

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΟΥΛΙΟΣ 2010

ΑΕΛΙΤΑ

Η ΑΣΤΙΚΗ ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΗ ΟΥΤΟΠΙΑ
ΣΤΟΝ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΝΤΑΦΑ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ:
ΚΩΤΣΑΚΗ ΑΜΑΛΙΑ
ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ ΘΑΝΑΣΗΣ

«Είναι καλό να ξέρει κανείς πως η ουτοπία δεν είναι τίποτα άλλο παρά η αυριανή πραγματικότητα και πως η σημερινή πραγματικότητα είναι η χθεσινή ουτοπία.»

Le Corbusier, *Modulor*, 1949, τόμος I, σελ. 125

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΣΕΛ. 4

- A.** Αντικείμενο και Σκοπός έρευνας. Επιλογή του θέματος.
- B.** Ερευνητική μέθοδος: Μέθοδος συλλογής στοιχείων και Ερμηνευτική μέθοδος.

ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

ΣΕΛ. 6

Το πλαίσιο της εποχής.

- A.** Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής και η επιρροή τους στις εικαστικές και πλαστικές τέχνες.
- B.** Οι ιδέες για την πόλη μέσα από την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία. Το όραμα του κονστρουκτιβισμού για την πόλη του μέλλοντος.
- Γ.** Ο κονστρουκτιβισμός στο θέατρο.

ΕΥΡΗΜΑΤΑ

ΣΕΛ. 16

Η ουτοπία της πόλης στην ταινία *Aelita*.

- A.** Η ταινία *Aelita*. Εισαγωγικό.
- B.** Η απεικόνιση της πόλης.
- Γ.** Τα σκηνικά των εσωτερικών χώρων και ο ρόλος των αντικείμενων.
- Δ.** Τα σχέδια των κοστούμιών.

ΕΡΜΗΝΕΙΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α:

ΣΕΛ.28

Η χρήση του κονστρουκτιβισμού ως κύριο μέσο έκφρασης της ουτοπίας της πόλης στην ταινία, η έκφραση των ιδεών του για την πόλη και οι επιρροές από άλλες εικαστικές εκφράσεις.

- Α.** Η χρήση του κονστρουκτιβισμού ως κύριο μέσο έκφρασης της ουτοπίας.
- Β.** Η έκφραση της κονστρουκτιβιστικής ουτοπίας μέσα από την απεικόνιση και τα εσωτερικά σκηνικά της πόλης και οι επιρροές από άλλες εικαστικές εκφράσεις.
- Γ.** Η έκφραση της κονστρουκτιβιστικής ουτοπίας μέσα από τα σχέδια κοστούμιών και οι επιρροές από άλλες εικαστικές εκφράσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β:

ΣΕΛ.40

Συσχετισμοί της ουτοπίας της πόλης με άλλες ουτοπικές προτάσεις κτηρίων και πόλεων της ίδιας εποχής, μέσα από ταινίες και μελέτες αρχιτεκτόνων.

- Α.** Συσχετισμοί με άλλα σοσιαλιστικά οράματα για κτήρια και πόλεις.
- Β.** Συσχετισμοί με ουτοπικές πόλεις της ίδιας εποχής, εκτός του σοβιετικού παραδείγματος.
- Γ.** Συσχετισμοί με ανάλογες κινηματογραφικές ουτοπίες πόλεων της ίδιας εποχής.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΣΕΛ.54

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΣΕΛ.57

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΣΕΛ.62

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

A. Αντικείμενο και Σκοπός έρευνας. Επιλογή του θέματος.

B. Ερευνητική μέθοδος: Μέθοδος συλλογής στοιχείων και Ερμηνευτική μέθοδος.

Η ερευνητική εργασία έχει ως **αντικείμενο** τη μελέτη της ρώσικης φουτουριστικής ταινίας *AELITA* του Yakov Protazanov, έργο του 1924 και ως **σκοπό**:

- να διερευνήσει τη σχέση της ουτοπίας της πόλης στην ταινία με τις σοσιαλιστικές ιδέες για την πόλη, την εποχή μετά την Οκτωβριανή επανάσταση στη Ρωσία.

- να διερευνήσει τη σχέση της ουτοπίας της πόλης στην ταινία με ανάλογες ουτοπίες, όπως εκφράστηκαν την ίδια εποχή μέσα από ταινίες αλλά και αρχιτεκτονικές προτάσεις.

Η **επιλογή** της ταινίας στηρίχθηκε στο γεγονός, ότι απεικονίζει δυο πόλεις, την υπαρκτή πόλη της Μόσχας και τη φανταστική πόλη του πλανήτη Άρη. Έτσι δίδεται η δυνατότητα συσχετισμού σοσιαλιστικής ουτοπίας και πραγματικότητας της πόλης.

Η **συλλογή των ερευνητικών στοιχείων** πραγματοποιήθηκε μέσω της ανάλυσης της ταινίας υπό το πρίσμα της αρχιτεκτονικής, καθώς και μέσω της βιβλιογραφικής και διαδικτυακής έρευνας. Η ανάλυση της ταινίας συνέβαλε στη συλλογή των στοιχείων για την όψη της πόλης του Άρη ως ουτοπία. Η βιβλιογραφική έρευνα αφορά τις ιδέες και ουτοπίες για την πόλη που επικρατούσαν στη Ρωσία εκείνη την περίοδο. Παράλληλα, μελετήθηκαν οι ιστορικές συνθήκες, το κοινωνικό και πολιτικό γίνεσθαι ώστε να γίνουν εμφανείς οι λόγοι που συνέβαλαν στην έκφρασή τους.

Η **ερμηνευτική μέθοδος** είναι συγκριτική. Περιλαμβάνει τη σύγκριση των ιδεών για τη μελλοντική πόλη, όπως εκφράζονται στην ταινία, με τις ιδέες για τη σοσιαλιστική πόλη που επικρατούν στη Ρωσία εκείνη την περίοδο. Σκοπός είναι να οδηγηθούμε σε συμπεράσματα όσον αφορά την επιτυχή ή μη έκφραση αυτών των ιδεών στην ταινία. Περιλαμβάνει ακόμα τη σύγκριση της ουτοπίας της πόλης στην ταινία με άλλες ουτοπικές προτάσεις πόλεων της ίδιας εποχής, όπως εκφράστηκαν μέσα από ταινίες αλλά και αρχιτεκτονικές προτάσεις.

Τα **ερωτήματα** που θα επιχειρηθεί να απαντηθούν είναι:

1. Ποια εικαστική έκφραση επιλέγεται για να αποδώσει τα ουτοπικά οράματα και πως ερμηνεύεται η εν λόγω επιλογή;
2. Συμπίπτει το όραμα του κονστρουκτιβισμού για την πόλη με την ουτοπία της πόλης, όπως εικονογραφείται στην ταινία;
3. Είναι επιτυχής η έκφραση των ιδεών του κονστρουκτιβισμού για την πόλη; Σε ποια σημεία επιτυγχάνεται, σε ποια αστοχεί και γιατί;
4. Από ποιες άλλες εικαστικές εκφράσεις της εποχής δέχεται επιρροές η απόδοση της ουτοπίας και πώς αυτές ερμηνεύονται;
5. Ποια η σχέση της ουτοπίας με άλλα σοσιαλιστικά οράματα για κτήρια και πόλεις;
6. Ποια η σχέση της ουτοπίας της πόλης με άλλες ουτοπικές πόλεις της ίδιας εποχής;
7. Ποια η σχέση της ουτοπίας της πόλης με ανάλογες κινηματογραφικές ουτοπίες πόλεων της ίδιας εποχής;

ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Το πλαίσιο της εποχής.

- A.** Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής και η επιρροή τους στις εικαστικές και πλαστικές τέχνες.
- B.** Οι ιδέες για την πόλη μέσα από την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία. Το όραμα του κονστρουκτιβισμού για την πόλη του μέλλοντος.
- Γ.** Ο κονστρουκτιβισμός στο θέατρο.

Α. Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής και η επιρροή τους στις εικαστικές και πλαστικές τέχνες.

Η ταινία τοποθετείται χρονικά το 1924, μόλις λίγα χρόνια μετά τη Ρωσική Επανάσταση που ξεκίνησε τον Οκτώβρη¹ του 1917, η οποία ανέτρεψε την τσαρική μοναρχία της χώρας και οδήγησε στην κατοχή της εξουσίας από τους εργάτες, εγκαθιδρύοντας το σοβιετικό κομμουνιστικό καθεστώς. Η επανάσταση άλλαξε ριζικά όλα τα δεδομένα σε οικονομικό, κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο στη Ρωσία.²

Η επανάσταση είχε ως στόχο την οικοδόμηση μιας νέας σοσιαλιστικής κοινωνίας³ που θα στηρίζεται στη βιομηχανική παραγωγή, καθώς και τη δημιουργία ενός καινούργιου τρόπου ζωής, βασισμένο στις νέες παραγωγικές σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων. Στόχευε στη δημιουργία μιας νέας αντίληψης ζωής, όπου η κοινωνία βασίζεται στις ομαδικές κοινωνικές δραστηριότητες που πραγματοποιούνται σε συλλογικούς χώρους. Για το μετασχηματισμό του τρόπου ζωής χρειαζόταν όμως μια διαφορετική κατανομή των λειτουργιών στην κοινωνία, που είχε ως αποτέλεσμα την επιταγή δημιουργίας νέων διαρθρώσεων στο χώρο.⁴

Η νέα βιομηχανική κοινωνία είχε ανάγκη όμως τη μεταμόρφωση του ίδιου του ανθρώπου μέσα από τη μεταμόρφωση της κοινωνίας. Ο νέος άνθρωπος ήταν πλέον απελευθερωμένος από τα δεσμά του παρελθόντος και ζούσε μια έντονη κοινωνική ζωή. Ο χρόνος του μοιραζόταν ανάμεσα στην παραγωγική δραστηριότητα, στη μόρφωσή του και στις συλλογικές δραστηριότητες που βοηθούσαν στην καλλιέργειά του.⁵ Ο ρόλος της γυναίκας στη βιομηχανική παραγωγή ήταν πλέον απαραίτητος στην κοινωνία. Για το λόγο αυτό δημιουργήθηκαν πρότυποι οργανισμοί για τις συλλογικές λειτουργίες,⁶ οι οποίοι την απελευθέρωσαν από τις έγνοιες του σπιτιού και τα δεσμά της οικιακής οικονομίας.⁷

Η επανάσταση με τις ιδέες για έναν καινούργιο τρόπο ζωής, καθώς και για τη δημιουργία μιας νέας σοσιαλιστικής κοινωνίας που ως στόχο έχει να μη θυμίζει σε τίποτα την παλιά καπιταλιστική κοινωνία, θα δώσουν το έναυσμα για ριζικές αλλαγές τόσο στις τέχνες όσο ιδιαίτερα στην αρχιτεκτονική και την πολεοδομία.

¹ Για το λόγο αυτό είναι γνωστή και ως Οκτωβριανή Επανάσταση των Μπολσεβίκων.

² βλ. και: Salomoni, Antonella, *Ο Λένιν και η Ρωσική Επανάσταση*, μετάφραση Μίχα Ευνίκη, εκδόσεις Κέδρος, 2007, Hobsbawm, Eric, *Η εποχή των Ακρων: Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, μετάφραση Καπετανγιάννης Βασίλης, εκδόσεις Θεμέλιο, 1999, 8^η έκδοση, σελ. 80-92

³ Kopp, Anatole, *Πόλη και Επανάσταση*, μετάφραση Λαζαρίδης Παντελής, *Η Πτώχευση της Αρχιτεκτονικής*, εκδόσεις Νέα Σύνορα Λιβάνης Α., 2^η έκδοση, σελ. 38

⁴ Kopp, ό.π., σελ. 43

⁵ ό.π., σελ. 162

⁶ *Οργανισμοί όπως παιδικοί σταθμοί και καντίνες.*

⁷ Kopp, ό.π., σελ. 154

Η Οκτωβριανή Επανάσταση δημιούργησε τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την **αφύπνιση της τέχνης** στη χώρα και για τη δημιουργία της ρώσικης πρωτοπορίας.⁸ Η ανάγκη για δημιουργία της καινούργιας σοσιαλιστικής κοινωνίας επέβαλε την ανάπτυξη μιας νέας πειραματικής, πρωτοποριακής τέχνης, η οποία έπρεπε να αντικαταστήσει την παλιά. Ιδιαίτερα το πρώτο διάστημα, η επαναστατική τέχνη πλήρως στρατευμένη, αποτελούσε ενίσχυση στην πολιτική και κοινωνική αντίδραση της χώρας και είχε ως βασικό ρόλο να κινητοποιήσει και να διαπαιδαγωγήσει το λαό.⁹

Η ανάγκη για μια νέα προλεταριακή κουλτούρα γέννησε τους πρώτους μήνες μετά την επανάσταση το κίνημα της Proletcoults. Λειτουργήσε τα πρώτα χρόνια της σοβιετικής εξουσίας ως ένα από τα πιο ενεργά στοιχεία της πολιτιστικής ανανέωσης. Ταυτόχρονα, αναπτύχθηκαν στις εικαστικές και πλαστικές τέχνες τα κινήματα του φουτουρισμού, του σουπρεματισμού και του κονστρουκτιβισμού. Το κίνημα του κονστρουκτιβισμού επεκτάθηκε στη συνέχεια στην ποίηση, στο θέατρο, στις γραφικές τέχνες και στα πεδία της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομίας.

Ο ιδρυτής του, Vladimir Tatlin, πίστευε πως η τέχνη έπρεπε να βρίσκεται στην υπηρεσία της επανάστασης και να έχει μια συγκεκριμένη λειτουργία στην εξέλιξή της. Δεν μπορούσε να είναι αντιπροσωπευτική αφού δεν υπήρχαν θεσπισμένες αξίες, αλλά μπορούσε να είναι πληροφοριακή.¹⁰ Υποστήριζε πως η ζωγραφική και η γλυπτική αποτελούσαν κατασκευή και όχι αναπαράσταση. Προσπάθησε να δημιουργήσει ό,τι εκείνος θεωρούσε πρότυπα για το μέλλον σύμφωνα με τους νέους καλλιτεχνικούς νόμους. Αρχικά χρησιμοποιώντας διάφορα υλικά εργάστηκε πάνω σε δισδιάστατες επιφάνειες, ενώ έπειτα εκφράστηκε μέσω της δημιουργίας τρισδιάστατων κατασκευών στο χώρο.¹¹

Πραγματοποίησε μια σειρά αναγλύφων από ξύλο, μέταλλο και χαρτόνι, με επιφάνειες καλυμμένες από γύψο, γυαλιστερό χαρτί και σπασμένα γυαλιά. Με τον τρόπο αυτό, δημιούργησε τα πρώτα 'αντι-ανάγλυφα',¹² αλλά και τα 'γωνιακά αντι-ανάγλυφα', τα οποία αποτελούσαν πολύπλοκες κατασκευές μεταλλικών επιπέδων, τετραγώνων και καμπυλωτών, κάθετων και γωνιωδών. Βρίσκονταν σε πλήρη αντίθεση με τη ζωγραφική, τη γλυπτική ή την αρχιτεκτονική και δεν αντιπροσώπευαν καμία από τις τρεις τέχνες. Μαζί

⁸ βλ. και: τους δυο τόμους *Ρώσικη Πρωτοπορία 1910-1930: Η Συλλογή Κωστάκη*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα, 1995

⁹ Kopp, *ό.π.*, σελ.88

¹⁰ Αργκάν, Τζούλιο Κάρλο, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μετάφραση Παπαδημήτρη Λίνα, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 4^η έκδοση, σελ.365

¹¹ *Σειρά ανάγλυφων από ξύλο, μέταλλο και χαρτόνι, με επιφάνειες καλυμμένες από γύψο, γυαλιστερό χαρτί και σπασμένα γυαλιά.*

Elliot, D., *100 Years of Russian Art, 1889-1989: From Private Collections in the USSR*, εκδόσεις Lund Humphries, 1^η έκδοση, Οξφόρδη, 1989, σελ.34

¹² Συχνά αιωρούμενα, χωρίς στερεή βάση, σε γωνίες με αξονικά σύρματα και ράβδους, δηλαδή κατασκευές που προεξείχαν από τον τοίχο και υπερέβαιναν τα ζωγραφικά ανάγλυφα, μερικές φορές εγκαταλείποντας τη γήινη αίσθηση και εκφράζοντας την ιδέα της πτήσης.

με τον Alexander Rodchenko δημιούργησαν τα πρώτα κινούμενα έργα γλυπτικής.¹³

Ο Tatlin είχε αναπτύξει ένα ρεπερτόριο μορφών που πίστευε ότι ταίριαζαν περισσότερο στις ιδιότητες των υλικών του. Σύμφωνα με την αρχή του για το 'πνεύμα των υλικών' και για την 'αλήθεια των υλικών', κάθε υλικό, ανάλογα με τα δομικά του χαρακτηριστικά υπαγόρευε συγκεκριμένες φόρμες.¹⁴ Το επεξεργασμένο ξύλο, όντας τετράγωνο και επίπεδο, υποδήλωνε τις ευθύγραμμες μορφές, όπως την επίπεδη επιφάνεια. Το μέταλλο μπορούσε να κοπεί, να καμφθεί και για αυτό υποδήλωνε καμπυλωτές μορφές, όπως τον κύλινδρο ή τον κώνο, ενώ το γυαλί βρισκόταν ανάμεσα στα δύο και υποδήλωνε μια επιφάνεια που θα μπορούσε να μεσολαβεί μεταξύ εσωτερικών και εξωτερικών επιφανειών. Η θεωρία αυτή αποτέλεσε βασικό στοιχείο στον χαρακτήρα του κονστρουκτιβισμού.¹⁵

Η καλλιτεχνική πρωτοπορία του Tatlin ένωσε τους γλύπτες Antoine Reysner και Naum Gabo, οι οποίοι δημοσίευσαν το Μανιφέστο τους το 1920.¹⁶ Μέσα από αυτό γεννήθηκε και ο όρος 'κονστρουκτιβισμός',¹⁷ καθώς μία από τις διακηρύξεις του κινήματος ήταν πως η τέχνη κατασκευάζεται. Το κίνημα έγινε διεθνές καθώς εξαπλώθηκε και σε χώρες όπως η Γερμανία και η Ολλανδία. Ως πρόδρομοί του θεωρούνται το κίνημα του φουτουρισμού που αναπτύχθηκε στην Ιταλία και του κυβισμού που ξεκίνησε από την Γαλλία. Συνδέθηκε επίσης με τη σχολή του Μπαουχάους στη Γερμανία καθώς και με τον νεοπλαστικισμό.

Ο κονστρουκτιβισμός θεωρούσε καθαρά πολιτική την κοινωνική λειτουργία της τέχνης, για το λόγο αυτό και η μεθοδολογία του είναι αναπόσπαστα δεμένη με την επανάσταση και την οικοδόμηση του σοσιαλιστικού καθεστώτος. Κατάφερε να παίξει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των υλικών και πνευματικών βάσεων της νέας κοινωνίας, καθώς κατάφερε να εκφράσει τις προσδοκίες της εργατικής τάξης για μια καλύτερη κοινωνική ζωή.¹⁸ Στον τομέα της καλλιτεχνικής παραγωγής, ο κονστρουκτιβισμός ως υλιστική τάση και ως μέθοδος δημιουργίας, εμφανίστηκε, αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε μέσα στην κοινωνία και την παραγωγή και μέσα στα πλαίσια του διαλεκτικού υλισμού, εισάγοντας στην καλλιτεχνική δημιουργία τον ρεαλισμό, δίνοντας μορφή στη χρησιμότητα

¹³ Foster, Hal, κ.α., *Η τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, μετάφραση Τσολακίδου Ιουλία, εκδόσεις Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2007, σελ. 127, <http://www.artmag.gr/art-history/650-constructivism>, 03.03.2010

¹⁴ Arnason, H., H., *History of Modern Art*, εκδόσεις Prentice Hall, 5^η έκδοση, 2003, σελ. 209

¹⁵ Foster, κ.α., *ό.π.*, σελ 126

¹⁶ Williams, Robert C., *Artists in Revolution: portraits of the Russian Avant-Garde 1905-1925*, εκδόσεις Indiana University Press, 1977, σελ. 157-158, Nash, J.M., *Cubism, Futurism and Construstivism*, εκδόσεις Barrons Educational Series Inc, 1979, σελ. 54

¹⁷ *Construct: κατασκευάζω*

¹⁸ Kopp, *ό.π.*, σελ 140

και τον ορθολογισμό.¹⁹ Θέλησε να καταρρίψει τα παραδοσιακά φράγματα μεταξύ των τεχνών και είχε σκοπό να δημιουργήσει έναν καινούργιο κόσμο δομημένο από αγνές, εικαστικές μορφικές σχέσεις.²⁰

Η λογική του κινήματος του κονστρουκτιβισμού βασιζόταν σε τρεις συγκεκριμένες αρχές:

- στην αρχή της κατασκευής, η οποία τόνιζε την ενεργό ανάμειξη στην τέχνη σε αντίθεση με τον στοχαστικό συλλογισμό σχετικά με αυτήν,
- στην αρχή της τεκτονικής, η οποία τόνιζε τη διαλεκτική σχέση του κονστρουκτιβιστικού πειράματος με τη μορφή, και
- στην αρχή της 'φακτούρα',²¹ η οποία τόνιζε τη μηχανική πτυχή του ζωγραφικού γνωρίσματος παρά την υποκειμενική του πλευρά.²²

Κύριο χαρακτηριστικό του κινήματος του κονστρουκτιβισμού αποτελούσαν οι απολύτως αφηρημένες κατασκευές σε τρισδιάστατες φόρμες. Δινόταν κυρίως έμφαση στην απεικόνιση γεωμετρικών μορφών, ενώ απουσίαζαν οι συμβατικές αναπαραστάσεις αντικειμένων. Η απόδοση των θεμάτων ήταν κυρίως μινιμαλιστική και συχνά με διάθεση πειραματισμού. Οι κονστρουκτιβιστές χρησιμοποιούσαν βιομηχανικά υλικά για την κατασκευή των έργων τους, όπως πλαστικό, γυαλί ή σίδηρο. Οι κατασκευές δημιουργούνταν με τη συναρμολόγηση των κομματιών από τα διάφορα υλικά σε αφηρημένους από άποψη χώρου συσχετισμούς.²³

¹⁹ Kopp, *ό.π.*, σελ 140

²⁰ Nash, J.M., *ό.π.*, σελ. οπισθόφυλλο

²¹ *Φακτούρα: Facture: Ποιότητα Κατασκευής*

²² Foster, κ.α., *ό.π.*, σελ 126

²³http://www.kalamataculture.gr/ekdiloseis_show.asp?category=9&id=57&subcategory=3&lang=, 06.07.2010

Β. Οι ιδέες για την πόλη μέσα από την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία. Το όραμα του κονστρουκτιβισμού για την πόλη του μέλλοντος.

Η **μοντέρνα αρχιτεκτονική** στη Ρωσία ξεκινάει ουσιαστικά μετά την επανάσταση του 1917. Η αρχιτεκτονική επιδίωκε να ανταπεξέλθει στις υλικές ανάγκες, ενώ ταυτόχρονα να εκφράσει τις πολιτικές ιδέες της εποχής, ώστε να δημιουργήσει το κατάλληλο πλαίσιο για την ανοικοδόμηση της νέας σοσιαλιστικής κοινωνίας.²⁴ Η εκβιομηχάνιση της χώρας ήταν απαραίτητη για την αναδιαμόρφωσή της και έτσι αρχίζει μια νέα αρχιτεκτονική με τη χρήση νέων τεχνικών μέσων κάτω από την πίεση των βιομηχανικών αναγκών.

Μέχρι το 1925 η αρχιτεκτονική αναζητούσε την έκφρασή της μέσα από τις διάφορες τάσεις. Συχνά, το παλιό με το καινούργιο αναμιγνύονταν, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει ξεκάθαρη εικόνα των στοιχείων εκείνων που συνέβαλαν στην εξέλιξη της.²⁵ Ένα μέρος των σχεδίων είχε πειραματικό και ουτοπικό χαρακτήρα. Η νέα αρχιτεκτονική πρωτοπορία χρειαζόταν να ανακαλύψει τα πάντα από την αρχή, σε αντίθεση με τις πρωτοπορίες στις άλλες τέχνες που βασίζονταν σε κάποιο παρελθόν.²⁶

Οι πρώτες δραστηριότητες της αρχιτεκτονικής πρωτοπορίας εντάσσονται στο ουσιαστικότερο κίνημα της εποχής, που προήλθε από τις πλαστικές τέχνες, τον κονστρουκτιβισμό. Το σημείο εκκίνησης του ήταν τα σχέδια του Vladimir Tatlin για το Μνημείο της Τρίτης Διεθνούς το 1919-1920.²⁷ Σε αυτά περιλαμβάνονταν όλες οι προτάσεις του για τον κονστρουκτιβισμό. Το σχέδιο του αποτέλεσε το πρώτο βήμα της νέας αρχιτεκτονικής και το σύμβολο της ολοκληρωτικής ρήξης με την αρχιτεκτονική του παρελθόντος.

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική αρχίζει στη Ρωσία ουσιαστικά μετά το 1925. Η περίοδος μέσα στην οποία κατάφερε να αναπτυχθεί διήρκησε μόνο επτά χρόνια, από το 1925 έως το 1932.²⁸ Παρά τη βιομηχανική καθυστέρηση όμως, η ανάπτυξή της θα είναι ταχύτατη. Το μοντέρνο κίνημα τα χρόνια αυτά εκφράστηκε αρχικά, όσον αφορά τη μορφή, με άρνηση του παρελθόντος και με προσπάθεια να βρει μορφές μέσα στο γενικό κλίμα των εικαστικών τεχνών της εποχής.²⁹ Η ιστορία του κονστρουκτιβισμού αναπτύχθηκε σε αυτά τα χρόνια.

²⁴ Benevolo, Leonardo, *The Modern Movement, volume two*, εκδόσεις MIT Press Ltd, USA, 1971, σελ. 556

²⁵ Kopp, *ό.π.*, σελ 68

²⁶ *ό.π.*, σελ 88

²⁷ Curtis, William I.R., *Modern Architecture since 1900*, εκδόσεις Phaidon Press, 3^η έκδοση, Hong Kong, 1996, σελ. 204-205, Kopp, *ό.π.*, σελ 94-96, Watkin, David, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*, μετάφραση Κουρεμένος Κώστας, εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 648

²⁸ Kopp, *ό.π.*, σελ 111

²⁹ Σαρηγιάννης, Γεώργιος, *‘Η «Χάρτα της Αθήνας» και το Ιστορικό της Πλαίσιο’*, Σημειώσεις από το μάθημα *‘Ιστορία της Πόλης’*, ΕΜΠ, Αθήνα, 2000, σελ. 6

Ο κονστρουκτιβισμός αποτέλεσε τη δημιουργία σκελετωδών τρισδιάστατων και συνήθως κινούμενων κατασκευών, που οι πλησιέστερες αναλογίες τους βρίσκονταν σε ορισμένες κατασκευές των λούνα παρκ (γιγαντιαίοι τροχοί, βαγονάκια).³⁰ Σε μια επαναστατική κοινωνία, οι κατασκευές με την ακρίβεια και τη ζωηρότητα των μορφών τους, αποτελούσαν το παραστατικό σύμβολο της οικοδόμησης του σοσιαλισμού. Ο κονστρουκτιβισμός στόχευε να εκφράσει με αρχιτεκτονικές μορφές τη δυναμική ορμή της επανάστασης και ήθελε όλες οι προσθήκες που οι δρόμοι της μεγάλης πόλης επιθέτουν στο οικοδόμημα, όπως πινακίδες, διαφημίσεις, ρολόγια και μεγάφωνα, να εντάσσονται στη σύνθεση ως σημεία ίσης σημασίας.³¹

Ο κονστρουκτιβισμός έχει ερμηνευθεί ως αρχιτεκτονική ποιότητα και ως όριο της σοβιετικής αρχιτεκτονικής πρωτοπορίας. Ως ποιότητα γιατί η αρχιτεκτονική νοείται ως επικοινωνιακή. Ως όριο γιατί η αρχιτεκτονική ως λειτουργική και όχι αντιπροσωπευτική έτεινε να γίνει σκηνογραφική και φορμαλιστική, ανταποκρινόταν περισσότερο σε ιδεώδεις και υποθετικές λειτουργίες παρά σε πραγματικές. Όσον αφορά το περιεχόμενο και τη λειτουργία του κτηρίου, εκτεινόταν από απλή λειτουργική αναδιάταξη μέχρι ουτοπιστικά προγράμματα που πίστευαν πως ενίσχυαν στη γένεση της νέας κοινωνίας.³²

Για την ομάδα αρχιτεκτόνων ASNOVA³³, ο κονστρουκτιβισμός χρησιμοποιούσε κυρίως τη γεωμετρία, διότι εξέφραζε το ρασιοναλιστικό πνεύμα της επανάστασης. Χαρακτηριστικά ήταν οι τολμηρότατες μορφικές λύσεις, όπως σώματα σε ανάγλυφο, φανερές διαρθρώσεις, ακάλυπτος δομικός μηχανισμός, γιατί αντανακλούσαν την επαναστατική ηθική και ο μορφικός δυναμισμός και συμβολισμός, γιατί η κατασκευή έπρεπε να αποτελεί το σύμβολο της σοσιαλιστικής κοινωνίας που γεννιόταν.³⁴

Για την ομάδα αρχιτεκτόνων OCA³⁵, ο κονστρουκτιβισμός δεν περιοριζόταν σε μια αναζήτηση μορφών, εμπνευσμένη από την αισθητική της μηχανής αλλά αποτελούσε τη νέα τέχνη που δημιουργήθηκε από την επανάσταση και ενέπνεε το λαό.³⁶ Εισήγαγαν την έννοια του κοινωνικού πυκνωτή: η αρχιτεκτονική ήταν το αντικατόπτρισμα της κοινωνίας καθώς και το εργαλείο που προωθούσε τον κοινωνικό μετασχηματισμό. Ο κοινωνικός της χαρακτήρας προέκυπτε από τις νέες ανάγκες και λειτουργίες, στις οποίες θα έπρεπε να ανταποκρίνονται τύποι κτηρίων εντελώς νέοι, καθώς και από την ενεργητική επίδρασή της στην κοινωνία. Ο άνθρωπος θα ζει σε ένα νέο πλαίσιο με διαφορετική δομή.³⁷

³⁰ Hobsbawm, Eric, *ό.π.*, σελ. 232

³¹ Αργκάν, *ό.π.*, σελ.318-319

³² *ό.π.*, σελ.319

³³ ASNOVA: *Association of New Architects: Σύλλογος Νέων Αρχιτεκτόνων*, βλ. και: Curtis, William I.R., *ό.π.*, σελ 207, Kopp, *ό.π.*, σελ 123-131

³⁴ Kopp, *ό.π.*, σελ.319-320

³⁵ OSA: *Union of Contemporary Architects: Ένωση Σύγχρονων Αρχιτεκτόνων*, βλ. και: Curtis, William I.R., *ό.π.*, σελ 208-209, Kopp, *ό.π.*, σελ 132-138

³⁶ Kopp, *ό.π.*, σελ 140

³⁷ *ό.π.*, σελ 145

Η επανάσταση του Οκτώβρη του 1917 έδωσε ώθηση στην **ανάπτυξη της πολεοδομίας** στη Ρωσία. Η νέα κοινωνία είχε την ανάγκη για νέες λειτουργίες στην καθημερινή ζωή, στα κτήρια και την πόλη. Η έννοια της πόλης αποτέλεσε η ίδια αντικείμενο μελέτης, με αποτέλεσμα να δοθεί στην πολεοδομία ένας σημαντικός ρόλος, που δεν ήταν ανεξάρτητος όμως από το σύνολο του σχεδιασμού. Η σοβιετική πόλη έπρεπε να έχει μια νέα δομή και μια νέα αρχιτεκτονική μορφή. Η πολεοδομία αποτέλεσε το ευρύτερο πλαίσιο, μέσα στο οποίο θα αναπτυχθεί η νέα αρχιτεκτονική. Για αυτό και η σοβιετική αρχιτεκτονική δεν μπορεί να μελετηθεί χωρίς να έχει προηγηθεί η μελέτη της πολεοδομίας.³⁸

Οι αρχιτέκτονες, έπρεπε να σχεδιάσουν κτήρια που δεν ήταν ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, αλλά αποτελούσαν στοιχεία ενός μεγαλύτερου συνόλου. Η ιδέα της σοσιαλιστικής πόλης έπρεπε να είναι ριζικά διαφορετική από τις καπιταλιστικές, στο περιεχόμενο και στη μορφή της. Η ιδέα αυτή εξελίχθηκε κυρίως από νέους αρχιτέκτονες και σπουδαστές, οι οποίοι θα δώσουν την ώθηση στη σοβιετική πολεοδομία κυρίως τα χρόνια μετά το 1925.³⁹ Μέχρι τότε οι περισσότερες προτάσεις παρέμεναν σε θεωρητικό επίπεδο.⁴⁰

Το νέο ξεκίνημα γινόταν σύμφωνα με τις νέες τεχνικές που είχαν καθιερωθεί από τον κονστρουκτιβισμό. Ο κονστρουκτιβισμός επιδίωκε η πόλη να καταστεί εκφραστική του επαναστατικού δυναμισμού με τα σχήματα των κτηρίων, τη ζωογόνηση της συνοικίας, τη ζωντάνια των οπτικών παρακινήσεων και πληροφοριών. Στα πλαίσια ενός ευρύτερου πολιτικοκοινωνικού προγραμματισμού, πρότεινε τον μετασχηματισμό της σχέσης μεταξύ πόλης και περιοχής, με στόχο να εξαφανιστεί η διαφορά επιπέδου μεταξύ αστικού βιομηχανικού προλεταριάτου και αγροτικού προλεταριάτου.⁴¹

Στα 1929 ξεκινάει το πρώτο πενταετές πρόγραμμα ανάπτυξης στη Ρωσία και για πρώτη φορά το πρόβλημα της οικοδόμησης των νέων πόλεων τίθεται προς αντιμετώπιση. Η Ρωσία ήταν ουσιαστικά η πρώτη χώρα που αντιμετώπισε το ζήτημα της οικοδόμησης νέων πόλεων εξολοκλήρου από την αρχή, μια εντελώς νέα σύλληψη, με μια σχεδιασμένη και ολοκληρωμένη μελέτη όλης της διάρθρωσης της καινούργιας πόλης. Με την αρχή του πενταετούς προγράμματος ξεκινούν και οι θεωρητικοί προβληματισμοί για την ανοικοδόμηση των καινούργιων πόλεων.

Τα χρόνια 1929-1930 θα ενισχυθούν από τις αντιτιθέμενες για την πόλη απόψεις των ομάδων των πολεοδομιστών και των α-πολεοδομιστών. Η σχολή των πολεοδομιστών πρότεινε τη δημιουργία της πόλης, που θα βασιζόταν σε συλλογικά συγκροτήματα κατοικιών με ένα κοινωνικό κέντρο με δημόσια κτήρια.⁴² Η σχολή των α-πολεοδομιστών πρότεινε τη διάλυση της πόλης σε

³⁸ Κορρ ό.π., σελ 72

³⁹ ό.π., σελ 79

⁴⁰ ό.π., σελ 224

⁴¹ Αργκάν, ό.π., σελ.319

⁴² Σαρηγιάννης, ό. π. , σελ. 7, Κορρ ό.π., σελ 230

ατομικές κατοικίες μέσα στο πράσινο, την κατάργηση ουσιαστικά των διαφορών ανάμεσα στην πόλη και την ύπαιθρο. Ένα ενιαίο δίκτυο ηλεκτρικής ενέργειας θα κάλυπτε τις ανάγκες της πόλης.⁴³ Οι δυο προτάσεις, αν και φαινομενικά η μια πιο ρεαλιστική και η άλλη πιο ουτοπική, παρέμειναν σε θεωρητικό επίπεδο. Οι διαμάχες των ομάδων που τις υποστήριζαν οδήγησαν σε ακραίες κατευθύνσεις την πολεοδομία με αποτέλεσμα να δυσκολέψουν την εξέλιξή της και να συμβάλουν στο οριστικό τέλος της για τη Ρωσία.

Οι πρώτες πόλεις που χτίστηκαν τελικά τα χρόνια του '30, ανεξάρτητα από τις ακραίες απόψεις των πολεοδομιστών και των α-πολεοδομιστών, ήταν αξιοσημείωτες. Αποτελούσαν όμως περιορισμένο αριθμό ανάμεσα στις συμβατικές περιοχές κατοικίας που χτίζονταν τότε.⁴⁴ Οι πόλεις αυτές ήταν κυρίως βιομηχανικές που μελετήθηκαν και χτίστηκαν εξ αρχής κοντά σε νέα ορυχεία, φράγματα ή μεγάλα τεχνικά έργα.⁴⁵ Σε αυτές εφαρμόστηκαν μεγάλες επιφάνειες πρασίνου, οι οποίες διαχώριζαν τις περιοχές κατοικίας και βιομηχανίας, γειτονιές κατοικιών σε στοίχους, το νέο κοινωνικό κέντρο και η λογική των παράλληλων ζωνών κατοικίας, βιομηχανίας και κέντρου πρασίνου.⁴⁶ Τέτοιες πόλεις που εμφανίστηκαν στον χάρτη ήταν οι Magnitogorsk, Novosibirsk, Stalingrad, Berezniki και πλήθος άλλες.⁴⁷

⁴³ ό. π. , σελ. 7-8, Κορρ ό.π., σελ 234-235

⁴⁴ Κορρ ό.π., σελ 224

⁴⁵ Σαρηγιάννης ό. π. , σελ. 7

⁴⁶ ό. π. , σελ. 8

⁴⁷ Σαρηγιάννης, ό. π. , σελ. 8, Κορρ ό.π., σελ 224

Γ. Ο κονστρουκτιβισμός στο θέατρο.

Ο κονστρουκτιβισμός επηρέασε τα χρόνια μετά την επανάσταση στη Ρωσία το πεδίο του θεάτρου. Τα έτη από το 1922 μέχρι το 1934, επηρέασε μάλιστα ιδιαίτερα πολλούς σκηνογράφους και σκηνοθέτες της εποχής, όπως τους Vsevolod Emilevich Meyerhold, Vladimir Stenberg και Alexander Tairov.⁴⁸ Η νέα σοβιετική αρχιτεκτονική χρωστά άλλωστε στη θεατρική εμπειρία, όπως στη σκηνογραφία, στη χορογραφία και στη σκηνοθεσία, την τάση της για λύσεις δυναμικές, έντονα συγκινησιακές και χωρίς προκαταλήψεις μορφολογικά.⁴⁹

Το θέατρο αποτελούσε το πεδίο δημιουργικής προσπάθειας όπου μπορούσες να πραγματοποιήσεις πειραματικές συνθέσεις του καινούργιου τρόπου ζωής με το σύνολο του περιβάλλοντός του. Ακόμα και η αρχιτεκτονική σε μεγάλη κλίμακα παρουσίαζε μεμονωμένες πραγματοποιημένες κατασκευές και μέσα σε περιβάλλον που εξελίσσεται αργά αλλά παραμένει σταθερά οργανωμένο βάσει κοινωνικών παραδοσιακών αρχών και ντυμένο με παραδοσιακές υλικές μορφές.⁵⁰

Στο θέατρο πραγματοποιήθηκαν τα πιο διεξοδικά κονστρουκτιβιστικά πειράματα σε πραγματικό χώρο, με συγκεκριμένες λειτουργίες και με τη χρήση αληθινών υλικών. Η κονστρουκτιβιστική επίπλωση, η διακόσμηση και τα κουστούμια που σχεδιάζονταν για το θέατρο, καθώς και οι ηθοποιοί με την κονστρουκτιβιστική χειρονομία, τις κινήσεις και την παντομίμα, συνέβαλαν στην πραγματοποίηση αυτών των πειραμάτων.

Ο κονστρουκτιβισμός κληρονόμησε από τις εμπειρίες του θεάτρου και τα σχέδια των σκηνικών του 1920, την επίγνωση της ανάγκης για εναρμόνιση μεταξύ της αναρχίας και του σκοπού, μεταξύ της απελευθέρωσης των μορφών και των καινούργιων τρόπων ζωής. Η απουσία ανταπόκρισης από τον πραγματικό κόσμο, χαρακτηριστικό αυτού του μέσου, ήταν όμως δεσμευτική για την ποσότητα και τη φύση της κονστρουκτιβιστικής σχεδιαστικής εργασίας που παραγόταν στους συγκεκριμένους βιομηχανικούς τομείς.⁵¹

⁴⁸ <http://www.livepedia.gr/index.php/Κονστρουκτιβισμός>, 06.07.2010

⁴⁹ Αργκάν, ό.π., σελ.318

⁵⁰ Lodder, Christina, *Russian Constructivism*, εκδόσεις Yale University Press, 3^η έκδοση, Ιούλιος 1983, σελίδα 170

⁵¹ Lodder, ό.π., σελ.180

ΕΥΡΗΜΑΤΑ

*Η ουτοπία της πόλης στην ταινία **Aelita**.*

- A.** Η ταινία *Aelita*. Εισαγωγικό.
- B.** Η απεικόνιση της πόλης.
- Γ.** Τα σκηνικά των εσωτερικών χώρων και ο ρόλος των αντικειμένων.
- Δ.** Τα σχέδια των κοστούμιών.

A. Η ταινία *Aelita*. Εισαγωγικό.

Η ταινία ***Aelita*** (στα ρώσικα *Аэлита*), γνωστή επίσης ως *Aelita: Queen of Mars*, είναι μια ταινία που σκηνοθετήθηκε από τον Σοβιετικό Yakov Protazanov⁵² και κυκλοφόρησε το 1924 στη Ρωσία. Το σενάριο της βασίστηκε στο μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας με τον ομώνυμο τίτλο, το οποίο γράφτηκε από τον Alexei Tolstoy το 1923.

Η ταινία εικονογραφεί την αυξανόμενη εμμονή του νεαρού σοβιετικού κράτους με τα μυθιστορήματα επιστημονικής φαντασίας. Βρίσκεται ανάμεσα στις πρώτες ταινίες που παρήχθησαν στην επαναστατική Ρωσία και η πρώτη επιστημονικής φαντασίας. Ήταν ανάμεσα στις πιο ακριβές ρώσικες ταινίες εκείνον τον καιρό, καθώς και η πιο πολυσυζητημένη μέχρι το Θωρηκτό Ποτέμκιν του Sergei Eisenstein το 1925.

Ο Yakov Protazanov διάλεξε ένα λιγότερο περιπετειώδες τρόπο στη χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας από ότι οι πιο σύγχρονοι από αυτόν σκηνοθέτες, όπως ο Dziga Vertov και ο Sergei Eisenstein, αλλά η *Aelita* παραμένει ένα καινοτόμο έργο στον τρόπο αφήγησης της ιστορίας και δημιουργικό στη σύνθεση του πραγματικού με το φανταστικό. Διαθέτει αξιοπρόσεχτα σκηνικά καθώς και σχέδια κουστουμιών, τα οποία όμως δεν είναι εξαρτημένα από την αφήγηση.⁵³

Η ταινία εξελίσσεται στο μεγαλύτερο μέρος της στη Μόσχα, όπου η δράση αρχίζει, αναπτύσσεται και έχει το τελευταίο ψήφισμά της, ενώ οι υπόλοιπες σκηνές λαμβάνουν χώρα στη φανταστική πόλη του Άρη. Οι σκηνές των δυο πόλεων εναλλάσσονται σε όλη τη διάρκεια του έργου και τα γεγονότα εξελίσσονται παράλληλα σε αυτές. Ενώ η πόλη της Μόσχας εμφανίζεται στην ταινία μεταεπαναστατικά κατά τη διάρκεια των Χειμώνων 1923 και 1924, η αρειανή κοινωνία παρουσιάζεται ηγεμονική και παρομοιάζεται με τη ζωή στη Μόσχα πριν την επανάσταση.

Ο ιδεολογικός συμβολισμός της ταινίας είναι όμως αμφιλεγόμενος. Η πριγκίπισσα *Aelita* ηγείται της εξέγερσης των προλετάρων στον Άρη, αλλά στη συνέχεια προσπαθεί να εγκαθιδρύσει το δικό της ολοκληρωτικό καθεστώς. Ενώ φαινομενικά η ταινία φαίνεται κομμουνιστική και επαναστατική, με μια άλλη οπτική οι χειρισμοί της *Aelita* υποδεικνύουν

⁵² Ο Yakov Protazanov ήταν ένας πετυχημένος παραγωγός ταινιών στη Ρωσία ήδη πριν από την Οκτωβριανή επανάσταση. Έφυγε από τη Ρωσία τα πρώτα χρόνια μετά την επανάσταση για το κέντρο της Ευρωπαϊκής τέχνης, το Παρίσι και το Βερολίνο. Γύρισε στη Μόσχα το 1923 και έφτιαξε δέκα ταινίες βουβού κινηματογράφου μέσα στα επόμενα έξι χρόνια, αρχίζοντας με την *Aelita*.

βλ. και: Nowell-Smith, Geoffrey, *The Oxford History of World Cinema*, εκδόσεις Oxford University, USA, 1999. σελ. 162-164, Youngblood, Denise J., *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, εκδόσεις Cambridge University Press, 1993, σελ. 105-124, Taylor, Richard, Christie, Ian, *Inside the film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, εκδόσεις Routledge, 1991, σελ. 103-122

⁵³ Neumann, Dietrich, *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, εκδόσεις Prestel, 1999, σελ. 92

την επανάσταση του Λένιν. Με μια διαφορετική εκδοχή όμως, ο χαρακτήρας της πριγκίπισσας αντιπροσωπεύει τη δύναμη της Ρώσικης Προσωρινής Κυβέρνησης από τον Φεβρουάριο μέχρι τον Οκτώβριο του 1917, η οποία ανέλαβε την αρχηγία μετά την εξέγερση, αλλά έπειτα προσπάθησε να την περιορίσει καταστέλλοντάς την.⁵⁴

Οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας του '20 θέλοντας να αναπαραστήσουν τις φουτουριστικές κοινωνίες, παρουσιάζουν την αρχιτεκτονική του διαστήματος με τρόπο μοντέρνο ώστε να αναγνωρίζεται το περιβάλλον ως μη γήινο και μη γνώριμο. Κύριο χαρακτηριστικό είναι η χρήση περίεργων γεωμετρικών σχημάτων ως κύριο γνώρισμα του φουτουριστικού σκηνικού, το οποίο παρατηρείται έντονα και στη συγκεκριμένη ταινία. Τα αξιολογώτα αρειανά σκηνικά και τα σχέδια των κουστουμιών σχεδιάστηκαν από την Aleksandra Ekster, με τη συμβολή των Issac Moiseyevitch Rabinovich, Victor Simon και Sergei Kozlovsky και αποτελούν το πιο αξιόλογο κομμάτι της ταινίας.

Η Aleksandra Aleksandrovna Ekster⁵⁵ (Ρωσία, 1882-1949), σχεδιάστρια και ζωγράφος, κινήθηκε στα πεδία του σουπερματισμού, του φουτουρισμού, του κονστρουκτιβισμού και του Art Deco. Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών του Κιέβου και στην Ακαδημία de la Grande Chaumiere του Παρισιού.⁵⁶ Ο Issac Moiseyevitch Rabinovitch⁵⁷ (Ρωσία, 1894 - 1961), σκηνογράφος με σπουδές στην Σχολή Καλών Τεχνών του Κιέβου, μαθήτευσε στο εργαστήριο της Ekster τα έτη 1918-1920, ενώ τα έτη 1925-1930 δίδασκε σκηνογραφία στο μάθημα ζωγραφικής του Vhutemas. Ο Viktor Andreievich Simon (Ρωσία, 1858 - 1935), ζωγράφος και σκηνογράφος, καινοτόμησε στη χρήση των νατουραλιστικών σκηνικών.⁵⁸ Ο Sergei Kozlovsky⁵⁹ (Ρωσία, 1885 - 1962), σκηνογράφος που εργάστηκε στις μεγαλύτερες σοβιετικές παραγωγές, δούλεψε μαζί με τον Vsevolod Pudovkin στις τρεις μεγάλες ταινίες του βωβού κινηματογράφου.

⁵⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Aelita>, 06.07.2010

⁵⁵ βλ. Khan-Magomedov, Selim O., *VHUTEMAS: Moscou 1920-1930*, 2 τόμοι, εκδόσεις Regard, 1990, σελ. και Lodder, Christina, *ό.π.*, σελ. 242

⁵⁶ Από το 1908 έως το 1916 ταξίδευε ανάμεσα στη Ρωσία και τη Γαλλία όπου συμμετείχε σε πολλές εκθέσεις. Το 1916 ξεκίνησε να δουλεύει για το θέατρο του Alexander Tairov στη Μόσχα. Οι πειραματισμοί της στο θεατρικό σχέδιο περιελάμβαναν τη χρήση των κουστουμιών ως ρευστά, πλαστικά όντα, ανάγοντας τα σκηνικά σε κινητές, τριών διαστάσεων, γεωμετρικές φόρμες. Το 1921 συμμετείχε στην έκθεση 5 x 5 = 25. Τα χρόνια 1921-1922 δίδαξε στο VKHUTEMAS. Το 1923 ξεκίνησε να δουλεύει τα σκηνικά και τα κουστούμια για την ταινία *Aelita*. Το 1924 έφυγε για το Παρίσι όπου έγινε καθηγήτρια στο *Academie der Moderne* και τα έτη 1926-1930 στο *Leger's Academie d'Art Contemporain*. Το 1936 συμμετείχε σε εκθέσεις στη Νέα Υόρκη και έκανε ατομικές εκθέσεις στο Παρίσι και στην Πράγα. Την ίδια χρονιά άρχισε να εργάζεται ως εκδότρια βιβλίων.

⁵⁷ βλ. Khan-Magomedov, Selim O., *ό. π.*, σελ.

⁵⁸ Εργάστηκε για το *Savva Mamontov's Private Opera Theatre* και το 1898 έγινε ο κύριος σχεδιαστής του νεοσύστατου θεάτρου τέχνης της Μόσχας των *Stanislavski* και *Nemirovich*.

⁵⁹ βλ. και: <http://www.imdb.com/name/nm0468927/>, 06.07.2010

B. Η απεικόνιση της πόλης.

Η ταινία εικονογραφεί δύο πόλεις, την πόλη της Μόσχας και τη φανταστική πόλη του Άρη. Η αρειανή κοινωνία παρουσιάζεται ηγεμονική και ανελεύθερη, όπως ήταν η προεπαναστατική Ρωσία, αλλά ο κονστρουκτιβιστικός σχεδιασμός της έχει έναν καθαρό και μοντέρνο χαρακτήρα που έρχεται σε αντίθεση με την πολυπληθή και άναρχη Μόσχα, που παρουσιάζεται στην ταινία.⁶⁰ Ο πλανήτης Άρης ηγεμονικός, όμως υπερμοντέρνος και γεωμετρικός, παρουσιάζεται ως ένας κόσμος φτιαγμένος από λίθινα στοιχεία.⁶¹

Η πόλη του Άρη συγκεντρώνει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον της ταινίας αλλά η εξωτερική εικόνα της και το αρειανό τοπίο παρουσιάζονται μόνο λίγες στιγμές, αν και στο μυθιστόρημα όπου βασίστηκε η ταινία ο συγγραφέας αφιερώνει πολλές σελίδες περιγράφοντάς τα. Η ύπαρξη μόνο λίγων εικόνων από το εξωτερικό τοπίο οφείλεται στην έλλειψη των κατάλληλων τεχνικών δυνατοτήτων εκείνη την εποχή.⁶²

Ο Issac Rabinovitch, ο δεύτερος σκηνογράφος της ταινίας, δημιούργησε τα σκηνικά που απεικονίζουν την εξωτερική εικόνα της πόλης του Άρη. Στην αρχή έφτιαξε ένα πρόπλασμα, θέλοντας να αναπαραστήσει και να απεικονίσει την ιδέα της πόλης, όπως την είχε συλλάβει αρχικώς. Έπειτα, εξέλιξε την εικόνα αυτή σε μια πιο σύνθετη δημιουργώντας το μοντέλο που την απεικονίζει τελικά στην ταινία, το οποίο και έχει μια αρκετά διαφορετική όψη από αυτή του αρχικού. Χρησιμοποιεί τα ίδια αρχιτεκτονικά στοιχεία αλλά τα δυο μοντέλα διαφέρουν σημαντικά όσον αφορά στην τοποθέτηση και οργάνωση αυτών στο χώρο.

Στο αρχικό μοντέλο τα στοιχεία πυκνώνουν, συνθέτοντας ουσιαστικά έναν κεντρικό χώρο που περικλείει τις λειτουργίες της πόλης και αραιώνουν οργανώνοντας την περιοχή γύρω από αυτό. Ο κεντρικός χώρος σηματοδοτείται και από το ύψος αφού οι στύλοι εκεί ψηλώνουν, καθώς φαίνεται να ξεκινούν και από υψηλότερα επίπεδα του εδάφους. Οι στύλοι που χρησιμοποιούνται στο μοντέλο αυτό έχουν λεπτή διάμετρο σε αντίθεση με αυτούς του μοντέλου της ταινίας που είναι πιο ογκώδεις. Ο χώρος αυτός με τους λεπτούς στύλους που φαίνεται να συγκροτεί την πόλη, μοιάζει να είναι δημιουργημένος από υλικά που θυμίζουν μέταλλο και προσδίδουν στη κατασκευή μια αίσθηση ελαφρότητας.

Στο μοντέλο που παρουσιάζεται στην ταινία, η πόλη μοιάζει με μια

⁶⁰ Neumann, ό.π., σελ. 92

⁶¹ Hoberman, J., *The Red Atlantis: Communist Culture in the Absence of Communism*, εκδόσεις Temple University Press, 2000, σελ. 147

⁶² Η δημιουργία των σκηνικών τότε γινόταν με φυσικές κατασκευές ή μικρά μοντέλα αναπαράστασης τους, η δυνατότητα κατασκευής των οποίων ήταν περιορισμένη.

Boake, Terri Meyer, *Defying Gravity: Space Architecture in Film Environments, An Opportunity Lost*, http://www.architecture.uwaterloo.ca/faculty_projects/terri/gravity/gravity_colour.pdf School of Architecture, University of Waterloo, σελ. 4

πολυσύνθετη κατασκευή. Τα στοιχεία που την απαρτίζουν πλέκονται μεταξύ τους δημιουργώντας χώρους σε πολλά επίπεδα, χωρίς να μπορεί κανείς όμως να τους χαρακτηρίσει ή να τους διαχωρίσει. Η πόλη παρουσιάζεται με αρχιτεκτονικά στοιχεία που έχουν μια καθαρή γεωμετρική μορφή. Τα δύο κύρια στοιχεία που υπερισχύουν στην όψη της είναι οι ψηλοί στύλοι σε ορθογώνια μορφή ή σε μορφή οβελίσκου που καταλήγουν σε κωνοειδείς λεπτές κορυφές στο σχήμα της πυραμίδας, καθώς και οι επιβλητικές τοξοειδείς αψίδες. Η διαμόρφωση των τόξων παραπέμπει σε πλευρικά οστά θηλαστικών.⁶³

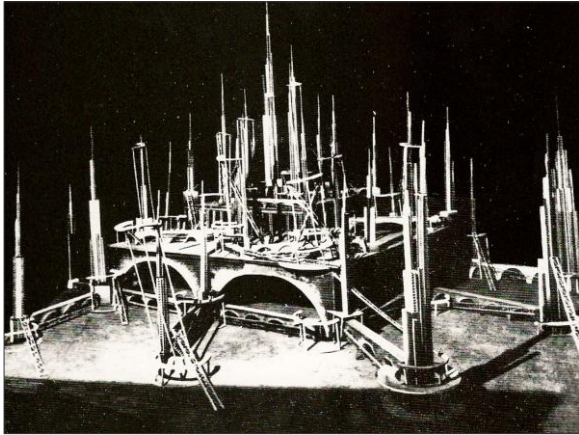
Στην απεικόνιση αυτή παρατηρούμε αμυδρά πως οι αψίδες στο σχήμα του τόξου είναι τοποθετημένες με τρόπο, που πιθανότατα δημιουργούν και σηματοδοτούν ένα είδος καναλιού ή περάσματος. Στην εικόνα της πόλης διακρίνουμε μάλιστα, πως κάποια από τα κτήρια που βρίσκονται πάνω από αυτό αντανakλούνται σε αυτό, γεγονός που πιθανώς να αποδεικνύει την ύπαρξη του στοιχείου του νερού σε αυτό. Στην περίπτωση αυτή πάντως, φαίνεται, πως το κανάλι αυτό αποτελούσε κάποιο κεντρικό σημείο της πόλης, για αυτό και το στοιχείο της αψίδας εμφανίζεται μόνο στο κομμάτι αυτό. Κάτι τέτοιο όμως δε φαίνεται ξεκάθαρα στην όψη αυτή.

Σε όλες τις ταινίες που διαδραματίζονται στο διάστημα συνήθιζαν να χρησιμοποιούν στοιχεία μη γνώριμης γεωμετρίας ως κύριο γνώρισμα των φουτουριστικών σκηνικών. Τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται στην ταινία όμως δε θυμίζουν κτήρια πόλης, αφού τα σχήματά τους και οι διαστάσεις τους δύσκολα εξυπηρετούν τις λειτουργίες ενός κτηρίου. Χαρακτηριστικό είναι η έλλειψη ανοιγμάτων σε αυτά, γεγονός που ενισχύει ακόμα περισσότερο την άποψη αυτή. Βασικό στοιχείο στην όψη είναι οι πολλαπλές συνδέσεις για τις τηλεπικοινωνίες.

Τα στοιχεία της αρειανής πόλης είναι φτιαγμένα με υλικά που θυμίζουν πέτρα ή σκυρόδεμα και προσδίδουν στην όψη της στιβαρότητα. Τα υλικά αυτά δίνουν επίσης την αίσθηση μιας ογκώδους και επιβλητικής κατασκευής. Οι τηλεπικοινωνιακές συνδέσεις της πόλης, όπως τα σύρματα και οι κεραίες, ξεχωρίζουν ως πιο ελαφριά στοιχεία αφού είναι φτιαγμένα από υλικά που μοιάζουν με χαλκό ή μέταλλο.

Χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης απεικόνισης είναι, πως δεν εμφανίζονται πουθενά δρόμοι ή μέσα μεταφοράς. Σημαντικό είναι επίσης το γεγονός πως δεν εμφανίζεται το ανθρώπινο στοιχείο ή κάποιο στοιχείο κίνησης και ζωής. Η κλίμακα της πόλης δε γίνεται εύκολα κατανοητή και η πόλη μοιάζει ιδιαίτερα ψυχρή και απρόσιτη για τον άνθρωπο.

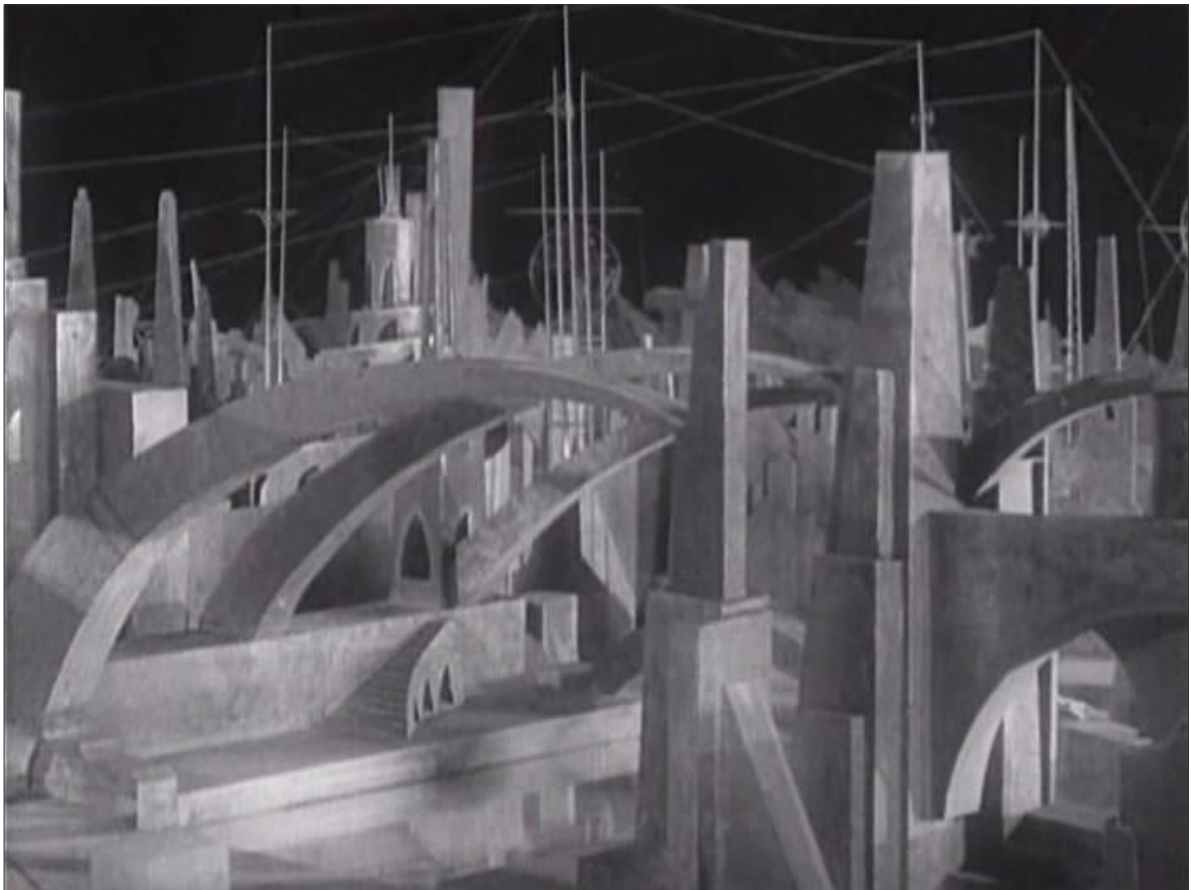
⁶³ <http://www.imagesjournal.com/issue08/reviews/aelita/text.htm>, 06.07.2010



1. Issac Rabinovitch, πρόπλασμα απεικόνισης της πόλης του Άρη στην ταινία *Aelita*, 1924



2. Issac Rabinovitch, απεικόνιση της πόλης του Άρη στην ταινία *Aelita*, 1924

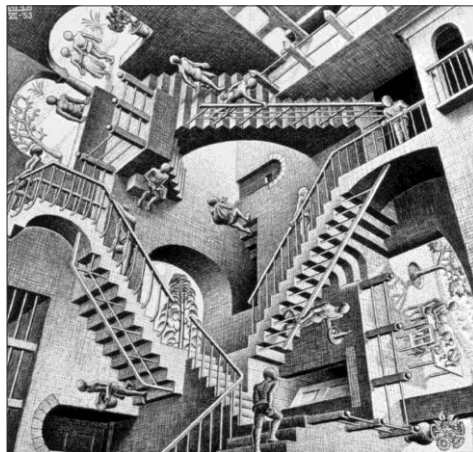


3. Issac Rabinovitch, απεικόνιση της πόλης του Άρη στην ταινία *Aelita*, 1924

Γ. Τα σκηνικά των εσωτερικών χώρων και ο ρόλος των αντικειμένων.

Η μητρόπολη στην ταινία παρουσιάζεται κυρίως από τους εσωτερικούς χώρους της, οι οποίοι είναι αρκετά πολύπλοκοι. Τα σκηνικά που χρησιμοποιούνται για να τους δημιουργήσουν, ανακαλούν κονστρουκτιβιστικά και κυβιστικά μοτίβα⁶⁴ του ρώσικου κινηματογράφου. Σχεδιάστηκαν κυρίως από την Aleksandra Ekster και τον Viktor Simon.

Πολλά διαφορετικά επίπεδα που ενώνονται με βαθμίδες και κλίμακες κατακερματίζουν ουσιαστικά τον εσωτερικό χώρο σε πολλούς μικρότερους. Οι κλίμακες αποτελούν ένα σημαντικό συνθετικό στοιχείο του χώρου και εμφανίζονται σε διάφορες παραλλαγές, χωρίς όμως να επιτελούν πάντα συγκεκριμένο λειτουργικό ρόλο. Κάποιες μειώνουν βαθμιαία το φάρδος τους, καθώς υπάρχουν βαθμίδες διαφορετικών σχημάτων (ορθογωνικές, τριγωνικές, καμπυλόμορφες) και διαφορετικών υψών. Ατέρμονες και χωρίς να εξυπηρετούν κάποια συγκεκριμένη λειτουργία πάντα, μοιάζουν να βρίσκονται σε διαρκή παλινδρομική κίνηση όπως στα σχέδια του Maurits Cornelis Escher.⁶⁵



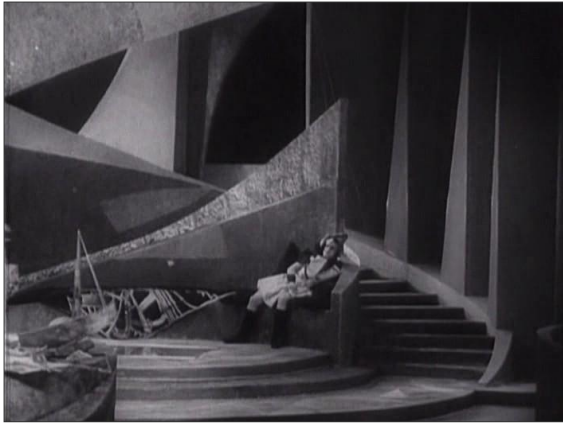
4. Maurits Cornelis Escher 'Relativity', Λιθογραφία, 1953

Ο εσωτερικός χώρος συγκροτείται από τοίχους που σε κάποιες περιπτώσεις αναλύονται σε μικρότερα στοιχεία, που είναι τοποθετημένα σε παράλληλα επίπεδα. Τα στοιχεία αυτά είναι τριγωνικού ή καμπυλοειδούς σχήματος και αποτελούν σημαντικό συνθετικό στοιχείο του χώρου ενώ οι τοίχοι που δημιουργούνται από αυτά είναι κυρίως μη συμμετρικοί, καμπυλοειδείς και κεκλιμένοι. Από την οροφή σε κάποιους χώρους, ξεκινούν διαφανείς ακτίνες με υψηλή ακτινοβολία, που θυμίζουν χορδές από άρπα και καταλήγουν σε διαφορετικά σημεία στο εσωτερικό κυκλώνοντας μικρές λίμνες με νερό.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν τα υπόγεια σπήλαια όπου δουλεύουν οι σκλάβοι, αφού διαφέρουν αρκετά από τους υπόλοιπους εσωτερικούς χώρους. Τα σπήλαια είναι ευρύχωρα και χρησιμοποιούνται για τη στέγαση ογκωδών μηχανημάτων, τα οποία αποτελούνται από μεγάλους αιωρούμενους τροχούς. Σε αυτά καταλήγουν ακόμα κεκλιμένες ράμπες από ψηλότερα επίπεδα, οι οποίες αποτελούν κυρίαρχο στοιχείο του υπόγειου χώρου.

⁶⁴ <http://www.imagesjournal.com/issue08/reviews/aelita/text.htm>, 06.07.2010

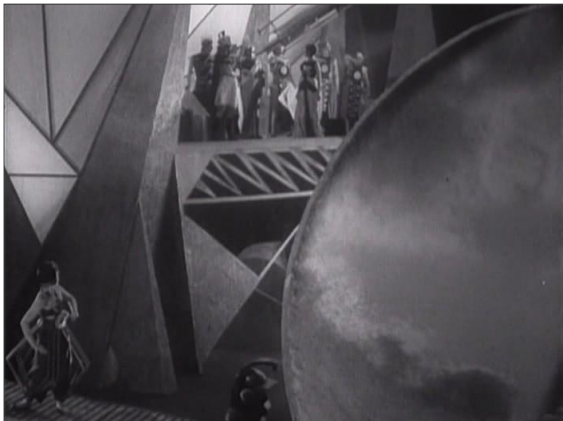
⁶⁵ Maurits Cornelis Escher (1898-1972): Ολλανδός καλλιτέχνης που έγινε γνωστός για τις ασυνήθιστες λιθογραφίες και ξυλογραφίες του
<http://www.imagesjournal.com/issue08/reviews/aelita/text.htm>, 06.07.2010



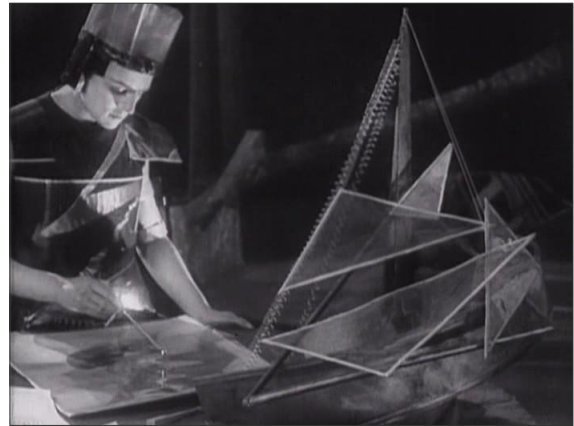
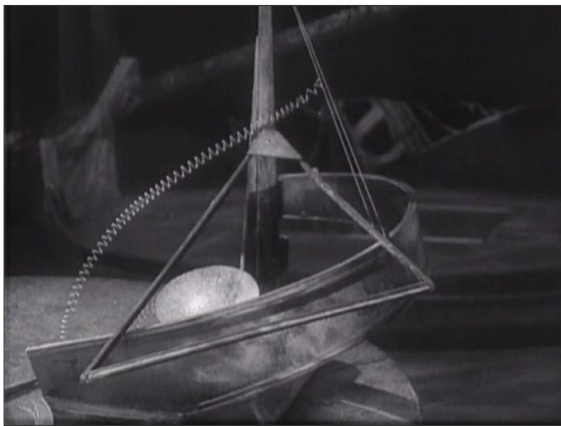
5-6. Εσωτερικοί χώροι από την ταινία *Aelita*, 1924



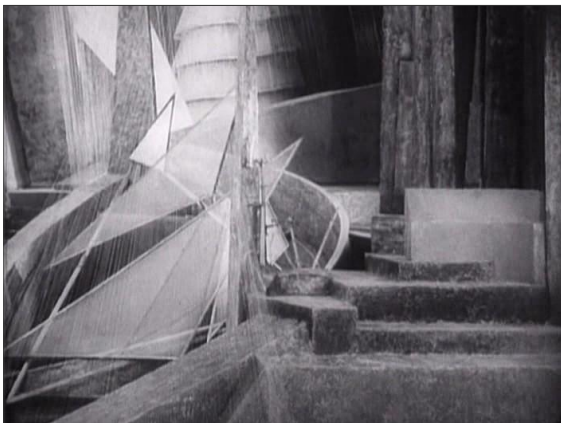
7-9. Εσωτερικοί χώροι από την ταινία *Aelita*, 1924



Ο χώρος της μητρόπολης του Άρη διαφέρει από τον γήινο, εξαιτίας των ποικίλων εφευρέσεων στα στοιχεία της πόλης. Κάποιες από τις θύρες στους εσωτερικούς χώρους ανοίγουν αυτόματα με την τεχνική που ανοίγει μια βεντάλια ή το κλείστρο της φωτογραφικής μηχανής. Οι αρειανοί χρησιμοποιούν ποικίλων ειδών τηλεσκόπια για να παρατηρούν τη γη, κάποια από τα οποία διαφέρουν ιδιαίτερα από τα γήινα. Το τηλεσκόπιο το οποίο χρησιμοποιεί η πριγκίπισσα έχει τη μορφή χωνιού και θυμίζει περισσότερο megáφωνο. Αποτελείται από μεταλλικές ράβδους και μεταλλικά σύρματα, τα οποία τις συγκροτούν. Το διαπλανητικό τηλεσκόπιο με την εντυπωσιακή ανάλυση καθώς και κάποια μικρότερα που χρησιμοποιούν είναι κατασκευασμένα με μεταλλικά καμπυλοειδή στοιχεία, μεταλλικά τρίγωνα, σύρματα, ελατήρια και κομμάτια γυαλιού. Θυμίζουν ιστούς από σκάφη με τα ελατήρια, τα πρίσματα και τα τρίγωνα αντί για τα πανιά.⁶⁶



10-13. Αντικείμενα από την ταινία *Aelita*, 1924



⁶⁶ <http://www.imagesjournal.com/issue08/reviews/aelita/text.htm>, 06.07.2010

Δ. Τα σχέδια κοστούμιών.

Τα κοστούμια της ταινίας σχεδιάστηκαν από την Aleksandra Ekster. Ανακαλούν κονστρουκτιβιστικά και κυβιστικά μοτίβα και αντιπροσωπεύουν ένα δείγμα του κονστρουκτιβιστικού σχεδίου κοστούμιών στις ταινίες του ρώσικου κινηματογράφου. Τα κοστούμια συμβάλλουν στην δημιουργία της ουτοπίας της φουτουριστικής πόλης, δίνοντας μια συνολική εικόνα της ζωής σε αυτήν.

Η πριγκίπισσα Aelita φορά ένα φόρεμα που είναι φτιαγμένο από εύκαμπτο υλικό και δημιουργεί πτυχώσεις και παράδοξες μορφές σε όλο το μήκος του. Είναι τόσο μακρύ και πτυχωτό που φαίνεται να χρησιμοποιεί την άκρη του, όταν κάθεται, ως εσάρπα για τα χέρια και τους ώμους της. Στο μπούστο έχει κυκλικά μοτίβα από χοντρό μαλλί. Αρχικά εμφανίζεται με ένα καπέλο που αποτελείται από κυλινδρικά και ημικυκλικά διακοσμητικά πάνω από το μέτωπο και από ακτίνες τροχού που ξεκινάνε από τις άκρες του και απλώνονται κυκλικά γύρω από αυτό.

Στη συνέχεια της ταινίας φοράει ένα δεύτερο φόρεμα πιο απλό από το αρχικό, που αποτελείται από δυο κομμάτια ασύμμετρα κομμένα, τα οποία ενώνονται στο στέρνο μέσω της απόληξης ενός διακοσμητικού στοιχείου. Εμφανίζεται και με ένα δεύτερο καπέλο που αποτελείται από μεταλλικά ακτινωτά διακοσμητικά σε σχήμα ημικύκλιου και κύκλου που ξεκινούν από το κέντρο του, πάνω από το μέτωπο και γυρνούν γύρω από το κεφάλι της.

Η παρακόρη φοράει ένα παντελόνι από το οποίο ξεκινούν κατακόρυφες μεταλλικές ράβδοι που τσακίζουν στο κέντρο τους και ανοιγοκλείνουν σύμφωνα με τις κινήσεις της, στοιχείο που την κάνει να μοιάζει με μηχανή. Στην περιοχή κάτω από το στήθος της έχει ένα κυκλικό διακοσμητικό στοιχείο. Ακόμα φοράει καπέλο με διακοσμητικό σε σχήμα σπείρας και ένα κολιέ με χάντρες στο λαιμό.

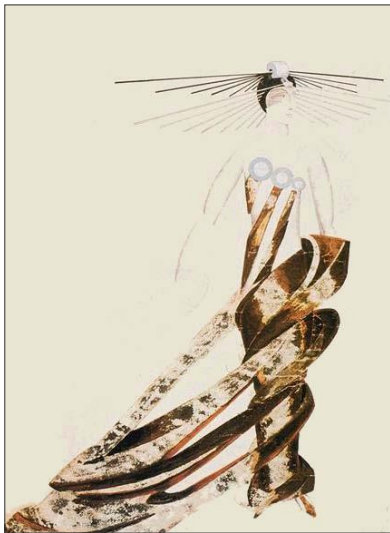
Ο κυβερνήτης του πλανήτη είναι ντυμένος με μια ανοιχτόχρωμη ενδυμασία μέχρι τα γόνατα και από πάνω φορά μια σκουρόχρωμη και μακριά μπέρτα. Στο ένα χέρι έχει διαφανές προστατευτικό γάντι. Στο κεφάλι φοράει καπέλο με περίεργα διακοσμητικά εξογκώματα. Ο φύλακας της ενέργειας του πλανήτη είναι ντυμένος με μια σκουρόχρωμη μακριά ενδυμασία όπου στο πάνω μέρος της είναι τυλιγμένη με πλαστικό διαφανές υλικό. Έχει μεταλλικά προστατευτικά στους ώμους και φοράει ένα είδος καπέλου στο κεφάλι.

Οι γηραιοί του πλανήτη είναι ντυμένοι με φαρδιές, μακριές, ολόσωμες, ανοιχτόχρωμες ενδυμασίες με μια στενή σκουρόχρωμη λωρίδα που περνάει από το κεφάλι. Πάνω σε αυτήν τη λωρίδα, στην περιοχή του στήθους, υπάρχουν μεγάλες συσκευές σε σχήμα μενταγιόν από όπου ξεκινάει μια σπειροειδής κατασκευή που καταλαμβάνει όλη την μπροστινή πλευρά του ενδύματος. Στο κεφάλι φοράνε κράνος ως προστατευτικό και τα χέρια τους είναι αγκιστρωμένα στις συσκευές που έχουν στο στήθος.

Οι φρουροί μοιάζουν με ρομπότ, φοράνε μεγάλα κράνη με μάσκες στο

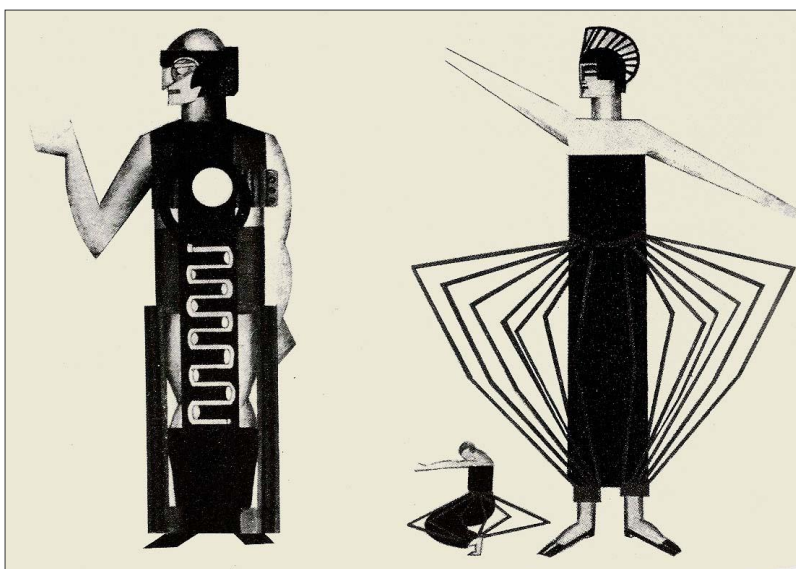
πρόσωπο, έχουν μεταλλικές ενώσεις σε σχήμα σφαίρας στους ώμους τους και φοράνε μεταλλικά γάντια σε σχήμα κώνου που καταλήγουν σε μεταλλικούς κύβους στα χέρια τους. Την περιοχή της κοιλιάς καλύπτουν προστατευτικά που έχουν στη μέση μια μεγάλη ατσάλινη ασπίδα και στα πόδια φορούν ψηλές μεταλλικές μπότες.

Οι σκλάβοι φοράνε ένδυμα που καλύπτει κυρίως το μέσο του σώματός τους, αποτελείται από οριζόντιες λωρίδες, μια ανοιχτόχρωμη και μια πιο σκουρόχρωμη. Από αυτό ξεκινάνε τιράντες που οδηγούν σε ένα είδος ζακέτας που καλύπτει ένα μέρος από τις πλάτες τους. Από την μια πλευρά, οι τιράντες ενώνονται με τη ζακέτα με ένα διακοσμητικό στοιχείο σε κυκλικό μοτίβο. Οι σκλάβοι μοιάζουν να είναι εγκλωβισμένα στα ογκώδη, τετραγωνισμένα κράνη που φορούν στο κεφάλι τους.



14-15. Aleksandra Ekster, προσχέδια των κοστούμιών της πριγκίπισσας για την ταινία *Aelita*, 1924

16. Aleksandra Ekster μακέτα κοστούμιού του φρουρού για την ταινία



17. Aleksandra Ekster, κοστούμια για την ταινία *Aelita*, 1924



18-25. Σκηνές απεικόνισης των κοστούμιών από την ταινία *Aelita*, 1924



ΕΡΜΗΝΕΙΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α:

Η χρήση του κονστρουκτιβισμού ως κύριο μέσο έκφρασης της ουτοπίας της πόλης στην ταινία, η μετάβαση των ιδεών του για την πόλη και οι επιρροές από άλλες εικαστικές εκφράσεις.

A. Η χρήση του κονστρουκτιβισμού ως κύριο μέσο έκφρασης της ουτοπίας.

B. Η έκφραση της κονστρουκτιβιστικής ουτοπίας μέσα από την απεικόνιση και τους εσωτερικούς χώρους της πόλης στην και οι επιρροές από άλλες εικαστικές εκφράσεις.

Γ. Η έκφραση της κονστρουκτιβιστικής ουτοπίας μέσα από τα σχέδια κοστουμιών και οι επιρροές από άλλες εικαστικές εκφράσεις.

A. Η χρήση του κονστρουκτιβισμού ως κύριο μέσο έκφρασης της ουτοπίας.

Ο κονστρουκτιβισμός αποτέλεσε το βασικό μέσο έκφρασης της ουτοπίας της πόλης στην ταινία *Aelita*. Αποτέλεσε το κύριο κίνημα αρχιτεκτονικής έκφρασης της εποχής στη Ρωσία και συμβόλιζε τη ρήξη με την αρχιτεκτονική του παρελθόντος και την αρχή μιας νέας εποχής. Στόχευε οι κατασκευές του να αποτελέσουν το σύμβολο της οικοδόμησης των νέων σοσιαλιστικών πόλεων, οι οποίες έπρεπε να καταστούν εκφραστικές της επανάστασης και να έχουν μια καινούργια δομή και μια νέα αρχιτεκτονική μορφή ώστε να διαφέρουν ριζικά από τις καπιταλιστικές.

Στην ταινία *Aelita*, ο κονστρουκτιβισμός χρησιμοποιείται με σκοπό να απεικονίσει την πόλη του Άρη και να δημιουργήσει μια ουτοπία πόλης που διαφέρει από την πόλη της Μόσχας. Η σύγκριση των εικόνων της Μόσχας των χειμώνων των 1922-1923 στην ταινία με τις εικόνες της πόλης του Άρη, τονίζουν ιδιαίτερα την ανάγκη για δημιουργία μιας εντελώς νέας πόλης. Έρχεται όμως σε αντίφαση με το γεγονός, πως η πόλη του Άρη παραμένει ακόμα ηγεμονική και ανελεύθερη σε σύγκριση με την μεταεπαναστατική Ρωσία που εμφανίζεται στην ταινία.

Είναι αξιοσημείωτο άλλωστε, πως χρησιμοποιήθηκε το κίνημα του κονστρουκτιβισμού για την έκφραση της ουτοπίας του Άρη στην ταινία, το οποίο δημιουργήθηκε για να αποδώσει τα σοσιαλιστικά οράματα και να εκφράσει τη δυναμική ορμή της επανάστασης, ενώ η κοινωνία στον Άρη παρουσιάζεται ηγεμονική και συμβολίζει την προεπαναστατική εποχή στη Ρωσία. Η σοσιαλιστική ουτοπία αποδίδεται στην πόλη του Άρη, που ακολουθεί όμως κοινωνικές δομές προεπαναστατικές, με αρχιτεκτονική και πολεοδομική έκφραση που ακολουθεί τα οράματα του κονστρουκτιβισμού.



26. Εικόνα της Μόσχας του 1922 στην ταινία *Aelita*, 1924

Β. Η έκφραση της κονστρουκτιβιστικής ουτοπίας μέσα από την απεικόνιση και τους εσωτερικούς χώρους της πόλης και οι επιρροές από άλλες εικαστικές εκφράσεις.

Η έκφραση της κονστρουκτιβιστικής ουτοπίας μέσα από την **συνολική απεικόνιση** της πόλης στην ταινία δεν μπορεί όμως να χαρακτηριστεί απόλυτα επιτυχής. Σύμφωνα με την Christina Lodder, το μοντέλο που έφτιαξε ο σκηνογράφος Issac Rabinovich για την απεικόνιση της πόλης του Άρη στην ταινία αποτελεί ένα παράδειγμα διακοσμητικής εφαρμογής. Η σχεδίαση του μοντέλου είναι αντίθετη στην κονστρουκτιβιστική λογική σχεδίασης και ανάγει το κονστρουκτιβιστικό παράδειγμα σε ένα σύστημα κανόνων που μπορούν να εφαρμοστούν μηχανικά, με σκοπό τη διακόσμηση και τη διευθέτηση της επιφάνειας, αντί της ύπαρξης ενός συστήματος, με στόχο την οργάνωση του υλικού σύμφωνα με τις αρχές της κατασκευής, της τεκτονικής και της φακτούρα.

Ο κονστρουκτιβισμός είχε ξεκάθαρα δηλώσει την αντίδρασή του στη λογική της εφαρμοσμένης τέχνης και της διακόσμησης, καθώς και στη λογική της σταθερότητας ή της μονιμότητας της μορφής. Είχε αναπτύξει τη δική του γλώσσα χρησιμοποιώντας ένα προκαθορισμένο λεξιλόγιο οπτικών χαρακτηριστικών κατά τη διάρκεια της κονστρουκτιβιστικής λογικής σχεδίασης. Εξετάζοντας όλα τα αντικείμενα που έχουν σχεδιαστεί ως κονστρουκτιβιστικά, σύμφωνα με την επιστημονική μελέτη των αντικειμενικών κριτηρίων, διαπιστώνεται η ύπαρξη αυτών των κοινών στοιχείων. Συγκεκριμένα, το κονστρουκτιβιστικό σύστημα των οργανωμένων μορφών εκφράζεται με σκελετώδεις, γωνιώδεις κατασκευές, με ορθογωνικότητα, ασυμμετρία, οικονομία στις γραμμές και γεωμετρικές λύσεις όσον αφορά τη διευθέτηση της επιφάνειας.

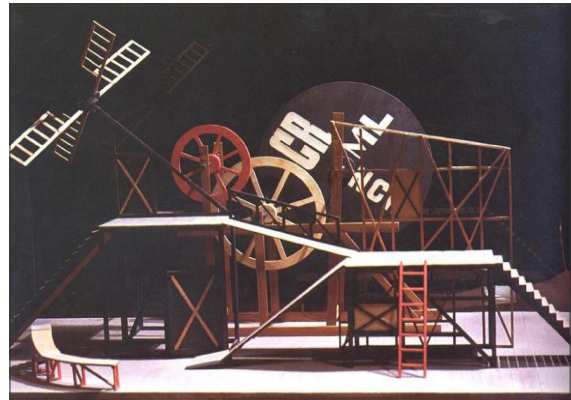
Ο κίνδυνος ήταν, ότι τα χαρακτηριστικά των αντικειμένων που παρήχθησαν μέσα στο κονστρουκτιβιστικό παράδειγμα, μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν χωρίς καμία αναφορά στη γνήσια μέθοδο από όπου είχαν αρχικά παραχθεί. Αυτό έγινε και στο μοντέλο του Issac Rabinovich στην ταινία. Τα επιτεύγματα του όμως παραμένουν αξιοσημείωτα, καθώς το κλίμα μέσα στο οποίο αυτός και οι υπόλοιποι πρωτοποριακοί σχεδιαστές εργάστηκαν, ήταν αρκετά δύσκολο.⁶⁷

⁶⁷ Lodder, Christina, *ό.π.*, σελ. 180

Όσον αφορά τους **εσωτερικούς χώρους** της πόλης στην ταινία, τα εσωτερικά σκηνικά της έχουν επιρροές από τα κονστρουκτιβιστικά σκηνικά του θεάτρου του Vsevolod Emilevich Meyerhold την ίδια εποχή.⁶⁸ Τα σκηνικά της Liubov Popova για το έργο 'The Magnanimous Cuckold' το 1922 και για το έργο 'The Earth in Turmoil' το 1923, καθώς και τα σκηνικά της Varvara Stepanova για το έργο 'The death of Tarelkin' το 1922 δείχνουν ξεκάθαρα την επιρροή του κονστρουκτιβισμού στο πεδίο του θεάτρου. Ο Meyerhold είχε αναπτύξει το σύστημα biomechanics με το οποίο επιδίωκε αφαιρώντας τις περιττές και μη παραγωγικές χειρονομίες και εκφράσεις από την τεχνική των ηθοποιών, να περιορίσει την υποκριτική σε μια απρόσωπη και μηχανική διαδικασία.⁶⁹



27. Liubov Popova
'The Magnanimous Cuckold', 1922



28. Liubov Popova
'The Magnanimous Cuckold', 1922



29. Varvara Stepanova
'The death of Tarelkin', 1922



30. Liubov Popova
'The Earth in Turmoil', 1923

⁶⁸ Hoberman, J., *ό.π.*, σελ. 146

⁶⁹ Lodder, Christina, *ό.π.*, σελ. 170

Η έκφραση της κονστρουκτιβιστικής ουτοπίας, όμως, μέσα από τα εσωτερικά σκηνικά δεν ήταν απόλυτα επιτυχής. Τα σκηνικά της ταινίας δεν χαρακτηρίζονται καθαρά κονστρουκτιβιστικά, κυρίως γιατί η σκηνογράφος της ταινίας Aleksandra Ekster δεν ενστερνίστηκε ποτέ μια αυστηρά κονστρουκτιβιστική θέση στη θεωρία ή στην πράξη. Από το 1920 συχνά αναφερόταν ως κονστρουκτιβίστρια επειδή είχε λάβει μέρος στην έκθεση '5x5=25' το 1921 μαζί με άλλους κονστρουκτιβιστές αρχιτέκτονες. Εκτός όμως από κάποια συγκεκριμένα κοινά ενδιαφέροντα, δεν ακολουθούσε τις αρχές του κονστρουκτιβισμού, γεγονός που αποδεικνύεται στη δουλειά της στα πεδία του θεατρικού σχεδίου.⁷⁰

Η ουτοπία της πόλης μέσα από τα εσωτερικά σκηνικά, προσπάθησε να εκφραστεί με τις αρχές άλλων κινήματων εκτός του κινήματος του κονστρουκτιβισμού που κυριαρχούσε εκείνη την περίοδο. Τα σκηνικά της ταινίας που σχεδίασε η Ekster αποδεικνύουν κυβιστική επιρροή εκτός της κονστρουκτιβιστικής. Τα σχέδια της Ekster για τα εσωτερικά σκηνικά του 1924 μοιάζουν πολύ με τα σχέδια των σκηνικών της Liubov Popova για το έργο 'Romeo and Juliet' το 1920, τα οποία εμφανίζουν ιδιαίτερα κυβιστικά μοτίβα. Η Popova είχε αναπτύξει άλλωστε μια κυβιστική και φουτουριστική τεχνοτροπία στα αρχικά στάδια της δουλειάς της.⁷¹ Είναι σημαντικό βέβαια το γεγονός πως η κυβιστική επιρροή εμφανίζεται κυρίως στα προσχέδια της Ekster και όχι στα τρισδιάστατα σκηνικά. Αυτό βέβαια είναι λογικό αφού ο κυβισμός αποτελεί κίνημα που αναπτύχθηκε στη ζωγραφική και αποτελεί έκφραση σε δύο διαστάσεις και δεν υφίσταται στις τρεις διαστάσεις.

Οι περισσότεροι καλλιτέχνες πραγματοποιούσαν την εποχή εκείνη ένα είδος περάσματος από το κίνημα του κυβισμού στην προσπάθειά τους να αναπτύξουν τη δική τους έκφραση. Ορισμένοι προώθησαν την 'αναλυτική' πτυχή του κυβισμού για να διαλύσουν το μοτίβο τελείως, ενώ άλλοι προώθησαν τη 'συνθετική' πτυχή του. Με τις επαναστατικές μεθόδους του, το κίνημα του κυβισμού λειτούργησε ως καταλύτης για άλλα κινήματα όπως ο εξπρεσιονισμός, ο φουτουρισμός, ο κονστρουκτιβισμός, ο ντανταϊσμός και ο σουρεαλισμός.⁷² Τα επίπεδα σχήματα των κυβιστικών κολλάζ εξελίχθηκαν στα αφηρημένα χρωματικά επίπεδα του Μάλεβιτς, ενώ τα πραγματικά στοιχεία των κυβιστικών κατασκευών που έδειξε ο Πικάσο στον Τάτλιν στο Παρίσι το 1914, εξελίχθηκαν στις κατασκευές του Τάτλιν σύμφωνα με την κονστρουκτιβιστική 'ανάλυση των υλικών'. Η Liubov Popova επισήμανε μάλιστα τη μετάβαση από την κυβιστική ανάλυση του όγκου και του χώρου των αντικειμένων στην κονστρουκτιβιστική οργάνωση των στοιχείων.⁷³

⁷⁰ Lodder, Christina, *ό.π.*, σελ. 152-155

⁷¹ Arnason, H., H., *History of Modern Art*, εκδόσεις Prentice Hall, 5^η έκδοση, 2003, σελ. 202

⁷² Dempsey, Amy, *Styles, Schools and Movements*, εκδόσεις Thames & Hudson, Λονδίνο, 2005, σελ. 87

⁷³ Foster, κ.α., *ό.π.*, σελ 121

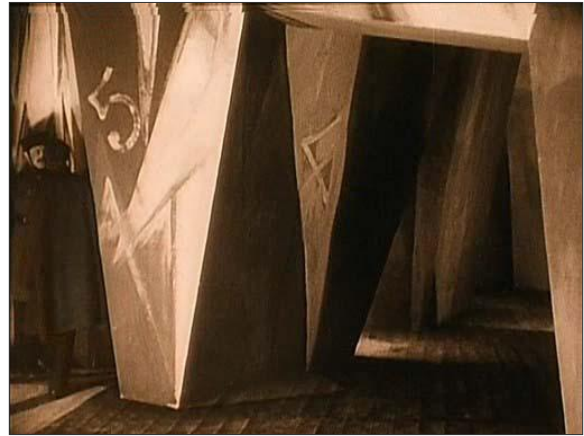


31.Liubov Popova, σκίτσο εσωτερικών σκηνικών για την ταινία *Romeo and Juliet*, 1920



32.Aleksandra Ekster, σκίτσο εσωτερικών σκηνικών για την ταινία *Aelita*, 1924

Τα εσωτερικά σκηνικά της ταινίας που σχεδίασε η Aleksandra Ekster αποδεικνύουν επίσης εξπρεσιονιστικές επιρροές. Οι μη συμμετρικοί, καμπυλοειδείς, κεκλιμένοι τοίχοι των εσωτερικών χώρων μοιάζουν επηρεασμένοι από την εξπρεσιονιστική ταινία *The Cabinet of Dr. Caligari* του Robert Wiene που πραγματοποιήθηκε το 1920.⁷⁴ Στη βιβλιογραφία αναφέρεται πως η ταινία *Aelita* σχεδιάστηκε να γίνει το σοβιετικό ισοτίμο της ταινίας *The Cabinet of Dr. Caligari*. Συγκεκριμένα αναφέρεται, πως όπου η γερμανική ταινία έκανε γνωστό έναν ήδη περασμένο εξπρεσιονισμό, η ταινία *Aelita* έκανε χρήση του σοβιετικού φουτουρισμού.⁷⁵



33-36. Σκηνές από την ταινία *The Cabinet of Dr. Caligari*, 1920

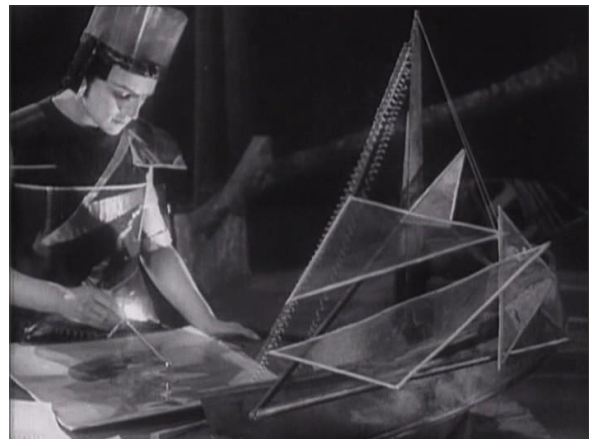
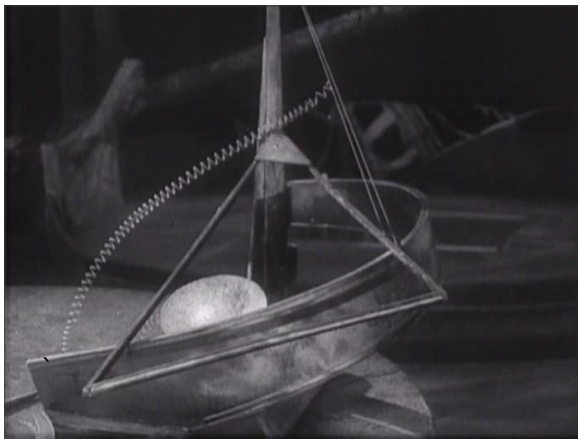


⁷⁴ Neumann, Dietrich, *ό.π.*, σελ. 92

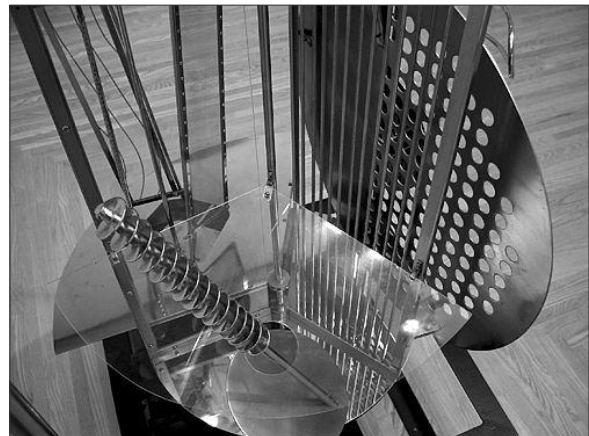
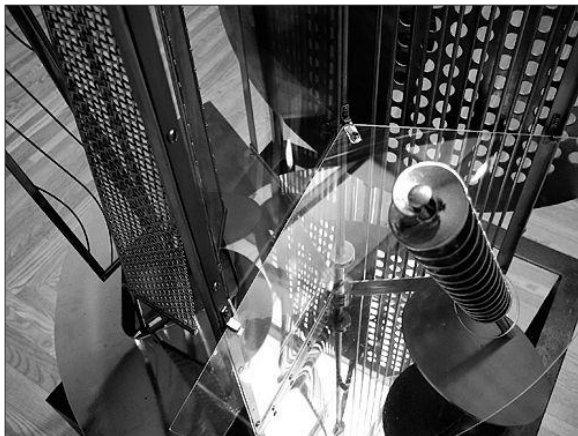
⁷⁵ Hoberman, J., *ό.π.*, σελ. 146

Η έκφραση της κονστρουκτιβιστικής ουτοπίας μέσα από τα **αντικείμενα** της ταινίας ήταν περισσότερο επιτυχής σε σύγκριση με τη έκφραση της ουτοπίας μέσω των εσωτερικών σκηνικών. Τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται στην ταινία έχουν έντονο το κονστρουκτιβιστικό στοιχείο, θέλοντας μάλιστα να τονίσουν την πρωτοτυπία των εφευρέσεων τους. Τα περισσότερα είναι κατασκευασμένα από μεταλλικά στοιχεία, σύρματα, ελατήρια και κομμάτια γυαλιού. Θυμίζουν αρκετά τις κονστρουκτιβιστικές κατασκευές των καλλιτεχνών του κινήματος.

Τα αντικείμενα της ταινίας μοιάζει όμως να έχουν επιρροές και από το Bauhaus. Η συσκευή που χρησιμοποιεί ο φύλακας της ενέργειας στην πόλη του Άρη θυμίζει πολύ τις κατασκευές που έφτιαξε ο László Moholy-Nagy του Bauhaus τα χρόνια 1922-1930 με στόχο την επίδειξη των αποτελεσμάτων του φωτός και της κίνησης. Οι κατασκευές αυτές είναι κατασκευασμένες από μέταλλο, γυαλί, ξύλο και περιέχουν κάποιον μηχανισμό για να λειτουργούν. Θυμίζουν ιδιαίτερα τη συσκευή της ταινίας αφού έχουν χρησιμοποιηθεί τα ίδια υλικά, κυρίως το μέταλλο και το ξύλο, καθώς τα στοιχεία που συνθέτουν τις κατασκευές έχουν ποικίλα γεωμετρικά σχήματα.



37-38. Σκηνές απεικόνισης αντικειμένων από την ταινία *Aelita*, 1924



39-40. László Moholy-Nagy κατασκευές με στόχο την επίδειξη του φωτός και της σκιάς, 1922-1930

Γ. Η έκφραση της κονστρουκτιβιστικής ουτοπίας μέσα από τα σχέδια κοστούμιών και οι επιρροές από άλλες εικαστικές εκφράσεις.

Η έκφραση της κονστρουκτιβιστικής ουτοπίας μέσα από τα **σχέδια κοστούμιών** της ταινίας από την Aleksandra Ekster δεν μπορεί επίσης να χαρακτηριστεί απόλυτα επιτυχής. Οι θεωρητικοί ισχυρισμοί της Ekster για το σχέδιο ρούχων για μαζική παραγωγή εμφανίζουν πολλές από τις αρχές που ακολουθούν η *Liubov Popova*⁷⁶ και η *Varvara Stepanov*⁷⁷. Εκτός όμως από κάποια συγκεκριμένα κοινά ενδιαφέροντα, ποτέ δεν ενστερνίστηκε μια αυστηρά κονστρουκτιβιστική θέση είτε στη θεωρία ή την πράξη, γεγονός που αποδεικνύεται από τη δουλειά της στο σχέδιο μόδας.⁷⁸

Η Ekster πίστευε πως η ανάγκη για ρουχισμό πρέπει να βασίζεται στις ιδιότητες της καταλληλότητας, της υγιεινής, της ψυχολογίας και της αρμονίας των αναλογιών με το ανθρώπινο σώμα. Πίστευε πως το ρούχο πρέπει να είναι κατάλληλο για τους εργάτες και για το είδος της εργασίας που θα γίνει. Σύμφωνα με τις αρχές αυτές, σχεδίασε ενδύματα που θα επιτελούν πολλές λειτουργίες και θα ανταποκρίνονται στους ποικίλους τύπους δραστηριοτήτων με τους οποίους απασχολούνται καθημερινά. Σχεδίασε ρούχα στα οποία να μπορούν, αφαιρώντας το εξωτερικό μέρος, να δημιουργήσουν ένα φόρεμα για ειδικές περιστάσεις και αφαιρώντας έπειτα τη μπλούζα, να δημιουργήσουν ένα καθημερινό φόρεμα για τη δουλειά. Η προσαρμοστικότητα αυτού του συνόλου ελάττωσε την ανάγκη για μεγάλο αριθμό ενδυμάτων, που την περίοδο αυτή οι υλικές ελλείψεις καθιστούσαν αδύνατο.

Η σκέψη για τη λειτουργία συνδυάστηκε με τις έρευνες σχετικά με τα υλικά συστατικά του ρουχισμού. Η Ekster επιχειρούσε να συσχετίσει τη μορφή με το υλικό, έτσι κατέληξε πως τα μαλακά υλικά όπως το μαλλί και το μετάξι με την κατάλληλη κατεργασία δίνουν τη δυνατότητα για περίπλοκες και ποικίλες σιλουέτες στα ρούχα. Το χοντρό μαλλί ήταν κατάλληλο για μορφές που αποτελούνται από τις σωστές γωνίες και δεν έχουν κανένα περιττό πρόσθετο κάθετο ρυθμό από πτυχώσεις. Τα ελαστικά υλικά δίνουν τη δυνατότητα να δημιουργηθούν ρούχα για κίνηση, όπως ρούχα για χορό, καθώς επίσης ρούχα με πιο περίεργα μοτίβα όπως οι κύκλοι και τα πολύγραμμα.

Η αρχή της πρακτικότητας που είναι εμφανής στη σύλληψη της ιδέας των ρούχων επεκτάθηκε στη διαδικασία της κατασκευής. Όλα είναι απλά στις σιλουέτες, στα υλικά και στην κοπή, ώστε η ποσότητα ραφής να είναι ελάχιστη. Η ποικιλία προσφέρεται κυρίως με την εκμετάλλευση της σύστασης των υλικών.

⁷⁶ Liubov Sergejevna Popova: *Ρωσίδα καλλιτέχνης του κυβισμού, του σουπρεματισμού και του κονστρουκτιβισμού (1889-1924)*.

⁷⁷ Varvara Fyodorovna Stepanova: *Ρωσίδα καλλιτέχνης του κονστρουκτιβισμού (1894-1958)*.

⁷⁸ Lodder, Christina, *ό.π.*, σελ. 152-155

Η Ekster δεν απέρριψε όμως ποτέ τη μελέτη για κομψότητα και ομορφιά. Στα σχέδια των ρούχων της κυριαρχούν τα γεωμετρικά στολίδια εις βάρος οποιουδήποτε άλλου ενδιαφέροντος. Ακόμα και στη δουλειά της για τη μαζική παραγωγή χρησιμοποίησε διακοσμητικά σχέδια. Πίστευε πως τα ρούχα για μαζική χρήση πρέπει να αποτελούνται από τις πιο απλές γεωμετρικές μορφές, όπως το τετράγωνο και το τρίγωνο, καθώς ο ρυθμός και η ποικιλία στην αναλογία αυτών των μορφών μπορεί να προσφερθεί μέσω του χρώματος. Δεν είναι συνεπώς παράξενο, ότι αισθητικοί λόγοι εξουσιάζουν τις δημιουργίες της για το Στούντιο της Μόδας και τα σχέδια για τα κουστούμια για την ταινία *Aelita*. Και στους δυο αυτούς τομείς εργασίας, η μελέτη της ακριβούς χρησιμότητας δεν έπαιξε κανένα ρόλο και η χρήση των γεωμετρικών μορφών ως διακοσμητικά στοιχεία τονίζουν την ουσιώδη καλλιτεχνική φύση της προσέγγισής της στα ρούχα.⁷⁹

Η *Christina Lodder* εκφράζει μια έντονη κριτική για τα κουστούμια της ταινίας. Συγκεκριμένα αναφέρει πως το κοστούμι της πριγκίπισσας καταλήγει πάνω σε ένα παράδοξο εξόγκωμα που πιο πολύ θυμίζει Art Nouveau παρά κονστρουκτιβισμό. Το παντελόνι της παρακόρης αποτελείται από πολλές κατακόρυφες μεταλλικές ράβδους, οι οποίες φαίνονται να δυσκολεύουν αντί να διευκολύνουν τη κίνηση.⁸⁰

Ο *John Bowl* εκφράζει τη δική του γνώμη για τα κουστούμια της ταινίας. Πιστεύει πως αν και μπορεί να φαίνονται άβολα και παράδοξα στο σχέδιο, στην ταινία λειτουργούν άψογα. Θεωρεί πως η Ekster γνωρίζοντας πως στην ασπρόμαυρη ταινία το χρώμα στα σχέδιά της θα ήταν περιττό, στράφηκε σε άλλα συστήματα επίσημου προσδιορισμού. Μαζί με το έντονο ενδιαφέρον της για τον χώρο ως δημιουργικό παράγοντα, παρακινήθηκε να χρησιμοποιήσει μια ποικιλία από ασυνήθιστα υλικά στην κατασκευή των κουστουμιών και να βασιστεί στις ζωηρές αντιθέσεις μεταξύ της υφής των υλικών όπως το αλουμίνιο, το μεταλλικό έλασμα και το γυαλί.⁸¹



41-42. Αφίσες της ταινίας *Aelita*

⁷⁹ Lodder, Christina, *ό.π.*, σελ. 152-155

⁸⁰ Lodder, *ό.π.*, σελ. 152-155

⁸¹ Taylor, Richard, Christie, Ian, *ό. π.* σελ. 95

Τα κοστούμια που σχεδίασε η Aleksandra Ekster για την ταινία όπως και τα σκηνικά της άλλωστε, αποδεικνύουν κυβιστική επιρροή πέραν της κονστρουκτιβιστικής. Η Ekster άλλωστε δεν ενστερνίστηκε ποτέ μια καθαρά κονστρουκτιβιστική θέση στη δουλειά της στο σχέδιο μόδας.⁸² Τα κοστούμια της έκαναν τους ηθοποιούς να μοιάζουν με γλυπτά που έχουν τη μορφή μηχανών αντί με ανθρώπινα όντα. Θυμίζουν μάλιστα ιδιαίτερα τους πίνακες του κυβιστή ζωγράφου Fernand Leger με θέμα τις μηχανές.⁸³



43. Fernand Leger, 'La partie de cartes', 1917

Με προφανείς τις επιρροές από το Bauhaus, τα κοστούμια καθώς και οι αφηρημένες φιγούρες που σχεδίασε ο Oscar Schlemmer για το 'Triadic Ballet' το 1921 θυμίζουν ιδιαίτερα τα κοστούμια που σχεδίασε η Ekster για την ταινία. Χρησιμοποιούν και οι δυο πολύ τα καμπυλόμορφα σχήματα και τα κυκλικά μοτίβα. Κάποια από τα κοστούμια, όπως και οι αφηρημένες φιγούρες του Schlemmer, κάνουν τον ηθοποιό να μοιάζει κυριολεκτικά με ρομπότ. Τα κοστούμια της Ekster για τους φρουρούς στην ταινία θυμίζουν επίσης ρομπότ. Από τα σκίτσα του Schlemmer για τα κοστούμια του μπαλέτου, παρατηρούμε, πως τονίζει ιδιαίτερα τις αρθρώσεις των κοστούμιών και των φιγούρων και ενισχύουν την αίσθηση αυτή, γεγονός που παρατηρούμε και στα κοστούμια για τους φρουρούς της ταινίας.

Ο Schlemmer για να σχεδιάσει τις φιγούρες του χρησιμοποίησε κυρίως ύφασμα και ιδιαίτερα μέταλλο που κάμπτεται εύκολα και δίνει τη δυνατότητα καμπύλων μορφών. Για τις φιγούρες-ρομπότ χρησιμοποίησε κάποιο είδος πλαστικού, το οποίο επεξεργάστηκε ώστε να δημιουργήσει τις καμπύλες επιφάνειες και να δώσει τα σχήματα που θέλει. Η Ekster αντιθέτως χρησιμοποίησε κυρίως μαλλί, ιδιαίτερα για το φόρεμα της πριγκίπισσας, ενώ ύφασμα για τα υπόλοιπα κοστούμια. Χρησιμοποίησε όμως επίσης το στοιχείο του μετάλλου, κυρίως για να δημιουργήσει τα καπέλα της πριγκίπισσας Aelita, τα κράνη και τα προστατευτικά των φρουρών, καθώς και κάποια διακοσμητικά στοιχεία των κοστούμιών.

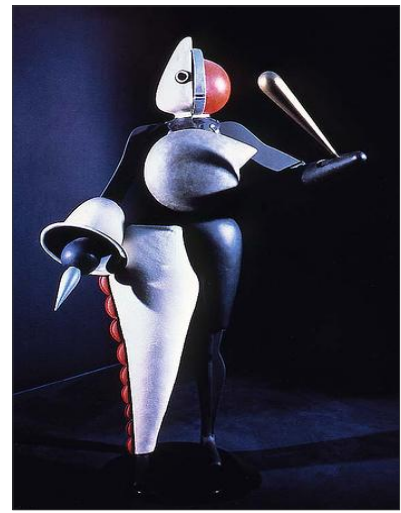
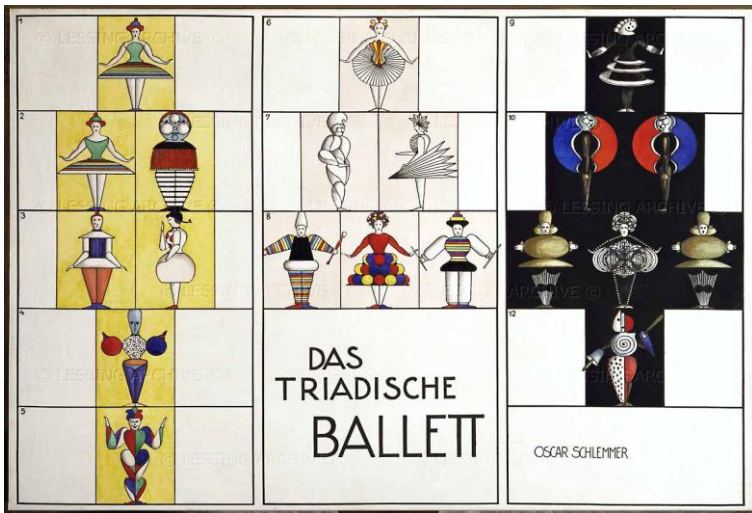
Τα κοστούμια της Ekster στην ταινία μπορούν να συγκριθούν με αυτά για την ταινία *Metropolis* του Fritz Lang του 1927. Το ρομπότ στην ταινία *Metropolis* θυμίζει ιδιαίτερα τους φρουρούς στην ταινία *Aelita*, οι οποίοι με τα κοστούμια φαίνονται σαν κανονικά ρομπότ. Η ταινία *Aelita* προηγείται όμως της ταινίας *Metropolis*, οπότε αν δεχτούμε την άσκηση επιρροής της μίας στην άλλη, αυτό σημαίνει πως τα κοστούμια της Ekster επηρέασαν τη δημιουργία των κοστούμιών στην ταινία *Metropolis*.

⁸² Lodder, Christina, *ό.π.*, σελ. 152

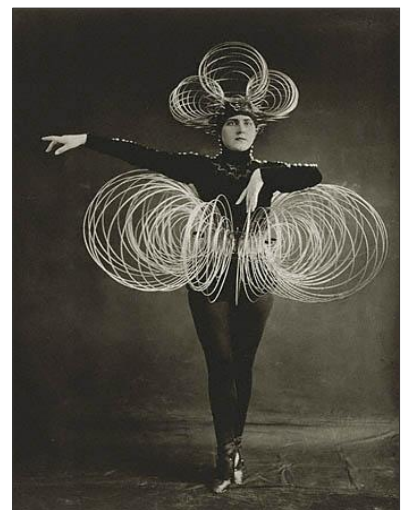
⁸³ Hulten, Pontus, K.G., κ.α., *The Machine: as seen at the End of the Mechanical Age*, εκδόσεις Museum of Modern Art, 1968, σελ. 134



44-45. Oscar Schlemmer, 'Triadic Ballet', 1921



46-47. Oscar Schlemmer, 'Triadic Ballet', 1921



48-50. Oscar Schlemmer, 'Triadic Ballet', 1921

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β:

Συσχετισμοί της ουτοπίας της πόλης στην ταινία με άλλες προτάσεις κτηρίων και πόλεων την ίδια εποχή μέσα από ταινίες και μελέτες αρχιτεκτόνων.

- A.** Συσχετισμοί με άλλα σοσιαλιστικά οράματα για κτήρια και πόλεις.
- B.** Συσχετισμοί με ουτοπικές πόλεις της ίδιας εποχής, πέρα του σοβιετικού παραδείγματος.
- Γ.** Συσχετισμοί με ανάλογες κινηματογραφικές ουτοπίες πόλεων της ίδιας εποχής.

A. Συσχετισμοί με άλλα σοσιαλιστικά οράματα για κτήρια και πόλεις.

Τα **κτήρια της ουτοπίας της πόλης** που απεικονίζονται στην ταινία, μπορούν να συγκριθούν με κτήρια που οραματίστηκαν οι αρχιτέκτονες την ίδια εποχή. Κάποια από τα σχέδια των κτηρίων αυτών πραγματοποιήθηκαν, αλλά τα περισσότερα δεν υλοποιήθηκαν. Τα σχέδια των κτηρίων αυτών είναι όμως αντιπροσωπευτικά της αρχής του μοντέρνου κινήματος των χρόνων του 1920 στη Ρωσία και απεικονίζουν την τάση της εποχής και κυρίως τις αρχές του κινήματος του κονστρουκτιβισμού.

Το μνημείο της Τρίτης Διεθνούς που σχεδιάστηκε από τον Vladimir Tatlin τα έτη 1919-1920 αλλά δεν πραγματοποιήθηκε, το Ανάκτορο της Εργασίας που σχεδιάστηκε από τους αδερφούς Vesnin το 1923 αλλά δεν υλοποιήθηκε, το περίπτερο της Σοβιετικής Ένωσης για την Διεθνή έκθεση του Παρισιού που σχεδιάστηκε από τον Konstantin Melnikov το 1925 και το Ινστιτούτο Βιβλιογραφικών Σπουδών ή Ινστιτούτο Λένιν που σχεδιάστηκε από τον Ivan Leonidov το 1927 αλλά δεν χτίστηκε, αποτελούν αντιπροσωπευτικές μελέτες μοντέρνων κτηρίων της εποχής.

Το σχέδιο για το μνημείο της Τρίτης Διεθνούς, ή πύργος του Τάτλιν, αποτέλεσε την αρχή της νέας σοβιετικής αρχιτεκτονικής. Το μνημείο αποτελείται από μια μεγάλη μεταλλική σπείρα που στηρίζεται σε μια σύνθετη κατασκευή, στο εσωτερικό της οποίας κρέμονται με ατσάλινα σύρματα τρεις μεγάλοι όγκοι, ένας κύβος, μια πυραμίδα κι ένας κύλινδρος. Τα σχέδια για το Ανάκτορο της Εργασίας εγκαταλείπουν τις παραδοσιακές φόρμες και χαρακτηρίζονται από την πρωτοτυπία στη σύλληψη της λειτουργικότητας και της μορφής. Χαρακτηριστικό της λύσης είναι η χρήση του εμφανούς σκελετού.

Το περίπτερο της Σοβιετικής Ένωσης στη Διεθνή έκθεση του Παρισιού είχε στόχο να εκφράσει με το δυναμισμό της μορφής την ιδεολογία της επανάστασης. Το περίπτερο χαρακτηρίζεται από την αλληλοδιείσδυση του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου και από τα μεγάλα γυάλινα επίπεδα. Εκμεταλλεύεται τις ιδιότητες του ξύλου και προβάλλει το υλικό. Τα σχέδια για το Ινστιτούτο Λένιν εμφανίζουν ως κύρια μορφολογικά στοιχεία το παραλληλεπίπεδο της αποθήκης των βιβλίων και την γυάλινη σφαίρα του αμφιθεάτρου. Μια πλατφόρμα κυκλικής μορφής συνδέει τους όγκους και χρησιμεύει για να προστεθούν γύρω της μια σειρά από δευτερεύοντα κτήρια.

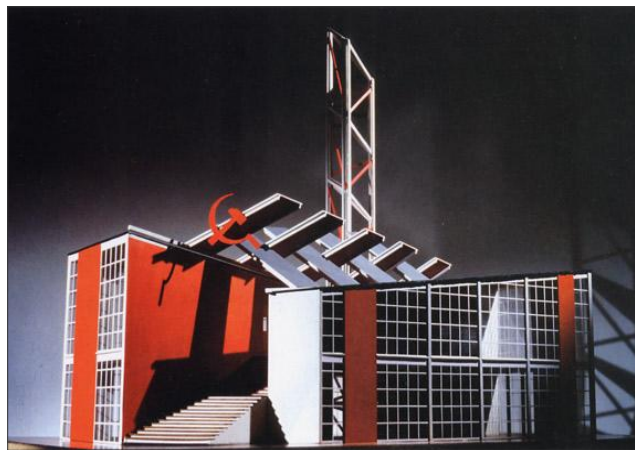
Στη μελέτη των κτηρίων αυτών χρησιμοποιούνται τα χαρακτηριστικά στοιχεία του κινήματος του κονστρουκτιβισμού, όπως η χρήση των γεωμετρικών στοιχείων και η ανάδειξη του υλικού. Αποτελούν την πρώτη απόπειρα του μοντέρνου κινήματος στη Ρωσία. Η έκφραση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής τα χρόνια του 1920 βασίζεται στη χρήση ορθογώνιων σχημάτων, στην παράθεση κι αλληλοδιείσδυση παραλληλογράμμων, στη χρησιμοποίηση λείων επιφανειών, στον εμφανή σκελετό από μπετόν αρμέ και στη χρήση υποστρωμάτων, δοκαριών και επίπεδης στέγης για τη

δημιουργία μεγάλων ανοιγμάτων.

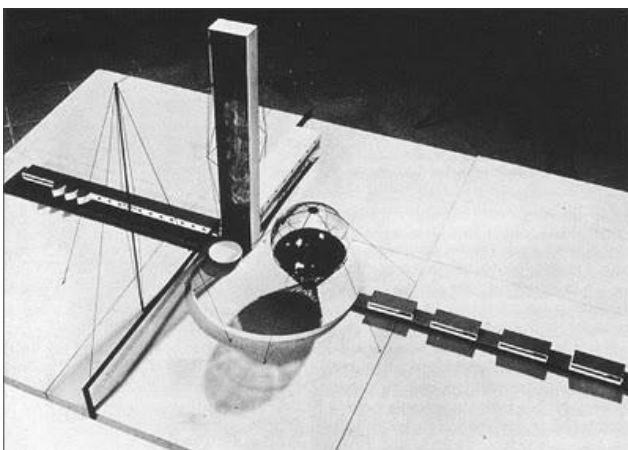
Τα κτήρια της πόλης στην ταινία παρουσιάζονται με χρήση γεωμετρικών στοιχείων, ως βασικό χαρακτηριστικό του κονστρουκτιβιστικού κινήματος, αλλά χρησιμοποιούνται κυρίως στοιχεία μη κλασσικής γεωμετρίας ώστε να απεικονίσουν τη φουτουριστική πόλη. Αυτό είναι ένα γνώρισμα που κάνει τα κτήρια της πόλης να διαφέρουν σημαντικά από τα σχέδια των κτηρίων της εποχής της ταινίας. Τα κτήρια στην ταινία διαφοροποιούνται ακόμα σημαντικά, καθώς παρατηρείται έλλειψη ανοιγμάτων σε αυτά και χρήση σχημάτων και διαστάσεων που δύσκολα εξυπηρετούν λειτουργίες κτηρίου.



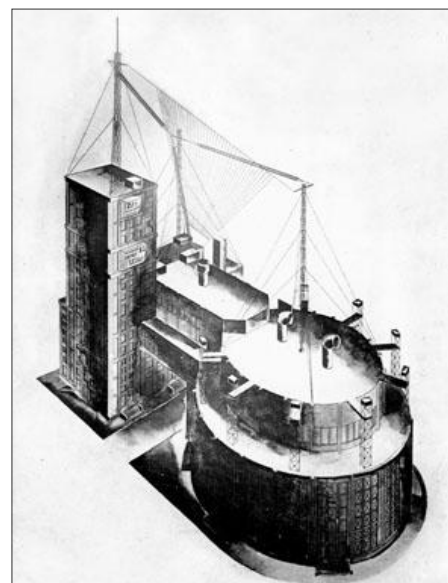
51. Vladimir Tatlin, το Μνημείο της 3^{ης} Διεθνούς, 1919-1920



52. Konstantin Melnikov, το περίπτερο της Σοβιετικής Ένωσης για τη Διεθνή έκθεση του Παρισιού, 1925



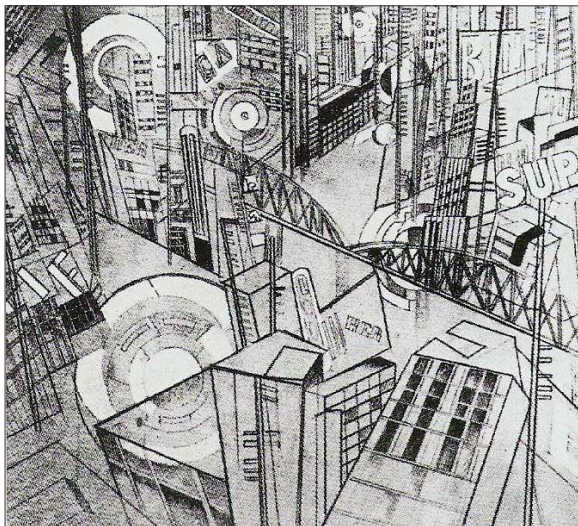
53. Ivan Leonidov, Ινστιτούτο Λένιν, 1927



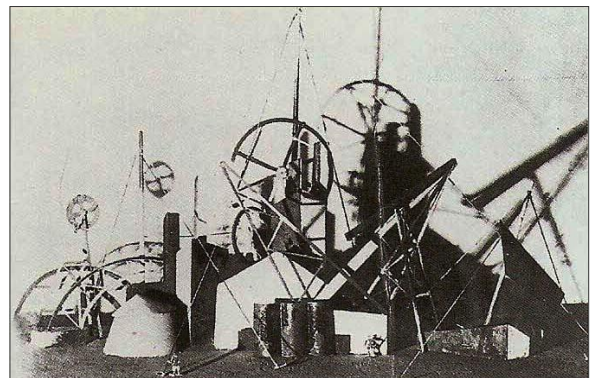
54. Αδερφοί Vesnin, Ανάκτορο της Εργασίας, 1923

Η **ουτοπία της πόλης** του Άρη στην ταινία μπορεί να συγκριθεί με προτάσεις για τις σοσιαλιστικές πόλεις όπως εκφράστηκαν στη Ρωσία εκείνη την εποχή. Η σκηνογράφος της ταινίας Aleksandra Ekster, είχε εκφράσει από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 το ενδιαφέρον της για παρόμοια αστικά οράματα όπως στο σχέδιο της για τη 'Dynamic city' το 1921.⁸⁴ Χρησιμοποιεί τα ίδια γεωμετρικά σχήματα για την απεικόνιση της πόλης, καθώς υπάρχουν και εδώ αρκετές κεραίες και σύρματα για τις συνδέσεις στην πόλη.

Η ουτοπία της πόλης του Άρη στην ταινία έχει όμοια στοιχεία με τα μοντέλα της μελλοντικής σοσιαλιστικής πόλης, όπως τη σχεδίασαν οι Aleksander Vesnin και Ludmilla Popova για τον εορτασμό στη Μόσχα τον Οκτώβριο του 1921 ('City of the Future' Project of Theatrical Military Parade for Congress of Third Inernazionale).⁸⁵ Οι δυο πόλεις παρουσιάζονται με παρόμοια γεωμετρικά σχήματα, έχουν ψηλούς στύλους που καταλήγουν σε κωνοειδείς λεπτές κορυφές στο σχήμα της πυραμίδας, τοξοειδείς αψίδες καθώς και άφθονες συνδέσεις για τις τηλεπικοινωνίες στην πόλη.



55. Aleksandra Ekster, 'Dynamic City' μοντέλο σοσιαλιστικής πόλης, 1921



56. Aleksander Vesnin & Ludmilla Popova μοντέλο σοσιαλιστικής πόλης, 1921

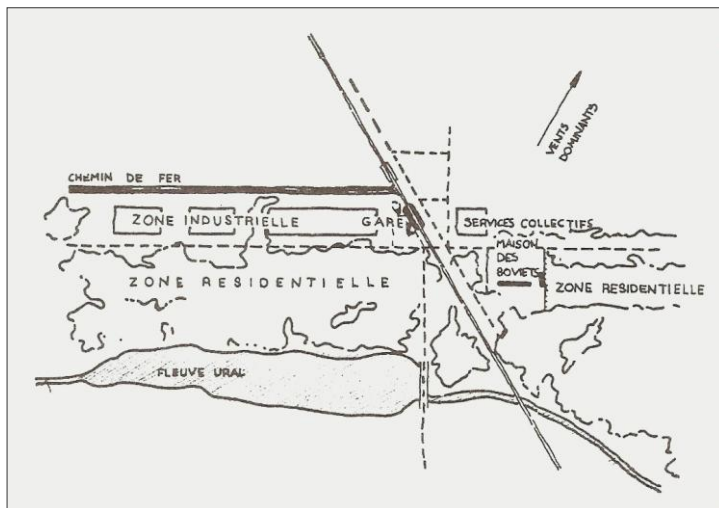
Οι πιο ουσιαστικές προτάσεις για τις μελλοντικές σοσιαλιστικές πόλεις ξεκινούν όμως να διαμορφώνονται πολύ αργότερα από το έτος δημιουργίας της ταινίας, τα χρόνια του 1930, όποτε και ξεκίνησαν οι διαμάχες των αντιτιθέμενων ομάδων των πολεοδομιστών και των απολεοδομιστών. Τα χρόνια εκείνα δημιουργούνται και οι πρώτες πόλεις, οι οποίες αποτελούν κυρίως βιομηχανικές πόλεις που χτίζονται κοντά σε ορυχεία και φράγματα. Η ουτοπία της πόλης στην ταινία μπορεί να συγκριθεί με προτάσεις για τη σοσιαλιστική πόλη της εποχής εκείνης.

⁸⁴ Neumann, *ό.π.*, σελ. 92

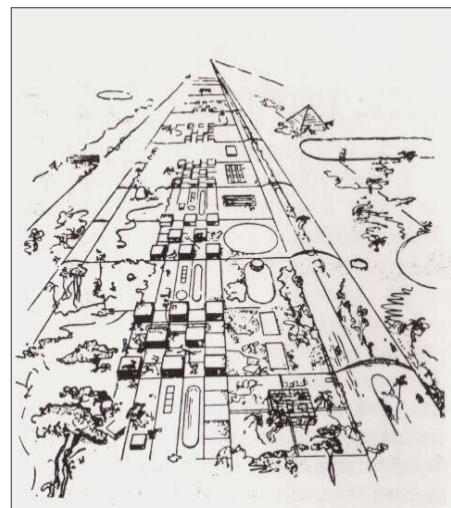
⁸⁵ *ό.π.*, σελ. 92

Οι προτάσεις των απολεοδομιστών κυρίως, βρήκαν ευρύ πεδίο εφαρμογών σε μια σειρά νέων βιομηχανικών πόλεων στη Ρωσία. Η πόλη Stalingrad σχεδιάστηκε αρχικά ως μια γραμμική πόλη που θα αναπτυσσόταν σε μήκος 42 χιλιομέτρων. Τελικά, διαμορφώθηκε από μια γραμμική διαδοχή πέντε πόλεων που ήταν οργανωμένες σύμφωνα με την τεχνολογική συγγένεια των παραγωγικών διαδικασιών. Πρόκειται για μια μεταφορά και εφαρμογή στην κλίμακα της πόλης των αρχών οργάνωσης της εν σειρά παραγωγής που χρησιμοποιούνταν στην βιομηχανία της εποχής.⁸⁶

Η μελέτη για τη βιομηχανική πόλη Magnitogorsk το 1929 του Miljutin, προτείνει τη γραμμική ανάπτυξη της πόλης σύμφωνα με τις αρχές του για την ανάπτυξη της σοσιαλιστικής πόλης. Ο Miljutin προτείνει το 1930, την ιδέα της γραμμικής πόλης για κάθε σοσιαλιστική πόλη, η οποία αποτελείται από έξι παράλληλες ζώνες με συγκεκριμένη αλληλουχία. Μια ζώνη σιδηροδρόμου, μια βιομηχανική ζώνη μαζί με κέντρα εκπαίδευσης και έρευνας, μια ζώνη πρασίνου σε συνδυασμό με τον αυτοκινητόδρομο, μια ζώνη κατοικίας με κοινόχρηστους χώρους, σχολεία και παιδότοπους, μια ζώνη πάρκου με αθλητικές εγκαταστάσεις και μια αγροτική ζώνη. Οι βιομηχανικοί εργάτες και οι εργάτες γης θα κατοικούν στην ίδια περιοχή ενώ τα προϊόντα της βιομηχανίας και της γεωργίας θα μεταφέρονται στις αποθήκες της ζώνης του σιδηροδρόμου ή του πρασίνου.⁸⁷



57. Nicolai Miljutin
Μελέτη για τη γραμμική ανάπτυξη της
βιομηχανικής πόλης Magnitogorsk, 1929



58. Ivan Leonidov
Μελέτη για τη σοσιαλιστική
πόλη Magnitogorsk, 1930

⁸⁶ Καρύδης, Δημήτρης Ν., *Ανάγνωση Πολεοδομίας: Η Κοινωνική Σημασία των Χωρικών Μορφών*, εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα, 1991, σελ.176

⁸⁷ Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική*, μετάφραση Ανδρουλάκης, Θόδωρος, Πάγκαλου, Μαρία, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1999, σελ. 162-163

Η μελέτη για τη σοσιαλιστική πόλη Magnitogorsk το 1930 του Ivan Leonidov, προτείνει τη δημιουργία ενός δρόμου 32 χιλιομέτρων, ο οποίος θα συνδέει τις βιομηχανικές εγκαταστάσεις με μια σειρά αγροτικών εγκαταστάσεων στο εσωτερικό.⁸⁸ Η μελέτη της ομάδας των Bartch, Vladimirov, Solokov, Okhitonitch για την πόλη Magnitogorsk, προτείνει τη δημιουργία ενός δικτύου από οκτώ κύριους δρόμους και από άλλους δευτερεύοντες γύρω από το φράγμα της τεχνητής λίμνης. Παράλληλα στο δίκτυο θα αναπτύσσονται οι ζώνες των κατοικήσιμων περιοχών, οι οποίες θα αναπτύσσονται μέχρι 25 χιλιόμετρα.⁸⁹

Η μελέτη για την 'Πράσινη Πόλη' το 1930, που σχεδίασαν οι Bartch και Guinzbourg για την επέκταση της Μόσχας σύμφωνα με τις αρχές των απολεοδομιστών, προτείνει τη δημιουργία ενός συνεχή άξονα που ορίζεται από ανεξάρτητες πολυώροφες μονάδες για κατοικίες, οι οποίες έχουν ως στόχο να δηλώνουν την παρουσία της πόλης. Στις πλευρές του δρόμου, θα υπάρχουν κοινόχρηστες εγκαταστάσεις ανά διαστήματα 500 μέτρων. Μέσα από αυτήν την οργάνωση, ο Guinzbourg στόχευε στην σταδιακή μετάγγιση του πληθυσμού της Μόσχας με την επιστροφή των κατοίκων της σε ημιαγροτικές περιοχές.⁹⁰

Οι προτάσεις για τις μελλοντικές σοσιαλιστικές πόλεις μέσα από μελέτες, όπως για την πόλη Magnitogorsk, για την πόλη Stalingrad και για την πόλη της Μόσχας, μας οδηγούν στο συμπέρασμα πως οι αρχιτέκτονες της εποχής οραματίζονταν τη μελλοντική σοσιαλιστική πόλη κυρίως βάσει των λειτουργιών της και τη σωστή χωροθέτησή τους. Παρατηρούμε πως δεν υπάρχουν σαφή σχέδια για τις μελέτες αυτές αλλά κυρίως σκαριφήματα λειτουργιών και αφηρημένα σκίτσα. Οι αρχιτέκτονες προβληματίζονταν κυρίως για την ορθή λειτουργικότητα της πόλης και δεν ενδιαφερόντουσαν σημαντικά για τη μορφολογία των κτηρίων και της πόλης στο σύνολό της.

Το στοιχείο αυτό αποτελεί τη βασική, αλλά σημαντική διαφορά με την απόδοση της ουτοπίας της πόλης της ταινίας. Στην ταινία, η πόλη παρουσιάζεται μέσα από τα κτήρια και την εξωτερική και εσωτερική όψη της, αλλά δεν ξεχωρίζουν οι λειτουργίες της. Είναι χαρακτηριστικό μάλιστα, πως τα ίδια τα κτήρια δεν φαίνονται να μπορούν να δεχτούν τις λειτουργίες μιας πόλης. Σημαντικό λοιπόν για την απεικόνιση της συγκεκριμένης ουτοπίας στην ταινία ήταν η απόδοση των μορφών των κτηρίων, των εσωτερικών χώρων και των στοιχείων της πόλης γενικότερα, χαρακτηριστικό που παρατηρούμε και στα μοντέλα για τις μελλοντικές σοσιαλιστικές πόλεις της Ekster και των Aleksander Vesnin και Ludmilla Popova των χρόνων του '20, αλλά όχι στις προτάσεις των χρόνων του '30.

⁸⁸ Frampton, *ό.π.*, σελ. 163

⁸⁹ Kopp *ό.π.*, σελ 246

⁹⁰ *ό.π.*, σελ. 162

Β. Συσχετισμοί με ουτοπικές πόλεις της ίδιας εποχής, πέρα του σοβιετικού παραδείγματος.

Τα αστικά οράματα της ταινίας μπορούν να συγκριθούν με ουτοπικές προτάσεις πόλεων, όπως εκφράστηκαν από άλλους αρχιτέκτονες την ίδια εποχή πέρα από το σοβιετικό παράδειγμα. Η μελέτη 'La Citta Nuova' ή 'New City' το 1914 του Antonio Sant' Elia, προτείνει μια μοντέρνα πόλη οργανωμένη σε συγκροτήματα κτηρίων σε πολλά επίπεδα σε μια γιγαντιαία μηχανή. Τα κτήρια σχηματίζουν πολυώροφα συμπλέγματα και είναι είτε τοποθετημένα βαθμιδωτά είτε έχουν βαθμιδωτές προσόψεις ώστε να επιτρέπουν την πρόσβαση του φωτός. Η πόλη διαθέτει κατοικίες αλλά και μεγάλες εγκαταστάσεις, όπως σιδηροδρομικούς σταθμούς, υπόστεγα για αεροσκάφη και φάρους. Κάθε πλευρά της πόλης έχει ένα μεγάλο σταθμό παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας. Η πόλη διαθέτει ακόμα υπόγειους δρόμους, σιδηροδρόμους, μεταλλικούς και γυάλινους διαδρόμους και μακριές σκάλες που σε οδηγούν στα κτήρια. Στα συγκροτήματα, τα κτήρια και η κυκλοφορία των τροχοφόρων και τον πεζών μοιράζονται τον ίδιο χώρο αλλά λειτουργούν ξεχωριστά.⁹¹

Η μελέτη 'Ville Contemporaine' ή 'Contemporary City' για μια πόλη τριών εκατομμυρίων κατοίκων το 1922 και η μελέτη 'Plan Voisin' για το Παρίσι το 1925 του Le Corbusier, προτείνουν την δημιουργία ενός επιχειρησιακού κέντρου από είκοσι περίπου ουρανοξύστες σε σταυροειδές σχήμα, τοποθετημένους με απόλυτη συμμετρία σε μια μεγάλη περιοχή πρασίνου. Γύρω από τους ουρανοξύστες υπάρχουν εστιατόρια, καφετέριες, μαγαζιά και θέατρα. Στη μέση του κέντρου υπάρχει ένας κεντρικός σταθμός και μια πλατφόρμα για τις αφίξεις των αεροπλάνων. Δίπλα στο κέντρο υπάρχουν τα δημόσια κτήρια όπως μουσεία και δημόσιες υπηρεσίες. Στην ανατολική πλευρά του σχεδίου υπάρχει ένας μεγάλος κήπος. Γύρω από την εμπορική περιοχή υπάρχει μια περιοχή με κατοικίες, στην οποία τα κτήρια των διαμερισμάτων είναι τοποθετημένα σε έναν γιγάντιο ζικ-ζακ κάρναβο.⁹²

Η πρόταση 'Hochhausstadt' για μια πόλη ενός εκατομμυρίου κατοίκων το 1924 του Ludwig Hilberseimer, προτείνει τη δημιουργία μιας πόλης που υψώνεται σε δυο επίπεδα. Ένα χαμηλότερο επίπεδο για την κυκλοφορία των οχημάτων, καθώς και για γραφεία και μαγαζιά τα οποία τοποθετούνται σε μεγάλα μπλοκ. Πάνω από αυτές τις λειτουργίες βρίσκεται το δεύτερο επίπεδο, το οποίο είναι για την κυκλοφορία των πεζών σε πεζοδρόμια και γέφυρες. Από το επίπεδο αυτό εισέρχεται και στις κατοικίες, οι οποίες βρίσκονται σε ψηλά μπλοκ σε ορθογώνιο σχήμα, τα οποία ανά δυο είναι τοποθετημένα παράλληλα πάνω σε κάθε ένα συγκρότημα από γραφεία και

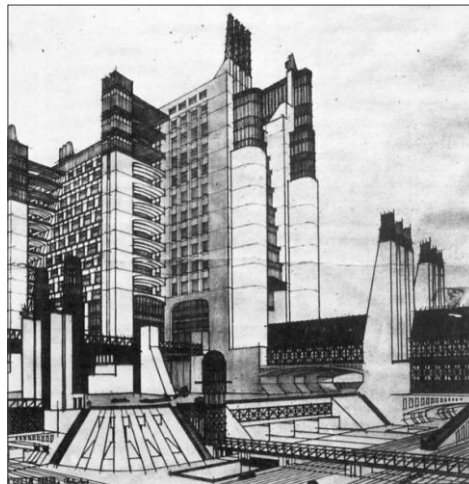
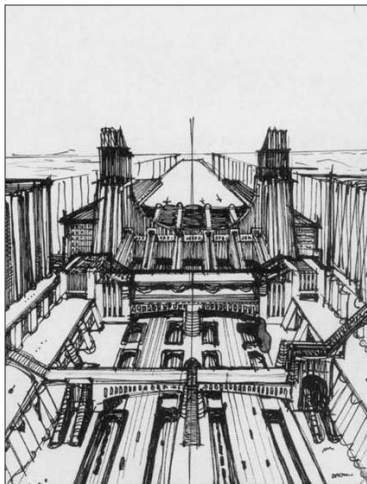
⁹¹ Τίσνταλ Κ., Μποτσόλα Α., *Φουτουρισμός*, μετάφραση Κούρτιοβικ Δημοσθένης, εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα, 1984, σελ.189-197

⁹² Uyttenhaak, Duco Willem, 'Hilberseimer, a mathematical urban planner', Delft University of Technology, www.ducouytenhaak.nl/projects/EssayHilberseimer.pdf, σελ. 6

μαγαζιά. Οι δημόσιες συγκοινωνίες τοποθετούνται υπόγεια. Στη μελέτη αυτή δεν έχει προβλεφθεί η ύπαρξη δημόσιων κτηρίων όπως εργοστάσια, μουσεία, εκκλησίες και σχολεία, ούτε η ύπαρξη πάρκων.⁹³

Η μελέτη 'Ville Radieuse' το 1931 του Le Corbusier αποτελεί μια πρόταση για μια πόλη που αποτελείται από συγκρότημα κατοικιών που περιλαμβάνει μονώροφα διαμερίσματα με ευέλικτη κάτοψη και διαφορετικές διαστάσεις. Η πόλη αποτελείται από παράλληλες ζώνες, όπως ζώνη εκπαίδευσης, ζώνη επιχειρήσεων, ζώνη μεταφορών, ζώνη ξενοδοχείων και πρεσβειών, ζώνη κατοικίας, ζώνη πρασίνου, ζώνη ελαφριάς βιομηχανίας, ζώνη αποθηκών, και ζώνη βαριάς βιομηχανίας. Όλα τα κτήρια, τα γκαράζ και οι δρόμοι βρίσκονται υπερυψωμένα πάνω από το έδαφος ώστε να μένει ελεύθερη η επιφάνεια του εδάφους, η οποία διαμορφωνόταν σε ένα συνεχές πάρκο για την κυκλοφορία των πεζών.⁹⁴

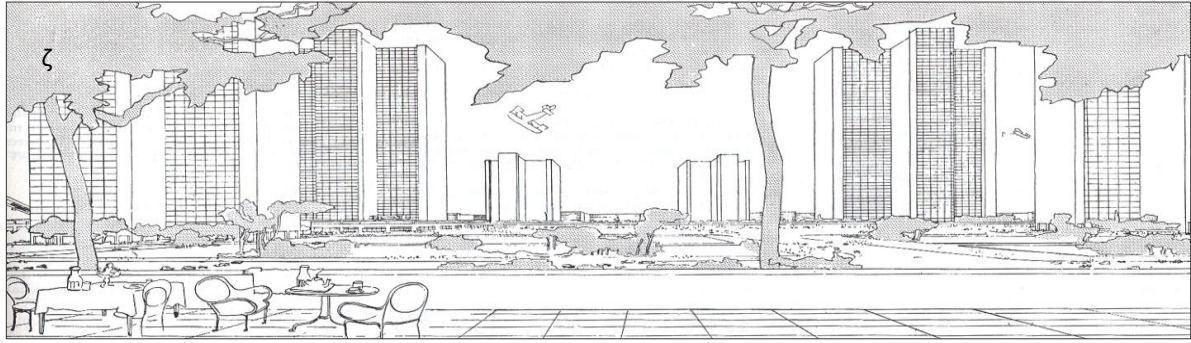
Οι προτάσεις για τις μελλοντικές πόλεις, όπως τις φαντάστηκαν οι Antonio Sant' Elia, Le Corbusier και Ludwig Hilberseimer, αν και μελετήθηκαν την ίδια εποχή με την πραγματοποίηση της ταινίας, είναι πολύ διαφορετικές από την ουτοπία της πόλης όπως παρουσιάζεται σε αυτήν. Στις τρεις αυτές προτάσεις κυριαρχεί η προσπάθεια για οργάνωση των χρήσεων και λειτουργιών μιας πόλης σε αντίθεση με την ταινία όπου το στοιχείο αυτό λείπει εντελώς. Επιπροσθέτως, οι αρχιτέκτονες προτείνουν την οργάνωση των λειτουργιών αυτών σε πανομοιότυπα ογκώδη οικοδομήματα, αντιθέτως με την ταινία όπου τα κτήρια της πόλης είναι διασκορπισμένα στην πόλη και πλέκονται μεταξύ τους χωρίς να ξεχωρίζουν συγκεκριμένες χρήσεις ή λειτουργίες σε αυτά.



59-61. Antonio Sant' Elia, 'La Citta Nuova', 1914

⁹³ Uytenhaak, *ό.π.*, σελ. 5

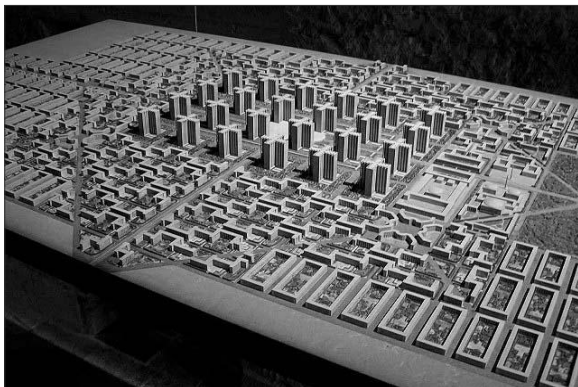
⁹⁴ Frampton, *ό.π.*, σελ. 164-166



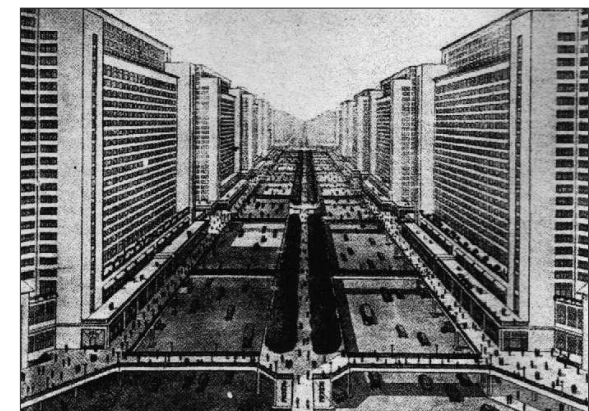
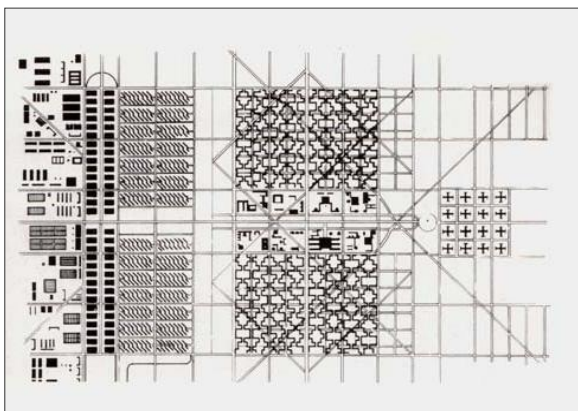
62. Le Corbusier, 'Ville Contemporaine', Μελέτη μελλοντικής πόλης, 1922



63-64. Ludwig Hilberseimer, 'Hochhausstadt', Μελέτη μελλοντικής πόλης, 1924



65-66. Le Corbusier, 'Plan Voisin', Μελέτη μελλοντικής πόλης, 1925



67-68. Le Corbusier, 'Ville Radieuse', Μελέτη μελλοντικής πόλης, 1931

Γ. Συσχετισμοί με ανάλογες κινηματογραφικές ουτοπίες πόλεων της ίδιας εποχής.

Η εξωτερική όψη της πόλης στην ταινία, όπως και οι εσωτερικοί της χώροι, μπορούν να συγκριθούν με τις ουτοπίες πόλεων, όπως εκφράστηκαν σε ταινίες της ίδιας εποχής. Στην ταινία *Metropolis*⁹⁵ του Fritz Lang του 1927, η φουτουριστική πόλη παρουσιάζεται με ψηλούς ουρανοξύστες που είναι τοποθετημένοι ο ένας πολύ κοντά στον άλλον υπό τη μορφή πυραμίδας όπου στην κορυφή βρίσκεται το κεντρικό κτήριο της πόλης, ο πύργος της Βαβέλ. Οι ουρανοξύστες έχουν καθαρή γεωμετρική μορφή και συνδέονται με μακριές γέφυρες που αιωρούνται πάνω από τους δρόμους της πόλης. Οι αστικές κατασκευές του Fritz Lang καθρεφτίζουν τα σχέδια για τη 'Citta Futurista' του Antonio Sant Elia.⁹⁶ Ο εσωτερικός χώρος των κτηρίων της πόλης παρουσιάζεται κυρίως μέσα από τον πύργο της Βαβέλ, ευρύχωρος με άνετα γραφεία και μεγάλα παράθυρα με θέα στην πόλη.

Στην ταινία *Just Imagine*⁹⁷ του David Butler του 1930, η πόλη του μέλλοντος παρουσιάζεται με λεπτούς και ψηλούς ουρανοξύστες που βρίσκονται όμως τοποθετημένοι σε απόσταση μεταξύ τους, δημιουργώντας ανάμεσα οδικά κανάλια και αφήνοντας το φως να εισέλθει μέχρι τα χαμηλότερα επίπεδα. Η πόλη έχει διαφορετικά συστήματα μεταφοράς όπως δρόμους, γέφυρες μεταξύ των κτηρίων και αεροδιαδρόμους. Οι εσωτερικοί χώροι των κτηρίων της πόλης αποτελούν χώρους εργασίας και κατοίκησης. Χαρακτηριστικό τους είναι τα μεγάλα παράθυρα με θέα τα κτήρια της πόλης. Η πόλη στον Άρη όμως, παρουσιάζεται με μια πολύ διαφορετική όψη. Η επιφάνειά της καλύπτεται από ψηλές και λεπτές πολυγωνικές ράβδους σε διαφορετικά ύψη, οι οποίες μοιάζουν με σταλαγμίτες και είναι τοποθετημένες η μια δίπλα στην άλλη, οργανώνοντας τους εξωτερικούς αλλά και τους εσωτερικούς χώρους με τον ίδιο τρόπο.

Στην ταινία *Things to Come*⁹⁸ του William Cameron Menzies του 1936, η πόλη του 2036 βρίσκεται υπόγεια και παρουσιάζεται ως μια μεγάλη κυψελώδης κατασκευή χωρίς τοίχους, από μεταλλικούς σκελετούς που καλύπτονται με γυαλί και πλαστικά φύλλα. Τα κτήρια της πόλης έχουν κυρίως καμπυλοειδές σχήμα. Η πόλη φαίνεται να έχει έναν κεντρικό χώρο σαν εσωτερικό αίθριο όπου συγκεντρώνονται οι πολίτες. Το σχέδιο της ταινίας στηρίζεται στα μινιμαλιστικά θεμέλια των σχεδίων για το 'Plan Voisin' του Le Corbusier του 1925.⁹⁹ Ο εσωτερικός χώρος αποκαλύπτεται κυρίως μέσα από τον κεντρικό χώρο της πόλης σαν εσωτερικό αίθριο όπου συγκεντρώνονται οι πολίτες, καθώς και από τα γραφεία των κυβερνόντων

⁹⁵ βλ. και: Neumann, ό.π., σελ. 94-103

⁹⁶ Hanson, Matt, *Building Sci-Fi Moviescapes: the Science behind the Fiction*, εκδόσεις Focal Press, 2005, σελ.11

⁹⁷ βλ. και: Neumann, ό.π., σελ. 112-115

⁹⁸ βλ. και: ό.π., σελ. 118-121

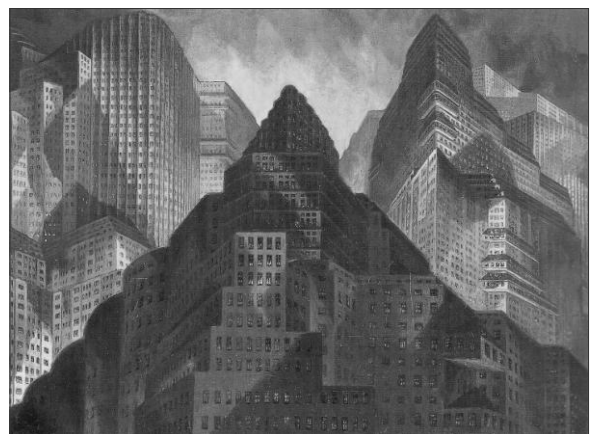
⁹⁹ Hanson, Matt, *Building Sci-Fi Moviescapes: the Science behind the Fiction*, εκδόσεις Focal Press, 2005, σελ.11

της. Χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η ευρύχωροι χώροι και η χρήση του γυαλιού σε αυτούς και στα αντικείμενά τους.

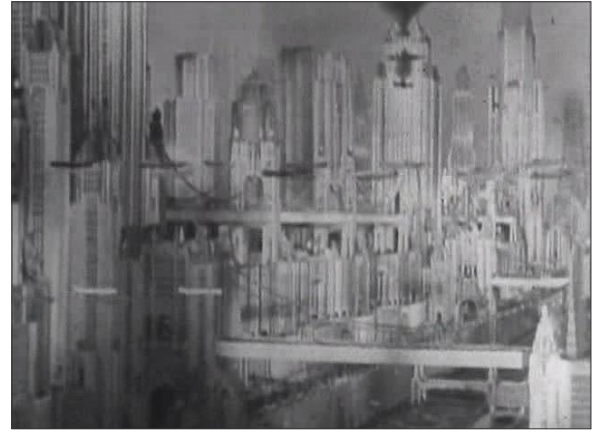
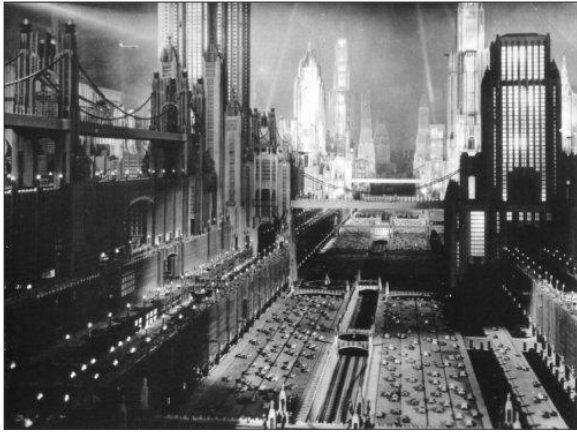
Οι απεικονίσεις των μελλοντικών πόλεων, όπως παρουσιάζονται στις συγκεκριμένες ταινίες, αν και είναι την ίδια εποχή με την ταινία *Aelita*, είναι πολύ διαφορετικές από την απεικόνιση της ουτοπίας του Άρη στην ταινία. Οι όψεις των πόλεων στις ταινίες *Metropolis* και *Just Imagine* χαρακτηρίζονται από μεγάλα κτήρια, που σε αντίθεση με τα κτήρια στην ταινία *Aelita*, έχουν πολλά ανοίγματα και μοιάζουν κατοικήσιμα. Θυμίζουν περισσότερο τα κτήρια και τους ουρανοξύστες σημερινών μεγάλων πόλεων. Οι εσωτερικοί χώροι τους δε σηματοδοτούν όμως τις αντίστοιχες όψεις της πόλης. Χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η ύπαρξη μεγάλων παραθύρων στο εσωτερικό με θέα στα κτήρια της πόλης.

Η όψη του Άρη όμως, όπως παρουσιάζεται στην ταινία *Just Imagine*, θυμίζει την αντίστοιχη όψη του πλανήτη στην ταινία *Aelita*. Συγκεκριμένα και στις δυο απεικονίσεις, η αρειανή μητρόπολη παρουσιάζεται με στοιχεία, όπως οι οβελίσκοι ή οι στύλοι και οι ράβδοι, που είναι τοποθετημένα το ένα πολύ κοντά στο άλλο και προσδίδουν στην εικόνα μια ιδιαίτερα γεωμετρική όψη. Χρησιμοποιείται η μη συνηθισμένη γεωμετρία, ως κύριο γνώρισμα της φουτουριστικής μητρόπολης. Το εσωτερικό των κτηρίων της πόλης του Άρη αποτελείται από τα ίδια ακριβώς στοιχεία με τους εξωτερικούς χώρους της πόλης.

Η ουτοπία της πόλης στην ταινία *Things to come* διαφέρει σημαντικά από εκείνη στην ταινία *Aelita* αλλά θυμίζει περισσότερο φουτουριστική πόλη σε σχέση με τις άλλες, λόγω των αρκετά περίεργων εσωτερικών σκηνικών. Μεγάλη σημασία στις ταινίες αυτές δίνεται στα πρωτοποριακά μέσα μεταφοράς, τα οποία και προσδίδουν έντονα το φουτουριστικό στοιχείο στην πόλη. Σε αντίθεση με την ταινία *Aelita* όπου δεν εμφανίζεται πουθενά οποιοδήποτε στοιχείο μεταφοράς στην πόλη και ιδιαίτερη σημασία δίνεται στη μορφολογία των κτηρίων για την δημιουργία του φουτουριστικού σκηνικού.



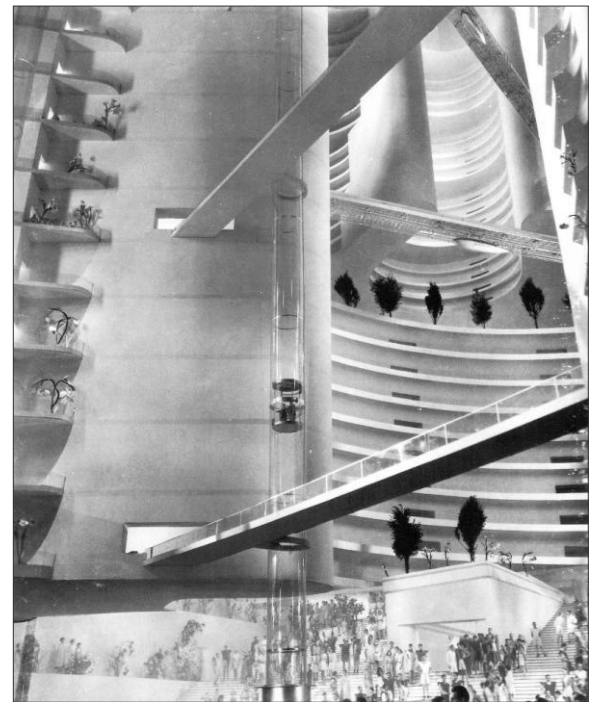
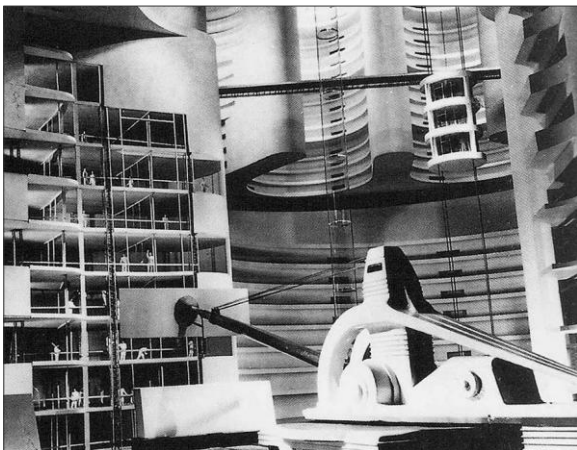
69-70. Σκηνές απεικόνισης της πόλης από την ταινία *Metropolis*, ο πύργος της Βαβέλ, 1927



71-72. Σκηνές απεικόνισης της πόλης από την ταινία *Just Imagine*, 1930



73-74. Σκηνές απεικόνισης της πόλης του Άρη από την ταινία *Just Imagine*, 1930



75-76. Σκηνές απεικόνισης της πόλης από την ταινία *Things to come*, 1936

Η κινηματογραφική σειρά *Flash Gordon, Space Soldiers* που γυρίστηκε το 1936, σύμφωνα με κάποιες ηλεκτρονικές πηγές, έχει δεχτεί επιρροές από την ταινία *Aelita*. Συγκεκριμένα αναφέρεται, πως τα σκηνικά της ταινίας για τον Άρη επηρέασαν αρκετά τα σκηνικά της σειράς για τον πλανήτη Mongo.¹⁰⁰ Η εικόνα της πόλης Mingo, πρωτεύουσα του πλανήτη, ελάχιστη σχέση έχει όμως με την εικόνα της πόλης στην ταινία *Aelita*. Κοινό τους στοιχείο είναι όμως η εικόνα του άγριου εδάφους ως χαρακτηριστικό του ξένου πλανήτη.

Ο πλανήτης Mongo εμφανίζεται όμως αρκετές φορές ακόμα στο μέλλον, αφού οι περιπέτειες του *Flash Gordon* γυρίστηκαν αρκετές φορές σε ταινίες και κινηματογραφικές σειρές από το 1980 μέχρι και το 2007. Στην ταινία του 1980 και στην κινηματογραφική σειρά του 2007 παρατηρούμε, πως η πόλη Mingo θυμίζει περισσότερο την εικόνα της πόλης στον πλανήτη Άρη από την κινηματογραφική σειρά του 1936.

Η επιρροή των σκηνικών της ταινίας είναι ιδιαίτερα εμφανής στην εβδομαδιαία σειρά κόμικς *Flash Gordon* που ξεκίνησε να εκδίδεται το 1934 και συνεχίστηκε μέχρι το 2007, στα οποία και βασίστηκαν οι κινηματογραφικές μεταφορές. Οι εικόνες για την πόλη Mingo στον πλανήτη Mongo θυμίζουν αρκετά την άποψη της πόλης του Άρη και ιδιαίτερα το πρόπλασμα του Issac Rabinovitch, καθώς μοιάζουν πολύ με τη μεταφορά της πόλης στην ταινία του 1980 και λιγότερο με την αντίστοιχή της στην κινηματογραφική σειρά του 1936.



77. Σκηνή από την σειρά *Flash Gordon*, 1936



78. Σκηνή από την ταινία *Flash Gordon*, 1980

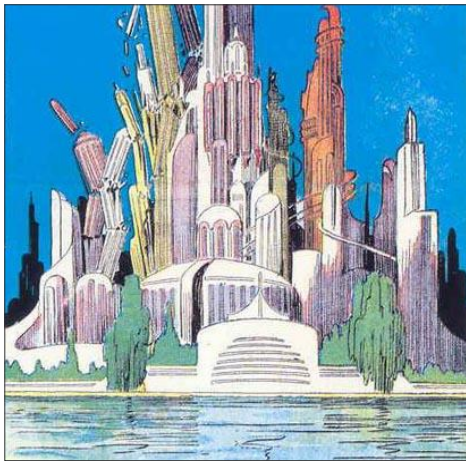


79. Σκηνή από την ταινία *Flash Gordon*, 1980



80. Σκηνή από την κινηματογραφική σειρά *Flash Gordon*, 2007

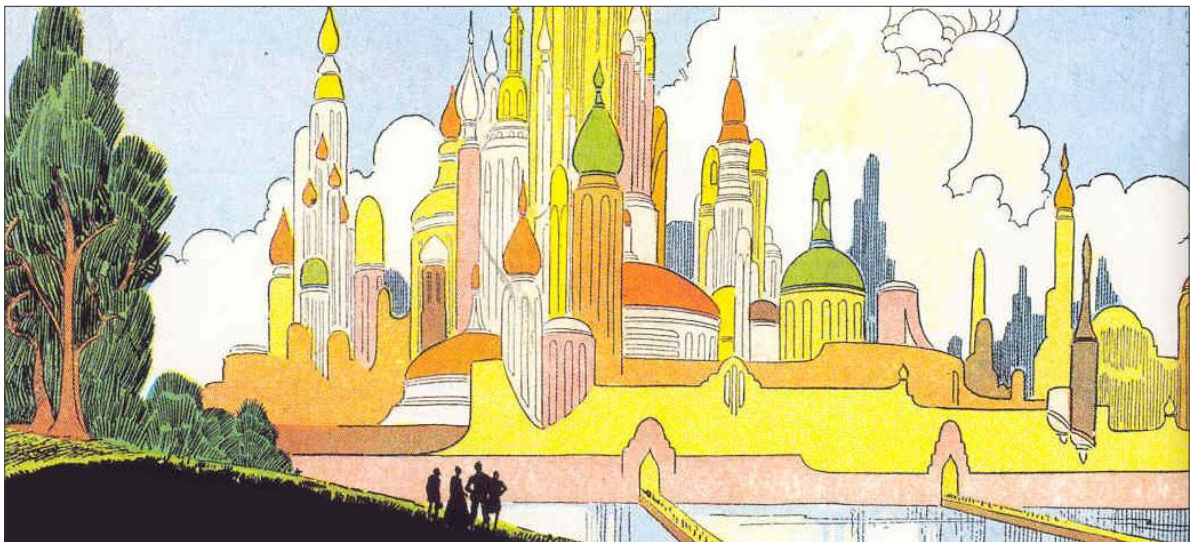
¹⁰⁰ <http://en.wikipedia.org/wiki/Aelita>, 06.07.2010,
<http://www.film4.com/reviews/1924/aelita>, 06.07.2010,
<http://www.imagesjournal.com/issue08/reviews/aelita/text.htm>, 06.07.2010



81. Σειρά κόμικ *Flash Gordon*, 'The Tyrant of Mongo', τεύχος 05.06.1938



82. Σειρά κόμικ *Flash Gordon*, 'On the planet Mongo', τεύχος 14.01.1934



83. Σειρά κόμικ *Flash Gordon*, 'Battle for Tropica', τεύχος 06.02.1944



84. Σειρά κόμικ *Flash Gordon*, τεύχος 10.03.1946



85. Σειρά κόμικ *Flash Gordon*, 'Outlaws of Mongo', τεύχος 12.12.1937

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η έκφραση της ουτοπίας για την πόλη στην ταινία *Aelita* πραγματοποιήθηκε μόλις το 1924, όταν η πολεοδομία δεν είχε προλάβει να αναπτυχθεί. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική εξελίσσεται στη Ρωσία την εποχή εκείνη αλλά η πολεοδομία παραμένει ακόμα υπογονική. Η ανάπτυξή της θα πραγματοποιηθεί κυρίως τα χρόνια μετά το 1926 οπότε και αρχίζει να αντιμετωπίζεται ουσιαστικά το πρόβλημα των νέων σοσιαλιστικών πόλεων. Οι προβληματισμοί για τις μελλοντικές πόλεις οδήγησαν τότε στην έκφραση ποικίλων προτάσεων, μεγάλο μέρος των οποίων όμως παρέμενε σε θεωρητικό επίπεδο. Ενισχύεται έτσι λοιπόν η συμβολή της συγκεκριμένης ταινίας, αλλά γενικότερα του κινηματογράφου και ειδικότερα των ταινιών επιστημονικής φαντασίας, στους πειραματισμούς της εποχής.

Η σημασία της συγκεκριμένης ταινίας είναι σημαντική όμως, ιδιαίτερα όσον αφορά το πεδίο της πολεοδομίας, καθώς η περίοδος πειραματισμού και η εξέλιξη της κράτησαν μόλις λίγα χρόνια. Η γρήγορη ανάπτυξη της βιομηχανίας οδήγησε στη συσσώρευση του πληθυσμού στις πόλεις με αποτέλεσμα η άμεση ανάγκη για στέγαση και για δημιουργία βιομηχανικών κέντρων να μην αφήνει πλέον τα περιθώρια για πειραματισμούς. Η πτώση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας στη Ρωσία ξεκίνησε τα πρώτα χρόνια του 1930. Στην κατεύθυνση αυτή συνέβαλε και ο δογματισμός του Στάλιν, ο οποίος αναλαμβάνει το 1924 τη διακυβέρνηση της χώρας και θα δώσει μια τελείως διαφορετική κατεύθυνση στην πολιτική της τα επόμενα χρόνια που θα αναλάβει μόνος πλέον την ηγεμονία της.

Για την έκφραση της συγκεκριμένης ουτοπίας της πόλης στην ταινία χρησιμοποιήθηκε κυρίως ο κονστρουκτιβισμός, ο οποίος συνέβαλε στην έκφραση των σοσιαλιστικών οραμάτων εκείνης της εποχής. Η ουτοπία της πόλης στην ταινία *Aelita* αποτέλεσε μια ακόμη απόπειρα πειραματισμού και έκφρασης των ιδεών του κονστρουκτιβισμού για τη μελλοντική σοσιαλιστική πόλη την εποχή των χρόνων του '20, παρά το γεγονός όμως πως η κοινωνία στην πόλη του Άρη παρουσιάζεται με κοινωνικές δομές προεπαναστατικές. Η έκφραση της κονστρουκτιβιστικής ουτοπίας στην ταινία δύσκολα θα μπορούσε για αυτό να χαρακτηριστεί επιτυχημένη.

Οι σκηνογράφοι της ταινίας βασίστηκαν κυρίως στη διακοσμητική αντιμετώπιση των σκηνικών και κοστουμιών, χωρίς όμως να έχει προηγηθεί η ύπαρξη ενός συστήματος για την οργάνωση του υλικού, με αποτέλεσμα την αναγωγή της κονστρουκτιβιστικής λογικής σε ένα απλό σύστημα κανόνων που μπορεί να εφαρμόζεται μηχανικά. Η προσπάθεια έκφρασης της κονστρουκτιβιστικής ουτοπίας παραμένει όμως αξιοσημείωτη, καθώς το κλίμα μέσα στο οποίο οι πρωτοποριακοί σχεδιαστές εργάστηκαν εκείνη την εποχή ήταν αρκετά δύσκολο. Οι δυνατότητες σχεδίασης και κατασκευής των σκηνικών ήταν περιορισμένες λόγω της έλλειψης υλικών και των λιγοστών μέσων σχεδιασμού τους.

Η σκηνογράφος της ταινίας δανείζεται όμως στοιχεία από κινήματα άλλα, εκτός του κονστρουκτιβισμού, όπως το κίνημα του κυβισμού ή του εξπρεσιονισμού, τα οποία όμως αποτέλεσαν εικαστικές εκφράσεις που

αναπτύχθηκαν και παρέμειναν στα πεδίο της ζωγραφικής και της δισδιάστατης απεικόνισης. Είναι σημαντικό το γεγονός πως η έκφραση μιας ουτοπίας σε μια κινηματογραφική ταινία, όπου η ανάγκη για κάτι πραγματοποιήσιμο και ρεαλιστικό ελαττώνεται, δέχεται επιρροές από ποικίλα εικαστικά ερεθίσματα. Η χρήση των στοιχείων αυτών στην ταινία εντοπίζεται όμως κυρίως στα δισδιάστατα σχέδια των σκηνικών και όχι στην τρισδιάστατη απεικόνιση τους.

Η έκφραση της ουτοπίας της πόλης στην ταινία χαρακτηρίζεται ιδιαίτερα πρωτοποριακή για την εποχή της, ιδιαίτερα αν συγκριθεί με άλλα σοσιαλιστικά οράματα για κτήρια και πόλεις εκείνης της εποχής. Η έκφραση της ουτοπίας στην ταινία προηγείται άλλωστε, καθώς όλες οι προτάσεις για τις μελλοντικές πόλεις στη Ρωσία την εποχή εκείνη εκφράστηκαν αρκετά χρόνια αργότερα από αυτήν. Σημαντικό είναι όμως το γεγονός, πως παρά την καθυστέρησή τους, δεν αποτελούν ολοκληρωμένες προτάσεις, αλλά κυρίως θεωρητικές λύσεις με λειτουργικά διαγράμματα και αφηρημένα σκίτσα τοποθέτησης των κτηρίων.

Η σύγκριση της ουτοπίας αυτής με άλλες προτάσεις, όπως εκφράστηκαν σε μελέτες αρχιτεκτόνων της ίδιας εποχής, εκτός όμως του σοβιετικού παραδείγματος, διαπιστώνει πως η έκφραση της ουτοπίας για την πόλη στην ταινία *Aelita* διαφέρει σημαντικά από όλες τις άλλες προτάσεις που εκφράστηκαν τότε για την πόλη του μέλλοντος. Χαρακτηρίζεται ιδιαίτερα καινοτόμα, κυρίως όσον αφορά τη μορφολογία των κτηρίων, καθώς και την οργάνωση και τοποθέτηση αυτών στην πόλη.

Η απόπειρα αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική στο πεδίο των ταινιών επιστημονικής φαντασίας, αφού δεν υπάρχει καμία αναλογία με αντίστοιχες φουτουριστικές ταινίες της εποχής εκείνης. Η ταινία *Aelita* αποτελεί άλλωστε μια από τις πρώτες ταινίες επιστημονικής φαντασίας στη Ρωσία αλλά και παγκοσμίως. Η απεικόνιση της πόλης του πλανήτη Άρη στην ταινία προηγείται όλων των άλλων ταινιών επιστημονικής φαντασίας που απεικονίζουν ουτοπίες μελλοντικών πόλεων και είναι αρκετά πιο διαφορετική. Οι υπόλοιπες προτάσεις, μεταξύ των οποίων υπάρχουν αρκετά κοινά στοιχεία, είναι πρωτοφανείς αλλά παραμένουν πιο ρεαλιστικές και πιο κοντά στην εικόνα της σημερινής πόλης.

Η ταινία *Aelita* συμβάλει λοιπόν, με την εικονογράφηση της ουτοπίας του Άρη, στους πειραματισμούς της εποχής για τη μελλοντική πόλη και κυρίως αρκετά νωρίτερα από αυτούς που πραγματοποιήθηκαν στην πραγματικότητα. Η δυνατότητα ελευθερίας απόδοσης της ουτοπίας που προσφέρει μια ταινία επιστημονικής φαντασίας, κατάφερε να δημιουργήσει τολμηρές και καινοτόμες εκφράσεις της πόλης, που στην πραγματικότητα οι αρχιτέκτονες της εποχής δεν τολμούσαν να σκεφτούν ακόμα και αρκετά χρόνια αργότερα από αυτήν. Ίσως το πιο ενδιαφέρον συμπέρασμα να είναι, πως μερικές φορές, οι πιο πρωτοπόρες ιδέες γύρω από την αρχιτεκτονική βρέθηκαν να μην είναι χτισμένες, αλλά να βρίσκονται αλλού, σε άλλες περιοχές, επί χάρτου ή, στην περίπτωση μας, επί του φιλμ.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Arnason, H., H., **History of Modern Art**, εκδ. Prentice Hall, 5^η έκδοση, 2003
2. Benevolo, Leonardo, **The Modern Movement**, volume two, εκδ. MIT Press Ltd, USA, 1971
3. Boake, Terri Meyer, '**Defying Gravity: Space Architecture in Film Environments, An Opportunity Lost**', School of Architecture, University of Waterloo, http://www.architecture.uwaterloo.ca/faculty_projects/terri/gravity/gravity_colour.pdf
4. Bould, Mark, **The Routledge Companion to Science Fiction**, εκδ. Routledge, USA, 2009
5. Bowlt, John E., Matich, Olga, **Laboratory of Dreams: the Russian Avant-Garde and Cultural Experiment**, εκδ. Stanford University Press, 1999
6. Curtis, William I.R., **Modern Architecture since 1900**, εκδ. Phaidon Press, 3^η έκδοση, Hong Kong, 1996
7. Dempsey, Amy, **Styles, Schools and Movements**, εκδ. Thames & Hudson, Λονδίνο, 2005
8. Dick, Steven J., **Remembering the Space Age**, National Aeronautics and Space Administration Office of External Relations, History Division, Washington, DC, 2008
9. Elliot, D., **100 Years of Russian Art, 1889-1989: From Private Collections in the USSR**, εκδ. Lund Humphries, 1^η έκδοση, Οξφόρδη, 1989
10. Foster, Hal, κ.α., **Η τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός**, μετάφραση Τσολακίδου Ιουλία, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2007
11. Frampton, Kenneth, **Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική**, μετάφραση Ανδρουλάκης, Θόδωρος, Παγκάλου, Μαρία, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1999
12. Gillespie, David C, **Early Soviet cinema: Innovation, Ideology and Propaganda**, εκδ. Wallflower Press, 2^η έκδοση, Μεγάλη Βρετανία, 2005
13. Gombrich, E. H., **Το Χρονικό της Τέχνης**, μτφ. Κασδαγλή Λίνα, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2^η έκδοση, Αθήνα, 2004
14. Gropius, Walter, Wensinger, Arthur S., **The Theater of the Bauhaus**, εκδ. The Johns Hopkins University Press, ΗΠΑ, 1996
15. Hanson, Matt, **Building Sci-Fi Moviescapes: the Science behind the Fiction**, εκδ. Focal Press, 2005
16. Hoberman, J., **The Red Atlantis: Communist Culture in the Absence of Communism**, εκδ. Temple University Press, 2000
17. Hobsbawm, Eric, **Η εποχή των Άκρων: Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991**, μτφ. Καπετανγιάννης Βασίλης, εκδ. Θεμέλιο, 8^η έκδοση, 1999

18. Hulten, Pontus, K.G., κ.α., *The Machine: as seen at the End of the Mechanical Age*, εκδ. Museum of Modern Art, 1968
19. Kenez, Peter, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*, εκδ. I. B. Tauris, 2001
20. Khan-Magomedov, Selim O., *VHUTEMAS: Moscou 1920-1930*, 2 τόμοι, εκδ. Regard, 1990
21. Kopp, Anatole, *Πόλη και Επανάσταση*, μτφ. Λαζαρίδης Παντελής, *Η Πτώχευση της Αρχιτεκτονικής*, εκδ. Νέα Σύνορα Λιβάνης Α., 2^η έκδοση, 1976
22. Kostelanetz, Richard, *Dictionary of the Avant Gardes*, εκδ. Routledge, 2^η έκδοση, 2001
23. Lodder, Christina, *Russian Constructivism*, εκδ. Yale University Press, 3^η έκδοση, 1983
24. Lucie-Smith, Edward, *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης & Πολιτισμού*, τόμος 4^{ος}, εκδ. Άλμπατρος, Αθήνα, 1992
25. Nash, J.M., *Cubism, Futurism and Construstivism*, εκδ. Barrons Educational Series Inc, 1979
26. Neumann, Dietrich, *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, εκδ. Prestel, 1999
27. Nowell-Smith, Geoffrey, *The Oxford History of World Cinema*, εκδ. Oxford University, USA, 1999
28. Oenslager Donald κ.α., *Artist of the Theatre: Alexandra Exter*, εκδ. New York Public Library, 1974
29. Parkinson, David, *History of Film*, εκδ. Thames and Hudson, 1996
30. Penz, Francois, Thomas, Maureen, *Cinema and Architecture: Melies, Mallet-Stevens, Multimedia*, εκδ. British Film Institut, 1997
31. Rotha, Paul, *The Film till now: a Survey of the Cinema*, εκδ. J. Cape, 1930
32. Salomoni, Antonella, *Ο Λένιν και η Ρωσική Επανάσταση*, μτφ. Μίχα Ευνίκη, εκδ. Κέδρος, 2007
33. Schneider, Steven Jay, *101 Sci-Fi Movies you Must See Before you Die*, εκδ. Quintessence, Μεγάλη Βρετανία, 2009
34. Shlapentokh, Dmitry, Shlapentokh, Vladimir, *Soviet Cinematography 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality*, εκδ. Aldine Transaction, 1993
35. Solomon R., Guggenheim Museum, State Russian Museum, Shirn Kunsthalle Frankfurt, *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant- Garde 1915-1932*, εκδ. Guggenheim Museum, 1992

36. Strizenova, Tatiana, *Soviet Costume and Textiles 1917-1945*, εκδ. Flammarion, 1991
37. Tafuri, Manfredo, Dal Co, Francesco, *Modern Architecture 1*, εκδ. Electra / Rizzoli, 2^η έκδοση, 1991
38. Taylor, Richard, Christie, Ian, *Inside the film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, εκδ. Routledge, 1991
39. Taylor, Richard, Christie, Ian, *The film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, εκδ. Routledge, ξανατυπωμένη έκδοση, 1994
40. Uytengaak, Duco Willem, *'Hilberseimer, a mathematical urban planner'*, Delft University of Technology, www.ducouytengaak.nl/projects/EssayHilberseimer.pdf
41. Watkin, David, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*, μτφ. Κουρεμένος Κώστας, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005
42. Williams, Robert C., *Artists in Revolution: portraits of the Russian Avant-Garde 1905-1925*, εκδ. Indiana University Press, 1977
43. Youngblood, Denise J., *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, εκδ. Cambridge University Press, 1993
44. Αϊσενερ, Λοτε, *Η Δαιμονική Οθόνη: Ο Γερμανικός Εξπρεσιονισμός στον Κινηματογράφο*, μτφ. Μωραΐτης Μάκης, εκδ. Αιγόκερως, 2003
45. Αργκάν, Τζούλιο Κάρολο, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μτφ. Παπαδημήτρη Λίνα, Πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, 4^η έκδοση, Ηράκλειο, 2004
46. Βενετσιάνου, Όλγα, Μπαζαίου, Ναταλία, (επιμ.), *Αφιέρωμα: Αρχιτεκτονική - Χώρος - Κινηματογράφος*, Περιοδικό Αρχιτέκτονες, τεύχος 35, περίοδος Β, Σεπτέμβριος / Οκτώβριος 2002
47. Κακάρογλου, Λεωνίδα (επιμ.), Κατάλογος έκθεσης: *Η Διάσταση του Χώρου στον Κινηματογράφο: Πόλη και Κινηματογράφος*, Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου, εκδ. Γεωρβασάκη, Χανιά, 1998
48. Καρύδης, Δημήτρης Ν., *Ανάγνωση Πολεοδομίας: Η Κοινωνική Σημασία των Χωρικών Μορφών*, εκδ. Συμμετρία, Αθήνα, 1991
49. Καφέτση Άννα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, *Ρώσικη Πρωτοπορία 1910-1930: Η Συλλογή Κωστάκη*, 2 τόμοι, εκδ. Πέργαμος ΑΒΕΕ, Αθήνα, 1995
50. Κωτσάκη, Αμαλία, (επιμ.) *Αφιέρωμα: www.arch.art.gr*, Περιοδικό Αρχιτέκτονες, τεύχος 53, περίοδος Β, Σεπτέμβριος / Οκτώβριος 2005
51. Μαυρακάκης, Κώστας, Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, (επιμ.), Κατάλογος έκθεσης: *Η Διάσταση του Χώρου στον Κινηματογράφο: Κινηματογράφος και Πόλη*, Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου, εκδ. Γεωρβασάκη, Χανιά, 2002

52. Ρήντερ, Κηθ, *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου (1895-1975)*, εκδ. Αιγόκερως, 2000
53. Σαρηγιάννης, Γεώργιος, *'Η «Χάρτα της Αθήνας» και το Ιστορικό της Πλαίσιο'*, Σημειώσεις από το μάθημα 'Ιστορία της Πόλης', ΕΜΠ, Αθήνα, 2000
54. Τίσονταλ Κ., Μποτσόλα Α., *Φουτουρισμός*, μτφ Κούρτοβικ Δημοσθένης, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1984
55. Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 2000 - Η Πόλη και ο Χρόνος, *Αφιέρωμα: Megacities: Από την Πραγματική στη Φανταστική Πόλη*, εκδ. Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδας / Τμήμα Κεντρικής Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 2000
56. <http://www.sovlit.com/aelita/>, 06.07.2010
57. <http://en.wikipedia.org/wiki/Aelita>, 06.07.2010
58. <http://astortheater.org/film16.html>, 06.07.2010
59. <http://blog.voyou.org/2007/08/12/101/>, 06.07.2010
60. <http://www.film4.com/reviews/1924/aelita>, 06.07.2010
61. <http://www.silentera.com/video/aelitaHV.html>, 06.07.2010
62. <http://www.imdb.com/title/tt0014646/plotsummary>, 06.07.2010
63. <http://www.artmag.gr/art-history/650-constructivism>, 06.07.2010
64. http://www.ce-review.org/00/1/kinoeyel_horton.html, 06.07.2010
65. <http://www.livepedia.gr/index.php/Κονστρουκτιβισμός>, 06.07.2010
66. <http://www.imagesjournal.com/issue08/reviews/aelita/text.htm>, 06.07.2010
67. http://www.tor.com/index.php?option=com_content&view=blog&id=18574, 06.07.2010
68. http://www.kalamataculture.gr/ekdiloseis_show.asp?category=9&id=57&subcategory=3&lang=, 06.07.2010

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. Neumann, Dietrich, *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, εκδόσεις Prestel, 1999, σελ. 93
Khan-Magomedov, Selim O., *VHUTEMAS: Moscou 1920-1930*, τόμος Β, εκδόσεις Regard, 1990, σελ. 423
- 2-3. Ταινία *Aelita*, Yakov Protazanov, 1924
4. <http://www.mcescher.com/>, 06.07.2010
- 5-13. Ταινία *Aelita*, Yakov Protazanov, 1924
14. http://24.media.tumblr.com/tumblr_l0smxbOrJT1qznn8zo1_400.png, 06.07.2010
15. http://4.bp.blogspot.com/_ukbSzbjPz8Y/Soq5j1z5FOI/AAAAAAAAEpk/0_ekAAHZJL4/s1600-h/AE04.jpg, 06.07.2010
16. http://3.bp.blogspot.com/_ukbSzbjPz8Y/Soq5tkf86mI/AAAAAAAAEps/b8utwQnzqpw/s1600-h/AE03.jpg, 06.07.2010
17. Khan-Magomedov, Selim O., *VHUTEMAS: Moscou 1920-1930*, τόμος Β, εκδόσεις Regard, 1990, σελ. 330
- 18-26. Ταινία *Aelita*, Yakov Protazanov, 1924
27. http://max.mmlc.northwestern.edu/~mdenner/Drama/images/new_images/constructivism/const2_lg.jpg, 06.07.2010
28. <http://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/210647/1/The-Magnanimous-Cuckold.jpg>, 06.07.2010
29. <http://www.mariabuszek.com/kcai/ConstrBau/Images/Midterm/StpnvaTarelkin.jpg>, 06.07.2010
30. <http://www.greekstatemuseum.com/kmst/cache/image/5a36dedd4bea2543/754.1280.jpg>, 06.07.2010
31. http://www.russianavantgard.com/Artists/popova/popova_decor_garden_romeo.html, 06.07.2010
32. Khan-Magomedov, Selim O., *VHUTEMAS: Moscou 1920-1930*, τόμος Β, εκδόσεις Regard, 1990, σελ. 332
- 33-36. Ταινία *The Cabinet of Dr. Caligari*, Robert Wiene 1920
- 37-38. Ταινία *Aelita*, Yakov Protazanov, 1924
39. http://farm1.static.flickr.com/1/2685678_081f25ff9d.jpg, 06.07.2010
40. http://www.burnaway.org/wp-content/myimages/2008/10/2685688_7796c6f9c2.jpg, 06.07.2010
41. <http://i38.tinypic.com/nvtsv6.jpg>, 06.07.2010
42. http://1.bp.blogspot.com/_g99Zo5Lqojg/STsnkOGbhuI/AAAAAAAAAh8/4JaPObQOAC4/s400/ael.jpg, 06.07.2010
43. http://www.vufintern.dk/613op/3sem/DK20-30/FernandLeger-La_partie_des_cartes1917.jpg, 06.07.2010
44. <http://www.drame.org/blog/images/2009/Mai%202009/Oskar-Schlemmer.jpg>, 06.07.2010
45. <http://cltad.arts.ac.uk/groups/foundation3d/wiki/25dec/images/da714.gif>, 06.07.2010
46. <http://www.lessing-photo.com/p3/400603/40060340.jpg>, 06.07.2010

47. http://farm1.static.flickr.com/94/251879630_d4eaf6d566.jpg, 06.07.2010
48. http://farm1.static.flickr.com/85/272551236_7b0e42bef0_o.jpg, 06.07.2010
49. <http://www.philsprops.co.uk/photos/triadic-ballet2-450h.jpg>, 06.07.2010
50. <http://tipografos.net/bauhaus/triadic-ballet.jpg>, 06.07.2010
51. <http://thaa2.files.wordpress.com/2009/07/tatlin.jpg>, 06.07.2010
52. <http://www.aworldtwin.net/images/images570/SovietPavilion.jpg>, 06.07.2010
53. http://4.bp.blogspot.com/_X9uQOPu_oJU/Ru_LuXCxLaI/AAAAAAAAA74/vdz7nfdhgzE/s400/Leonidov-%5B1927-1928%5D-Lenin.jpg, 06.07.2010
54. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/df/Vesnín_brothers_1923_Palace_of_Labor_draft.jpg, 06.07.2010
55. Neumann, Dietrich, *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, εκδόσεις Prestel, 1999, σελ. 93
56. Neumann, Dietrich, *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, εκδόσεις Prestel, 1999, σελ. 93
57. Καρύδης, Δημήτρης Ν., *Ανάγνωση Πολεοδομίας: Η Κοινωνική Σημασία των Χωρικών Μορφών*, εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα, 1991, σελ. 176
58. Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική*, μετάφραση Ανδρουλάκης, Θόδωρος, Παγκάλου, Μαρία, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1999, σελ. 163
59. http://farm4.static.flickr.com/3605/3508627948_e170b5fc9b_o.jpg, 06.07.2010
60. http://www.nyu.edu/classes/reichert/sem/city/images/santelia_citta2.jpg, 06.07.2010
61. <http://j.whyville.net/smmk/whytimes/img?id=10463&idx=3>, 06.07.2010
62. Καρύδης, Δημήτρης Ν., *Ανάγνωση Πολεοδομίας: Η Κοινωνική Σημασία των Χωρικών Μορφών*, εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα, 1991, σελ. 140
63. http://www.artic.edu/aic/collections/citi/images/standard/WebLarge/WebImg_000102/9712_869961.jpg, 06.07.2010
64. http://www.artic.edu/aic/collections/citi/images/standard/WebLarge/WebImg_000102/9711_869951.jpg, 06.07.2010
65. http://affordablehousinginstitute.org/blogs/us/wp-content/uploads/oobject_15_housing_projects_from_hell_plan_voisin_0905_small.jpg, 06.07.2010
66. <http://www.nyu.edu/classes/reichert/sem/city/images/207a.jpg>, 06.07.2010
67. Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική*, μετάφραση Ανδρουλάκης, Θόδωρος, Παγκάλου, Μαρία, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1999, σελ. 165
68. http://iamyouasheisme.files.wordpress.com/2008/08/ville_radieuse.jpg, 06.07.2010
- 69-70. Ταινία *Metropolis*, Fritz Lang, 1927
- 71-74. Ταινία *Just Imagine*, David Butler, 1930
- 75-76. Ταινία *Things to come*, William Cameron Menzies, 1936
77. Κινηματογραφική σειρά *Flash Gordon*, 1936
78. Ταινία *Flash Gordon*, Mike Hodges, 1980

79. <http://cache-03.gawkerassets.com/assets/images/8/2008/06/2c/f4/2cf4b81fe060528066b4bf44b8e7e809.jpg>, 06.07.2010
80. http://images4.wikia.nocookie.net/___cb20070818034240/flashgordon/images/7/77/101basincity.jpg, 06.07.2010
81. Σειρά κόμικ *Flash Gordon*, 'The Tyrant of Mongo', τεύχος 05.06.1938
82. Σειρά κόμικ *Flash Gordon*, 'On the planet Mongo', τεύχος 14.01.1934
83. Σειρά κόμικ *Flash Gordon*, 'Battle for Tropica', τεύχος 06.02.1944
84. Σειρά κόμικ *Flash Gordon*, τεύχος 10.03.1946
85. Σειρά κόμικ *Flash Gordon*, 'Outlaws of Mongo', τεύχος 12.12.1937

