

## Πολιτιστικό Εργαστήριο III - Σημειώσεις

*M* (1931, *M, ο Δράκος του Ντύσελντορφ*)

Σκηνοθεσία: Fritz Lang

Σενάριο: « », Thea von Harbow

Φωτογραφία: Fritz Arno Wagner

Ερμηνεία: Peter Lorre, Ellen Wildmann, Otto Wermicke

### Εισαγωγή στο γερμανικό εξπρεσιονισμό.

Μετά τη λήξη του πρώτου παγκόσμιου και σε μια εποχή όπου η ηττημένη Γερμανία αντιμετωπίζει τεράστια προβλήματα σε εθνικό επίπεδο (ταπεινωμένη από τη συνθήκη των Βερσαλλιών με έξαρση του πληθωρισμού, της ανεργίας και έλλειψη τροφίμων ο κινηματογράφος της γνωρίζει μια σύντομη άνθιση (1919 – 1933). Τα θεμέλια αυτής της κίνησης τέθηκαν μετά από κρατική πρωτοβουλία πριν από τη λήξη του πολέμου με στόχο τη βελτίωση της εικόνας του Γερμανού που στις αμερικανικές ταινίες παρουσιαζόταν ως άθλιος και διεφθαρμένος. Στα 1917 η κυβέρνηση συγκεντρώνει τις διασκορπισμένες δυνάμεις της κινηματογραφικής βιομηχανίας σ' ένα τεράστιο κινηματογραφικό στούντιο την UFA [Universum Film Aktiengesellschaft (AG)] που θα απέδιδε σημαντικούς καρπούς μετά τη λήξη του πολέμου σε εθνικό και διεθνές επίπεδο. Η νέα κινηματογραφική βιομηχανία με τα τελειότερα μέσα παραγωγής και τους ικανότερους κινηματογραφιστές ελέγχει τη μεγαλύτερη αλυσίδα αιθουσών προβολής της χώρας. Σε αντίθεση με την τυποποίηση του Χόλυγουντ η UFA με τη διεύθυνση του Έριχ Πόμμερ, εξαιρετικού παραγωγού με καλλιτεχνική κρίση και γούστο, αποβλέπει σ' ένα συλλογικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα προϊόν της αγαστής συνεργασίας των μελών της. Η παραγωγή της εντάσσεται στο γενικότερο πλαίσιο του εξπρεσιονισμού που χαρακτηρίζει όλες τις υπόλοιπες τέχνες στη Γερμανία του πρώτου μισού της δεκαετίας του 1920<sup>1</sup>.

Στα γενικότερα χαρακτηριστικά των ταινιών του γερμανικού εξπρεσιονισμού ανήκουν:

- η ύπαρξη ταραγμένων ηρώων που αποτελούν σύνθετες αν όχι διαταραγμένες προσωπικότητες
- η στυλιζαρισμένη αλλοίωση του εξωτερικού κόσμου ώστε να μπορεί να αποδώσει τα συναισθήματά τους
- η ανάπτυξη των οπτικών δυνατοτήτων των εικόνων σε τέτοιο βαθμό που να χρειάζονται ελάχιστους διάτιτλους για να μπορέσει το κοινό να αντιληφθεί το περιεχόμενό τους

Οι Γερμανοί κινηματογραφιστές με τη βοήθεια των μεγάλων αρχιτεκτόνων – σκηνογράφων της εποχής δημιουργούν ένα φιλικό κόσμο που να παραμορφώνει την αντικειμενική πραγματικότητα ώστε να ανταποκρίνεται στον ταραγμένο ψυχισμό ή τη βαθειά υπαρξιακή κρίση των ηρώων. Πρόκειται για μια σημαντική καινοτομία του γερμανικού εξπρεσιονισμού γιατί προσθέτει μια μη αφηγηματική διάσταση σ' αυτό που ως τότε υπήρξε κατεξοχήν αφηγηματικό μέσο. Για τον καλύτερο έλεγχο της εικόνας οι ταινίες γυρίζονται αποκλειστικά σε στούντιο πράγμα που εδραιώνει και το αίσθημα κλειστοφοβίας που ενυπάρχει στο περιεχόμενό τους. Οι ταινίες του

---

<sup>1</sup> Εξπρεσιονισμό ονομάζουμε το κίνημα που προσπαθεί να παρουσιάσει τα υποκειμενικά αισθήματα του καλλιτέχνη απέναντι στην αντικειμενική πραγματικότητα με τεχνικές όπως ο συμβολισμός, η αφαίρεση η παραμόρφωση της προοπτικής.

γερμανικού εξπρεσιονισμού ανήκουν σε τέσσερις κατηγορίες.: 1) φανταστικές, 2) ρεαλιστικές – ψυχολογικές, 3) ιστορικές – μυθολογικές, 4) ντοκιμαντέρ με αφηρημένη σύνθεση.

Φανταστικές ταινίες.

Το χαρακτηριστικότερο ίσως ρεύμα της περιόδου 1919 – 1925 είναι οι φανταστικές ή μυστικιστικές ταινίες. Οι κεντρικοί τους ήρωες είναι δυνάστες με υπεράνθρωπες δυνατότητες και εγκληματικούς στόχους (Καλιγκάρι, Μαμπούζε, Νοσφεράτου)· μπορεί επίσης να είναι φανταστικά τέρατα με ανθρώπινη περιβολή. Στην υπηρεσία τους βρίσκονται συνήθως διάφορα ρομπότ, αυτόματα, ζωντανές κούκλες έτοιμες να εκτελέσουν κάθε επιθυμία τους. Στις ταινίες αυτές, που συμβαίνουν σε παρελθόντα ή μέλλοντα χρόνο και διαδραματίζονται σ' ένα φανταστικό, απειλητικό και μακάβριο σύμπαν δεσπόζουν τα εξπρεσιονιστικά σκηνικά με την αφύσικη προοπτική, τα γωνιώδη απίστευτα σχήματα, το δυσανάλογο των όγκων. Ακόμα και τα «εξωτερικά», το φως της μέρας και οι σκιές είναι ζωγραφισμένα. Στα χαρακτηριστικότερα δείγματα του είδους ανήκουν *Το εργαστήρι του δόκτορα Καλιγκάρι* (1919) του Ρόμπερτ Βίνε, *το Γκόλεμ* (1920) του Πωλ Βάγκενερ, *ο Νοσφεράτου* (1921) του Φρήντριχ Μουρνάου, η *Μητρόπολις* (1926) του Φριτς Λανγκ.

Ρεαλιστικές / Ψυχολογικές ταινίες

Η κατηγορία αυτή δημιουργείται ως αντίδραση στις υπερβολές του εξπρεσιονισμού και χαρακτηρίζεται από μια τάση προς την ηθογραφία και το ρεαλισμό. Σ' αυτές τις ταινίες η δράση περιστρέφεται γύρω από τις κρυφές σκέψεις και τα συναισθήματα των ηρώων. Όμως και εδώ η αντιορθολογική διάσταση είναι προφανής καθώς ο κόσμος του πάθους και της διαφθοράς που κυριαρχεί σ' αυτές εμφανίζεται ως αναπόφευκτος και χρησιμοποιείται κυρίως για συγκινησιακή εκμετάλλευση. Διαιρείται σε δύο κατηγορίες: τις «ταινίες δωματίου» (Kammerspielfilm) και τις «ταινίες δρόμου». Στην πρώτη οι ήρωες προέρχονται από τα χαμηλότερα στρώματα της κοινωνίας και ο φιλικός χώρος είναι φτωχογειτονιές με βρώμικα και καταθλιπτικά εσωτερικά, δρόμους και περίχωρα. (*Η σκάλα υπηρεσίας* 1921 του Πάουλ Λένι, *Συντριμμένος* 1921 του Λούπου Πικ, *Ο τελευταίος άνθρωπος* 1924 του Φρήντριχ Μουρνάου). Οι «ταινίες δρόμου» αποτελούν ατομικές σπουδές της κατάπτωσης των μικροαστών ή μεσοαστών πρωταγωνιστών τους που εγκαταλείπουν την οικογένεια και το σπιτικό τους για να αναζητήσουν τις ηδονές της πόλης. Στις ταινίες αυτές κυριαρχούν ο κυνισμός, η παραίτηση, η απογοήτευση ενώ συχνά βασικό σκηνικό τους αποτελεί ένας χώρος διασκέδασης στα όρια του υποκόσμου (καμπαρέ, πορνείο, τσίρκο). *Ο δρόμος* (1923) του Καρλ Μπρούνε, *Ο δρόμος χωρίς χαρά* (1925) και το *Το κοντί της Πανδώρας* (1929) του Γκέοργκ Παμπστ. Στην παράδοση των ρεαλιστικών ταινιών (με στοιχεία και από τις δύο υποκατηγορίες) ανήκει και το μεγαλύτερο επίτευγμα των αρχών της δεκαετίας του 1930 (και ύστερης περιόδου του εξπρεσιονισμού) *Μ* του Φριτς Λανγκ, με ήρωα έναν ψυχωτικό δολοφόνο που δεν μπορεί να αντισταθεί στην τάση του να δολοφονεί μικρά κορίτσια. Η ταινία είναι εξίσου θαυμαστή για την απεικόνιση της άρρωστης προσωπικότητας του κεντρικού ήρωα (με τη λαμπρή ερμηνεία του Πήτερ Λόρε), τη συνεχή εξίσωση αστυνομίας και υποκόσμου και την πραγματικά υποδειγματική χρήση του ήχου (η ταινία δεν έχει καθόλου μουσική).

Η αισθητική του γερμανικού εξπρεσιονισμού επηρέασε βαθιά τον αμερικανικό κινηματογράφο οι δε μεγιστάνες της βιομηχανίας έσπευσαν να προσκαλέσουν στη χώρα τους σημαντικότερους εκπροσώπους του. Το μεταναστευτικό αυτό ρεύμα

ισχυροποιήθηκε με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία όταν οι περισσότεροι Γερμανοί καλλιτέχνες (Λανγκ, Παμπστ, Μπρεχτ, Βάιλ) ζήτησαν διέξοδο στην Αμερική. Στο τέλος της δεκαετίας του 1920 πάντως η απώλεια των πιο προικισμένων δημιουργών, τεχνικών και ηθοποιών και μια τάση «διεθνοποίησης» των ταινιών του γερμανικού εξπρεσιονισμού που προκάλεσαν οι βλέψεις προς μια ευρύτερη αγορά επέφεραν τη σταδιακή παρακμή του εξπρεσιονισμού.

Το ιδεολογικό υπόβαθρό του γερμανικού εξπρεσιονισμού.

Στο βιβλίο του από τον *Καλιγκάρι στον Χίτλερ* ο Ζήγκφριντ Κρακάουερ υποστηρίζει ότι οι γερμανικές ταινίες από το τέλος του πρώτου παγκόσμιου ως την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία αποκαλύπτουν μια σταθερή τάση προς τον απολυταρχισμό. Καταρχάς δεν υπάρχει άλλη επιλογή ανάμεσα στην τυραννία και το χάος της αναρχίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Εργαστήρι του Δόκτορα Καλιγκάρι* όπου η επιλογή είναι ανάμεσα στο άσυλο (τυραννία) και το πανηγύρι (χάος). Καμιά από τις μείζονες ταινίες αυτής της περιόδου δεν δείχνει να εμπεριέχει τη δυνατότητα δημοκρατικής δράσης και κυριαρχίας του λογικού πάνω στο πεπρωμένο. Σημειώνει επίσης την κατασκευή στο στούντιο φανταστικών κόσμων και τη ροπή προς την οργάνωση που απαιτεί υποταγή. Το ένστικτο και το μοιραίο κυβερνούν. Αυτό είναι εξίσου εμφανές «στις ταινίες του δρόμου» όπου οι άνθρωποι οδηγούνται στη διαφθορά από τα δικά τους πάθη και στις φανταστικές ταινίες όπου ένα άγνωστο και εχθρικό πεπρωμένο περιβάλλει τη ζωή των χαρακτήρων. Ο γερμανικός λαός αποδέχθηκε σε μεγάλο βαθμό αυτή την οπτική του κόσμου και ο Χίτλερ, που το κατάλαβε πολύ καλά, αποφάσισε να το χρησιμοποιήσει σ' ένα πρόγραμμα προπαγάνδας.

Τελικά ο Κρακάουερ υποστηρίζει ότι η φαντασία και η οπισθοδρόμηση είναι πανταχού παρούσες: η αποφυγή των πραγματικών προβλημάτων σε ένα μη πραγματικό κόσμο, όπως στις φανταστικές ταινίες· η επαναλαμβανόμενη εικόνα ενός μετανοημένου ανδρικού κεφαλιού στο στήθος μιας μητρικής γυναίκας στις «ταινίες του δρόμου». Διαβάζει αυτά τα συμβολικά σημεία ως στοιχεία πολιτικής παράλυσης που οδηγούν στην παθητική αποδοχή του Ναζισμού.

Η ανάλυση του Κρακάουερ επικρίθηκε ως σχηματική (κίνδυνος εγγενής όταν εφαρμόζει κανείς μια «θέση» σε μια κατηγορία τόσο ποικίλη όσο μια εθνική κινηματογραφική παραγωγή). Όμως οι επικριτές του δεν κατάφεραν πραγματικά να δημιουργήσουν μια πειστική θέση που να μπορεί να αντικαταστήσει τη δική του.

Άρθρο Μ. Trillo (Thimothy J. Corrigan, *A short Guide to writing about films*, Longman, 6th edition, 2007)

### **Η Αντανάκλαση του Μ: Η Γερμανία ως Πολιτισμός σε κρίση (Ο τίτλος αποτελεί μια σαφή και ακριβή περιγραφή του περιεχομένου του κειμένου)**

Το *Μ* του Φριτς Λανγκ είναι μια τρομακτική και γεμάτος σασπένς ιστορία που αναφέρεται σ' έναν ψυχωτικό δολοφόνο παιδιών. Είναι μια ταινία γνωστή για τις τεχνικές της επιτεύξεις: λιτή και εφευρετική χρήση του ήχου, αξιοσημείωτη χρήση παράλληλου μοντάζ, εντυπωσιακές εικαστικές συνθέσεις τόσο λεπτομερείς και υποβλητικές όσο οι ζωγραφικοί πίνακες. Εξαιτίας αυτών των επιτεύξεων το *Μ* θα συγκινεί κοινά διαφορετικών γενεών και διαφορετικής εθνικότητας. Αλλά για τη δική μου οπτική η ταινία του Λανγκ είναι περισσότερο αξιοσημείωτη ως αντανάκλαση της ταραγμένης Γερμανίας στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Είτε έγινε συνειδητά είτε

όχι το *M* μοιάζει να λειτουργεί ως καθρέφτης της ανόδου του φασισμού στη Γερμανία: όμως αντανακλώνοντας αυτήν την άνοδο η ταινία είναι ίσως πιο σημαντική ως απόπειρα αποκάλυψής της στο γερμανικό κοινό που είχε εμπλακεί με το φασισμό και την ανάπτυξή του. (καθορισμός προβλήματος που οδηγεί σε καθαρή και εστιασμένη 'θέση').

Όπως είναι γνωστό η γερμανική κουλτούρα στη δεκαετίες του 1920 και αρχές 1930 βρέθηκε σε κρίση. Η σταδιακή κατάρρευση της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης από το 1919 ως το 1933 δημιούργησε μια κοινωνία που έμοιαζε να ζει σ' ένα είδος χάους και ταραχής, ένα χάος που ήταν οικονομικό, κοινωνικό και ψυχολογικό. Η φτώχεια, η ανεργία, και η κατάθλιψη εξαπλώθηκαν σ' ολόκληρη την κοινωνία και η σταθερή έννοια της προσωπικής ταυτότητας που είχε θεμελιωθεί στη γερμανική παράδοση και σε μια πολύ οργανωμένη γερμανική κοινωνία έμοιαζαν να έχει καταστραφεί από την συντριπτική ήττα του Πρώτου Παγκόσμιου (σύντομη αλλά περιεκτική αναφορά στο πολιτιστικό και ιστορικό background). Αυτή η γενικότερη κατάρρευση της τάξης και η αστάθεια αντανακλώνονται στα μείζονα καλλιτεχνικά έργα της περιόδου. Οι γεμάτοι εφιάλτες πίνακες του Νορβηγού Edvard Munch είναι εμβληματικοί για ολόκληρη τη σχολή των Γερμανών εξπρεσιονιστών καλλιτεχνών που εστιάζουν στο σκοτεινό, ταραγμένο κόσμο πίσω από την ήρεμη επιφάνεια της καθημερινότητας. (Το γενικότερο πλαίσιο συνδέεται ειδικότερα με τις καλλιτεχνικές παραδόσεις). Καθοριστικά είναι και τα γραπτά του Φρόντ στη διάρκεια αυτής της περιόδου με την έμφασή τους στο σκοτεινό ασυνείδητο πίσω από τη συνειδητή ζωή ανδρών και γυναικών και σ' έναν πολιτισμό γεμάτο κρυφή δυσφορία (John Willet)

Ο γερμανικός εξπρεσιονιστικός κινηματογράφος της δεκαετίας του 1920 αφορούσε επίσης την κρίση και την απεικόνισή της. Όπως ο Ζήγκφριντ Κρακάουερ και η Λότε Άϊσνερ έδειξαν, μερικές από τις πιο σημαντικές ταινίες αυτής της περιόδου απεικονίζουν μια «στοιχειωμένη οθόνη» που αντανακλά την ασταθή πραγματικότητα της κοινωνίας. (Παράθεση της πηγής της πληροφορίας). Από το *Εργαστήρι του Δόκτορα Καλιγκάρι* στον *Νοσφεράτου* η πλειονότητα αυτών των ταινιών είναι για την τρέλα και την καταστροφή, και ακόμα και στις ρεαλιστικές «ταινίες δρόμου» τα σκηνικά και η πλοκή περιγράφουν έναν κόσμο που καταρρέει σε ερείπια. Στους τυράννους και ψυχοπαθείς που ελέγχουν το χάος σ' αυτές τις ταινίες, πολλοί θεατές είδαν το προμήνυμα του Χίτλερ, τον Καλιγκάρι που θα χρησιμοποιούσε την ανασφάλεια της κρίσης σαν όχημα για μαζική καταστροφή (Κρακάουερ Άϊσνερ). (Το πολιτιστικό και ιστορικό συγκείμενο εδραιώνεται περαιτέρω σε δυο κινηματογραφικά κινήματα και δύο ταινίες – κλειδιά. Σ' όλη αυτήν την παράγραφο ο συγγραφέας υπενθυμίζει στους αναγνώστες του τον βασικό τίτλο και τη θέση του («η κρίση»)).

Αυτά τα μοτίβα είναι κεντρικά στο *M* που αντλεί απ' αυτήν την εξπρεσιονιστική παράδοση στην οποία και ο ίδιος ο Λανγκ δούλεψε στη διάρκεια της δεκαετίας του 1920. Ο κεντρικός χαρακτήρας Beckert (Peter Lorre) είναι ένας άνθρωπος που έχει καταληφθεί από κάτι που δεν μπορεί να ελέγξει, μια παράφρονα παρόρμηση να δολοφονεί παιδιά. Πίσω από το πράο και ήσυχο παρουσιαστικό του και στο μέσον της καθημερινής ζωής ο παράφρων δολοφόνος αρχίζει να ρίχνει τον κόσμο στο χάος. (Η πρώτη παράγραφος λειτουργεί ως μετάβαση –«αυτά» και ως θεματική πρόταση στρεφόμενη στην ανάλυση της υπό συζήτηση ταινίας. Πολύ σύντομη σύνοψη του κεντρικού θέματος της ταινίας). Στυλιστικά η ταινία αντλεί και από την εξπρεσιονιστική και από την παράδοση «ρεαλισμού του δρόμου» των γερμανικών

ταινιών. Η παραφροσύνη δείχνεται, από τη μια μεριά, σε μια σειρά σπειροειδών κλιμάκων που παραπέμπουν σε παγίδα και ιλιγγιώδη έλλειψη προοπτικής. Αντιστρόφως, υπάρχει ο ρεαλισμός του δρόμου, της κοινωνικής ένδειας και της ζωής του υποκόσμου, που δίνει στο Μ ένα είδος ντοκιμαντερίστικης όψης. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι, σε αντίθεση με κάποιες εξπρεσιονιστικές ταινίες, είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς τον ονειρικό κόσμο του ψυχολογικού χάους από το κοινωνικό χάος του δρόμου. Ή για να το θέσουμε με τους όρους της ιστορίας, ο Λάνγκ κάνει σ' αυτήν την μετα-εξπρεσιονιστική ταινία δύσκολη την απόφαση αν ο Beckert είναι ένας διαβολικός παράφρονος ή ένα θύμα μια κάποιας δύναμης που διατρέχει όλη την κοινωνία. (Εστιάζοντας πάντα στην ταινία, ο γράφων συνδέει θέματα μορφής και στυλ με την ευρύτερη πολιτιστική και κοινωνική ιστορία. Αντίστοιχα συνδέει τη συζήτηση δύο γερμανικών φιλικών παραδόσεων που διαποτίζουν την ταινία).

Η ταινία κάνει αυτή τη σύγχυση και την κρίση που συνεπάγεται απολύτως ρητή κάποιες στιγμές. Ο νόμος και η τάξη της αστυνομίας που ψάχνει για τον Beckert ταυτίζονται με και είναι σχεδόν αδύνατο να διαχωριστούν από τον όχλο του εγκληματικού υπόκοσμου που επίσης ψάχνει τον Beckert. Τέλος υπάρχουν οι προσεκτικά ενορχηστρωμένες σκηνές του όχλου (όπως στην τελική δίκη), που παρουσιάζονται τόσο υστερικές και αιμοδιψείς όσο αξιολύπητος μοιάζει ο δολοφόνος. (Θεματική πρόταση που επαναφέρει την βασική θέση και εισάγει την ανάλυση. Ρητά, συγκεκριμένα παραδείγματα περιγράφονται με τις ακριβείς τεχνικές λεπτομέρειες από την ταινία). (Αυτές τις στιγμές δεν μπορώ παρά να σκεφτώ τις εγκληματικές πράξεις των Ναζί στο όνομα του νόμου και της τάξης ή τα θαυμάσια συντεταγμένα πλήθη των στρατιωτών που έγιναν πολεμικές μηχανές). (Μια προσωπική σκέψη εισάγεται – που διαστέλλει ευφυνώς τα θέματα της ταινίας).

Υπάρχει, λοιπόν, μια σειρά από διπλές εικόνες ή διπλές αντανάκλασεις στο Μ που μοιάζουν να μπερδεύουν τα ερωτήματα μιας κοινωνίας σε κρίση. Από πού προήλθε αυτή η κρίση; Πού είναι η τάξη και πού η αταξία; Πού είναι το εφιαλτικό όνειρο και πού η πραγματικότητα; Αυτή η διπλή εικόνα και τα ερωτήματα που θέτει είναι πιο φανερά στο χαρακτήρα του Beckert, ειδικότερα κάποιες φορές που εκείνος και το κοινό εξετάζουν την εικόνα του. Συχνά ο Beckert εξετάζει τον εαυτό του και τον βλέπει σε καθρέφτες, αναζητώντας τον παράφρονα που υπάρχει κάπου μέσα του. Σ' ένα σημείο, ο Λανγκ δείχνει τον Beckert να κοιτάζει σε μια βιτρίνα, όπου η εικόνα του εμπεριέχεται σ' ένα κάδρο μέσα στην κινηματογραφική εικόνα – ένα κάδρο που δημιουργείται από μίαν αντανάκλαση μαχαιριών απλωμένων σε σχήμα διαμαντιού μέσα στο κατάστημα. Εδώ, ο συνήθης άνθρωπος - του- δρόμου γίνεται μια απειλητική αντανάκλαση του εαυτού του. Αργότερα ο Beckert διαπιστώνει ότι αναγνωρίστηκε και ξεσκεπάστηκε βλέποντας μίαν αντανάκλαση σε μίαν άλλη εικόνα καθρέφτη που παρουσιάζει το αποκαλυπτικό «Μ» στην πλάτη του. (Πιο συγκεκριμένη περιγραφή που ασχολείται και με το τι παρουσιάζεται και με το ποια μορφή παίρνει).

Αυτό που εκτίθεται σε όλα αυτά τα διαφορετικά πλάνα δεν είναι ακριβώς το ίδιο πράγμα. Όμως στο καθένα, είναι η σκοτεινή πλευρά, η διαταραχή, οι δολοφονικές παρορμήσεις του εαυτού (και της κοινωνίας) που αναζητούνται και αποκαλύπτονται. Επιπλέον, στις περισσότερες απ' αυτές τις εικόνες καθρέφτη, η κάμερα τοποθετεί το κοινό σε μια τέτοια γωνία που να μοιάζει ότι συμμετέχει σ' αυτή την αντανάκλαση – βλέποντας είτε πάνω από τον ώμο του Beckert ή κατευθείαν την ίδια την αντανάκλαση. Όπως η ταινία δημιουργεί μια περίεργη συμπάθεια για τον παράφρονα

Beckert, έτσι κι αυτές οι εικόνες καθρέφτη μοιάζουν να υποχρεώνουν το κοινό να δει τη δική του σκοτεινή πλευρά στις αντανakλώμενες εικόνες ενός ψυχωτικού δολοφόνου. [Ο συγγραφέας διευρύνει την ανάλυση κάποιων θεμάτων και μορφικών στρατηγικών του (η κρίση εμπεριέχεται στις «εικόνες καθρέφτη») για να περιγράψει πώς οι εικόνες στην οθόνη απευθύνονται και προκαλούν το κοινό].

Αν λοιπόν το *M*, όπως κι άλλες γερμανικές ταινίες του τέλους της δεκαετίας του 1920 και αρχών της δεκαετίας του 1930, είναι έμμεση αντανάκλαση μια γερμανικής κουλτούρας σε κρίση, είναι επίσης κάτι περισσότερο από μια απλή αντανάκλαση. Συνδυάζοντας τις δύο παραδόσεις του εξπρεσιονισμού και του ρεαλισμού του δρόμου, κάνει τους εφιάλτες πραγματικότητα και την πραγματικότητα εφιάλτη με τρόπο πολύ πιο ανησυχητικό από τις περισσότερες γερμανικές ταινίες της εποχής. Ίσως ήταν αυτό που οι γερμανικές αρχές αναγνώρισαν όταν υποχρέωσαν τον Λανγκ να αλλάξει τον πρωτότυπο τίτλο *Ένας δολοφόνος ανάμεσά μας*, γιατί σκέφτηκαν ότι ήταν πολύ προκλητικός πολιτικά. Όταν ο Λανγκ εγκατέλειψε τη ναζιστική Γερμανία λίγα χρόνια αργότερα, είχε προφανώς αντιληφθεί ότι καμιά ταινία, ακόμα και τόσο δυνατή όπως το *M*, δε θα ήταν αρκετή να σταματήσει το τυραννικό σκοτάδι που απλωνόταν στους δρόμους της Γερμανίας. (Μια δραματική διεύρυνση των κύριων σημείων του δοκιμίου, αλλά αυτή τη φορά με όρους ιστορίας του κινηματογραφιστή, του δημιουργού πίσω από την ταινία)

#### Βιβλιογραφία

Lotte Eisner, *The Haunted Screen*. Univ. of California Press, Berkeley: 1969  
Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*. Princeton UP, Princeton: 1947  
John Willet, *Expressionism*. New York: McGraw – Hill, 1970

#### *A bout de souffle* (1959, *Με κομμένη την ανάσα*)

Σκηνοθεσία: Jean-Luc Godard  
Σενάριο: François Truffaut, Jean-Luc Godard  
Φωτογραφία: Raoul Coutard  
Ερμηνεία: Jean-Paul Belmondo, Jean Seaberg

#### Εισαγωγή στο γαλλικό Νέο Κύμα

Οι πρωτεργάτες του *Νέου Κύματος* (Ζαν-Λυκ Γκοντάρ, Φρανσουά Τρυφώ, Κλωντ Σαμπρόλ, Ερίκ Ρομέρ, Ζακ Ριβέτ) ξεκίνησαν από το χώρο της κριτικής πριν περάσουν στην σκηνοθεσία γράφοντας μια σειρά από πύρινα άρθρα στο περιοδικό *Cahiers du Cinéma* (Καγιέ ντι Σινεμά = Τετράδια του Κινηματογράφου) που ίδρυσε ένας πολύ σημαντικός θεωρητικός της έβδομης τέχνης, ο Αντρέ Μπαζέν στα 1951. Τα κείμενα αυτά αποτελούν τη «Θεωρία του Δημιουργού» (théorie d' auteur) και δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στο ρόλο του προσωπικού κινηματογράφου υπό καλλιτεχνικό έλεγχο. Θεωρώντας τον κινηματογράφο τέχνη και το σκηνοθέτη δημιουργό, έγιναν κυρίαρχη άποψη στη Γαλλία και παγκοσμίως. (Την ίδια άποψη με τα Cdc εξέφρασαν στην Αγγλία το περιοδικό *Movie* και στην Αμερική ο κριτικός Άντριου Σάρρις).

Αυτό που ευρέως θεωρήθηκε ως εμπορικό ψυχαγωγικό μέσο συλλογικής κατασκευής και μαζικής κατανάλωσης αποδείχθηκε κάτω από τις σωστές συνθήκες ικανό για την

πολυπλοκότητα και τις λεπτές αποχρώσεις των παραδοσιακών τεχνών. Οι εκπρόσωποι του Νέου Κύματος κατέργησαν τις παλιές συμβάσεις και δημιούργησαν νέες που μπορούσαν να εκφράσουν μια πλήρη γκάμα εσωτερικών και εξωτερικών καταστάσεων. Αν και ελάχιστα έθεσε σε αμφισβήτηση την κυριαρχία των πιο παραδοσιακών λαϊκών μορφών, αυτό το νέο είδος δημιουργίας άνοιξε ένα μικρό αλλά βιώσιμο κύκλωμα διανομής «δύσκολων» ταινιών για επιλεκτικό ακροατήριο. Ο όρος *Νέο Κύμα*, δημοσιογραφικής προέλευσης, καλύπτει ένα ευρύ φάσμα σκηνοθετών πολλοί από τους οποίους ελάχιστη σχέση έχουν μεταξύ τους· κοινός τόπος των έργων του είναι η κατάργηση κάθε αφηγηματικής σύμβασης που χαρακτήριζε τον κινηματογράφο μέχρι την εποχή του και η απόλυτη θεματική και αισθητική ελευθερία που αγγίζει τα όρια της εκκεντρικότητας. Τα έργα του χαρακτηρίζονται από μια κοινή φιλοσοφική βάση (τα έργα των Ζαν-Πωλ Σαρτρ και Αλμπέρ Καμύ) και μιαν αποστασιοποιημένη αντισυναισθηματική προσέγγιση των πραγμάτων (με εξαίρεση τον Φ. Τρυφώ) που παραπέμπει στον Μπέρτολντ Μπρεχτ.

Ταυτόχρονα υπάρχει ένα συνεχές παίξιμο με τα ίδια τα κινηματογραφικά μέσα που οδηγεί στην πλήρη ανατροπή και αναδιάρθρωση των κινηματογραφικών κωδίκων. Οι ταινίες των σκηνοθετών του *Νέου Κύματος* είναι γεμάτες από «κινηματογραφοφιλικές» αναφορές (σε παλαιότερους δημιουργούς όπως οι Ζαν Βικτό, Χάουαρντ Χωκς, Ζαν Ρενουάρ κ.ά) και χαρακτηρίζονται από ελλειπτικές αντισυμβατικές τεχνικές· ο χώρος και ο χρόνος οργανώνονται σύμφωνα με τις ανάγκες του σκηνοθέτη και των ηρώων του και όχι σύμφωνα με τις απαιτήσεις της χωροχρονικής συνέχειας· οι ηθοποιοί αφήνονται ν' αυτοσχεδιάζουν· το γύρισμα γίνεται σε αυθεντικούς χώρους με τη χρήση ελαφρών φωτιστικών που επιτρέπουν μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων· εκείνο όμως που χαρακτηρίζει ίσως περισσότερο την αισθητική του *Νέου Κύματος* είναι η κατάργηση της ψευδαίσθησης του κινηματογραφικού θεάματος με τη χρήση κάθε μέσου που υπενθυμίζει στο θεατή ότι βλέπει μια κινηματογραφική ταινία: επαναφορά παλιών τεχνικών του βωβού (ίρις, διάτιτλοι «μάσκες» που περιορίζουν το κάδρο, αργή και γρήγορη κίνηση, στοπ καρέ), μετατροπή και των ίδιων των σκηνοθετών σε ηθοποιούς στις ταινίες τους ή τις ταινίες συναδέλφων του· άλλωστε πολλές από τις ταινίες αναφέρονται στις ίδιες τις ταινίες και τη διαδικασία πραγματοποίησής τους.

(Ανάλυση στο David Bordwell, Kristin Thomson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, MIET 2004, 442-448)

### ***Τζένη – Τζένη* (1966)**

Σενάριο: Ασημάκης Γιαλαμάς – Κώστας Πρετεντέρης

Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος

Φωτογραφία: Νίκος Καβουκίδης

Μουσική: Κώστας Καπνίσης

Ερμηνεία: Τζένη Καρέζη, Ανδρέας Μπάρκουλης, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος

## Εισαγωγή στη μαζική παραγωγή του ελληνικού κινηματογράφου (1955-1970)

Ο Ελληνικός κινηματογράφος αποτελεί ένα αντικείμενο που έχει πρόσφατα αρχίσει ν' απασχολεί την επιστημονική έρευνα. Ο διαχωρισμός της ιστορίας του σε περιόδους δεν είναι εύκολος, γιατί τα όρια μετάβασης από τη μία περίοδο στην άλλη δεν είναι πάντοτε σαφή. Με την επιφύλαξη αυτή θα ορίζαμε την πρώτη περίοδο από το 1906-1955 κατά την οποία ο ελληνικός κινηματογράφος προσπαθεί ν' αποκτήσει υπόσταση<sup>2</sup>. τη δεύτερη από το 1955-1970 όταν αποκτά τα χαρακτηριστικά της μαζικής παραγωγής (το 1955 ο αριθμός των παραγομένων ταινιών διπλασιάζεται).

Οι βάσεις της μαζικής παραγωγής τέθηκαν στη χειρότερη δυνατή περίοδο της ελληνικής ιστορίας. Η άμεση μετεμφυλιακή περίοδος χαρακτηρίζεται από μian οικονομία σε πλήρη διάλυση ενώ στο πολιτικό επίπεδο επικρατεί η τρομοκρατία της άκρας δεξιάς που είναι συνώνυμη της πνευματικής παρακμής και της αυτολογοκρισίας. Σ' όλα αυτά θα πρέπει να προστεθεί και η γενικότερη τεχνική καθυστέρηση του ελληνικού κινηματογράφου: στα πρώτα τριάντα χρόνια του κινηματογράφου όταν διεθνώς παράγονται τα σημαντικότερα έργα του βωβού και τίθενται οι βάσεις της κινηματογραφικής βιομηχανίας του ομιλούντος οι ελληνικές ταινίες προσπαθούν ακόμα ν' αποκτήσουν εκκρινή φωτογραφία ενώ η εισαγωγή του ήχου γίνεται με υπερδεκαετή καθυστέρηση<sup>3</sup>.

Κι όμως μέσα σ' αυτές τις συνθήκες θα δημιουργηθεί γρήγορα ένα σημαντικό κύκλωμα παραγωγής και διανομής που παρ' όλη την άναρχη δομή του θα διατηρηθεί σε πλήρη ακμή για περισσότερα από δεκαπέντε χρόνια. Κινητήριος μοχλός ανάπτυξης του είναι η τεράστια ζήτηση καθώς οι ελληνικές ταινίες αποτελούν τη μόνη ψυχαγωγική διέξοδο για τον αγροτικό πληθυσμό που η εσωτερική μετανάστευση σώρευσε στις πόλεις με την ελπίδα ανεύρεσης εργασίας και πολιτικής ασφάλειας. Πρόκειται για ένα εν πολλοίς αναλφάβητο κοινό που διψά για το φθινό και οικείο θέαμα που του προσφέρουν οι συνοικιακοί κινηματογράφοι. Ο αριθμός των εταιριών που εμφανίζονται την περίοδο που εξετάζουμε είναι μυθικός (μόνο στη δεκαετία '60-'70 εμφανίζονται δραστηριότητα 243 εταιρείες) καθώς ο χώρος του κινηματογράφου κατακλύζεται απ' όσους ψάχνουν μian ευκαιρία για εύκολο πλουτισμό<sup>4</sup>. Οι περισσότερες θα εξαφανιστούν μετά από 2-3 ταινίες ενώ το μεγαλύτερο ποσοστό θα μονοπωλήσουν 3- 4 μεγάλες εταιρείες<sup>5</sup>.

Εκτός από τη χρηματοδότηση από εμπορικές εταιρείες με σκοπό το κέρδος, η μαζική παραγωγή χαρακτηρίζεται από την οργάνωση σε τυποποιημένα γένη με θεατρική μορφή (φαρσοκωμωδία, δράμα, ταινίες φουστάνέλλας, μιούζικαλ), την έμφαση στο μυθοπλαστικό σενάριο και κυρίως την κυριαρχία του ηθοποιού. Σαφώς συντηρητικές

---

<sup>2</sup> Το 1906 ο Γάλλος οπερατέρ της Γκωμόν, Λεόνς, γυρίζει το πρώτο ελληνικό «ζουρνάλ» (επίκαιρα) με θέμα τους ενδιάμεσους Ολυμπιακούς αγώνες. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αθήνα 1984, σ. 23

<sup>3</sup> Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και μαύρο*, Αιγόκερω, Αθήνα 1988

<sup>4</sup> Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Ελληνική Κινηματογραφία*, Θεμέλιο, Αθήνα 1989, σ. 84

<sup>5</sup> Από τις μικρότερες εταιρείες που δραστηριοποιούνται στη δεκαετία του '60 σημαντική είναι η Κλακ Φιλμ που ίδρυσε ο Απόστολος Τεγόπουλος και στρέφεται κυρίως στην παραγωγή μελό με τεράστια εισπρακτική επιτυχία. Η εταιρεία τροφοδοτεί με τα προϊόντα της τους μετανάστες της Δυτικής Γερμανίας για τους οποίους υπάρχει ειδικό τμήμα διανομής.



οι ταινίες της μαζικής παραγωγής αποτυπώνουν εν τούτοις, λόγω της φύσης του μέσου, μια σειρά από σημαντικές πληροφορίες για τη μετεμφυλιακή Ελλάδα. Για παράδειγμα κάποιες από τις κωμωδίες της δεκαετίας του '60 (*Υπάρχει και φιλότιμο* του Αλέκου Σακελλάριου -1965, *Η κόρη της φάμπρικας* του Ντίμη Δαδήρα από το ομώνυμο θεατρικό έργο των Γιαλαμά-Πρετεντέρη – 1969, *Τζένη-Τζένη* του Ντίνου Δημόπουλου σε σενάριο Γιαλαμά-Πρετεντέρη –1969) δίνουν ευθέως ή παρεπιπτόντως σημαντικά στοιχεία για την οικονομική και κοινωνική κατάσταση της εποχής τους. Φυσικά το πολιτικό στοιχείο παραμένει πάντοτε υπό έλεγχο καθώς στην εξέλιξη της ταινίας έχουμε πάντοτε ένα πέρασμα από το γενικό στο ειδικό, από το δημόσιο στο ιδιωτικό από το πολιτικό στο ερωτικό. Το ίδιο ισχύει για την απεικόνιση της οικονομικής κρίσης της πρώιμης μετεμφυλιακής περιόδου (*Σάντα Τσικίτα* του Αλέκου Σακελλάριου από το ομώνυμο θεατρικό έργο των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου το 1953, *Ο Φανούρης και το σόι του* του Δημήτρη Ιωαννόπουλου, από το ομώνυμο έργο των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου 1957).

Παρά τη θεατρική μορφή τους και την άγνοια της κινηματογραφικής γλώσσας που αναδεικνύουν τα έργα τους, οι καλύτεροι από τους σκηνοθέτες της μαζικής παραγωγής καταφέρνουν να φτιάξουν ταινίες ισορροπημένες με έξυπνα ευρήματα, συχνά με κάποια ποίηση, σωστό συνδυασμό χιούμορ και συγκίνησης που βασιζόμενες σε πολύ καλές ερμηνείες αποτελούν ένα θέαμα διαχρονικό. Ταυτόχρονα πολλές από τις ταινίες αυτές, γυρισμένες με λιτότητα και σωστή οικονομία μέσων, διασώζουν το ανθρώπινο πρόσωπο μιας κοινωνίας που έχει πια εξαφανιστεί. Συχνά άλλωστε, όσο περισσότερο απομακρύνονται από τη στατική θεατρική μορφή τους, όσο πιο «κινηματογραφικές» και πλούσιες παραγωγές γίνονται (υιοθετώντας ουσιαστικά την τεχνική της διαφήμισης με τη συχνή χρήση των ζουμ και των πρόχειρων «θεαματικών εντυπωσιασμών»), τόσο χειρότερες είναι γιατί χάνουν τη γνησιότητα και το χιούμορ τους. Για παράδειγμα η πρώιμη παραγωγή του Σακελλάριου *Λατέρνα, Φτώχεια και Φιλότιμο*, *Η θεία από το Σικάγο*, 1957 είναι σαφώς καλύτερη από την ύστερη *Η κόρη μου η σοσιαλίστρια* 1966, *Η κόρη της Κέρκυρας* 1972. Ταυτόχρονα οι κωμικοί καρατερίστες που είχαν αποτελέσει τους ουσιαστικούς δημιουργούς τους αρχίζουν ν' απομακρύνονται από τη σκηνή αφήνοντας το χώρο ελεύθερο για τους πολύ λιγότερο προικισμένους εκπροσώπους του σταρ-σύστημα

### ***Rashomon* (1950, (羅生門,, Ρασομόν)**

Σκηνοθεσία: Akira Kurosawa

Σενάριο: A.K, Shinobu Hashimoto

(από τα βιβλία του Ryūnosuke Akutagawa, *Rashomon* και *In a Grove*)

Φωτογραφία: Kazuo Miyagawa

Ερμηνεία: Toshiro Mifune, Machiko Kyō.

### Εισαγωγή στη μαζική παραγωγή του Ιαπωνικού Κινηματογράφου

Ο Ιαπωνικός κινηματογράφος έχει πολλές αντιστοιχίες με τον αμερικάνικο. Πρόκειται για μαζική παραγωγή (πάνω από 400 ταινίες το χρόνο) που δημιουργείται από λίγα μεγάλα στούντιο τα οποία προήλθαν από τη συγχώνευση μικρότερων εταιριών. Ο αριθμός τους ποικίλλει κατά περιόδους, τα σημαντικότερα όμως είναι τα Nikkatsu, Shochiku, Toho που δημιουργούνται στις πρώτες δεκαετίες. Η μαζική αυτή

παραγωγή οργανώνεται με βάση τα γένη και τους κύκλους ταινιών: από τα 1925 παίρνουν την οριστική τους μορφή οι δύο μεγάλες κατηγορίες του ιαπωνικού κινηματογράφου *jidai-geki* (ταινίες εποχής που αναφέρονται στην περίοδο πριν το 1898 και *gendai-geki* (ταινίες με σύγχρονα θέματα). Σε αντίθεση όμως με την αμερικανική μαζική παραγωγή, στην αυστηρά ιεραρχημένη ιαπωνική κοινωνία η εσωτερική οργάνωση των ομάδων παραγωγής γίνεται γύρω από το σκηνοθέτη και όχι το σταρ όπως στο Χόλυγουντ.

Όσον αφορά τα δομικά στοιχεία του ιαπωνικού κινηματογράφου (σαφής είναι κι εδώ ή παράδοση των Καμπούκι και Νο) χαρακτηριστική είναι η ανάπτυξη με μεγάλη αφηγηματική λιτότητα και οικονομία μέσω ενός κεντρικού θέματος γύρω από το οποίο δομείται όλη η εξέλιξη (χωρίς διανθίσεις ή παράλληλη ανάπτυξη μικρότερων θεμάτων): η συμμετρία (συχνή η ενασχόληση με ομάδες πρωταγωνιστών που κάνουν διαφορετικές επιλογές και ακολουθούν διαφορετικούς δρόμους οι οποίοι παρουσιάζονται συμμετρικά) και το αυστηρό στυλιζάρισμα στην ερμηνεία: το κοινό φιλοσοφικό υπόβαθρο *mono no aware* (η γνώση ότι καθετί γήινο είναι προσωρινό και ευτυχώς ή δυστυχώς δε μπορεί κανείς να κάνει τίποτα για να αλλάξει την πορεία των πραγμάτων): η ροπή προς την αισθηματολογία κυρίως στις ταινίες της σύγχρονης περιόδου: ο αργός ρυθμός εξέλιξης (με εξαίρεση τον Κουροσάβα τα πλάνα και οι σκηνές μοιάζουν να τελειώνουν με «νεκρούς χρόνους» μετά την ολοκλήρωση της δράσης για να δώσουν τη δυνατότητα στο θεατή να συνειδητοποιήσει τα αισθήματα που μόλις εκφράστηκαν). Η «χρυσή περίοδος» του ιαπωνικού κινηματογράφου τοποθετείται στην περίοδο 1950-1965, όταν οι τρεις μεγάλοι δημιουργοί Ακίρα Κουροσάβα, Κένζι Μιζογκούτσι και Γιαζουχίρο Όζου δημιουργούν τα έργα της ωριμότητάς του εντυπωσιάζοντας τους δυτικούς στα διεθνή φεστιβάλ, όπου κερδίζουν τα σημαντικότερα βραβεία. Να σημειωθεί ότι η «ανακάλυψη» των Αμερικανών δημιουργών στην εποχή της μεταπολεμικής αμερικάνικης κατοχής, είχε καθοριστικές συνέπειες για τον ιαπωνικό κινηματογράφο.

Fred Stillman, «Πέρα από την Κατανόηση και την Απόδειξη: Η έκπληξη της συμπόνιας στο *Ρασομόν*» (Timothy Corrigan, Patricia White, *The film Experience*, Bedfords/St. Martins Press 2004)

#### Προετοιμασία

Βλέποντας τις σημειώσεις του για το *Ρασομόν*, ένας φοιτητής καταρχάς σκέφτεται την ασυνήθιστη αφηγηματική του δομή. Ο γράφων διαπιστώνει ότι η αφηγηματική ένταση αναπτύσσεται γύρω από τις διαφορές αυτών των ανταγωνιστικών αφηγηματικών οπτικών, αποτέλεσμα των οποίων είναι η σκοτεινή ασάφεια γύρω από την αλήθεια αυτού του βίαιου και τραγικού συμβάντος. Ξαναβλέποντας την ταινία και προσπαθώντας να βελτιώσει την προβληματική του, ο γράφων αναπτύσσει μια 'θέση', μια καθαρή ερμηνεία της ταινίας:

Στο *Ρασομόν* του Α.Κ., τέσσερις διαφορετικές απόψεις αντιπαραβάλλονται με τέσσερις διαφορετικές παραλλαγές της αλήθειας γύρω από μια βίαιη επίθεση. Στην κατάληξη της ταινίας, αφού μας έχουν παρουσιαστεί αυτές οι διαφορετικές αφηγηματικές απόψεις και η απόδειξή τους, η αρχική σύγχυση των τριών ανδρών είναι ακόμη πιο έντονη, δημιουργώντας χώρο για τη μόνη δυνατή απάντηση σ' έναν κόσμο που κυριαρχείται από ιδιοτέλεια και αβεβαιότητα: τη συμπόνια

Το επόμενο βήμα του φοιτητή είναι να σχεδιάσει ένα διάγραμμα (πλάνο), στο οποίο χρησιμοποιεί θεματικές προτάσεις για να σημειώσει την ανάπτυξη του επιχειρήματος και τις θέσεις όπου θα παρουσιαστούν αποδείξεις – κλειδιά:

Πέρα από την Κατανόηση και την Απόδειξη: Η έκπληξη της συμπόνιας στο *Ρασομόν*

Πρόταση θέσης

I.Κεντρικό στην ταινία είναι το δράμα της ερμηνείας και της απόδειξης.

A. Τέσσερις απολογισμοί του ίδιου τρομερού συμβάντος.

B. Η αρχική εστίαση στην απόδειξη.

II. Αν και περαιτέρω αποδείξεις παρουσιάζονται μέσω της οπτικής των διαφορετικών μαρτύρων, αυτές οι αποδείξεις δεν συμφωνούν πάντοτε μεταξύ τους και μοιάζουν να θολώνουν μια καθαρή ερμηνεία.

A. Αλληλοεπικαλύψεις και αντιφάσεις στην περιγραφή των γεγονότων

B. Το στίλετο ως αποδεικτικό στοιχείο – κλειδί

III. Η καρδιά των αποσπασματικών αφηγημάτων του *Ρασομόν* είναι η ιδιοτέλεια που διαμορφώνει αυτές τις διαφορετικές οπτικές.

A. Η βίαιη σεξουαλική επιθυμία του ληστή και το έγκλημα

B. Η ιστορία του της κατάκτησης και παράδοσης

IV. Οι απόψεις και του άνδρα και της γυναίκας είναι ομοίως περισσότερο για τους εαυτούς τους.

A. Η ιστορία της συζύγου ως ανυπεράσπιστης γυναίκας

B. Η ιστορία τιμής και αυτοθυσίας του συζύγου

V. Η αφήγηση του ξυλοκόπου είναι πιο προβληματική αλλά εξίσου προσαρμοσμένη στις δικές του ανάγκες για αυτοδικαίωση και προστασία.

A. Η αναθεωρημένη του άποψη: ένας χυδαίος και δειλός κόσμος

B. Η ομολογία του της κλοπής της απόδειξης του στίλετου.

VI. Ότι καθεμιά απ' αυτές τις οπτικές διαστρεβλώνεται από διαφορετικούς βαθμούς ηθικής χρεοκοπίας των ατόμων που τις λένε, αποδεικνύει και την φρικιαστική ασυναρτησία ενός κόσμου που καθορίζεται από ατομικά εγώ και τη διαφθορά αυτών των οπτικών από την ανθρώπινη ιδιοτέλεια.

A. Φυσική καταστροφή και ηθική διαφθορά

B. Το μοντάζ και η σύνθεση των πλάνων διευρύνουν αισθητά αυτή την έννοια της σύγχυσης, του αποπροσανατολισμού, και της αποτυχίας του να δει κανείς πράξεις και γεγονότα καθαρά.

VII. Αν και το ανθρωπιστικό τέλος της ταινίας είναι μη αναμενόμενο (και κάπως αισθηματολογικό), αυτή η αιφνιδιαστική κατάληξη είναι που συνδέει την ταινία με τη σύγχρονη εποχή.

### **Πέρα από την Κατανόηση και την Απόδειξη: Η έκπληξη της Συμπόνιας στο *Ρασομόν***

Το σκηνικό που ανοίγει και κλείνει το *Ρασομόν* του Α. Κ. είναι η καταστραμμένη πύλη του Ρασομόν στην αρχαία πόλη του Κιότο. Στη διάρκεια μιας καταρρακτώδους βροχής, ένας ξυλοκόπος, ένας περαστικός και ένας ιερέας στριμώχνονται ο ένας πάνω στον άλλο, και ο πρώτος διηγείται μια φρικιαστική ιστορία βιασμού, φόνου και ενδεχομένως αυτοκτονίας, παρουσιασμένη από τέσσερις διαφορετικές οπτικές οι οποίες δομούν το αφήγημα της ταινίας. Ίδωμένη διαδοχικά με τα μάτια του εγκληματία, του γυναικείου θύματος, του νεκρού συζύγου και του ξυλοκόπου,

καθεμιά απ' αυτές τις τέσσερις πλευρές αποδίδει μια εντελώς διαφορετική παραλλαγή των γεγονότων και της αλήθειας όσων συνέβησαν, και καθεμιά εισάγει διαφορετικές αποδείξεις για να υποστηρίξει αυτή την παραλλαγή. Παρά το ότι έχει ακούσει αυτές τις μαρτυρίες ο ιερέας δεν μπορεί παρά να μουρμουρίσει, «Δεν καταλαβαίνω». Επιπλέον, στο τέλος της ταινίας αυτή η αρχική σύγχυση των ανδρών είναι μεγαλύτερη από ποτέ, δημιουργώντας το έδαφος για τη μόνη δυνατή απάντηση σ' έναν κόσμο που κυριαρχείται από εγωπάθεια και ανασφάλεια: συμπόνια.

Το *Ρασομόν* είναι ένα δράμα απόδειξης και ερμηνείας. Όπως ο ξυλοκόπος και ο ιερέας εξομολογούνται στον περαστικό, η πρότυπη «παράσταση» των διαφορετικών μαρτυριών ήταν ένα αστυνομικό τμήμα όπου προσπαθούσαν να διαπιστώσουν την αλήθεια πίσω από ένα τρομερό έγκλημα στο οποίο μια ευγενής γυναίκα και ο σύζυγός της δέχθηκαν επίθεση στην έρημο –εκείνη βιάστηκε και εκείνος σκοτώθηκε. Έτσι, η πρώτη οπτική γωνία είναι του ξυλοκόπου που ακολουθώντας τα ίχνη της απόδειξης στο δάσος – ένα γυναικείο καπέλο, ένα ανδρικό, μια ζώνη, ένα φυλαχτό – φθάνει στην ξαφνική ανακάλυψη του πτώματος ενός ευγενούς σαμουράι, με τα άκαμπτα μπράτσα και τις παλάμες του τεντωμένα αλλόκοτα προς τον τρομοκρατημένο ξυλοκόπο σ' ένα κοντρ πλονζέ πλάνο. Λίγο αργότερα ένας άνδρας περιγράφει πώς συνέλαβε τον ληστή Tajomaru, τονίζοντας την ανακάλυψη των αποδεικτικών στοιχείων του αλόγου του σαμουράι καθώς και των «17 βελών» και ενός «Κορεάτικου ξίφους». Όμως ακόμα και η παρουσιαζόμενη ως αναμφισβήτητη άποψη και μαρτυρία τίθεται σε αμφισβήτηση όταν ο ληστής ξαφνικά καταγγέλλει και αρνείται την ερμηνεία ορισμένων λεπτομερειών από τον άνδρα.

Παρόλο που περισσότερες αποδείξεις παρουσιάζονται μέσω της οπτικής των άλλων μαρτύρων, αυτές οι αποδείξεις δεν συμφωνούν μεταξύ τους και μοιάζουν να ακυρώνουν μια καθαρή ερμηνεία. Επιπλέον η σημασία, του διακοσμημένου με μαργαριτάρια στη λαβή του, στιλέτου, του όπλου που υποτίθεται πως σκότωσε το σύζυγο, αλλάζει δραματικά στις διάφορες αφηγήσεις, λειτουργώντας ως ένα αποδεικτικό σημείο που διαφοροποιεί την ερμηνεία των γεγονότων.

Εστιάζοντας στην μεταβαλλόμενη θέση αυτού του στιλέτου, η καρδιά των αποσπασματικών αφηγημάτων του *Ρασομόν*, γίνεται η περιαιτολογία που καθορίζει κάθε άποψη. Ή με μεγαλύτερη ακρίβεια, κάθε παραλλαγή διαμορφώνεται περισσότερο γύρω από την προσωπική επιθυμία και απληστία του προσώπου που εξηγεί τι συνέβη παρά γύρω από τα πραγματικά γεγονότα και τις αποδείξεις. Έτσι, αυτό που οδηγεί στο αποτρόπαιο έγκλημα είναι η βίαιη σεξουαλική επιθυμία του ληστή που διακρίνει, σε μια έντονη εναλλαγή αντίστοιχων πλάνων που αρχίζει με τα αφυπνισμένα μάτια του, το γυμνό πρόσωπο και πόδι της συζύγου. Τούτου λεχθέντος, ολόκληρη η αφήγησή του εστιάζεται στην απληστία και την επιθυμία: εξαπατά και παγιδεύει τον ευγενή άνδρα λέγοντας ότι θα του πουλήσει πλούτη από ένα παλιό τάφο, και το λάγνο του βλέμμα προς τη νεαρή γυναίκα μεταβάλλεται γρήγορα σε βίαιη σεξουαλική επίθεση. Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι στην οπτική του, οι επιθυμίες του και οι απαιτήσεις του ανταποκρίνονται σε εκείνες της γυναίκας που μετατρέπεται σε καθρέφτη της απληστίας και λαγνείας του όταν υποκύπτει εκστατικά στη σεξουαλική του επίθεση. Εκείνη τη στιγμή, το καθοριστικό αντικείμενο, το στιλέτο, γλιστράει από τα χέρια της, σύμφωνα με το ληστή, που ισχυρίζεται πως τότε σκότωσε το σύζυγο «έντιμα».

Αντίστοιχα οι οπτικές καθενός των συζύγων μοιάζουν να είναι κυρίως για τους εαυτούς τους. Από την αρχή, εκείνη εμφανίζεται συνετή και σοβαρή, καλυμμένη εν μέρει με πέπλα, χωρίς μακιγιάζ και προχωρώντας αργά με το άλογο της μέσα στο δάσος. Στην αφήγησή της γίνεται «μια φτωχή ανυπεράσπιστη γυναίκα» στην οποία ο σύζυγος της επιτίθεται νοσηρά μετά την επίθεση. Ανίκανη να αντέξει το γεμάτο μίσος βλέμμα του, προσποιείται ότι έχει λιποθυμήσει – για να δει αργότερα το στιλέτο της στο στήθος του συζύγου της. Αντίθετα η αφήγηση του συζύγου, παρουσιάζει μια εικόνα επώδυνης αφοσίωσης και χαμένης τιμής, θρηνώντας από το τάφο του καθώς αφηγείται την αυτοκτονία του με το αμφιλεγόμενο στιλέτο. Φως και σκιά συνοδεύουν τις εικόνες της αφήγησης του, υποβάλλοντας μια αμφισημία και έλλειψη σιγουριάς ακόμη και σ’ αυτή τη μαρτυρία ενός νεκρού άνδρα.

Τέλος, η μαρτυρία του ξυλοκόπου είναι ακόμη πιο προβληματική αλλά εξίσου προσανατολισμένη στις ανάγκες του για αυτό-δικαίωση και προστασία. Αφού εισάγει την ιστορία στην έναρξη της ταινίας, επιστρέφει για να προσφέρει μια τελική εκδοχή που αποκαλύπτει ψέματα και απάτες στην πρώτη του αφήγηση. Τώρα παραδέχεται ότι έγινε μάρτυρας ολόκληρης της σκηνης, και η μεταγενέστερη περιγραφή από την εν μέρει αδέξια εν μέρει τρομακτική μάχη των δύο ανδρών δείχνει ένα κόσμο που είναι κατεξοχήν ευτελής και άνανδρος, μια αντανάκλαση της δικής του ευτέλειας και άνανδρης θέσης, της αποτυχίας του να παρέμβει ή να αποκαλύψει πλήρως το τι είδε. Πιο ανησυχητικό ίσως είναι ότι παραδέχεται σιωπηρά ότι έκλειψε το κρίσιμο αποδεικτικό στοιχείο, το στιλέτο, με σκοπό να το πουλήσει για προσωπικό όφελος.

Ότι καθεμιά από τις διαφορετικές οπτικές γωνίες διαστρεβλώνεται από διαφόρων βαθμών ηθική αδυναμία εκ μέρους των ατόμων που βρίσκονται πίσω του υποδεικνύει την πηγή της τρομακτικής αοριστίας και του χάους αυτού του κόσμου. Αυτός είναι ένας κόσμος που περιγράφεται από τον ιερέα στην αρχή ως γεμάτος από «πόλεμο, σεισμούς, άνεμο, φωτιά, πείνα, πανούκλα... χρόνια γεμάτα καταστροφή... εκατοντάδες άνθρωποι πεθαίνουν σαν ζώα». Στυλιστικά, το έξοχο μοντάζ και οι συνθέσεις των πλάνων του *Ρασομόν*, δραματοποιούν αυτόν τον κόσμο σύγχυσης και αποπροσανατολισμού, στον οποίο το να βλέπεις και να κατανοείς μοιάζουν να αντιμάχονται συνεχώς το ένα το άλλο. Οι μάρτυρες συστήνονται με μια «βέργα»<sup>6</sup> που διασχίζει την οθόνη στη μία ή την άλλη κατεύθυνση, σχεδόν βίαια «σπρώχνοντας» εκτός προοπτικής την προηγούμενη αφήγηση. Μέσα στις διάφορες αφηγήσεις, γρήγορα τραβέλλινγκ και πανοραμική επαναδημιουργούν τον απελπιστικά δύσβατο αγώνα της ανακάλυψης των γεγονότων μέσα των προοπτικών που ξεπετάγονται μέσα από επιφάνειες καλυμμένες από κλαδιά και φύλλα.

Όμως, μέσα σ’ όλο αυτό το ηθικό σκοτάδι και την απελπισία, η κατάληξη του *Ρασομόν* προτείνει μια δυνατή δίοδο έξω από τον τρόπο και την τυφλότητα που προκύπτει από τόσο μεγάλη οπτική και αφηγηματική ασάφεια. Σ’ αυτή την τελική σεκάνς, οι τρεις άνθρωποι που διηγούνται και ακούν αυτήν την ιστορία βίας ανακαλύπτουν ένα εγκαταλειμμένο μωρό στα ερείπια της πύλης. Ο ξυλοκόπος προτρέπει να κλέψουν τις κουβέρτες και τα ρούχα του μωρού γιατί «δεν μπορείς να ζήσεις αν δεν είσαι αυτό που ονομάζεται ιδιοτελής». Σ’ αυτό το σημείο, μια δραματική μεταστροφή συμβαίνει όταν, σε μια πρόσωπο με πρόσωπο αναμέτρηση στη βροχή, ο περαστικός κατηγορεί τον ξυλοκόπο ότι αποκρύπτει την κλοπή αυτού

---

<sup>6</sup>wipe = Η μετάβαση μεταξύ πλάνων κατά την οποία μια γραμμή περνά διαμέσου της οθόνης, εξαλείφοντας καθώς περνά το πρώτο πλάνο και αντικαθιστώντας το με το επόμενο

του κρίσιμου αποδεικτικού στοιχείου, του στιλέτου. Σε αποσβολωμένη σιωπή, ο ιερέας και ο ξυλοκόπος στέκονται μπροστά σ' ένα τοίχο. Όταν η βροχή σταματά, ο ξυλοκόπος ξαφνικά επιμένει να πάρει το παιδί σπίτι μαζί του στην ήδη μεγάλη του οικογένεια. Παρά τη ντροπή του για την ιδιοτέλειά του και παρά τη χαμένη απόδειξη του κλεμμένου στιλέτου, μια αναλαμπή ανθρωπιάς επιστρέφει στον κόσμο. Η συμπόνια ξεπερνά την απόδειξη των λαθών, και καθώς όλοι φεύγουν, ο ήλιος λάμπει ανάμεσα στα σύννεφα και το παιδάκι που διασώθηκε γίνεται το έμβλημα ενός καινούργιου μέλλοντος. Στη διάρκεια αυτής της σεκάνς, ο ιερέας φωνάζει την βασική αλήθεια που τόσο συχνά χάθηκε σ' αυτό το βίαιο δικαστήριο «αν οι άνθρωποι δεν εμπιστεύονται ο ένας τον άλλον, τότε ο κόσμος γίνεται κόλαση».

Παρόλο που αυτή η κατάληξη μοιάζει απροσδόκητη και ελαφρώς αισθηματολογική), το απροσδόκητο είναι που συνδέει αυτήν την ταινία με τη σύγχρονη εποχή. Ο Δανός φιλόσοφος και θεολόγος Søren Kierkegaard χρησιμοποιεί τον όρο «άλμα πίστης» για να περιγράψει τη μόνη δυνατότητα για μια πνευματική πίστη στη σύγχρονη εποχή. Με αυτόν τον όρο υπονοεί ότι και η πνευματική και η ανθρώπινη πίστη – το έδαφος για την ηθική συμπεριφορά- προκύπτουν συχνά *παρά* την απόδειξη μπροστά στα μάτια μας και *παρά* την αδυναμία της ανθρώπινης λογικής να το κατανοήσει. Όπως και στο ***Ρασομόν***, η αλήθεια και η ηθική ίσως να χρειάζεται να κάνουν ένα άλμα πάνω από τη σύγχυση των γεγονότων και της λογικής για να μπορέσουν να κάνουν το σωστό.