνει τον φυσικό άξονα που θα τα συνέδεε με το πρόσωπο του τσάρου.

Είναι γνωστό πως η εκκλησία είναι ένας χώρος που είναι συμβολισμένος με την απεικόνιση του σύμπαντος σε τρία επίπεδα' «Το υψηλότερο επίπεδο της κλίμακος είναι ο ουράνιος και άκτιστος κόσμος της ύπαρξης «εν τω Θεώ». Το δεύτερο επίπεδο αντιστοιχεί στο κόσμο του παραδείσου, όπως δημιουργήθηκε αρχικά, δηλαδή πριν την «πτώση» και έτσι καθώς αναπλάστηκε με τη «σάρκωση» και τον κύκλο των γεγονότων που αποτελούν τη ζωή του Χριστού (Καινή Διαθήκη). Και το κατώτερο, το τρίτο επίπεδο, αντιστοιχεί στην ανθρώπινη ύπαρξη» Είναι φανερό πως το βλέμμα των προσώπων (κυρίως των φιλικών προς τον Τσάρο), στοχεύει κατ' ευθείαν στο πρώτο και υψηλότερο επίπεδο μέσα από έναν νοητό άξονα που εφάπτεται του στέμματος του Τσάρου και κατευθύνεται προς το κέντρο του τρούλου όπου κυριαρχεί ο Παντοκράτορας. Πλάνο το οποίο δεν υπάρχει αλλά νοείται εις το διπλάσιο, ακριβώς εξ αιτίας της έλλειψής του μέσα στην αφηγηματική οικονομία, δηλώνοντας έτσι και τον αποφαιτικό χαρακτήρα της ορθόδοξης θεολογίας που πιστεύει περισσότερο σε μια μυστική ένωση με τον Θεό και όχι στη γνώση του Θεού με λογικά εργαλεία. Μέσα στην ίδια αυτή αντίληψη θα πρέπει να κατανοήσουμε πάλι τη σύνθεση των αρχικών πολύ γενικών πλάνων του ναού, όπου η τριχοτόμηση του χώρου με τα δύο τεράστια τόξα επάνω και στο κατώτατο μέρος του τη μάζα από την ανθρώπινη ύπαρξη είναι οριοθετημένη με απόλυτη αρχιτεκτονική σαφήνεια. Τέλος εκεί που έρχεται να αποκαλυφθεί το δεύτερο επίπεδο, αυτό της κάθετης εικονογράφησης, είναι τα πλάνα όπου δείχνονται πρόσωπα που αντιστέκονται σ' αυτή την επικείμενη «σάρκωση» του τσάρου, και όπου η παρουσία στο βάθος πεδίου των αγίων μορφών κάνουν αντίστιξη και ενθυμίζουν το μέγεθος της διάστασης τους

από την «αλήθεια» .

3. Φωτισμός και έκσταση

«Το φως. Κάποτε, επί μιά ολόκληρη περίοδο, είχαν ξεσπάσει έντονες συζητήσεις σχετικά με το πως αιτιολογείται η επιλογή μιας οπτικής γωνίας - πως, δηλαδή δικαιολογούμε κατά τη λήψη ενός αντικειμένου ή μιας σκηνής την εκλογή της τάδε ή δείνα άποψης. Υπήρχαν, για παράδειγμα, κάποιои, που υποστήριξαν ότι δεν μπορούμε να κινηματογραφούμε κάτι από ψηλά, αν αυτό δεν δικαιώνεται απ' την παρουσία ενός παρατηρητή σ' αυτή τη θέση.... Αυτονόητο είναι, πως η επιλογή κατά το γύρισμα οπτικής γωνίας δεν είναι δυνατό να έχει άλλη αιτία, απ' ότι ακριβώς επιδιώκεται να διεισδύσει στη συνείδηση και νόηση του θεατή. Όπως με τα όρια του κάδρου μας εκτελούμε μια «τομή» που αποκλείει ό,τι δεν επιτρέπεται να διεισδύσει στη συνείδηση και νόηση του θεατή έτσι και η επιλογή της σύντημησης υπαγορεύεται απ' ό,τι ακριβώς αρμόζει να προταθεί, με τη μεγαλύτερη δυνατή πειστικότητα προς ενατένιση. Την αρχή ακριβώς αυτή υπηρετεί και το φως στον κινηματογράφο»⁴ Η τοποθέτηση αυτή του Αϊζενστάιν σχετικά με το φωτισμό βρίσκει μια τέλεια εφαρμογή στην υλοποίηση του Ιβάν όπου είναι πλέον απόλυτος κύριος των εκφραστικών του μέσων. Ήδη ο φωτισμός των στατικών πλάνων που λειτουργούν σαν πορτραίτα διαφοροποιείται σχεδόν ριζικά σε σχέση με τα ψυχικά χαρακτηριστικά που θέλει να τους αποδώσει. Όσον αφορά τα πολύ γενικά πλάνα η έμφαση δίδεται στην υπεροχή των δύο επιπέδων που διαγράφονται από τα μεγάλα τόξα σε σχέση με το κάτω οριζόντιο επίπεδο της ανθρώπινης ύπαρξης, ενώ ταυτόχρονα ένας διαγώνιος ισχυρός φωτισμός απ' ενός δημιουργεί την αίσθηση μιας εξωπραγματικής φωτιστικής πηγής και απ' ετέρου δίνει ένα βάθος και υπερβατική σημασία στην εικόνα. Το μέτρο αυτής της απομάκρυνσης από τον αντικειμενικό θα λέγαμε φωτισμό που έχει η βυζαντινή παράδοση, όπου όλα φωτίζονται άπλετα, θα το βρούμε στην γοητεία που του εξασκούσε η ζωγραφική του Γκρέκο που συνδύαζε την βυζαντινή με την αναγεννησιακή τεχνική με τελικό σκοπό την έκσταση. Λέει ο ίδιος: «Πανταχού παρόν θέμα του Γκρέκο, ως προς αυτή καθαυτή την ουσία της δημιουργίας είναι εκείνο της έκστασης, όπως αυτή αποκαλύπτεται στα θεία Μυστήρια και σε βίους αγίων Η επιλογή βέβαια μιας θρησκευτικής θεματικής δεν είναι διόλου τυχαία, απεναντίας, τη θεωρούμε ενδεικτική, όχι μόνο στο επίπεδο των θεμάτων, αλλά και ως προς τη δυνατότητα που του προσέφερε να ξεπερνά, με μια ιδιότυπη ελευθερία, τα όρια των φυσικών συσχετισμών, εμπόδια, που και οποιονδήποτε θα παρέλυναν, όπως το θέμα της ομοιότητας σε πορτραίτα του. Επ' ευκαιρία σ' ένα βιβλίο του με θέμα θαρρώ τις ταυρομαχίες ο Ερνστ Χέμινγκουαί κάνει μια πνευματώδεστατη παρατήρηση: (Αλήθεια, γιατί ο Γκρέκο να στραφεί στους θρησκευτικούς πίνακες; Η ορθότερη κατά τη γνώμη μου απόκριση στο ερώτημα είναι ότι η θρησκευτική τους ιδιότητα τον απήλασε από την υποχρέωση να περιορίζει τη τέχνη του σε ακριβείς αποδώσεις χαρακτηριστικών διαφορών ευγενών που πήγαι-

ναν να ποζάρουν. Μόνο έτσι είχε την ελευθερία να πάει όσο πιο πέρα ποθούσε, σ' έναν κόσμο δικό του....»⁵.

Ο Αϊζενστάιν ξεφεύγει στην εν λόγω ταινία από τη λογική μιας χυδαίας αναπαράστασης του πορτραίτου ενός πολιτικού άνδρα και διαλέγει τον δρόμο της αλληγορίας που του εξασφαλίζει μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης. Και πραγματικά η εικαστική απόδοση του θέματος του είναι εντυπωσιακή και μεγαλειώδης. Όμως στο δραματουργικό επίπεδο η ελευθερία και η τόλμη φαίνονται να αυτολογοκρίνονται και να αυτοπεριορίζονται, κι έτσι το όλον χάνει τον αποκαλυπτικό και ρηξικέλευθο χαρακτήρα που είναι συστατικές ιδιότητες κάθε μεγάλου έργου τέχνης εξαιτίας των παραχωρήσεων που γίνονται για να εκθειαστεί αλληγορικά η μορφή του Στάλιν. Ήδη οι τρεις κύριες μορφικές ιδιαιτερότητες που εξετάσαμε έχουν περισσότερο χαρακτήρα κάλυψης παρά αποκάλυψης. Έτσι το έργο υπολείπεται μιας αντίστοιχης Σαιξπηρικής σύλληψης, όπως είναι ο Μάκβεθ ή ο Ριχάρδος ο Γ, και φαντάζει μπροστά τους σαν παλιό και ξεπερασμένο. Ας θυμηθούμε μόνο την πρώτη σκηνή της εισόδου του Ριχάρδου Γ όπου ο ομώνυμος ήρωας ξεγυμνώνεται μπροστά μας από το δημιουργό του, πετώντας κάθε θεολογικό ή μανιχαϊστικό ένδυμα και δίνοντας έτσι ακριβώς το στίγμα της αληθινής του επιθυμίας και μας καθιστά συνειδητούς θεατές μιας τραγωδίας όπου πρόσωπα, πράξεις, και πράγματα παίρνουν το ειδικό τους βάρος και ανελίσσονται μπροστά μας με την καθαρότητα του φυσικού φαινομένου.

Σημειώσεις

1. Βλ. και το βιβλίο του Π. Ζάννα: *Ιστορία και τέχνη στον «Ιβάν τον Τρομερό» του Αϊζενστάιν*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 1977.
2. Engelina Smirnovna, *Moscow Icons, 14th - 17th centuries*, Aurora Art Publishers Leningrad, πίνακες 175 - 179.
3. Δήμου Θεού: *Εικόνες*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, σελ.30.
4. Σ. Μ. *Αϊζενστάιν*, Κινηματογράφος και ζωγραφική.- Μετάφραση Κώστα Σφήκα, Εκδόσεις Αιγόκερως, σελ. 54.
5. Ίδιο, σελ. 66 - 67.