

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ**  
**ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ**

**Κοινωνιολογία του κινηματογράφου**  
**(ΜΜΕΚ 255)**



Διδάσκουσα: Ειρήνη Σηφάκη

**Χειμερινό εξάμηνο 2008**

## **Περίληψη του μαθήματος**

Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα πρόσφορο διεπιστημονικό αντικείμενο στο πεδίο των κοινωνικών επιστημών καθώς η εξέλιξη του είναι άμεσα συνυφασμένη με το κοινωνικό, ιδεολογικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο κάθε εποχής. Στο πλαίσιο του μαθήματος αυτού, ο κινηματογράφος παρουσιάζεται ως ένα κοινωνικό φαινόμενο του οποίου η προσέγγιση απαιτεί την ταυτόχρονη ανάλυση όλων των παραμέτρων εννοιοδότησής του : ιστορικοκοινωνιολογικών, αισθητικών, ιδεολογικών. Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στις ιστορικο-κοινωνικές συνθήκες που συνετέλεσαν στη διαμόρφωση και δημιουργία των κινηματογραφικών ταινιών και ταυτόχρονα, στις πολλαπλές λειτουργίες της κινηματογραφικής ταινίας ως ιστορικής μαρτυρίας-τεκμηρίου. Σε θεωρητικό επίπεδο επιχειρείται η διεπιστημονική προσέγγιση του κινηματογράφου (με αναφορά σε μεθόδους και θεωρίες της ιστορικής κοινωνιολογίας, πολιτισμικής θεωρίας, σημειωτικής, ανθρωπολογίας, οικονομίας) ως μηχανισμού αναπαραγωγής ιδεολογίας και στερεοτύπων στην αστική βιομηχανική κοινωνία του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Μια άλλη διάσταση που θα μας απασχολήσει είναι η θεώρησή του κινηματογράφου ως κοινωνική πρακτική, εντός της οποίας συνέρχονται πλευρές που αφορούν την οικονομική, κοινωνική, ιδεολογική και αισθητική διάσταση του φαινομένου, τη σχέση με το κοινό και το θέμα της πρόσληψης των ταινιών. Η κοινωνική ιστορία της κινηματογραφικής κατανάλωσης αποτελεί επίσης ένα ενδιαφέρον πεδίο μελέτης των πολιτισμικών φαινομένων η οποία θα πλαισιωθεί από παραδειγματικές ιστορικές αναφορές. Τέλος, προτείνεται μια μεθοδολογία προσέγγισης και ανάγνωσης της εικόνας ιδιαίτερα χρήσιμη στους κοινωνικούς ερευνητές-επιστήμονες.

## **Αξιολόγηση του μαθήματος:**

Οι φοιτητές έχουν τη δυνατότητα να εκπονήσουν μια εργασία η οποία είναι προαιρετική και αντιπροσωπεύει το 30% του τελικού βαθμού. Στο τέλος του εξαμήνου η γραπτή εξέταση είναι υποχρεωτική για όλους. Οι εργασίες θα πρέπει να παρουσιαστούν στην τάξη σε συνεννόηση με τη διδάσκουσα. Για περαιτέρω βιβλιογραφία και συμβουλές για την εκπόνηση των εργασιών επικοινωνήστε στο [sifaki@social.soc.uoc.gr](mailto:sifaki@social.soc.uoc.gr) ή στο γραφείο της διδάσκουσας

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

1.1 Γιατί μελετάμε τον κινηματογράφο και ιδιαίτερα τον παλιό; .....	4
1.2 Βασικές προσεγγίσεις στην ιστορία και κοινωνιολογία του κινηματογράφου .....	4
1.3 Η Ιστορική Κοινωνιολογία .....	5
1.4 Η ταινία μια κοινωνική αντι-ανάλυση; .....	6

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 : ΕΙΔΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ : ΤΟ ΡΕΥΜΑ ΤΟΥ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΥ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΥ

2.1 Το ρεύμα του εξπρεσιονισμού στην τέχνη : ιστορία και χαρακτηριστικά .....	10
2.2 Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο (1914-1926) .....	11
2.3 Πολιτιστική άνθηση .....	12
2.4 Το ρεύμα του Γερμανικού εξπρεσιονισμού στον κινηματογράφο (1919-1930) .....	13
2.5 Αναλύσεις των ταινιών <i>Το εργαστήρι του δόκτορος Καλιγκάρι</i> του Ρομπερτ Βίνε (1919) και <i>Μητρόπολη</i> του Φριτς Λανγκ (1929).....	13

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 : ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ Η ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΜΟΝΤΑΖ (1925-1930)

3.1 Κοινωνικοπολιτικές συνθήκες .....	16
3.2 Ο κινηματογράφος ως όργανο της επανάστασης .....	16
3.3 Οι θεωρίες του Μοντάζ και οι βασικοί εκπρόσωποί του .....	17
3.4 Ανάλυση της ταινίας <i>Το Θωρηκτό Ποτέμκιν</i> (1925) ` .....	18
3.5 Ανάλυση της ταινίας <i>Οκτώβρης</i> (1927) .....	18
3.6 Η Κινηματογραφική θεωρία του Τζ. Βερτόφ .....	20
3.6.1 <i>Ανάλυση της ταινίας Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή</i> (1929).....	20
3.7 Ανταπόκριση και τέλος του κινήματος .....	22

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 : Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΩΣ ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ ΚΑΙ ΩΣ ΔΕΚΤΗΣ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

4.1 Ο κινηματογράφος ως μέσο προπαγάνδας. Οι κοινωνικοπολιτικές ζυμώσεις της δεκαετίας του '30 και ο κινηματογράφος κατά τη διάρκεια του 2 <sup>ου</sup> παγκοσμίου πολέμου .....	23
4.1.1 Η κινηματογραφική παραγωγή στην Ιταλία και τα « άσπρα τηλέφωνα» .....	23
4.1.2 Γερμανικός κινηματογράφος και προπαγάνδα. Το τρίτο Ράιχ .....	23
4.2 Η μεταπολεμική ακμή του Ιταλικού Κινηματογράφου και οι συνθήκες διαμόρφωσης του Νεορεαλισμού .....	24
4.3 Χαρακτηριστικά και ύφος του Νεορεαλισμού .....	25
4.4 Οι δημιουργοί και οι ταινίες .....	28
4.5 Οι επίγονοι του νεορεαλισμού : Φελίνι και Αντονιόνι .....	31

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	32
---------------------------------	----

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ .....	33
-------------------	----

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΑΙΝΙΩΝ .....	34
--	----

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 : ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ**

Από τα πρώτα βήματα του κινηματογράφου, γύρω στο 1895 μέχρι το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο κόσμος της κινούμενης εικόνας έχει γνωρίσει μια εξαιρετική εξάπλωση. Ο κινηματογράφος συγκαταλέγεται στις πολιτιστικές βιομηχανίες που από την αρχή της εμφάνισής του ταλανίζεται ανάμεσα στην τέχνη και τη βιομηχανία, τον πολιτισμό και τα ΜΜΕ. Αν και ως ΜΜΕ κατατάσσεται στο σύνολό του υψηλά στην πολιτιστική ιεραρχία, εντούτοις είναι άμεσα εξαρτώμενος από τις υπόλοιπες πολιτιστικές βιομηχανίες. Τα τελευταία χρόνια μάλιστα παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές στο κινηματογραφικό τοπίο οι οποίες διαφαίνονται τόσο στο περιεχόμενο και στη φόρμα των ταινιών όσο στην κατανάλωσή και πρόσληψή τους. Η εξέλιξη της κινηματογραφικής τεχνικής, της κινηματογραφικής γλώσσας, της κινηματογραφικής τέχνης γενικότερα είναι άμεσα συνυφασμένη με το κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο. Το να μελετήσουμε λοιπόν τον τρόπο που απεικονίζεται η κοινωνική πραγματικότητα μέσα από τον κινηματογράφο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Οι ιστορικοί έχουν παραδεχθεί εδώ και πολύ καιρό ότι οι ταινίες αποτελούν σημαντικά τεκμήρια για οποιαδήποτε μελέτη του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

### **1.1 Γιατί μελετάμε τον κινηματογράφο και ιδιαίτερα τον παλιό ;**

Η δύναμη του κινηματογράφου ως μέσου είναι ιδιαίτερα σημαντική καθώς διαμορφώνει συμπεριφορές, τρόπο ζωής, τρόπο σκέψης. Ο κινηματογράφος παρέχει όμως και πολύ δυνατές αισθητικές εμπειρίες, μας παρέχει τη δυνατότητα να γνωρίσουμε διαφορετικές κουλτούρες και μας δίνει μια εικόνα νέων / διαφορετικών τρόπων σκέψης. Οι παλιές όπως και οι νέες ταινίες, προσφέρουν καλλιτεχνικές εμπειρίες, ή διορατικές εικόνες της ανθρώπινης ζωής σε άλλους τόπους και χρόνους. Άλλες αποτελούν τεκμήρια της καθημερινής ζωής και ύπαρξης σε δοσμένο τόπο και χρόνο και άλλες εξαιρετικών ιστορικών γεγονότων που εξακολουθούν να έχουν φοβερή απήχηση σήμερα (ταινίες εποχής, ιστορικές)...

Εκτός από την ιστορία των ταινιών, η κοινωνιολογία του κινηματογράφου συμπεριλαμβάνει και άλλους τομείς. Για παράδειγμα μελετώντας πως έγιναν οι ταινίες και πως προσλήφθηκαν από το κοινό ανακαλύπτουμε τις επιλογές που είχαν οι σκηνοθέτες αλλά και το κινηματογραφικό κοινό. Μελετώντας τις κοινωνικές και πολιτιστικές επιρροές στις ταινίες, καταλαβαίνουμε καλύτερα πως οι ταινίες φέρουν τα σημάδια των κοινωνιών στις οποίες δημιουργήθηκαν και καταναλώθηκαν. Ανοίγονται πολλά θέματα γύρω από πολιτικά, πολιτιστικά και καλλιτεχνικά θέματα όπως ο διαχωρισμός *υψηλής* και *λαϊκής* κουλτούρας (high, popular) Το ιδεολογικό, κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο παραγωγής ταινιών είναι άμεσα συνυφασμένο με το περιεχόμενο των ταινιών και θα αποτελέσει κύριο άξονα της προσέγγισής μας για την κοινωνιολογία του κινηματογράφου.

### **1.2 Βασικές προσεγγίσεις στην ιστορία και κοινωνιολογία του κινηματογράφου**

Ο κινηματογράφος άρχισε να αποτελεί αντικείμενο μελέτης και συγγραφικό θέμα αρκετά χρόνια μετά τη γέννησή του.

Βιογραφική ιστορία : εστιάζει στην ιστορία της ζωής ιστορικών προσώπων (πχ σκηνοθέτες)

Βιομηχανική ή οικονομική ιστορία : εστιάζει στις βιομηχανικές πρακτικές (βλ. Studio System)

Αισθητική ιστορία : εστιάζει στην τέχνη του κινηματογράφου (φόρμα, στυλ, είδος) πχ εξπρεσιονισμός, ιμπρεσιονισμός

Τεχνολογική ιστορία : επικεντρώνεται στα υλικά και στα μηχανήματα του κινηματογράφου

Πως όμως θα προσανατολιστούμε στη βιβλιογραφία όταν θέλουμε να προσεγγίσουμε τις ταινίες από τη σκοπιά της σχέσης τους με την κοινωνική εξέλιξη;

Ο κινηματογράφος αναπτύχθηκε αρχικά μέσα στη σύγχυση και την αναρχία : οι ταινίες γυρίζονταν, διαδίνονταν, καταστρέφονταν χωρίς να γνωρίζει κανείς ούτε το πού ούτε το πώς (οι περισσότερες βουβές εξαφανίστηκαν και πάμπολλες ομιλούσες χάθηκαν.

Άρχισαν να συλλέγουν πληροφορίες χωρίς να αναρωτηθούν είτε για το στόχο των εργασιών τους, είτε για τις μεθόδους που ταίριαζαν στο εγχείρημά τους. Δανείστηκαν από την ιστορία τη χρονολόγηση (πρώτο τράβελινγκ πρώτο πολύ κοντινό πλάνο...) και από τη λογοτεχνία τις «σχολές», «είδη», «θέματα» καθώς όσο ο όγκος των παραγόμενων ταινιών ήταν ταιράσιος χρειάστηκε να τοποθετηθούν «ορόσημα».

Κοινωνική/ Πολιτιστική/ Πολιτική ιστορία : επικεντρώνεται στο ρόλο του κινηματογράφου στην κοινωνία

### 1.3 Η Ιστορική Κοινωνιολογία

Συχνά η «κοινωνιολογία του κινηματογράφου» δεν είναι παρά μια αναβαπτισμένη ιστορία (+ οικονομικούς εξαναγκασμούς, προτιμήσεις κοινού και την επιρροή της πολιτικής συγκυρίας). Αναφορά στον Siegfried Kracauer : κριτικός ο οποίος παρών στη γέννηση και ακμή του γερμανικού εξπρεσιονισμού, πρόσφυγας στις ΗΠΑ μετά το 1933, προσπάθησε να καταλάβει σε ποιο βαθμό και από ποιους δρόμους ο κινηματογράφος του 20 προοιωνιζόταν το ναζισμό. Το βιβλίο του «Από τον Καλιγκάρι στον Χίτλερ» , 1947, παραμένει κλασικό. Μελετώντας σχεδόν όλες τις ταινίες που παρήχθησαν την εποχή της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, για καθεμία από αυτές λαμβάνει σοβαρά υπόψη του τις συνθήκες κάτω από τις οποίες έγιναν, τα γυρίσματα και κατόπιν τη διανομή. Πρόθεση : να συνδέσει τα κινηματογραφικά έργα με την κοινωνία που τα παρήγαγε. Ωστόσο η υπόθεσή του είναι εύθραυστη: «Οι ταινίες ενός έθνους αντικατοπτρίζουν τη νοοτροπία του». Νοοτροπία – ορισμός αόριστος, προδιαθέσεις, τάσεις, ανάγκες, ψυχολογία του λαού σε μια δεδομένη στιγμή. Δέχεται αξιωματικά ότι στο πλαίσιο της εποχής υπάρχουν κυρίαρχα ψυχολογικά γνωρίσματα, της μικροαστικής τάξης εν προκειμένω, και αναζητά τα ίχνη τους στα κινηματογραφικά έργα.

Προτείνει βεβιασμένα την εξής παρατήρηση: όλα τα χαρακτηριστικά δεδομένα που αντλούνται από τις ταινίες, του φαίνονται να φωτίζουν τη νοοτροπία της Γερμανίας την εποχή της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Θεωρεί ότι πρόκειται για αντικατοπτρισμό. Ο κινηματογράφος αντικατοπτρίζει την ψυχολογία. Αρκεί λοιπόν να ερευνήσουμε διεξοδικά τις ταινίες για να καταλάβουμε: αν σε αρκετές ταινίες υπάρχουν αυταρχικοί χαρακτήρες, είναι επειδή η Γερμανία φοβάται τον αυταρχισμό και τον προσδοκά. Αν οι βρικόλακες αφθονούν αυτό οφείλεται στο ότι η προτίμηση για τη φρίκη και το μυστήριο είναι ευρύτατα διαδεδομένη ...

Το 1947 το βιβλίο αυτό αποτελούσε αξιοσημείωτη καινοτομία. Παρόλες τις ανεπάρκειές του που είναι εμφανείς σήμερα, δεν έχει ξεπεραστεί : Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου εξακολουθεί να εγκαθιδρύει σχέσεις αναλογίας ανάμεσα στις ταινίες και το περιβάλλον όπου γεννιούνται. Αλληλεξάρτηση κοινωνίας και κινηματογράφου. Η κοινωνία επιβάλλει το πλαίσιο, συνιστά εξαναγκασμό που βαραίνει τους σκηνοθέτες. Οι σκηνοθέτες ωστόσο δεν έχουν την τάση να αντιγράψουν την πραγματικότητα, τη μεταθέτουν, της προσδίδουν προοπτική που αποκαλύπτει τους μηχανισμούς της και φωτίζει το βάθος της εικόνας.

Στο δεύτερο βιβλίο του (Η θεωρία του κινηματογράφου, 1977) ο Κρακάουερ εξηγεί γιατί κατά τη γνώμη του ο κινηματογράφος διαχωρίζεται ριζικά από τις άλλες τέχνες: σε αντίθεση με τη λογοτεχνία ή με το θέατρο, που σχηματοποιούν και παραμορφώνουν, εκείνος παραμένει πιστός στην πραγματικότητα μιας εποχής, διότι χρησιμοποιεί τη φωτογραφία. Ανακαλύπτει το υλικό του στην καθημερινή ζωή, δείχνει τους καθημερινούς ανθρώπους που συναντούμε στο δρόμο, τις στάσεις τους, τις ακούσιες χειρονομίες τους (βλ. ιταλικός νεορεαλισμός). Μας επιτρέπει να συλλάβουμε την ηθική τους θέση, τη νοοτροπία τους, τούτο οφείλεται στο ότι στηρίζεται στην άμεση παρατήρηση της κατάστασης και των συμπεριφορών τους (οι σεναριογράφοι συχνά στηρίζουν τα σενάρια τους σε πραγματικές ιστορίες).

Η ταινία διαποτίζεται από τις ανησυχίες, τις τάσεις και τις προσδοκίες της εποχής που τις παρήγαγε. **Ιδεολογία** : συνιστά το διανοητικό κონίαμα μιας εποχής, το πεδίο μέσα στο οποίο διατυπώνονται τα προβλήματα, το σύνολο των μέσων χάρη στα οποία κατορθώνει να τα εκθέσει και να τα αναπτύξει, κι επομένως κάθε ταινία συμμετέχει στην ιδεολογία αυτή, συνιστά μία από τις ιδεολογικές εκφράσεις της δεδομένης στιγμής.

Οι διαφοροποιήσεις σε σχέση με τη λογική του Κρακάουερ γεννιούνται από τη στιγμή που μετέτρεψε τη «νοοτροπία ενός έθνους» σε ολική έννοια. Θα πρέπει να τονιστεί ο στενός, περιορισμένος και μερικός χαρακτήρας καθεμίας ιδεολογικής έκφρασης μιας δεδομένης εποχής.

**Αληθινό/ πραγματικό** : η κινηματογραφική μηχανή καταγράφει πραγματικά πράγματα αλλά ούτε αυτά ταυτίζονται με το πραγματικό. Είναι η ζωή όπως την αντιλαμβάνονται ή την ανασυνθέτουν ή τη φαντάζονται οι δημιουργοί μιας ταινίας. Αναπαραστάσεις.

**Ο παράγοντας κοινό** : Υπόθεση ότι ανάμεσα στο κοινό και στις ταινίες υπάρχει ένα είδος προεγκαθιδρυμένης αρμονίας: οι άνθρωποι πήγαιναν να παρακολουθήσουν τα έργα που τους ταίριαζαν, που ανταποκρίνονταν στις επιθυμίες τους. Στατιστικές με θεατές μιας ταινίας – ποιες ταινίες εκπλήρωναν τις προσδοκίες τους. Η επιτυχία μιας ταινίας δεν αποδεικνύει τίποτα για την πρόσληψή της. Καταρχήν πριν να δει την ταινία ο θεατής, δεν γνωρίζει παρά εντελώς αόριστα και συγκεκριμένα τι θα παρακολουθήσει. Αν οι σκέψεις του συμπίπτουν με τον προσανατολισμό μιας ταινίας δεν φαίνεται από τις στατιστικές.

#### Είδη και ρεύματα στον κινηματογράφο

Συνήθως οι μελετητές του κινηματογράφου οριοθετούν την έρευνα τους σε δοσμένα χρονικά πλαίσια. (πχ μελέτη του βωβού κινηματογράφου από το 1894-1929) Η ιστορία των κινηματογραφικών ειδών και ρευμάτων (πχ σοβιετικό μοντάζ, νεορεαλισμός) συνήθως οριοθετεί περιόδους καινοτόμων (επαναστατικών) ρευμάτων στην τέχνη αλλά και κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών. Ομοίως πολύ συχνά ότι η τεχνολογική ιστορία ή το ύφος και το είδος των ταινιών είναι άμεσα συνυφασμένη με την πολιτική ή κοινωνική ιστορία δεδομένων χωρών και κοινωνικοπολιτικών συνθηκών.

#### Σπουδαιότητα και νόημα των ταινιών

Ο κινηματογράφος μπορεί να μελετηθεί ως τεκμήριο γιατί καταγράφει μια αξιοσημείωτη ιστορική δραστηριότητα όπως η θέση μιας κοινωνίας σε συγκεκριμένη χρονική περίοδο ή μια τάση που εμπεριέχεται σε μια δοσμένη καλλιτεχνική φόρμα -ρεύμα.

### **1.4 Η ταινία : μια κοινωνική αντι-ανάλυση;**

Ο Μαρκ Φερρό αναφέρεται και αυτός στο προοίμιο του βιβλίου του στην αυτοκρατορία της εικόνας. Το βιβλίο του για τη σχέση μεταξύ ιστορίας και κινηματογράφου αποτελεί μια σύνοψη της διαμάχης γύρω από το πως «πρέπει» να βλέπουμε και να γράφουμε την ιστορία στα τέλη του 20ου αιώνα καθώς και γύρω από τον κινηματογράφο ως όργανο ιστοριογραφίας και καθρέφτη της κοινωνίας. Καθρέφτη παραμορφωτικό και την ίδια στιγμή μαγικό σαν εκείνον της Αλίκης, αφού μπορεί κανείς να περάσει από την άλλη πλευρά και να δει καινούρια θαύματα. Το πώς θα τα δει, τι θα αντιληφθεί και τι θα νοιώσει είναι δική του ευθύνη.

Ο Μαρκ Φερρό, ως ιστορικός των κοινωνικών κινημάτων και της Σοβιετικής Ένωσης, καθώς και ως μέλος της σχολής των Annales χρησιμοποιεί μια μέθοδο ανάλυσης που συνδυάζει την ψυχανάλυση με την κοινωνιολογία. Η ιστοριογραφική σχολή των Annales η οποία συγκροτείται με πεδίο αναφοράς το περιοδικό Annales d'histoire économique et sociale (1929 με πρωτεργάτες τον Lucien Febvre και τον Marc Bloch) και μετονομάζεται σε Annales. Economies, Sociétés, Civilisations το 1946. Η πολλαπλότητα των ιστορικών φαινομένων, διαντίδραση (αλληλοεπίδραση) του οικονομικού-κοινωνικού στοιχείου με το πολιτισμικό συγκροτούν το πλαίσιο αναφοράς της νέας αυτής ιστοριογραφικής λογικής. Η ιστορία δεν ενδιαφέρεται για το εξαιρετικό άτομο, αλλά κατά βάση για την **ανάδειξη του συλλογικού ιστού των κοινωνιών**, της ζωής των μαζών (ιστορία από τα

κάτω), άρα για την καθημερινότητα, όπως τη βιώνουν μεγάλες πληθυσμιακές ομάδες μέσα στις υπάρχουσες οικονομικές, κοινωνικές, πολιτικές και ιδεολογικές δομές.

Η εικόνα κατά την άποψη του Φερρό δεν αντιγράφει απλώς την πραγματικότητα, αλλά την αποκαλύπτει: «η κινηματογραφική μηχανή αποκαλύπτει τα μυστικά, δείχνει την αντίστροφη όψη της κοινωνίας, τα εκ παραδρομής ολισθήματά της». Ο κινηματογράφος καταγράφει λεπτομέρειες, φαινομενικά μικροσκοπικές, αδιάφορες ίσως, οι οποίες όμως αρκούν μερικές φορές προκειμένου να ανακαλυφθεί ένας δισταγμός, και να ανακαλυφθούν άλλα συστήματα ανάγνωσης, πίσω από την προφανή ερμηνεία. Η ταινία λοιπόν, στην περίπτωση αυτή θα ήταν ένα είδος αντι-ανάλυσης της κοινωνίας.

Το βιβλίο «Κινηματογράφος και Ιστορία» θα μπορούσε να έχει τίτλο: «Πως οι κοινωνικές συνθήκες καθορίζουν τον κινηματογράφο και τούμπαλιν», ή «Πως ο κινηματογράφος είναι παιχνίδι της εξουσίας». Για παράδειγμα, είναι χαρακτηριστικός ο φιλο-σοβιετισμός των αμερικανικών ταινιών στη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου – μιας και οι Σοβιετικοί ήταν σύμμαχοι των Αμερικανών κατά των δυνάμεων του Άξονα – καθώς και ο ασυγκράτητος αντι-σοβιετισμός τους μετά το τέλος του πολέμου και στη διάρκεια της μακαρθικής περιόδου. (Ferro, 2002, σελ.18-19)

Τόσο η φωτογραφία όσο και ο κινηματογράφος μας πληροφορούν με τον τρόπο που μπορούμε εμείς οι ίδιοι να πληροφορηθούμε. Διαφορετικές πληροφορίες εξάγει από μια ταινία ένας χωρικός απ'ότι ένας αστροφυσικός, διαφορετικά στοιχεία συλλαμβάνει κάποιος που έχει δει πολλές ταινίες απ'ότι κάποιος που έχει δει λίγες. (Ferro, 2002, σελ.12)

Όλες οι ταινίες είναι προπαγανδιστικές, αναφέρει ο Φερρό. Μερικές, όπως οι ιστορικές, πολιτικές, τα δραματοποιημένα ντοκυμαντέρ, είναι ανοιχτά προπαγανδιστικές, άλλες – οι κωμωδίες, τα δράματα, οι γενικά «ψυχαγωγικές» είναι έμμεσα προπαγανδιστικές. Και όπως είναι φυσικό όλες οι ταινίες αντανακλούν την κοσμοθεωρία του δημιουργού τους, που με τη σειρά του είναι «προϊόν» της εποχής τους και έχει δεχτεί τις επιρροές της κυρίαρχης ιδεολογίας καθώς πιθανότατα και της μη κυρίαρχης. Οι ταινίες, δίνουν πληροφορίες για την εποχή αυτή μέσα από τη γλώσσα, την αισθητική, την ιδεολογία που προβάλλουν. Πηγή πληροφοριών για την κάθε κοινωνία σε μια δεδομένη χρονική στιγμή είναι και το ίδιο το κοινό. Τι ταινίες προτιμάει; Με τι κλαίει; Με τι γελάει; (Ferro, 2002, σελ.13-14) Όλα είναι ιστορία, ακόμα και οι διαφημίσεις, ακόμα και τα διαφημιστικά φυλλάδια των σουπερ μάρκετ είναι Ιστορία. Ο κινηματογράφος είναι δέσμιος της εποχής του κι αυτό τον κάνει ντοκουμέντο της. (Ferro, 2002, σελ. 17)

**Μπορεί ο κινηματογράφος να παραμείνει ανεξάρτητος από τα πολιτικά και ιδεολογικά ρεύματα;** Αναρωτιέται ο Φερρό κι εμείς μαζί του. Η απάντηση που δίνει είναι πως μπορεί να παραμείνει μακριά από τα κυρίαρχα ρεύματα. Ο κινηματογράφος είναι ένας κιβδηλοποιός: στα κλασικά γουέστερν με Λευκούς και Ινδιάνους η αμερικανική ιστορία ξαναγράφηκε: αυτοί που έπαιρναν τα σκαλπ των εχθρών τους ήταν οι Ινδιάνοι, ενώ στην πραγματικότητα το αντίθετο ήταν συχνότερο. Τα γουέστερν που επιχειρήσαν να μιλήσουν με ειλικρίνεια για το παρελθόν απέτυχαν εισπρακτικά. Η όλη μελέτη του Μ.Φερρό μπορεί να διατυπωθεί στην υποψία: τίποτα δεν είναι αυτό που φαίνεται.

Στις αρχές του εικοστού αιώνα πως αντιμετωπίζουν τον κινηματογράφο οι σκεπτόμενοι, οι καλλιεργημένοι κύκλοι; « *Μηχάνημα αποβλάκωσης και ηθικής αποσύνθεσης, χασομέρι για τους αγράμματους, για τα καταπτοημένα από την ανάγκη εξαθλιωμένα πλάσματα*». Τη γνώμη αυτή του Georges Duhamel συμμερίζονται ο εφημέριος, ο βουλευτής, ο στρατηγός, ο συμβολαιογράφος, ο καθηγητής, ο δικαστής. Για τους κύκλους των κυβερνώντων, για το κράτος ότι δεν έχει γραπτή μορφή, δηλαδή η εικόνα στην περίπτωση αυτή, στερείται ταυτότητας: πως θα μπορούσαν οι ιστορικοί να τη χρησιμοποιήσουν ως αναφορά ή ακόμα να παραπέμψουν σε αυτήν;

Εξάλλου, όπως αναρωτιέται ο Φερρό, (2002, σελ.43). πως να εμπιστευτεί κανείς ακόμα και τα επίκαιρα, όταν όλοι γνωρίζουν πως αυτές οι εικόνες αυτή η ψευδοαναπαράσταση της πραγματικότητας, προκύπτουν από κάποια επιλογή, αλλοιώνονται, αφού τις συγκεντρώνουν με

μοντάζ, με τέχνασμα, με κινηματογραφικά κόλπα. Όμως, μήπως και ο ιστορικός κάνοντας επιλογή τεκμηρίων, δεν κάνει ένα είδος μοντάζ ;

Το σύνολο του κινηματογραφημένου μετά τις αρχές του εικοστού αιώνα υλικού εκ των πραγμάτων συνιστά σήμερα ένα σημαντικό αρχείο. Όπως θα δούμε παρακάτω, οι Σοβιετικοί και οι ναζί ασχολήθηκαν πρώτοι με τον κινηματογράφο σε όλο το εύρος του, ανέλυσαν τη λειτουργία του, του προσέδωσαν προνομιακή θέση στον κόσμο της γνώσης, της προπαγάνδας και του πολιτισμού. Οικοδομούσαν δύο κοινωνίες που εναντιώνονταν στην προϋπάρχουσα τάξη πραγμάτων και κατέχονταν από περιφρόνηση ή από μίσος για την πολιτισμική συμπεριφορά των προκατόχων των ιθυνόντων.

Μόνον οι ναζί επιφύλαξαν ευνοϊκή αντιμετώπιση στις κινηματογραφικές ταινίες. *Μήπως επειδή ήταν πληβείοι χωρίς πρόσβαση στην άλλη κουλτούρα, ρωτάει ο Φερρό;* Ότι και να συνέβη, οι ναζί αφότου κατέλαβαν την εξουσία δεν αντιμετώπισαν τον κινηματογράφο αποκλειστικά ως προπαγανδιστικό εργαλείο. Ο Γκέμπελς και ο Χίτλερ περνούσαν μέρες ολόκληρες στον κινηματογράφο. Όταν μάλιστα ο Γκέμπελς διεύθυνε την παραγωγή μιας ταινίας, όπως «Ο Εβραίος Συς» λόγου χάρη, συμμετείχε ενεργά σε όλα τα στάδια της σκηνοθεσίας. (Ferro, 2002, σελ.69).

Ενδιαφέρον κεφάλαιο αποτελεί αυτό που αναφέρεται στη σοβιετική εξουσία και τον κινηματογράφο. Αναφέρει λοιπόν ο Φερρό ότι ο Τρότσκι έγραφε το 1923 « *ο κινηματογράφος είναι το εργαλείο που επιβάλλεται αφ'εαυτού, το καλύτερο προπαγανδιστικό εργαλείο*». «*Ο κινηματογράφος οφείλει να αποτελέσει αντίβαρο στη γοητεία που ασκούν το αλκοόλ και η Εκκλησία....η κινηματογραφική αίθουσα πρέπει να αντικαταστήσει την ταβέρνα και το ναό, να υποστηρίξει τη διαπαιδάγωση των μαζών*». (Ferro, 2002, σελ.126). Ο εκπαιδευτικός και ο επιστημονικός κινηματογράφος, τα κινούμενα σχέδια κατέχουν περίοπτη θέση στο πολιτιστικό πρόγραμμα που εφαρμόστηκε αμέσως μετά την εθνικοποίηση. Τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια οι νέοι κυβερνώντες ασφαλώς δεν παρέβλεψαν ούτε τη σημασία του «καλλιτεχνικού» κινηματογράφου. Η πραγματικότητα πάντως που εκφραζόταν στον κινηματογράφο κατόρθωνε εν μέρει να διαφεύγει από το ψαλίδι των λογοκριτών της. Αυτό συνέβαινε ανέκαθεν. Συμβαίνει ακόμα και σήμερα, όταν σε πείσμα του ελέγχου που ασκήθηκε στις ταινίες, αυτές χειραφετούνται ολοένα περισσότερο από τους θεσμούς που τις διαχειρίζονται.

Σε παρόμοιο πλαίσιο κινείται και η σκέψη του **Pierre Sorlin** ο οποίος θέτει το ερώτημα στο βιβλίο του *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, ευρωπαϊκές κοινωνίες*, «Τι έχουν να μας πουν οι ευρωπαϊκές ταινίες για τους πολιτισμούς των χωρών που τις παράγουν ; » και « Με ποιους τρόπους οι ευρωπαϊκές ταινίες προκάλεσαν κοινωνική αλλαγή » ;

Εξετάζει τις ταινίες απλώς ως εικόνες που πωλούνται στην αγορά και τις ορίζει ως οτιδήποτε χειροπιαστό ή μη που μας επιτρέπει να δούμε τον κόσμο σε προοπτική. «Ένα γεγονός ή μία τάξη πραγμάτων γίνονται αντιληπτά μόνον όταν μετατρέπονται σε εικόνα. Η έννοια της «εικόνας» μας επιτρέπει να ξεπεράσουμε την αντίθεση ανάμεσα στην πραγματικότητα και την αναπαράσταση. Οι εικόνες δεν συνιστούν την πραγματικότητα αλλά τη μοναδική μας πρόσβαση σε αυτή. (2004, σελ. 18-19) Οι ταινίες συνεχίζει ο Sorlin είναι αντικείμενα ενός συγκεκριμένου είδους : βιομηχανικά κατασκευασμένες, πωλούνται στο κοινό, το οποίο τις αγοράζει για δική του ευχαρίστηση, και το «πλαίσιο» μας πρέπει να συμπεριλάβει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά. (2004, σελ 22)

Οι επιχειρηματίες που επενδύουν στον κινηματογράφο περιμένουν κέρδη και θέλουν να διαφοροποιήσουν την ποικιλία των προϊόντων που προσφέρουν. Οι πολιτικοί και οι κυβερνήσεις ενδιαφέρονται εξίσου επειδή οι ταινίες υποτίθεται ότι επηρεάζουν τους θεατές και διαμορφώνουν την κοινή γνώμη, καθώς επίσης γιατί η εξαιρετικά ασταθής κινηματογραφική αγορά απειλείται διαρκώς από τον ξένο ανταγωνισμό. Η προέλευση και η γέννηση οποιασδήποτε ταινίας συνιστούν πολύπλοκες διαδικασίες ; ο κινηματογράφος είναι επίσης μια διασταύρωση διαφόρων οικονομικών και ιδεολογικών συμφερόντων.

Πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι οι ταινίες γεννούν ταινίες, οι ταινίες μιμούνται άλλες ταινίες. Κάθε ταινία θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα μικρό κομμάτι του τεράστιου κειμένου των ήδη



γυρισμένων ταινιών. Μέσα στο πλαίσιο αυτό είναι πολύ σημαντικό να μπορούμε να αναγνωρίσουμε τις επιρροές, τις επιδράσεις αλλά και τις πρωτοτυπίες των ταινιών μέσα στην ιστορία.

Πολλοί σύγχρονοι ερευνητές έχουν τονίσει ότι ζούμε σε ένα πολιτισμό εικόνων. Οι εικόνες εξελίσσονται όμως μαζί με τις κοινωνίες και δεν αντιμετωπίζουμε τον κόσμο γύρω μας με τα εννοιολογικά εργαλεία που χρησιμοποιούνταν πενήντα χρόνια πριν, αφού οι οπτικές εικόνες αποτελούν έναν μεγαλύτερης σημασίας παράγοντα που συντελεί στην παροχή εικόνων για μας. (Sorlin, 2004, σελ 26) Οι ταινίες είναι επίσης «καθολικές εικόνες». Συνδυάζουν τα υλικά τους για να αναπαραστήσουν (έστω και πολύ γενικά) καταστάσεις, πράξεις, άτομα ή ομάδες.

**Τι οφείλουν να κάνουν οι ιστορικοί με αυτές τις εικόνες ;** Είναι ένα από τα ερωτήματα που θέτει ο Sorlin. (2004, σελ. 31) Μια δημοφιλής απάντηση δόθηκε με τη «θεωρία του καθρέφτη» την οποία ανέλυσε εξαιρετικά ο Ρ. Ντάργκνατ στο *Mirror for England*. Όσοι γυρίζουν ταινίες ζουν στην ίδια χώρα με τους περισσότερους από τους μελλοντικούς θεατές τους, τα προβλήματα και τις ελπίδες των οποίων μοιράζονται εν μέρει. Με εξαίρεση την περίπτωση που απλώς διασκεδάζουν τις φαντασίες τους, θα συμπεριλάβουν ορισμένες από τις ανησυχίες τους στις ταινίες τους, έστω και μόνο για να τραβήξουν την προσοχή του κοινού. Οι ταινίες δεν είναι η πραγματικότητα και ποτέ δεν απαλλάσσονται από την πραγματική κατάσταση. Σαν καθρέφτες που τοποθετούν σε ένα κάδρο, θέτουν όρια και ενίοτε διαστρεβλώνουν, αλλά εν τέλει αντικατοπτρίζουν ό,τι βρίσκεται μπροστά τους, οι ταινίες παρουσιάζουν πτυχές της κοινωνίας που τις παράγει. Η θεωρία του καθρέφτη εντοπίζει με ακρίβεια τις μεταβολές που λαμβάνουν χώρα στις υποθέσεις ή στον καθορισμό των χαρακτήρων. (Sorlin, 2004, σελ. 36) Πρόκειται για μια αναγκαία, αλλά απλώς προκαταρκτική εργασία, καθώς οι ταινίες δεν μπορούν να περιοριστούν στην πλοκή τους. Η θεωρία του καθρέφτη είναι εξαιρετικά αποτελεσματική όσον αφορά λοιπόν στην ιστορία της ταινίας, αλλά υστερεί στις υπόλοιπες πτυχές της (αφήγηση δηλ. τον τρόπο με τον οποίο λέγεται η ιστορία, πώς είναι δομημένα τα στοιχεία), και την επεξεργασία των εικόνων. Ωστόσο πολύ συχνά, δεν είναι η πλοκή, αλλά ο τρόπος αφήγησης ή κινηματογράφησης, που μας αποκαλύπτει στοιχεία για τον τρόπο σκέψης των κινηματογραφιστών ή των θεατών.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 : ΕΙΔΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ. ΤΟ ΡΕΥΜΑ ΤΟΥ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΥ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΥ

*"Ωραίο είναι αυτό που πηγάζει από μία εσωτερική αναγκαιότητα της ψυχής. Ωραίο είναι αυτό που είναι εσωτερικά ωραίο"*

*Wassily Kandinsky, Το πνευματικό στοιχείο στην τέχνη, 1954*

### **2.1 Το ρεύμα του εξπρεσιονισμού στην τέχνη : ιστορία και χαρακτηριστικά**

Ο εξπρεσιονισμός είναι ένα καλλιτεχνικό κίνημα που εμφανίστηκε στη Γερμανία το 1905 και επικράτησε στις γερμανικές χώρες μέχρι το 1925. Ο όρος "εξπρεσιονισμός" αρχίζει να χρησιμοποιείται γύρω στο 1910 από το περιοδικό και την γκαλερί Der Sturm του Βερολίνου. Το ρεύμα αυτό εκδηλώθηκε αρχικά ως αντιπαράθεση προς τον ιμπρεσιονισμό και εξέφραζε την αντίδραση των καλλιτεχνών στον υλισμό της καπιταλιστικής κοινωνίας. Οι εξπρεσιονιστές πίστευαν ότι κάθε τμήμα της προσωπικότητας και της ανθρώπινης ύπαρξης αποτελεί μορφή έκφρασης και όριζαν την τέχνη ως μέσο επικοινωνίας μεταξύ ανθρώπων, μεταξύ καλλιτεχνών και θεατών. Δύο διαφορετικές ομάδες εκπροσώπησαν το κίνημα: η ομάδα "Die Brücke" (1905) με έδρα τη Δρέσδη και η ομάδα "Der Blaue Reiter" (1911) με έδρα της το Μόναχο. Οι δύο αυτές ομάδες αποτέλεσαν την πιο σημαντική εκδήλωση μοντερνισμού στη Γερμανία πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο εξπρεσιονισμός ξεκίνησε από τη ζωγραφική, αλλά σύντομα επηρέασε τη μουσική (A.Schönberg, A.Berg και A.von Webern), τη λογοτεχνία (F.Kafka, G.Benn, G.Trakl) και τον κινηματογράφο (R.Wiene, P.Wegener, F.Lang). Η αξία του εξπρεσιονιστικού κινήματος αναγνωρίστηκε μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αφού οι ναζί ήταν ιδιαίτερα εχθρικοί προς αυτήν τη μορφή τέχνης, με πολλές εκθέσεις και αφιερώματα. Πρόσφατα, για παράδειγμα, αφιερώθηκε στο ρεύμα αυτό μια μεγάλη έκθεση στο Palazzo Grassi με 250 έργα από όλο τον κόσμο.

Οι εξπρεσιονιστές ζωγράφοι απομακρύνονται από την απεικόνιση της πραγματικότητας και ασχολούνται με την έκφραση της σκέψης και των συναισθημάτων, προσπαθώντας να εισχωρήσουν στις πιο σκοτεινές γωνιές της ανθρώπινης ψυχής. Πρόκειται για μια τέχνη ανησυχητική και αγχώδη, που εκφράζει τις εσωτερικές αναζητήσεις και τις ψυχικές αγωνίες των καλλιτεχνών μέσα από τα βίαια χρώματα (κόκκινο και μαύρο), τις επιθετικές φόρμες, τις ασφυκτικές συνθέσεις, τη μανιεριστική διαστροφή των γραμμών, τα έντονα περιγράμματα και την υπερβολική παραμόρφωση του ανθρώπινου σώματος. Οι εξπρεσιονιστές εστιάζουν την προσοχή τους στον άνθρωπο και τα συναισθήματά του, στη διαστρεβλωμένη απεικόνιση του σώματος και του προσώπου, που εκφράζει το ανθρώπινο δράμα, και προτιμούν θέματα απαισιόδοξα και μακάβρια, που σχετίζονται με το θάνατο, αλλά και θέματα με έντονο ερωτισμό.

Ο Αυστριακός ποιητής G.Trakl (1887-1914) επηρεάστηκε από τον Rimbaud, τον Hölderlin και τους εξπρεσιονιστές και εξέφρασε μέσα από τα ποιήματά του το άγχος για το θάνατο και τη νοσταλγία της αθωότητας. Ο Γερμανός Gottfried Benn (1885-1956) αναζητούσε μέσα από τα λυρικά έργα του λύση για τους προβληματισμούς του ανθρώπου και για τα αδιέξοδα του συγγραφέα.

### **Η ομάδα «Die Brücke» και η ομάδα «Der Blaue Reiter»**

Η ομάδα **Die Brücke** (η γέφυρα) ιδρύθηκε στη Δρέσδη το 1905. Τα μέλη της, ο Ernst Ludwig Kirchner, ο Emil Nolde, ο Erich Heckel, ο Otto Mueller, ο Max Pechstein, ο Karl Schmidt-Rottluff, επηρεάστηκαν από τη μεσαιωνική γερμανική γλυπτική, από την αφρικανική γλυπτική και την τέχνη της Ωκεανίας, από τα έργα του Gauguin, του Van Gogh και του E.Munch. Όπως και οι φοβιστές, εμπνεύστηκαν από μια αρχέγονη μορφή και ήταν αντίθετοι προς την πιστή περιγραφή της φύσης. Χρησιμοποιούσαν τα ζωγραφικά μέσα για την έκφραση απαισιόδοξων συναισθημάτων και ανησυχητικών σκέψεων, υιοθετώντας την απλοποίηση της φόρμας, τη γραφική ένταση, τα αντιρρεαλιστικά χρώματα, και επέλεγαν εικόνες της μοντέρνας ζωής για να θίξουν την αποξένωση και τη μοναχικότητα του ατόμου στη σύγχρονη κοινωνία. Επίσης, ενθάρρυναν την αναβίωση των

γραφικών τεχνών, δουλεύοντας με τεχνικές όπως η ξυλογραφία, η οποία τους προσέφερε πιο δραματικά αποτελέσματα και εξυπηρετούσε το σκοπό τους, δηλαδή την έκφραση της ανθρώπινης ψυχής. Η ομάδα Die Brücke κατέρρευσε το 1913 εξαιτίας των ιδεολογικών διαφορών και των καλλιτεχνικών αντιπαράθεσεων των μελών της.

Η δεύτερη ομάδα των εξπρεσιονιστών ονομάστηκε "**Der Blaue Reiter**" (Μπλε Καβαλάρης) και ιδρύθηκε στο Μόναχο το 1911. Αποτελούνταν κυρίως από καλλιτέχνες που ζούσαν στο Μόναχο, τον Wassily Kandinsky τον Alexei Von Jawlensky, τον Franz Marc, την Gabriele Muntter, τον August Macke και αργότερα τον Paul Klee. Η ομάδα προσπαθούσε να απεικονίσει το ανθρώπινο πνεύμα και πίστευε ότι με αυτό τον τρόπο η τέχνη θα μπορούσε να αντιπροσωπεύσει την πραγματικότητα και η πραγματικότητα θα μπορούσε να αντιπροσωπεύσει την τέχνη. Ο εξπρεσιονισμός τους εξελίσσεται σταδιακά σε λυρική αφαίρεση.

## **2.2 Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο (1914-1926)**

Στα χρόνια που ακολούθησαν μετά το πρώτο παγκόσμιο πόλεμο η Γερμανία βρέθηκε αντιμέτωπη με ασυνήθιστες για αυτήν καταστάσεις. Το ηθικό του γερμανικού έθνους ήταν βαριά πληγωμένο. Ο αριθμός των νεκρών και των ανάπηρων στα πεδία των μαχών ανέρχονται σε εκατομμύρια. Η Γερμανία όντας η μεγάλη ηττημένη του πόλεμου, εκτός από την ταπείνωση της αποτυχίας της επιβλήθηκαν και υπέρογκες πολεμικές αποζημιώσεις οι οποίες τραυμάτισαν ανεπανόρθωτα το γόητρο του γερμανικού λαού. Το 1919 η Συνθήκη των Βερσαλλιών επέβαλε στην ηττημένη Γερμανία εδαφικές παραχωρήσεις, μείωση του εξοπλισμού, δυσβάσταχτες οικονομικές επανορθώσεις. Αυτό όμως που ταπείνωσε και τραυμάτισε ηθικά τον γερμανικό λαό, ήταν η απόδοση σ' αυτόν της ευθύνης για τον πόλεμο, φορτώνοντάς τον ενοχές. Η υπογραφή της συνθήκης έγινε αιτία για εξεγέρσεις, προσπάθειες πραξικοπημάτων από νοσταλγούς της μοναρχίας και υποστηρικτές του ναζισμού. Επιπλέον προκάλεσε καλπάζοντα πληθωρισμό, απεργίες, πείνα, εξαθλίωση.

Η αδυναμία της Γερμανίας να καταβάλλει τα ποσά αυτά είχαν ως αποτέλεσμα την εισβολή των γαλλοβελγικών στρατευμάτων στην Ρουρ και την στρατιωτική κατοχή της (1923). Η δυσχερής θέση της Γερμανίας στον ευρωπαϊκό στρατιωτικό και οικονομικό χάρτη συνέπεσε χρονικά με πλήθος κοινωνικών μεταβολών και ανακατατάξεων στο εσωτερικό της. Το πέρασμα στην Δημοκρατία έφερε και την αμφισβήτηση προς της παλαιότερες φιλελεύθερες οικονομικές θεωρίες (Κε'ι'νς, Σμιθ) και οδήγησε τη λαϊκή μάζα πίσω στις ρηξικέλευθες θεωρίες του Μαρξ και του Εγκελς. Χώρα ως επί το πλείστον εργατική και αγροτική, με μεγάλη παράδοση στην μιτλαριστική αριστοκρατία, με μεγάλη στρατιωτική δύναμη και γνωρίζοντας ότι οι πρώτοι σοσιαλιστές, οικονομολόγοι έγραψαν σε εφημερίδες του Βερολίνου και του Μονάχου, και σε συνδυασμό με την πολεμική και οικονομική εξαθλίωση της Γερμανίας μετά τον Α΄ ΠΠ, θα περίμενε κανείς να συντελεστεί σε αυτήν μια μαζική και εκτεταμένη κοινωνική επανάσταση που θα άλλαζε το οικονομικό μοντέλο της χώρας αλλά και θα την οδηγούσε σε νέες ρήξεις με την υπόλοιπη Ευρώπη.

Τη χαοτική κατάσταση που επικρατούσε στην μεσοπολεμική Γερμανία επιβεβαιώνουν τα ανεπιτυχή πραξικοπήματα του Καπ (1920) και του Χίτλερ στο Μόναχο (1923). Πρόεδρος της νεοσύστατης γερμανικής δημοκρατίας υπήρξε επι σειρά ετών ο απόγονος της εξαθλιωμένης και διεφθαρμένης αριστοκρατίας βαρόνος Χίντεμπουργκ. Ο υπερήλικας «ηγέτης» μέσα από πολλές λανθασμένες διπλωματικές και πολιτικές ενέργειες έδειξε ότι αδυνατούσε να βγάλει το κράτος από το τέλμα• οι άνεργοι ανέρχονταν σε εκατομμύρια, ο πληθωρισμός κάλπαζε και οι επαρχίες μαστίζονταν από ασθένειες.

Η Γερμανία τελικά ήταν η χώρα που μετά την Αμερική επηρεάστηκε περισσότερο από το κραχ του 1929. Μέσα σε αυτές τις χαοτικές –αποκαλυπτικές συνθήκες ο γερμανικός λαός ζητούσε απεγνωσμένα ένα νέο όραμα και επηρεάστηκε από τους νέους πολιτικούς της εποχής που εξέφραζαν απόλυτες ακροδεξιές και ακροαριστερές πολιτικές θέσεις. Γενικά στις τρεις πρώτες δεκαετίες του

20ου αιώνα στην Γερμανία εκκολάπτονται μεγάλες πολιτικές φυσιογνωμίες όπως η Ρόζα Λουξεμβουργκ, ο Καρλ Λιμπνεχτ και ο Αδόλφος Χίτλερ.

Είναι λοιπόν λογικό το σκοτεινό και απαισιόδοξο κίνημα της εξπρεσιονιστικής τέχνης (ζωγραφική, γλυπτική, λογοτεχνία, θέατρο, κινηματογράφος) να επηρεάσει τη πάντα πρόθυμη να κυριευθεί από μυστηριώδεις και απόκοσμες μαγικές δυνάμεις γερμανική ιδιοσυγκρασία. Η γερμανική παράδοση και κουλτούρα είναι γεμάτη από νάνους, ξωτικά, δαίμονες, βρικόλακες, νύμφες και μάγους, και με την αβεβαιότητα που έχει καταλάβει τον γερμανικό λαό την εποχή εκείνη, οι Γερμανοί έμοιαζαν να τρέφουν μια ζοφερή νοσταλγία εκείνων των ιστοριών τρόμου του παρελθόντος τους που ξανασυνάντησαν με τη φρίκη στα χαρακώματα των πεδίων της μάχης του Α ΠΠ. Γίνεται απόλυτα κατανοητό γιατί οι Γερμανοί αφοσιώθηκαν στον εξπρεσιονισμό καθώς επί των πραγμάτων επηρεάστηκαν από αυτόν περισσότερο από τους υπόλοιπους λαούς της Ευρώπης.

Η σύντομη και ταραχώδης Δημοκρατία της Βαϊμάρης, εγκλωβισμένη στις πολιτικές συνέπειες της στρατιωτικής ήττας του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, οδηγήθηκε σχεδόν αυτοκτονικά στην ανατροπή της, από τη ραγδαία άνοδο και την επικράτηση του ναζισμού. Η Γερμανία βγήκε γονατισμένη από τον πόλεμο. Στην ήσυχη πόλη του Γκαίτε και του Σίλερ, τη Βαϊμάρη των 6.000 κατοίκων που κρίθηκε πιο ασφαλής από το Βερολίνο, το Κοινοβούλιο ψήφισε το επαμφοτερίζον σύνταγμα της Δημοκρατίας, το οποίο και βοήθησε στην ανάπτυξη του ναζιστικού ολοκληρωτισμού.

Από το 1924 έως το 1929 η οικονομία ανακάμπτει, αφού δέχεται την αμερικανική βοήθεια του σχεδίου Ντόους (1924). Η απομόνωση της Γερμανίας σταματά με τη σύμβαση του Λοκάρνο (1925) και την είσοδό της στην Κοινωνία των Εθνών (1926). Το κραχ όμως της Γουάλ Στρητ, τον Οκτώβριο του 1929, οδήγησε τη γερμανική οικονομία που εξαρτιόταν από εξωτερικά δάνεια στην κατάρρευση. Το 1930 πεθαίνει ο αρχιτέκτονας της γερμανικής εξωτερικής πολιτικής Γκούσταβ Στρέζεμαν. Ο θάνατός του σηματοδότησε την αρχή του τέλους. Ανεργία, φτώχεια, βία, διαφθορά και μια δημοκρατία που αγωνιούσε, ήταν τα χαρακτηριστικά της γερμανικής κοινωνίας έως το 1933, οπότε ανέλαβε επίσημα την εξουσία ο Χίτλερ.

### **2.3 Πολιτιστική άνθηση**

Οι πολιτικές και οικονομικές αλλαγές είχαν άμεσα αποτελέσματα στην πολιτιστική ζωή της χώρας. Ο πολιτισμός στην περίοδο της Βαϊμάρης αναδύεται μέσα από ταραχές, συγκρούσεις αλλά και ένα δίκτυο πολιτισμικών ανταλλαγών, το οποίο έγινε ακριβώς μετά τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου και επισφραγίστηκε με την αναδιοργάνωση των διπλωματικών σχέσεων της Γερμανίας. Η συνθήκη του Ραπάλο (1922) επισημοποίησε τις προνομιούχες σχέσεις ανάμεσα στη νεοσύστατη Δημοκρατία της Βαϊμάρης και το σοβιετικό κράτος, σηματοδοτώντας την αρχή ενός πολιτιστικού διαλόγου που επέτρεψε την εξάπλωση του εξπρεσιονισμού στη Ρωσία και αντίστοιχα την εισαγωγή του ρωσικού κονστρουκτιβισμού στο γερμανικό έδαφος.

Το «πνεύμα» της πολιτιστικής ζωής στη Γερμανία από το 1918 έως το 1933 οριοθετείται ανάμεσα στην «Όπερα της πεντάρας» του Μπρεχτ (1928) με μουσική του Κουρτ Βάιλ, στον εξπρεσιονιστικό κινηματογράφο με αποκορύφωμα τον «Δρ. Καλιγκάρι» του Ρόμπερτ Βίνε (1919) και το «Metropolis» του Φριτς Λάνγκ (1926), στο «Μαγικό Βουνό» του Τόμας Μαν (1927), στο Μπαουχάουζ, στον κοινωνικό χλευασμό μέσα από τα έργα του Γκεόργκ Γκρος και του Οτο Ντιξ, στον Χάιντεγκερ, στη Μάρλεν Νήτριχ και στον κόσμο των καμπαρέ, στην εξάπλωση του ραδιοφώνου και της τζαζ μουσικής, στην αμερικανική μόδα και τον φεμινισμό. Πρόκειται για μια γόνιμη πολιτισμικά περίοδο που έχει το κέντρο της στη βερολινέζικη πρωτεύουσα, αυτή τη νέα Βαβυλωνία.

## 2.4 Το Ρεύμα του Γερμανικού εξπρεσιονισμού στον κινηματογράφο (1919-1930)

Ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος (1913-1919) φαίνεται ότι αποτέλεσε ορόσημο για τον κινηματογράφο και την καλλιτεχνική δημιουργία γενικότερα, καθώς τη δεκαετία του 1920 αναδύονται πολλά και νέα αισθητικά ρεύματα. Το κίνημα του εξπρεσιονισμού στις τέχνες εμφανίζεται με ιδιαίτερη έξαρση στην Γερμανία μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου. *Ο φοιτητής της Πράγας* (1913) σε σκηνοθεσία του Στέλαν Ρίε (Δανία) μπορεί να θεωρηθεί ως πρόδρομη των ταινιών του Γερμανικού εξπρεσιονισμού ως προς τα σκηνικά και τη δημιουργία ατμόσφαιρας. Σύμφωνα με την κριτικό και θεωρητικό του κινηματογράφου Λ. Αϊσνερ (1987), καταγράφεται προδιάθεση (ως συλλογική ψυχολογία και κουλτούρα) των Γερμανών προς τον εξπρεσιονισμό, με την έννοια της ροπής προς τις αφηρημένες ιδέες, τον μυστικισμό, την μαγεία, το υπερφυσικό στοιχείο, το μελαγχολικό, σκοτεινό και ακαθόριστο αλλά και το ρομαντικό πνεύμα. Η συλλογική αυτή προδιάθεση ενισχύθηκε από τα αποτελέσματα του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου (βαρείς όροι που είχαν επιβληθεί στη Γερμανία από τη συνθήκη των Βερσαλλιών, βαριές στρατιωτικές απώλειες νέων στρατιωτών). Τα στοιχεία αυτά τα οποία συνιστούσαν μία μορφή υποκειμενισμού βρήκαν αισθητική έκφραση στην Τέχνη, στη λογοτεχνία (Τόμας Μάν), στη ζωγραφική (Καντίσκι), στο θέατρο και βέβαια στον κινηματογράφο, όπου με βάση και τις ιδιαίτερες δυνατότητες του μέσου δημιούργησαν μία γοητευτική και μοναδική ατμόσφαιρα.

Άλλοι παράγοντες : Παρέμβαση της γερμανικής κυβέρνησης υπέρ της εγχώριας κινηματογραφικής βιομηχανίας- Επιδότηση της UFA

## 2.5 Αναλύσεις των ταινιών *Το εργαστήρι του δόκτορος Καλιγκάρι του Ρομπερτ Βίνε (1919)* και *Μητρόπολη του Φριτς Λανγκ (1929)*

*Το εργαστήρι του δόκτορος Καλιγκάρι* (1919) –σκηνοθεσία Ρόμπερτ Βίνε Σενάριο Κάρλ Μάγιερ και Χάνς Γιάνοβιτς, σχεδιαστής σκηνικών Βάρμ. Ταινία των πρώτων χρόνων, ώριμη όμως στιλιστικά και εκφραστικά παραμένει κλασική στην Ιστορία του Κινηματογράφου για την συνέκφραση όλων των παραπάνω στοιχείων του εξπρεσιονιστικού ρεύματος.

Η ταινία ωστόσο που λειτούργησε ως δραματουργικό αρχέτυπο αυτής της συγκεκριμένης θεματικής είναι το «Εργαστήρι του δρος Καλιγκάρι» (1920) του Robert Wiene. Το σενάριο της ταινίας είχε γραφτεί από δύο ταλαντούχους νέους (από τον Τσέχο Hans Janowitz και τον Αυστριακό Carl Meyer) οι οποίοι, έχοντας ζήσει την ευρωπαϊκή τραγωδία του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, θέλησαν να διαμαρτυρηθούν με ένα κείμενο βίαιο και ιδιόρρυθμο, αντιπροσωπευτικό της γερμανικής αντιμιλιταριστικής inteligenτίας του πρώιμου Μεσοπολέμου. Η διαχρονική επιτυχία του συγκεκριμένου σεναρίου έγκειται στο γεγονός ότι οι συγγραφείς του, αντί να περιγράψουν τη φρίκη του πολέμου με «κάθε λεπτομέρεια» - όπως συμβαίνει σήμερα με τους πολεμικούς ανταποκριτές -, τόλμησαν μια βαθιά τομή στους άλογους, ψυχοπαθολογικούς μηχανισμούς που ωθούν κοινωνίες ή άτομα στη δίψα για ολοκληρωτική εξουσία. Κυρίαρχες μορφές του έργου είναι ο μυστικοπαθής παρανοϊκός δρ Caligari και το ανδρείκελό του, ο Cesare, το οποίο, υπό το κράτος της ύπνωσης που του επιβάλλει ο σατανικός κύριός του, διαπράττει βίαια όσο και παράλογα εγκλήματα. Σύμφωνα με το αυθεντικό σενάριο - το οποίο δυστυχώς «απαλύνθηκε» από τον σκηνοθέτη με την προσθήκη ενός μάλλον συμβατικού τέλους -, εγκέφαλος του εγκλήματος είναι στην ουσία ο διευθυντής ενός ψυχιατρικού ασύλου ο οποίος επιδιώκει να μιμηθεί τον βίο και την πολιτεία ενός θρυλικού απατεώνα - εγκληματία που είχε ζήσει (με το όνομα Καλιγκάρι) τον 18ο αιώνα.

Σημειώσεις για την κινηματογραφική γλώσσα <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Βλέπε επίσης Λότε Αϊσνερ (1987, σελ. 26-35)

Αφηγηματικός πυρήνας του Δρος Καλιγκάρι είναι η σχέση εξουσιαστή και εξουσιαζόμενου, ενώ η κοινωνία αναπαρίσταται ως ψυχιατρικό άσυλο.

Σκηνικά μελετημένα και ζωγραφισμένα από εξπρεσιονιστές ζωγράφους.

Θεατρικό στήσιμο και σκηνικά.

Η απόδοση των σπιτιών παραπέμπει σε εξπρεσιονιστική ζωγραφική και δημιουργεί ένα ιδιαίτερα φοβιστικό ύφος (γυρτά σπίτια, φύση εχθρική)

Επανειλημμένοι χρήση Fade out (σαν να κλείνει θεατρική κουρτίνα και να περνάμε στην επόμενη πράξη). Στατική κινηματογράφηση – η κάμερα δεν είναι ευέλικτη.

Συμβολισμός αντικειμένων : ψηλά καπέλα, καρέκλες που κάθονται οι αστυνομικοί και ο γραμματέας (απόδοση εξουσίας)

Συνειδητά παραμορφωμένες προοπτικές, ελικοειδείς δρόμοι χωρίς τέλος, καμπύλες, λοξές γραμμές, απότομες γωνίες και βαριές σκιές (αντίθεση φωτός με σκοτάδι), παραμορφώσεις των αντικειμένων. Παραποίηση, αλλοίωση, παραίσθηση. Ρήξη με τους κώδικες του νατουραλισμού και με το σύστημα αφηγηματικής συνέχειας του Χόλνιουντ.

Το στυλιζάρισμα των χαρακτήρων ανταποκρίνεται στην κοσμοθεωρία του υπερφυσικού.

Ο σατανικός επιστήμων Δρ. Καλιγκάρι, διευθυντής ψυχιατρικής κλινικής, εκπρόσωπος του παραλογισμού μιας κοινωνικής εξουσίας, εγκληματικά αναισθητός και ανυπάκουος στην παραδοσιακή ηθική (Βέρνερ Κράους), και ο απαίσιος υπνοβάτης, μία αφηρημένη ύπαρξη που σκοτώνει χωρίς κίνητρο (Κόνραντ Βαιτ). Εξουσιαστής και εξουσιαζόμενος λειτουργούν με κοφτές κινήσεις και έντονες εκφράσεις του προσώπου.

Ο ρόλος του ενδυματολογικού κώδικα είναι σημαντικός, οι υπόλοιποι ηθοποιοί κυκλοφορούν με ψηλά καπέλα, μανδύες, επίσημες πρωινές ενδυμασίες.

*Μητρόπολη (1929) του Φριτς Λανγκ*

Ο Βιεννέζος αυτός σκηνοθέτης σπούδασε αρχιτέκτονας και περιπλανιόταν ανά τον κόσμο ως περιπλανώμενος μποέμ καλλιτέχνης.

Μετά από τον τραυματισμό του κατά το β' παγκόσμιο πόλεμο, άρχισε να γράφει σενάρια μυστηρίου επηρεασμένος από τις αστυνομικές ταινίες του Τζοε Μάι.

Η ταινία ο Δρ. Μαμπούζε, ο παίκτης (1922) συνδυάζει εξπρεσιονιστικές τεχνικές με σουρεαλιστική ελευθερία των επιφυλλίδων.

*Οι Νιμπελούνγκεν (1924)* επιβλητικός ύμνος στις παλιές αξίες και τους θρύλους της Γερμανίας.

Μεγάλη επιτυχία στους κύκλους των Ναζί, που βρήκαν στο πρόσωπο του τον πιο κατάλληλο καλλιτέχνη να εκφράσει τα οράματα του εθνικοσοσιαλισμού.

Στη *Μητρόπολη* παρουσιάζει μια πόλη του μέλλοντος χωρισμένη σε δυο ζώνες με τεράστιες σκηνογραφίες και μεγάλα πλήθη. Στους κήπους της ζουν οι άρχοντες. Στα υπόγεια, εξαθλιωμένοι εργάτες με σκυφτούς ώμους και μηχανικό βάδισμα, δουλεύουν σκληρά σε παράλογα έργα. Ανάμεσα τους η Μαρία, (προφήτισσα) που προσπαθεί ειρηνικά να αφυπνίσει τους εργάτες. Ο Τζόν Φρέντερσεν – ο άρχοντας της Μητρόπολης- επιδιώκοντας τη σύγκρουση, διατάζει έναν εφευρέτη (Ρότβαγκ- ο οποίος δουλεύει πάνω σε ρομπότ με σκοπό να δημιουργήσει τους εργάτες του μέλλοντος) να κατασκευάσει ένα ρομπότ με τη μορφή της Μαρίας, προκειμένου να παρασύρει τους εξεγερμένους σε μια αυτοκαταστροφική επανάσταση. Η ταινία τελειώνει στα προπύλαια της εκκλησίας όπου εργάτες και άρχοντες συμφιλιώνονται.

### Σημειώσεις για την ανάλυση της ταινίας

Όπως προαναφέραμε, η δεκαετία του 20, και κυρίως στα τέλη της, είναι η περίοδος όπου το φασιστικό και ναζιστικό κίνημα κερδίζουν όλο και περισσότερο έδαφος και η θεώρηση της ανθρώπινης κοινωνίας αλλάζει. Το άτομο θεωρείται ως ένα γρανάζι μιας καλοστημένης μηχανής. Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια λοιπόν ο Λαγκ σκηνογραφεί μια πόλη η οποία δεν απλώνεται οριζόντια αλλά κάθετα πάνω και κάτω από τη γη. Τα κτίρια που βρίσκονται πάνω απ' τη γη είναι τεράστιοι πυκνοδομημένοι ουρανοξύστες ενώ τα κτίσματα που βρίσκονται κάτω απ' τη γη είναι ορυχεία και κατακόμβες. Το διαχωριστικό όριο που στη περίπτωση αυτή δεν είναι μόνο πολεοδομικό αλλά και κοινωνικό – πάνω απ' τη γη οι πλούσιοι βιομήχανοι και ανώτεροι κρατικοί υπάλληλοι, κάτω οι φτωχοί βιομηχανικοί εργάτες – είναι εξαιρετικά αυστηρό και σπάει μόνο στα πλαίσια μιας εξέγερσης. Υπάρχουν πολλά ακόμα θέματα που θα μπορούσαν να αντληθούν με αφορμή αυτό το φιλμ αλλά δεν θα σχολιαστούν γιατί ξεφεύγουν από το κεντρικό θέμα της εργασίας.

Αντιπαράβολή δύο κόσμων : πολλαπλοί ιστορικοί συμβολισμοί. Η γρήγορη κίνηση της βίαιης επανάστασης όπου επικρατεί αναρχία, έρχεται σε αντίθεση με την αργή, στρατιωτική τάξη στην αρχή της ταινίας. Ο ρόλος της Μαρίας ως ειρηνοποιός : προστατεύει τα παιδιά, παρουσιάζεται στις κατακόμβες δίπλα στους σταυρούς σα θεία ύπαρξη (Παναγία) που θα φέρει λύτρωση.

Η *Μητρόπολη* έχει πολλά σημεία με τον Πύργο της Βαβέλ (υπάρχει άλλωστε και άμεσος παραλληλισμός μέσα από το κήρυγμα της Μαρίας). Στο τέλος η *Μητρόπολη* πλημμυρίζει. Μέσα στο χαοτικό κλίμα καταστροφής η Μαρία Ρομπότ λέει χορεύοντας και πανηγυρίζοντας « Ας δούμε τον κόσμο να πάει στο διάολο».

Κοινά στοιχεία με άλλες εξπρεσιονιστικές ταινίες : μεταφυσικές αναζητήσεις, άνθρωποι- μηχανές που δρουν με απάθεια παρακινούμενοι από την άρχουσα τάξη, εφευρέσεις, το ευμετάβλητο της ανθρώπινης φύσης, θάνατος, τύχη, θεός.

### **Επιπλέον προτεινόμενη βιβλιογραφία**

Λότε Αισνερ, *Η δαιμονική οθόνη. Ο Γερμανικός εξπρεσιονισμός στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1987.

Douglas Gomery, *Η Ιστορία του Κινηματογράφου*, Έλλην, Αθήνα, 1998, σελ. 140-149.

Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως Αθήνα, 2003, ιδίως σελ. 104-116.

Kristin Thompson, David Bordwell, *Film History. An Introduction*, Mc Graw-Hill, 1994, σελ. 105-127.

Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton, 1947.

Siegfried Kracauer, *Θεωρία του Κινηματογράφου*, Κάλβος, Αθήνα, 1983.

\*\*\*

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΤΟΥ ΚΑΙ Η ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΜΟΝΤΑΖ (1925-1930)

### 3.1 Κοινωνικοπολιτικές συνθήκες

Ο Πρώτος παγκόσμιος πόλεμος ήταν καταστροφικός για τη Ρωσία. Η **Ρωσική Επανάσταση** ήταν μια σειρά από μεγάλα ιστορικά γεγονότα που συνέβησαν στη Ρωσία κατά το χρονικό διάστημα από 24ης Φεβρουαρίου 1917 μέχρι την 31η Οκτωβρίου 1920 και σημάδεψαν όχι μόνο την ιστορική πορεία της χώρας αυτής, αλλά επηρέασαν ολόκληρη τη νεότερη παγκόσμια ιστορία και χαρακτηρίζονται ως ένα από τα μεγαλύτερα ιστορικά γεγονότα της ανθρωπότητας. Είναι γνωστή και ως **Οκτωβριανή Επανάσταση**, από το γεγονός που υπήρξε το σημείο αναφοράς της, την κατάληψη των θερινών ανακτόρων, έδρα της προσωρινής ρωσικής κυβέρνησης, τη νύχτα της 24ης Οκτωβρίου 1917 (με το παλαιό ημερολόγιο), στην Αγία Πετρούπολη. Η Ρωσική Επανάσταση γεννήθηκε σε μια κρίσιμη για την ανθρωπότητα στιγμή, σ' ένα κλίμα πάντως ευνοϊκό για την εξέλιξή της.

### 3.2 Ο κινηματογράφος ως όργανο της επανάστασης

Η έκβαση του πρώτου παγκοσμίου πολέμου για τη Ρωσία και η Οκτωβριανή επανάσταση που ακολούθησε το 1917, άλλαξε ριζικά την όψη της ρωσικής κοινωνίας. Η νέα σοβιετική κυβέρνηση χρειάστηκε να αναδιοργανώσει την κινηματογραφική παραγωγή αφού οι κινηματογραφικές εταιρείες της προεπαναστατικής Ρωσίας αντιδρώντας στον κρατικό έλεγχο και στα μέσα παραγωγής που επιβλήθηκαν τον Ιούλιο του 1918 αποθησαύρισαν το υλικό τους και μετέφεραν τον εξοπλισμό τους στο εξωτερικό.

Αντιμέτωποι με την έλλειψη εξοπλισμού και τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης μερικοί νεαροί κινηματογραφιστές έκαναν δοκιμαστικές κινήσεις που θα κατέληγαν στην ανάπτυξη ενός εθνικού κινηματογραφικού κινήματος. Η ανάδυση νέων ρευμάτων στην τέχνη και τον κινηματογράφο γνωστή ως Ρώσικη πρωτοπορία, συνδέεται με την επινόηση νέων τεχνικών στο μέχρι τότε σύστημα αφήγησης και δόμησης ταινιών καθώς και σημαντικών θεωρητικών αναζητήσεων γύρω από το ρόλο και τη φύση του κινηματογράφου και αναγνωρίστηκε παγκοσμίως ως μια ύψιστη προσφορά στην τέχνη.

Παρόλο που η σοβιετική εξουσία ήταν το πρώτο κράτος που «νομιμοποίησε» τον κινηματογράφο και διατυμπάνισε το μεγαλείο του, ως υψηλής τέχνης και σύμμαχος της σοσιαλιστικής επανάστασης και της διαπαιδαγώγησης του λαού, ωστόσο το πάντρεμα δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Όπως υποστηρίζει ο Μάρκ Φερρό (2002, 181) η σοβιετική κινηματογραφία έπρεπε να συμβιβάσει τρία διαφορετικά προστάγματα, τα οποία δεν ήταν αναγκαστικά αλληλοσυγκρουόμενα, αλλά χρειαζόταν να συμφιλιωθούν κάπως μεταξύ τους : τις ιδεολογικές και διαπαιδαγωγικές ουσιαστικά, κρατικές απαιτήσεις, τα αιτήματα των κινηματογραφιστών που επιθυμούσαν να δημιουργήσουν ποιοτικά έργα τέχνης, και τέλος τις απαιτήσεις του κοινού, το οποίο μπορούσε κάλλιστα να αφήσει τις αίθουσες να ερημώσουν, κάτι που θα συνεπέφερε τη συντριβή της κινηματογραφικής βιομηχανίας και του επαγγελματικού κλάδου. Ας σημειώσουμε εδώ, ότι η πρωτοποριακή αυτή κινηματογραφία απευθυνόταν σ'ένα κοινό με εργατικές και αγροτικές καταβολές που έκανε το πολιτιστικό χάσμα με τον καλλιτεχνικό χώρο αγεφύρωτο.

Ο Κινηματογράφος θεωρήθηκε αποτελεσματικό *όργανο διδασκαλίας των μαζών στο πνεύμα του σοσιαλισμού* (Αλφαβητάριο του κομμουνισμού, 1919). Το ενδιαφέρον είναι ότι αυτή η «εργαλειακή» αντίληψη για τον κινηματογράφο συνδυάστηκε κατά την πρώτη μεταεπαναστατική περίοδο με μορφικές και αισθητικές αναζητήσεις των κινηματογραφικών δημιουργών οι οποίες συνέβαλαν στην διαμόρφωση της κινηματογραφικής γλώσσας και επέδρασαν στην εξέλιξη της πορείας του διεθνώς. Το 1922 δημιουργείται επίσημο κρατικό μονοπώλιο στο δίκτυο διανομής κινηματογράφου της Σοβιετικής Ένωσης και το 1925 το *Sovkino* (παραγωγή και διανομή).



### 3.3 Οι θεωρίες του Μοντάζ και οι βασικοί εκπρόσωποι του

Σημαντικό στοιχείο της νέας αυτής θεωρίας αποτελεί η συγκρότηση της διδασκαλίας του κινηματογράφου και θεωρητικών αναζητήσεων γύρω από την υπόσταση και το ύφος του. Ο Λέβ Κουλέσοφ, ο οποίος δίδασκε στην νεοϊδρυθείσα Κρατική Σχολή Κινηματογράφου, (1920). έκανε μια σειρά πειραματισμούς μοντάροντας υλικό από διαφορετικές πηγές για να φτιάξει ένα σύνολο που δημιουργεί μια εντύπωση συνέχειας. Ο Κουλέσοφ, ήταν ίσως ο πιο συντηρητικός από τους νεαρούς σοβιετικούς κινηματογραφιστές, αφού ουσιαστικά προσπαθούσε να συστηματοποιήσει αρχές του μοντάζ παρόμοιες με την πρακτική του μοντάζ συνέχειας του κλασσικού χολιγουντιανού κινηματογράφου. Έτσι, πριν γίνουν ακόμη ταινίες, ο Κουλέσοφ και οι μαθητές του εργάζονταν στην πρώτη κινηματογραφική σχολή του κόσμου και έγραφαν θεωρητικά δοκίμια για την καινούρια μορφή τέχνης. Αυτή η θεμελίωση στη θεωρία θα αποτελούσε τη βάση του ύφους Μοντάζ. Ο Κουλέσοφ είναι ο πρώτος που θέτει τις αρχές του μοντάζ και δάσκαλος των υπολοίπων. Πειραματίστηκε πάνω στον έννοια της αλληλεπίδρασης των πλάνων. Το κάθε γύρισμα αποκτά έννοια από το άμεσο πλαίσιο του από αυτά που προηγήθηκαν και από αυτά που ακολουθούν.

Η ιδέα αυτή επηρεάζει άμεσα τον **Σεργκέι Αιζενστάιν**, ο οποίος την επεξεργάζεται στον θεωρητικό λόγο του, την διδασκαλία και τις ταινίες του. Η άποψη αυτή βρήκε εφαρμογή στην αρχή της εσωτερικής κίνησης των στυλ, στην σύνδεση μέσω του μοντάζ αντιφατικών, συγκρουσιακών πλάνων με χρήση της **αντίστιξης**, την απόρριψη των χαρακτήρων ηρώων.

Πρωταγωνιστές στις ταινίες του Αιζενστάιν της πρώτης περιόδου είναι οι μάζες- **ομάδες** πληθυσμού με αναγνωρίσιμα και κοινά χαρακτηριστικά, σύμβολα της ανώνυμης μάζας. Αυτή είναι η ανταπόκριση της φόρμας στην άποψη ότι η ιστορία και τα ιστορικά γεγονότα είναι οι κινητήριες δυνάμεις της ιστορίας και όχι τα άτομα. Ο ίδιος ο Αιζενστάιν στον θεωρητικό σχολιασμό του έργου του τονίζει την ιδιαίτερη συγγένεια του κινηματογράφου με την **μουσική**, σχέση την οποία υπηρετεί και πάλι μέσω του μοντάζ διακρίνοντας μεταξύ του μετρικού, ρυθμικού, τονικού και διανοητικού μοντάζ. Η σχέση αυτή έφθασε στο απόγειό της στην ταινία της ύστερης περιόδου του *Αλέξανδρος Νιέφσκι* στην οποία η αντιστοιχία των οπτικών στοιχείων ανταποκρίνεται στην εναλλαγή των μουσικών φράσεων και είναι οργανικά συνδεδεμένη με την μουσική του Προκόφιεφ. Η καλλιτεχνική αρχή της **εμμεσότητας**, χρήση των ουσιαστικών χαρακτηριστικών αντί της εξωτερικής εμφάνισης εφαρμόζεται επίσης στα έργα του.

Σύμφωνα με την **θεωρία του μοντάζ**, η ουσία του κινηματογράφου πρέπει να βρίσκεται στην εσωτερική σχέση μεταξύ των πλάνων, στην σύγκρουσή τους (*Ποιητική του Κινηματογράφου, 1927*).

#### Άλλοι σημαντικοί εκπρόσωποι

Ο **Β. Πουντόβκιν**, σκηνοθέτης και αυτός της Σχολής του μοντάζ, λειτούργησε με περισσότερο παραδοσιακό σκηνοθετικό ύφος, αντλώντας από τη μεγάλη παράδοση της Ρώσικης λογοτεχνίας. Κυριότερες ταινίες *Μάννα* (1926), *Το τέλος της Αγ. Πετρούπολης* (1927), *Καταιγίδα πάνω από την Ασία* (1928)

Ο **Α. Ντοβζένκο** εμπνεύστηκε ένα μοναδικό ύφος, στο οποίο διδάσκεται από την Σχολή του Μοντάζ αλλά αναπτύσσει ένα λυρικό, μελαγχολικό, στοχαστικό, αργό, συναισθηματικό και ποιητικό τρόπο έκφρασης. Τα θέματά του είναι διαχρονικά, δεν περιορίζονται σε μία στενά πολιτική θεματολογία. Εμπνέεται από την παράδοση της πατρίδας του Ουκρανίας. Κυριότερες ταινίες *Αρσενάλ* (1929), *Γη* (1930)

Ο **Τζίγκα Βερτόφ** υπήρξε ο πλέον ριζοσπαστικός κινηματογραφιστής από όλους. Επικεντρώνοντας στην κοινωνική χρησιμότητα του φιλμ ντοκιμαντέρ και στην έννοια του κινηματογράφου – αλήθεια έδωσε έργα καταγραφής της πραγματικότητας καταγγέλλοντας τον μυθοπλαστικό κινηματογράφο σαν ναρκωτικό του κοινού. Σπουδαιότερα έργα *Kino Pravda* (1925) *Kino-eye* (1924), *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929) *Τρία τραγούδια για τον Λένιν* (1928)

### 3.4 Ανάλυση της ταινίας *Το Θωρηκτό Ποτέμκιν* (1925)

Οι επιρροές του Αϊζενστάιν ήταν το επαναστατικό θέατρο του Μέγερχολντ, το ιαπωνικό θέατρο Καμπούκι, ο φουτουρισμός και το έργο των ρώσων φορμαλιστών της πρωτοπορίας, ο κονστρουκτιβισμός, ρεύματα και παραδόσεις που προσπάθησε να συνθέσει στο έργο του με τις ιδέες και τις αρχές της μαρξιστικής ανάλυσης και του σοσιαλισμού. Το Θωρηκτό Ποτέμκιν, αποτελεί ταινία αναφοράς των ιδεών της Σχολής του Μοντάζ αποτελεί το δεύτερη ταινία του, γυρισμένη με χρηματοδότηση του κράτους. Οπερατέρ του ο Εντουάρντ Τισέ. Το ιστορικό γεγονός στο οποίο αναφέρεται – η ανεπιτυχής λαϊκή εξέγερση του 1905 που καταπνίγηκε από τον Τσάρο – λειτουργεί ως μεταφορά της Οκτωβριανής επανάστασης του 1917.

Σύμφωνα με τον Αϊζενστάιν το επεισόδιο του Θωρηκτού Ποτέμκιν είχε περιπέσει σε λήθη και είχε σβήσει από τη μνήμη του κόσμου. Με αυτή την αφορμή, ο Μάρκ Φερρό επανεξετάζει ορισμένες πτυχές της συγκεκριμένης ανταρσίας και τις αντιπαραβάλλει με το θρύλο που δημιούργησε η ταινία. Καταλήγει ότι το μόνο που διατηρήθηκε από την επίσημη ιστορία ήταν η αρχική φάση της εξέγερσης. Το θλιβερό τέλος του Ποτέμκιν αποσιωπήθηκε εντελώς. Ένα μέρος του πληρώματος τράπηκε σε φυγή ενώ οι υπόλοιποι επέστρεψαν για δεύτερη φορά στην Κοσταντζα. Το πλοίο εξόκειλε, οι ναύτες καταδιώχθηκαν ή στάλθηκαν στα κάτεργα, ενώ οι περισσότεροι μετανάστευσαν στην Αργεντινή. Κανείς τους δεν διαδραμάτισε κάποιο συμβολικό έστω ρόλο στις τάξεις του ή δεν εντάχθηκε στις παράνομες οργανώσεις του επαναστατικού κόμματος. Αν μάλιστα ο Αϊζενστάιν δεν την είχε αναστήσει με το αριστούργημά του, ακόμα και αυτή η ακρωτηριασμένοι εκδοχή θα είχε ίσως εξαλειφθεί από τη μνήμη των ανθρώπων. Συχνά η ιστορία συγκρατεί από την πραγματική ιστορία μόνον όσα δικαιώνουν την εξουσία των κυβερνώντων. (Φερρό, 2002, σελ. 96-98)

Αποτελείται από 5 μέρη, κατά το υπόδειγμα της τραγωδίας.

1. Άνθρωποι και σκουλήκια
2. Ανταρσία στην πλώρη
3. Εξέγερση στην Οδησσό
4. Οι σκάλες της Οδησσού
5. Συνάντηση με το στόλο.

Οι δύο κεντρικές ομάδες ατόμων είναι οι ναύτες του Θωρηκτού και ο λαός της Οδησσού. Η σεκάνς του πλήθους στην σκάλα της Οδησσού έχει παραμείνει κλασική στην Ιστορία του κινηματογράφου, καθώς η αφήγηση της σφαγής από τους στρατιώτες εκφράζεται και κορυφώνεται με τη χρήση του μετρικού και του τονικού μοντάζ, των στοιχείων του ρυθμού και της κίνησης, των αντιστικτικών μορφικών στοιχείων.

Μακρινά πλάνα μεταδίδουν σύγχυση και αιφνιδιασμό, καθώς οι άνθρωποι σκαρφαλώνουν τα σκαλοπάτια όταν οι Κοζάκοι έρχονται για να τους συνθλίψουν. Η σύγχυση και ο αιφνιδιασμός των μακρινών πλάνων διακόπτονται από τα μάτια τα γεμάτα φόβο, τα χείλη με τη βουβή κραυγή, τα τρεμάμενα πόδια, ένα πατημένο μπουκέτο, μια σπασμένη ομπρέλα και μία γυναίκα που χάνει το κοριτσάκι της. Σε όλη τη σκηνή, οι σκληροί στρατιώτες κατεβαίνουν τη σκάλα και σκοτώνουν, η στρατιωτική τους τάξη σε δραματική αντίθεση με την αταξία του σκορπισμένου πλήθους. Ο χρόνος συμπύσσεται σε μια τρομακτική ένταση θανάτου και καταστροφής. Αυτή η σκηνή, όπως και όλη η ταινία, δημιουργείται με πολύπλοκους ρυθμούς και δραματικές αντιθέσεις εικόνας, φωτός και διάθεσης.

### 3.5 Ανάλυση της ταινίας *Οκτώβρης* (1927)

Ο *Οκτώβρης* του Σ. Αϊζενστάιν (1927) γυρίστηκε αμέσως μετά το "Θωρηκτό Ποτέμκιν" (1925), με αφορμή τα δέκα χρόνια από την ρώσικη Επανάσταση του 1917.

Η ταινία στέκεται σε κρίσιμες καμπές της πορείας προς την επανάσταση: την επιστροφή του Λένιν από την εξορία, το άμεσο κάλεσμα για σοσιαλιστική επανάσταση και όχι για στήριξη της Προσωρινής Κυβέρνησης, αλλά και την απάντηση των μπολσεβίκων στο πραξικόπημα του Κορνίλοφ, που δεν δίστασαν να στηρίξουν τον Κερένσκι απέναντι στον Κορνίλοφ, κάνοντας έτσι

ακόμα πιο φανερή, μπροστά στα μάτια της εργατικής τάξης, την ανικανότητα της Προσωρινής Κυβέρνησης αλλά και για να πρωτοστατήσουν στην ήττα του αντιδραστικού στρατηγού. Στην ταινία βλέπουμε το σαμποτάζ των μπολσεβίκων εργατών που ξηλώνουν τις σιδηροδρομικές γραμμές για να μην φτάσουν στην Πετρούπολη τα αντιδραστικά στρατεύματα. Σε πολλά σημεία γίνεται φανερό το μίσος των καλοαναθρεμμένων αστών απέναντι στους μπολσεβίκους. Σε μια σκηνή της ταινίας ο καταδιωκόμενος μπολσεβίκος πέφτει θύμα της δολοφονικής μανίας των ευυπόληπτων πολιτών που αντιλαμβάνονται την παρουσία του.

#### Μοντάζ ατραξιόν – Μοντάζ ασυνέχειας

Αν και η ταινία συμπληρώνει 80 χρόνια ζωής, εξακολουθεί να βλέπεται όχι μόνο για την παρουσίαση των γεγονότων της επανάστασης, αλλά και χάρις στην εξαιρετική αισθητική της και την πρωτοποριακή δουλειά στην εφαρμογή του "Μοντάζ – Ατραξιόν", τη συγκόλληση δηλαδή διαφορετικών πλάνων με σκοπό την παραγωγή ενός διανοητικού συμπεράσματος. Ο Αϊζενστάιν αντιτάχθηκε εσκεμμένα στο μοντάζ συνέχειας, επιδιώκοντας και εκμεταλλευόμενος αυτό που το Χόλυγουντ θα ονομάσει ασυνέχειες. Έστηνε, κινηματογραφούσε και έκοβε τις ταινίες του, έτσι ώστε να πετυχαίνει τη μέγιστη δυνατή σύγκρουση από πλάνο σε πλάνο, από σεκάνς σε σεκάνς, επειδή πίστευε πως μόνο αν αναγκαστεί να συνθέσει αυτές τις συγκρούσεις θα μπορέσει ο θεατής να μετάσχει στην ενεργό κατανόηση της ταινίας. Την ώρα της κατάληψης των Χειμερινών Ανακτόρων στον *Οκτώβρη*, βλέπουμε τις τοπικές ώρες στις μεγάλες πρωτεύουσες του κόσμου, για ναδειχτεί ότι η Οκτωβριανή Επανάσταση είναι γεγονός παγκόσμιας σημασίας που θα επηρεάσει και θα αλλάξει την πορεία ολόκληρου του πλανήτη.<sup>2</sup> Για τα γυρίσματα της κατάληψης των Χειμερινών Ανακτόρων δούλεψαν 5.000 κομπάρσοι, οι περισσότεροι από τους οποίους ήταν οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές των ιστορικών γεγονότων. Στον ενθουσιασμό τους έφεραν αυθεντικά όπλα και πυρομαχικά και γι' αυτό λέγεται ότι οι καταστροφές που προκλήθηκαν στο γύρισμα της ταινίας ήταν περισσότερες απ' αυτές που προκάλεσε η αληθινή επίθεση τον Οκτώβρη του 1917.

#### Παρεμβάσεις (πολιτική και ιστορία)

Παρά τον ενθουσιασμό του Αϊζενστάϊν, που είναι φανερός στον τρόπο που αντιμετώπισε τον ΟΚΤΩΒΡΗ, η ταινία γυρίστηκε σε μια κρίσιμη περίοδο για την πορεία της επανάστασης, όπου ο Τρότσκι σε λίγους μήνες επρόκειτο να εξοριστεί στην Άλμα Άτα ενώ ο Στάλιν εδραίωνε πια την κυριαρχία του. Απ' αυτή την άποψη η ταινία έχει μια αρνητική πρωτιά: Είναι η πρώτη φορά που ο Αϊζενστάϊν δεχόταν παρεμβάσεις στο περιεχόμενο της ταινίας του. Σήμερα είναι πια γνωστό ότι ο ίδιος ο Στάλιν επισκέφτηκε τουλάχιστον μια φορά την αίθουσα του μοντάζ για να απαιτήσει την αφαίρεση οποιασδήποτε αναφοράς στον πρωταγωνιστικό ρόλο του Τρότσκι και μιας άλλης σκηνής που παρουσίαζε τον Λένιν με τρόπο που δε συμφωνούσε με τα σταλινικά κριτήρια. Για την ακρίβεια, ο Τρότσκι εμφανίζεται στην ταινία μόλις για δύο λεπτά να ... διαφωνεί με την εξέγερση... Είναι φανερό ότι το τελικό αποτέλεσμα της ταινίας είναι προϊόν σταλινικού μαγειρέματος, αφού σε ένα βιβλίο-ντοκουμέντο της εποχής που πρόλαβε να τύχει της ανεπιφύλακτης αποδοχής του Λένιν, τις "10 μέρες που συγκλόμισαν τον κόσμο" του Τζον Ριντ, οι αναφορές στον Τρότσκι είναι σχεδόν εξίσου συχνές με αυτές στον Λένιν. Στην πραγματικότητα οτιδήποτε θα γύριζε στο εξής ο Αϊζενστάϊν υπό το σταλινικό καθεστώς θα βρισκόταν κάτω από ασφυκτικό έλεγχο της λογοκρισίας: Η Γενική Γραμμή, μια ταινία που αναφερόταν στην αγροτική κολεκτιβοποίηση, δέχτηκε την κριτική του Στάλιν και ο τίτλος της έγινε Το παλιό και το καινούργιο.

Το λιβάδι του Μπεζίν δεν ολοκληρώθηκε ποτέ εξαιτίας του βέτο του υπεύθυνου λογοκρισίας. Με δεδομένη αυτή την πραγματικότητα, ο Οκτώβρης έστω και με σαφείς παρεμβάσεις, λειτουργεί σα μια δυνατή καταγραφή των κρίσιμων ζητημάτων της πορείας προς την Οκτωβριανή Επανάσταση. Ο ΟΚΤΩΒΡΗΣ ολοκληρώνει μια τριλογία:

---

<sup>2</sup> Για την ανάλυση ορισμένων αποσπασμάτων του *Οκτώβρη* βλ. Christin Thomson, David Bordwell, (2004, σελ. 344-348)

Στην Απεργία (1924) ο Αϊζενστάϊν αναφέρεται στην ιστορία μιας απεργίας που καταπνίγεται από την εργοδοσία. Στο Θωρηκτό Ποτέμκιν (1925) αναφέρεται στην πρώτη ρώσικη επανάσταση του 1905 που δεν ολοκληρώνεται. Στον Οκτώβρη (1927) αναφέρεται στην νικηφόρα επανάσταση του 1917.

### 3.6 Η Κινηματογραφική θεωρία του Τζ. Βερτόφ

Ο Τζίγκα Βερτόφ άρχισε να εργάζεται πάνω σε πολεμικό υλικό από ντοκιμαντέρ στα είκοσι του χρόνια όπου έγινε υπεύθυνος για όλα τα επίκαιρα. Ο Βερτόφ θεωρούσε ότι η μυθοπλασία θα ήταν αδύνατο να προσεγγίσει την πραγματικότητα όπως το κινηματογραφικό τεκμήριο. Επίσης, αρνιόταν να χρησιμοποιήσει επαγγελματίες ηθοποιούς και στηριζόταν αποκλειστικά στον αυθορμητισμό σε συνδυασμό με το μοντάζ, προκειμένου να συγκινήσει και να εκφέρει λόγο. (Φερρό, 2002, 178) Όπως όλοι οι άλλοι σημαντικοί κινηματογραφιστές της περιόδου έτσι και ο Βερτόφ αναζήτησε και επεξεργάστηκε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κινηματογράφου, διαχωρίζοντας τα από αυτά των άλλων τεχνών. Το 1921 ο Βερτόφ ιδρύει την ομάδα των «Κίνοκς» (τρελός για κινηματογράφο στα ρωσικά) κι έγινε διευθυντής της κινηματογραφικής προπαγανδιστικής επιθεώρησης «Κίνο Πράβντα» (Κινηματογράφος Αλήθεια). Στις σελίδες της, με ύφος άλλοτε προφητικό κι άλλοτε φουτουριστικό παρουσίασε το ιστορικό μανιφέστο για τον Κινηματογράφο-Μάτι.<sup>3</sup>

Η ταινία του Τ. Βερτόφ *Ο Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* αποτελεί το απόσταγμα της θεωρητικής του σκέψης για τον κινηματογράφο. Στην ταινία αυτή ο κινηματογραφιστής διακηρύσσει τη δύναμη χειραγώγησης που διαθέτουν το μοντάζ και η φωτογραφία για να διαμορφώσουν από ένα πλήθος μικροσκοπικών σκηνών της καθημερινής ζωής, ένα ιδιόμορφο και πειραματικό ντοκιμαντέρ. Ο Βερτόφ εξίσωνε τον κινηματογραφιστή, με ένα μάτι, το οποίο συγκεντρώνει πλάνα από πολλά μέρη και τα συνδέει δημιουργικά μεταξύ τους για τον θεατή. Τα θεωρητικά γραπτά του Βερτόφ συγκρίνουν επίσης το μάτι με το φακό της κινηματογραφικής κάμερας, σε μια ιδέα που ονόμασε *κινηματογράφο-μάτι* («Κινό-Γκλαζ»). Στην αρχή μάλιστα της ταινίας *Ο Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* εμφανίζεται η πρώτη διπλοτυπία, το ανθρώπινο μάτι μέσα στο φακό της κάμερας, αυτό που ξεκάθαρα δηλώνεται, και φυσικά αποκαλύπτεται στους θεατές που το αγνοούν, είναι τα κοινά χαρακτηριστικά στοιχεία ανάμεσά τους : ο φακός της κινηματογραφικής μηχανής λειτουργεί ανάλογα (αν και για τον Βερτόφ οι δυνατότητες του είναι πολύ μεγαλύτερες) μ'αυτόν του ανθρώπινου ματιού. (Μωραΐτης 1982, σελ. 58)

#### 3.6.1 Ανάλυση της ταινίας *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929)<sup>4</sup>

*Ο Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* γυρίστηκε το 1929 στην Σοβιετική Ρωσία σε σκηνοθεσία του Τζίγκα Βερτόφ, διεύθυνση φωτογραφίας του Μιχαήλ Κάουφμαν και μοντάζ της Ελιζαβέτα Σβίλοβα. Η ταινία η οποία αποτελεί πλήρη κατάθεση των αντιλήψεων του για τον κινηματογράφο και το μοντάζ, εξυμνεί τη δύναμη του δημιουργού του ντοκιμαντέρ να ελέγχει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα μέσα από το μοντάζ και τα ειδικά εφέ.

Κεντρικό πρόσωπο της ταινίας είναι ένας οπερατέρ που μετακινείται συνέχεια στη Μόσχα, παρατηρώντας διάφορες σκηνές από τη ζωή στην πόλη και καταγράφοντας φαινομενικά ασύνδετες εικόνες της πόλης, οι οποίες, όμως, συνθέτουν σαν πάζλ την πολυπλοκότητα της καθημερινής ζωής. Αυτή την πολυπλοκότητα φροντίζει συνέχεια να την τονίζει με βίαιές μετακινήσεις της κάμερας «πάγωμα» του πλάνου επιταχύνσεις, ακόμα και χωρίζοντας την οθόνη στα δύο, για να έρθει μετά

<sup>3</sup> Οι κύριες ιδέες του Βερτόφ για τον κινηματογράφο συνοψίζονται στο « Οι βασικές αρχές του κινηματογράφου μας» στο Μωραΐτης Μάκης (επιμ), *Κινηματογράφος. Από το Ρομαντισμό στο Σουρεαλισμό κι ως την Επανάσταση*, Εκδόσεις Καθρέφτης, Αθήνα, σελ. 160-167.

<sup>4</sup> Βλ. επίσης Σηφάκη Ειρήνη, (2007), *Κινηματογράφος και ιστορία : η εκπαιδευτική χρήση της κινηματογραφικής ταινίας « Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή» του Τ. Βερτόφ στο Γυμνάσιο, Επιστήμες Αγωγής*, τεύχος 1, σελ. 113-227.

και να απομυθοποιήσει τη δράση στα μάτια του θεατή και να του υπενθυμίζει συνεχώς πως αυτό που βλέπει, είναι μια ταινία.

Η πρώτη εικόνα της ταινίας δείχνει ένα κοντινό πλάνο μιας κάμερας. Με ένα εφέ διπλής έκθεσης, βλέπουμε τον άνθρωπο με τη μηχανή του τίτλου της ταινίας να σκαρφαλώνει ξαφνικά σε ένα γενικό πλάνο στην κορυφή μιας γιγαντιαίας κινηματογραφικής μηχανής. Τοποθετεί την δική του κάμερα πάνω σε ένα τρίποδο και κινηματογραφεί για λίγο, έπειτα κατεβαίνει πάλι κάτω. Τα ειδικά κινηματογραφικά εφέ αυτού του είδους εμφανίζονται ως μοτίβο σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Στην εισαγωγική σκηνή της ταινίας βλέπουμε το κοινό να κατακλύζει την αίθουσα ενός κινηματογράφου, τους μουσικούς να παίζουν, τα φώτα να σβήνουν και στην οθόνη να παρουσιάζονται οι τίτλοι της συγκεκριμένης ταινίας «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή». Αυτή η αφηγηματική μέθοδος (προβολή ταινίας μέσα σε μια ταινία) υπενθυμίζει συνέχεια στο θεατή πως βλέπει κινηματογράφο- εντύπωση, που θα κορυφωθεί στο τελευταίο πλάνο: η κάμερα, πάνω στο τρίποδο, επιστρέφει στην αίθουσα της εισαγωγικής σκηνής, κάνει μια υπόκλιση προς το κοινό, και στρέφει προς αυτό το φακό της κινηματογραφώντας το.

Το ζύπνημα της κοπέλας στην αρχή της ταινίας και της πόλης, μπορεί να ιδωθεί σαν ένα κάλεσμα για αφύπνιση. Ας μην ξεχνάμε ότι, για τον Βερτόφ μια πραγματική ταινία ντοκιμαντέρ λειτουργεί ως μια αφυπνιστική θεραπεία. «Ξυπνήστε, ανοίξτε τα μάτια σας, δείτε τη ζωή όπως είναι» είναι το πρώτο μήνυμα του οπτικού μανιφέστου που λέγεται Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή. Ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο της ταινίας είναι οι συνεχείς παραλληλισμοί (μέσω του εναλλασσόμενου μοντάζ) μεταξύ του εξωτερικού και του εσωτερικού χώρου, του δημόσιου και του ιδιωτικού. Έτσι, το πλάνο της κοπέλας που πλένεται το πρωί, ακολουθεί ένα πλάνο της πόλης και των δρόμων που καθαρίζονται με τις μάνικες ενώ η σκηνή με που παρουσιάζει την υπογραφή διαζυγίου αντιπαραβάλλεται με δύο τραμ που συναντιούνται και στρίβουν σε αντίθετες κατευθύνσεις. (Σηφάκη, 2007, σελ. 116)

Η ταινία αυτή του Βερτόφ ανήκει εκτός από το ύφος του Σοβιετικού Μοντάζ και στο είδος του ντοκιμαντέρ που ξεχωρίζει τη δεκαετία του 1920, γνωστές ως «συμφωνίες πόλεων». D. Σύμφωνα με τους Bordwell και Thompson, (2004, σελ. 461-462) υπάρχουν πολλοί τρόποι να γυριστεί μια ταινία για μια πόλη. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να εκθέσει τη γεωγραφία ή τα φυσικά της αξιοθέατα ή για κυβερνητικές πολιτικές που πρέπει να αλλάξουν. Οι πρώιμες συμφωνίες των πόλεων, ωστόσο, εγκαθίδρυσαν τη σύμβαση να παίρνει κανείς στιγμιότυπα ή ενίοτε στημένες σκηνές από τη ζωή στην πόλη και να τις συνδέει, συνήθως χωρίς σχόλια, με τη βοήθεια συνειρμών για να υποδηλώνει συναισθήματα ή έννοιες. Η ταινία του Βερτόφ σε ένα μεγάλο βαθμό ακολουθεί την προβολή μιας χαρακτηριστικής ημέρας της ζωής του αστικού κέντρου μιας μεγαλούπολης (όπως το *Βερολίνο* του Ρούτμαν, 1927). Αν και πολλοί ερευνητές έχουν χαρακτηρίσει το Βερτόφ ως φορμαλιστή, οι σκηνές στην πόλη επιβεβαιώνουν ότι πρόκειται για ένα γνήσιο κονστρουκτιβιστή καθώς κατάφερε να ενορχηστρώσει με εκπληκτική ακρίβεια και ρυθμό τη φυσική ρευστότητα και την κίνηση των τραίνων, τραμ και λεωφορείων.

Ο Μάκης Μωραΐτης (1982, σελ. 60-61) παρομοιάζει την κάμερα στα χέρια του κινηματογραφιστή του Βερτόφ σαν το μαγικό ραβδί στα χέρια του ταχυδακτυλουργού στην ίδια ταινία ενώ η κάμερα λειτουργεί σαν εργαλείο που μεταφέρεται παντού : στο εργοστάσιο, στους δρόμους, στα γήπεδα, στις αγορές. Παντού όπου δουλεύει και ζει ο σοσιαλιστικός άνθρωπος. Μέσα στην ταινία θα δούμε τις ίδιες πράξεις και τα ίδια πλάνα να κινηματογραφούνται, να μοντάρονται και να παρακολουθούνται από ένα κοινό που βρίσκεται πάνω στην οθόνη, όλα σε ανακατεμένη σειρά. Στο τελευταίο τμήμα της ταινίας πολυάριθμα μοτίβα από όλα τα προηγούμενα κομμάτια της ημέρας επιστρέφουν με μεγάλη ταχύτητα. Η απλή σειρά μιας συνηθισμένης συμφωνίας πόλης έχει διαταραχτεί και ανακατευτεί. Τέλος, η ταινία αρνείται επίσης να δείξει μόνο μια πόλη, αναμειγνύοντας αντ' αυτού υλικό που έχει γυριστεί στη Μόσχα, στο Κίεβο και στη Ρίγα σαν ο οπερατέρ να μπορεί να κινηθεί μπρος πίσω, στο χώρο κατά τη διάρκεια αυτής της «μέρας» κινηματογράφησης. Τελικά ο *Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* μπορεί να είναι μια

συμφωνία πόλης, αλλά υπερβαίνει σαφώς τα όρια του είδους. (Bordwell &Thompson, 2004, σελ. 462). Πρόκειται για μια εικονική πόλη, συγκερασμός αποσπασμάτων από πολλές πόλεις.

### 3.7 Ανταπόκριση και τέλος του κινήματος

Η ανταπόκριση σε αυτήν την πειραματική γλώσσα ήταν ανάμικτη. Εκτός Σοβιετικής Ένωσης συνάντησε αποδοχή. Στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες εντός συνάντησε επιφυλάξεις για formalισμό και διανοουμενισμό. Άλλες ταινίες του της πρώτης περιόδου – όταν είχε την υποστήριξη του κράτους και του κόμματος *Απεργία 1924, Οκτώβρης 1928, Γενική Γραμμή 1929*. Ο θάνατος του Λένιν και η εμπέδωση του Σταλινικού καθεστώτος δημιούργησαν νέες συνθήκες για την καλλιτεχνική δημιουργία. Μετά την επάνοδό του από το εξωτερικό, ο Αιζενστάιν αντιμετώπισε την σκληρή κριτική του καθεστώτος και μεταβάλλει ριζικά το στυλ και την θεματολογία των ταινιών του.

Το τέλος της Σχολής του Σοβιετικού Μοντάζ έφθασε με την επικράτηση της νέας σοβιετικής κυβέρνησης από τον Ιωσήφ Στάλιν, το 1930. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '20, κάθε ένας από τους σπουδαιότερους σκηνοθέτες αυτού του κινήματος είχε γυρίσει περίπου τέσσερις σημαντικές ταινίες. Η παρακμή του κινήματος δεν προκλήθηκε πρωτίστως από βιομηχανικούς και οικονομικούς παράγοντες όπως σε άλλες χώρες. Αντίθετα η σοβιετική κυβέρνηση άσκησε ισχυρή πίεση η οποία αποθάρρυνε τη χρήση ύφους Μοντάζ. Οι σοβιετικές αρχές υπό την εντολή του Στάλιν ενθάρρυναν τους σκηνοθέτες να δημιουργούν ταινίες που θα ήταν εύκολα κατανοητές από όλους τους θεατές. Ο υφολογικός πειραματισμός ή η μη ρεαλιστική θεματολογία επικρίνονταν ή λογοκρίνονταν. Αυτή η τάση κορυφώθηκε το 1934, όταν η σοβιετική κυβέρνηση εισήγαγε μια νέα καλλιτεχνική πολιτική που ονομάστηκε *Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός*. Αυτή η πολιτική επέβαλε όλα τα έργα τέχνης να απεικονίζουν την επαναστατική εξέλιξη. Έτσι οι πειραματισμοί του Μοντάζ άρχισαν να παραμερίζονται από την σοβιετική κινηματογραφική παραγωγή. Το 1933 μπορεί να θεωρηθεί ως έτος που το κίνημα ύφος του Σοβιετικού Μοντάζ τελείωσε με την κυκλοφορία ταινιών όπως ο *Ενθουσιασμός* του Βερτόφ (1931) και ο *Λιποτάκτης* του Πουντόφκιν (1933).

### Προτεινόμενη Βιβλιογραφία

Gomery D., *Η Ιστορία του Κινηματογράφου*, Έλλην, Αθήνα, 1998, σελ. 151-176.

Βαλούκος Στάθης, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αιγόκερω, Αθήνα 2003, σελ. 127,128 και 130-139.

Bordwell D.,Thompson K.,*Film History. An Introduction.*, Mc Graw Hill., 1994., 128-155.

Christin Thomson, David Bordwell, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, ΜΙΕΤ, 2004.

Henri Agel, *Αισθητική του κινηματογράφου*, Αθήνα, Δαίδαλος, σελ. 75-84 (Οι μεγάλοι θεωρητικοί Αιζενσταϊν), σελ. 68-74 (Πουντόβκιν)

Σεργέι Μ.Αιζενστάιν, *Η αισθητική του φιλμ*, Αθήνα, Μέντωρ, 1969.

Σεργέι Μ.Αιζενστάιν, *Η μορφή του φιλμ*, Αθήνα, Αιγόκερω, Αθήνα, 1982, 1<sup>η</sup> έκδοση

Ζώρζ Σαντούλ, *Το Ντοκυμαντέρ. Από τον Βερτόφ στον Ρούς Κάμερα Μάτι και Κάμερα Στυλό.*, Αιγόκερω, 1985

Γιάννης Βασιλειάδης, *Σ. Μ. Αιζενστάιν*, Αιγόκερω, Αθήνα, 2003.

Ζώρζ Σαντούλ, *Το Ντοκυμαντέρ. Από τον Βερτόφ στον Ρούς Κάμερα Μάτι και Κάμερα Στυλό.*, Αιγόκερω, 1985.

Γιάννης Βασιλειάδης, *Σ. Μ. Αιζενστάιν*, Αιγόκερω, Αθήνα, 2003.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΩΣ ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ ΚΑΙ ΩΣ ΔΕΚΤΗΣ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

### 4.1 Ο κινηματογράφος ως μέσο προπαγάνδας. Οι κοινωνικοπολιτικές ζυμώσεις της δεκαετίας του 30 και ο κινηματογράφος κατά τη διάρκεια του 2<sup>ου</sup> παγκοσμίου πολέμου

Την περίοδο αυτή στα κυριότερα ευρωπαϊκά κράτη επικρατεί πολιτικός σκοταδισμός

Ιταλία : φασιστικό καθεστώς πανίσχυρο (πολέμους στην Αφρική)

Γερμανία : ναζισμός

Ισπανία : εμφύλιος που καταλήγει στην επικράτηση των φασιστών του Φράνκο

Ρωσία : ο Στάλιν εξουδετερώνει του πολιτικούς του συντρόφους και εγκαθιδρύει καθεστώς τρόμου.

#### 4.1.1 Η κινηματογραφική παραγωγή στην Ιταλία του Μουσολίνι και τα « άσπρα τηλέφωνα»

Η Ιταλία διέθετε μια πλούσια κινηματογραφική παράδοση ήδη από το 1910. Ο Μουσολίνι (από τη φύση του κωμική φιγούρα) αγαπούσε πολύ τα θεάματα. Το 1932 δημιούργησε το πρώτο κινηματογραφικό Φεστιβάλ του κόσμου : τη Μόστρα της Βενετίας. Καθιέρωσε κρατικά βραβεία και επιχορηγήσεις (μέχρι το 60% του κόστους παραγωγής). Ίδρυσε το Ίδρυμα Luce το «Πειραματικό Κέντρο Κινηματογράφου» για την εκπαίδευση νέων σκηνοθετών καθώς και τη γνωστή Πόλη του Κινηματογράφου, την Cinecitta, ένα σύμπλεγμα δεκαέξι μεγάλων στούντιο στα περίχωρα της Ρώμης, με σκοπό ο ιταλικός κινηματογράφος να κατακτήσει ολόκληρο τον κόσμο. Ο φασιστικός κινηματογράφος (σε αντίθεση με το ναζιστικό) στηρίχτηκε περισσότερο στην ψυχαγωγία. Κυριαρχούν οι αισθηματικές κομεντί και τα μελοδράματα, που παρουσίαζαν μια ευημερούσα Ιταλία. Οι ταινίες που κάλυπταν το 80% της παραγωγής τη δεκαετία του 30 ονομάστηκαν «άσπρα τηλέφωνα» γιατί στις περισσότερες απ'αυτές μέσα στο αστικό ντεκόρ κυριαρχούσε μια λευκή τηλεφωνική συσκευή (η τελευταία λέξη της μόδας) σημάδι πλούτου και ευημερίας.

#### 4.1.2 Γερμανικός κινηματογράφος και προπαγάνδα. Το τρίτο Ράιχ<sup>5</sup>

Κατά τη διάρκεια του 1930 η Φασιστική Κυβέρνηση που εμφανίστηκε στη Γερμανία αγάλιασε την παραγωγή ταινιών και τη μεταχειρίστηκε σαν ένα άλλο μέρος του ολιστικού καθεστώτος. Ήδη από το 1920 οι Γερμανοί δημιούργησαν μια αναλογία ενάντια στο Χόλιγουντ. Ο Χίτλερ θέσπισε από το 1933 και έθεσε βέτο στην εισαγωγή ξένων ταινιών, ενώ όρισε υπουργό θρησκευμάτων και προπαγάνδας τον Στρατηγό Γκέμπελς : του ανέθεσε την ευθύνη διαχείρισης όλης της δημόσιας έκφρασης όσον αφορά στην «ψυχαγωγία του πολίτη». Οι περισσότεροι ταλαντούχοι σκηνοθέτες όπως ο Φρίτζ Λανγκ, ο Λιούμπιτς και αστέρες όπως η Marlene Dietrich, Conrad Veidt, Luise Rainer, αναγκάστηκαν να μεταναστεύσουν στο Χόλιγουντ. Μέχρι το 1942 οι Ναζί απορρόφησαν ολόκληρη την κινηματογραφική βιομηχανία υπό την αιγίδα της κυβέρνησης. Ο Χίτλερ έδωσε προτεραιότητα στην προπαγάνδα μέσω των ντοκυμαντέρ της Ρίφενσταλ, κατήγγειλε τον εξπρεσιονισμό ως εκφυλισμένη τέχνη και συνεργάστηκε με μέτριους σκηνοθέτες όπως ο Χανς Σταίνχοφ, ο Κάρλ Μπέζε και ο Φάιτ Χάρλαν.

Οι πιο γνωστές αντιεβραϊκές ταινίες : *Ο νεαρός χιτλερικός Κουέξ*, *Ο ηρωικός αγώνας*, *Ο εβραίος Σύς*, *Ο περιπλανώμενος Ιουδαίος*. Η πιο διάσημη παραγωγή που εξυμνεί το Χίτλερ είναι η ταινία *Triumph of the Will* της Λένι Ρίφενσταλ. Καταγραφή χιλιάδων Γερμανών που ζητοκραυγάζαν το νέο αργηγό. Καταγράφει τον λόγο του Φύρερ που λέει ότι η μάζα θα οδηγήσει τη Γερμανία και το λαό μακριά από τα κακά του παρελθόντος σε νέες δόξες.

<sup>5</sup> Για τη γερμανική κινηματογραφική στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της κατοχής βλ. Sifaki Eirini, (2007a), «Cinema goes to war: the German film policy in Greece during the Occupation», κεφάλαιο στο συλλογικό τόμο: *Cinema and the Swastika. The international expansion of third Reich Cinema (1933-1945)* σε επιμέλεια: Dr. David Welch, Dr. Roel Vande Winkel, London: Macmillan/Palgrave, σελ. 148- 158.

Ο κινηματογράφος αποτελεί όργανο της διπλωματίας. Η ταινία *Triumph of the Will, Sieg im Western*, (*Δυτικό μέτωπο*) προβαλλόταν από τους πρέσβεις στις χώρες για να δείξουν την υπεροχή και τη δύναμη του Χίτλερ, και την πτώση της Γαλλίας λίγο πριν καταλάβουν τη χώρα.

Δεν αμελήθηκε όμως και η ψυχαγωγία καθώς το όραμα του Χίτλερ ήταν ο γερμανικός κινηματογράφος να διαδοθεί παγκοσμίως και ν'αντικαταστήσει το Χόλιγουντ. Σειρά από εύθυμες κομεντί, μελοδράματα. Ξεχωρίζει η έγχρωμη φανταστική περιπέτεια του Γίζεφ νφον Μπάκι, *Οι περιπέτειες του Βαρόνου Μινχάουζεν*, που γυρίστηκε για να γιορτάσουν τα 10 χρόνια της ανόδου των εθνοσοσιαλιστών στην εξουσία, η οποία θεωρείται η καλύτερη μεταφορά φανταστικών αφηγήσεων στο γερμανικό κινηματογράφο.

Οι κινηματογραφικές πρακτικές κατά την περίοδο του Πολέμου και γενικότερα σε περιόδους κρίσεων έχουν μια ιδιαίτερη βαρύτητα. Ο στόχος του κινηματογράφου είναι αφενός να αποπροσανατολίσει τον λαό από τις κακουχίες του πόλεμου και να παρουσιάσει μέσω κυρίως των επικαίρων που προβάλλονταν πριν από τις ταινίες μυθοπλασίας, εικόνες του πολέμου που προέβαλλαν την ηγεμονία και τις νίκες των Γερμανικών στρατευμάτων ανά τον κόσμο. (βλ. Σηφάκη, 2007 α)

Παρ'όλα αυτά χαρακτηριστική ήταν η προβολή *Η φωνή της καρδιάς* του Δημήτρη Ιωαννόπουλου (η οποία αποτελεί την πρώτη παραγωγή του Φίνου το 42-43), με την Καίτη Πάνου, το Δημήτρη Χόρν και τον Αιμίλιο Βεάκη. Πρόκειται για ένα μελόδραμα που εξιστορεί την ιστορία ενός ταβερνιάρη ο οποίος είναι στη φυλακή για το φόνο του εραστή της γυναίκας του και παρακολουθεί από μακριά τη ζωή της κόρης του επεμβαίνοντας καθοριστικά για να τη σώσει από ένα κακό γάμο και να την παντρέψει με ένα φτωχό πλην τίμιο παιδί. Η ταινία είχε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία και προκάλεσε κύματα ενθουσιασμού στην πλατεία Ομόνοιας. Ο Μάρκος Ζέρβας στο βιβλίο του για τη Φίνος Φιλμ (2003), αναφέρει ότι αποτελούσε την απόδειξη ότι παρόλο την κατοχή και τις κακουχίες, εξακολουθούσαν να είναι ζωντανοί και να δημιουργούν.

#### **4.2 Η μεταπολεμική ακμή του Ιταλικού Κινηματογράφου και οι συνθήκες διαμόρφωσης του Νεορεαλισμού**

Η πτώση του φασισμού δεν ήταν εύκολή ούτε αναίμακτη. Οι φασίστες παρέτειναν την οριστική τους παράδοση, εγκαθιδρύοντας στην πόλη Σαλό την κυβέρνηση των 120 ημερών (χαρακτηριστικοί είναι οι συμβολισμοί στην ταινία *Σαλό του Παζολίνι*). Οι Σύμμαχοι απάντησαν με σφοδρούς βομβαρδισμούς και εκτεταμένες καταστροφές σε όλη την Ιταλία ακόμα και στην ιστορική και «ανοχύρωτη» πόλη της Ρώμης (*Roma, città aperta*).

- Φτώχεια, ανεργία, οικονομικό χάος της μεταπολεμικής Ιταλίας
- Αβεβαιότητα για το μέλλον καθώς βασιζόταν σε οικονομικές και κοινωνικές δυνάμεις που ο απλός πολίτης δεν είχε έλεγχο
- το 1945 η Ιταλική Κινηματογραφική Βιομηχανία διαλύεται
- η Σινετσιτά μεταβλήθηκε σε στρατόπεδο προσφύγων
- η παραδοσιακή παραγωγή βρισκόταν σε σύγχυση (από τη λάμψη των πολυτελών στούντιο της Βενετσιάνικης Μόστρας στα κουρέλια)

Το θεωρητικό υπόβαθρο του κινήματος θεμελιώθηκε από τους :

Φραντσέσκο Ντε Ρομπέρτις : προφήτης – δάσκαλος του βερισμού -

«Φτάνει να βγει κανείς στο δρόμο με μια κάμερα, να σταθεί σε οποιοδήποτε σημείο και να κινηματογραφήσει προσεκτικά και χωρίς κανένα προκαθορισμένο στίλ το τι συμβαίνει γύρω του, για να γυρίσει μια ταινία που να είναι αληθινή και ιταλική». (αρχή πολέμου)

Ουμπέρτο Μπάρμπαρα : ιστορικός και θεωρητικός, μανιφέστο τεσσάρων σημείων όπου καλούσε τους συμπατριώτες (παραγωγούς ταινιών) – 1942

1. του να απαλλαγούν από τις πομπώδεις ιστορικές αναφορές στο παρελθόν
2. να εγκαταλείψουν τις φανταστικές και προσαρμογές



3. να αποκλείσουν τα στερεότυπα και τα κλισέ
4. να αντιληφθούν τη ζωή των νέων ανθρώπων όπως διαμορφωνόταν ως αποτέλεσμα του πολέμου και να την εκφράσουν με τρόπο «νεορεαλιστικό».

### 4.3 Χαρακτηριστικά και ύφος του Νεορεαλισμού

- παρέκκλιση από το παραδοσιακό υποκειμενικό ζήτημα και το κινηματογραφικό στυλ του Χόλιγουντ
  - οι δημιουργοί ζητούσαν τρόπους να σπάσουν όλες τις συμβάσεις της φασιστικής κουλτούρας ακόμα και την παραγωγή ταινιών
  - εγκατέλειψαν την επική ενδυμασία και τα εμπνευσμένα σκηνικά μελό
  - κινήθηκαν στους δρόμους της κακοποιημένης από τον πόλεμο χώρας τους
  - τόνισαν τις καθημερινές χειρονομίες που ταίριαζαν στην προπαρασκευή της σκηνής
  - απέρριψαν εικόνες που σχεδιάστηκαν αποκλειστικά για να ταιριάζουν στην ισορροπία της ταινίας
  - ζητούσαν από τους ηθοποιούς ν' αυτοσχεδιάσουν
  - δεν χώρισαν τελείως από το παρελθόν : ήταν αδύνατο εκείνη την εποχή να καταγράψουν φυσικούς ήχους. Έτσι η μουσική και οι ήχοι προστίθενται στη μεταπαραγωγή.
  - Ανθρωπιστικό – ουμανιστικό χαρακτήρα των ταινιών : Οι ήρωες των ταινιών απογυμνώνονται από κάθε ηρωισμό. Είναι απλοί άνθρωποι που δεν αγωνίζονται για υψηλά ιδανικά αλλά για να σώσουν τη ζωή τους.
- Δομή ταινιών :**
- εγκατέλειψαν τις περίπλοκα δομημένες ταινίες,
  - η αφήγηση χαλάρωνε,
  - τα αφηγηματικά νήματα δεν έδεναν αμέσως (ασύνδετα)
  - εγκαταλείφτηκε το αναμενόμενο τέλος ενώ το κλείσιμο της ταινίας μοιάζει περισσότερο με τη σκληρή εμπειρία της ζωής

Ο όρος *ιταλικός νεορεαλισμός* χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια ομάδα ταινιών που δημιουργήθηκαν στην Ιταλία την περίοδο αμέσως μετά τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι ταινίες αυτές, διέθεταν κάποια κοινά χαρακτηριστικά τόσο στην μορφή όσο και στο θέμα -πέρα από το προφανές, ότι δηλαδή απεικόνιζαν τις σκληρές μεταπολεμικές συνθήκες της Ιταλίας. Γυριζόταν σε πραγματικούς χώρους (και όχι στα στούντιο), είχαν ερασιτέχνες (ή με ελάχιστη εμπειρία) ηθοποιούς και τέλος ο τρόπος αφήγησης αντιστρατευόταν την αντίληψη "παραμυθιού" που προωθούσε ο κλασικός χολιγουντιανός κινηματογράφος. Ταινίες όπως ο Κλέφτης Ποδηλάτων, Ρώμη Ανοχύρωτη Πόλη, Πάιζα, Sciuscia, Ουμπέρτο Ντ., σκηνοθέτες όπως οι Ρομπέρτο Ροσελίνι, Βιτόριο Ντε Σίκα και σεναριογράφος Τσέζαρε Ζαβατίνι ορίζουν τον χώρο του ιταλικού νεορεαλισμού. Το κίνημα αυτό έσβησε στις αρχές της δεκαετίας του 50 όταν ο ιταλικός εμπορικός κινηματογράφος άρχισε πάλι να ορθοποδεί. Πίσω του άφησε μερικά από τα αριστουργήματα του παγκόσμιου σινεμά. Κυρίως όμως άφησε μια διαφορετική αντίληψη για τον κινηματογράφο. Στην εποχή του (αλλά και για χρόνια αργότερα), ο ιταλικός νεορεαλισμός συνιστούσε το εναλλακτικό μοντέλο κινηματογράφου, απέναντι στο χολιγουντιανό: Ένα σινεμά ανήσυχο (χωρίς κλισέ), πλούσιο σε συναισθήματα, ανοικτό σ'όλους (όχι μόνο για διανοούμενους), που δεν πρότεινε στον θεατή μια ψευδή πραγματικότητα (όπως έκανε το Χόλιγουντ), αλλά αντίθετα οικοδομούσε όλη την γοητεία του πάνω στην αλήθεια και την πραγματικότητα.

Εξήντα χρόνια μετά την πρώτη ταινία του, ο νεορεαλισμός εξακολουθεί να επηρεάζει νέους κινηματογραφιστές. Η συνεισφορά, 60 χρόνια μετά, του σημαντικότερου ρεαλιστικού κινήματος στον κινηματογράφο παραμένει σημαντική, αναλλοίωτη από το πέρασμα του χρόνου και πάντα επίκαιρη. Οι ταινίες του Dogma, του Ken Loach, αρκετών από τους ιρανούς σκηνοθέτες, είναι απλώς ενδείξεις της επιρροής στο τοπίο του σύγχρονου κινηματογράφου.

Αρχίζοντας ιστορικά με την ταινία του **Luchino Visconti** *Ossessione* (1942), ο νεορεαλισμός μοιάζει σαν η κινηματογραφική αντίδραση της Ιταλίας στις κοινωνικές συνθήκες που ακολούθησαν την Απελευθέρωση από τον Ναζισμό. Αυτή ακριβώς η ιστορική συγκυρία της γέννησης του ως αισθητικό κίνημα, διαμόρφωσε σε ένα μεγάλο βαθμό τόσο την ίδια την καλλιτεχνική του υπόσταση, όσο και την χρονική εμβέλεια του: το οριστικό του τέλος μπορεί να προσδιορισθεί χρονικά με το τέλος της οικονομικής και κοινωνικής αστάθειας (κάπου στις αρχές της δεκαετίας του 50).

Τέκνα της κοινωνικής οργής και της αστάθειας των καιρών, οι ταινίες με τίτλους: **Roma Citta Aperta, Paisa, L'amore, Germania Anno Zero** (Roberto Rossellini), **Sciucia, Ladri di Biciclette** (Vittorio De Sica), **Il Bandito** (Lattuada), **La Strada** (Fellini), **La terra trema** (Luchino Visconti) αποτελούν περισσότερο από κάθε τι, μια ειλικρινή μαρτυρία για τους ανθρώπους και τους χώρους μιας συγκεκριμένης χρονικής περιόδου: στις εικόνες τους αντανakλάται η κοινωνική πραγματικότητα της μεταπολεμικής Ευρώπης. Οι σκηνοθέτες αυτών των ταινιών καταρχήν αμφισβήτησαν τις υπάρχουσες κινηματογραφικές συμβάσεις του εμπορικού σινεμά και στην συνέχεια διαμόρφωσαν ένα άλλο τρόπο παρατήρησης της ζωής και των κοινωνικών συνθηκών, μέσα από την ειλικρινή, χωρίς δραματοποιήσεις, μεταγραφή της κοινωνικής πραγματικότητας. *Η κάμερα έξω από τα στούντιο, οι ερασιτέχνες ηθοποιοί, οι ιστορίες που γεννιούνται μέσα από την αληθινή ζωή:* σ' αυτές τις ταινίες το ψέμα της μυθοπλασίας παραχωρεί την θέση του στην αλήθεια της πραγματικής ζωής.

Ακριβώς αυτή η θέση παρατήρησης της κοινωνίας, θα οδηγήσει στην διαμόρφωση ενός κινηματογραφικού ύφους και ήθους, που αρνείται -συνειδητά ή ασυνείδητα, - τη αισθητική κυριαρχία των μεγάλων βιομηχανικών στούντιο (της προπολεμικής Σινετσιτά και του Χόλλυγουντ). Η στενή σύνδεση του μύθου με την κοινωνική πραγματικότητα, ο αυτοσχεδιασμός ως απαλλαγή από τον προγραμματισμό του ντεκουπάζ, οι ερασιτέχνες και επαγγελματίες ηθοποιοί που αρνούνται την χολιγουντιανή εικόνα του ηθοποιού, μια υποκριτική που αντλεί την ζωτικότητα της από τον κοινωνικό χώρο, ένα αφηγηματικό ύφος που παραπέμπει στο ρεπορτάζ παρά στο μυθιστόρημα, μια δραματουργία που αρνείται τις ανάγκες της και τους νόμους της: όλα τα προηγούμενα αποτελούν οργανικά στοιχεία του κινηματογραφικού ύφους που διαμορφώθηκε.

Η αντίληψη που εκθέτουν οι ταινίες για το κοινωνικό γίνεσθαι είναι ορισμένες φορές εξαιρετικά απλοϊκή κι απλουστευτική. Αντλώντας οι περισσότερες ταινίες το υλικό τους από τις κοινωνικές ανισότητες, διαμορφώνουν ένα λόγο καταγγελίας, ησσόνων τόνων. Η απόρριψη της υπάρχουσας κοινωνικής πραγματικότητας, ο διάχυτος ουμανισμός και το άτομο ως οργανικό στοιχείο της ομάδας, βρίσκονται στον πυρήνα κάθε μυθοπλασίας.

Όλα τα παραπάνω ορίζουν ταυτόχρονα ένα χαλαρό πλαίσιο κινηματογραφικής γραφής και νοημάτων, παρά ένα αυστηρό σύστημα κανόνων (αντίστοιχο με το Χολιγουντιανό). Αλλωστε οι παρεκβάσεις και παρεκτροπές στο παραπάνω πλαίσιο είναι συνήθειες, με κυριότερη τον **μελοδραματισμό** (;) που κρύβεται σχεδόν σε κάθε ταινία. Παρέκβαση που απειλεί να υπονομεύσει την ηθική θέση της ταινίας, να παραποιήσει την πραγματικότητα του μύθου. Αντίσταση στο παραπάνω κίνδυνο, η ισχυρή σύνδεση της μυθοπλασίας με τον κοινωνικό περίγυρο και η **αμεσότητα του πραγματικού**. Η συναισθηματική δύναμη αυτών προκύπτει όχι από τον μελοδραματισμό, αλλά επειδή οι ταινίες αυτές βαδίζουν πάνω "στο πύρινο έδαφος του πραγματικού", οι ήρωες τους δεν είναι ηθοποιοί που υποδύονται ρόλους, αλλά πρόσωπα που ζουν και αναπνέουν στον πραγματικό κόσμο. Οι ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού παρουσιάζουν τα πρόσωπα όπως ακριβώς είναι -και όχι δέσμια των συμβάσεων των κινηματογραφικών ειδών. Οι κινηματογραφικοί χαρακτήρες δεν υπακούουν στις τυπολογίες των διαφόρων κινηματογραφικών ειδών, αλλά ζουν την αληθινή ζωή. Η κάμερα στρέφεται στον αληθινό άνθρωπο, καταγράφει τις αγωνίες του και τις ελπίδες του, χαρτογραφούν την ανθρώπινη κατάσταση σε μια δεδομένη στιγμή του ιστορικού χρόνου. Οι εικόνες των ταινιών, είναι **ηθικά ακέραιες**, δεν εξαπατούν τον θεατή, δεν υπηρετούν καμία εμπορική σκοπιμότητα -εκθέτουν μόνο τον άνθρωπο και τα συναισθήματά του. Οι

σκηνοθέτες των ταινιών αυτών διέρρηξαν τα δεσμά (από το θέατρο ή την λογοτεχνία) που κρατούσαν δέσμιο το σινεμά και άνοιξαν ένα παράθυρο στην πραγματικότητα.

Φυσικά όπως σε κάθε καλλιτεχνικό κίνημα έτσι και στον νεορεαλισμό ο δημιουργός (auteur) και οι έμμονες ιδέες του επιβιώνουν μέσα από την αυστηρότητα των κανόνων και του ύφους, έτσι σε κάθε ταινία μπορούμε να διακρίνουμε το προσωπικό βλέμμα, την προσωπική ταυτότητα του σκηνοθέτη. Θα συναντήσουμε λοιπόν στις ταινίες του De Sica το παιδί στο κέντρο, τον κόσμο της εργατικής τάξης και την αμεσότητα της κοινωνικής καταγγελίας. Στον Rossellini θα αναγνωρίσουμε την αμηχανία απέναντι στην γυναικεία σεξουαλικότητα, την διαπλοκή του επικού με το τραγικό στοιχείο, την προσωπική σχέση με το Θείο, τον καθολικισμό ως κοινωνική πρακτική. Ενώ στον Lattuada θα ανιχνεύσουμε την ένταξη στοιχείων από το μελόδραμα και το γκανγκστερικό φιλμ μέσα στη νεορεαλιστική φόρμα.

### **Υποστηρικτές και πρόσληψη των ταινιών**

- το κίνημα του νεορεαλισμού αγκαλιάστηκε από εκείνους που μετά τον πόλεμο ζητούσαν την αναγέννηση του Ιταλικού Έθνους και κράτους
- οι νεορεαλιστικές ταινίες αντιπροσώπευαν ένα μικρό μέρος των εισπράξεων
- οι κριτικοί απέρριψαν τους νεορεαλιστές, ισχυριζόμενοι ότι μιλούσαν για το έθνος

Η πιο διαδεδομένη άποψη γύρω από το τι ακριβώς είναι ο Ιταλικός Νεορεαλισμός χαρακτηρίζεται από μία σαφήνεια που ούτε το ίδιο το ρεύμα (αν όντως πρόκειται για ρεύμα), ούτε οι μελετητές του έχουν καταφέρει να επιδείξουν. Αυτό που με δύο κουβέντες θα μπορούσε να περιγραφεί ως το σινεμά της πραγματικότητας, των ερασιτεχνών ηθοποιών, του φυσικού φωτισμού και της ηλιόλουστης Ιταλικής υπαίθρου, δεν κατάφερε ποτέ να αναγνωριστεί ομόφωνα από το σύνολο των "ειδικών". Η αναζήτηση μίας ολοκληρωμένης, κοινά αποδεκτής άποψης γύρω από την πραγματική φύση του ιταλικού σινεμά του '50 και του '60, συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Για πολλούς, το ερώτημα είναι πολύ πιο σύνθετο. Και ανάγεται στην αληθινή φύση της ίδιας της εβδομης τέχνης.

#### 4.4 Οι δημιουργοί και οι ταινίες

Ο **Τσέζαρε Τσαβατίνι** παρουσιάζει πλούσιο και σημαντικό σεναριογραφικό και θεωρητικό έργο. Γράφει κείμενα και μανιφέστα, δίνει συνεντεύξεις, θεωρητικοποιεί το ύφος – θεωρείται αρχηγός του είδους, φιλόσοφος αλλά αποστροφή προς τη σκηνοθεσία.

Ο **Βιτόριο ντε Σίκα** ξεκίνησε με καριέρα ηθοποιού την εποχή των άσπρων τηλεφώνων και το 1930 θεωρούνταν ο πιο σημαντικός ζάν πρεμιέρ. Ονομάστηκε μάλιστα ο Ιταλός Κάρι Γκράντ. Έπαιξε σε πάνω από 100 ταινίες. Χρησιμοποίησε τα χρήματα από την κερδοφόρα καριέρα του για να κάνει ταινίες. Μετά το τέλος του πολέμου συνεργάστηκε με τον Ζαβατίνι. Τέσσερα νεορεαλιστικά αριστουργήματα. Το *Sciusecià* (1946) περιγραφή του σκληρού σωφρονιστικού ασυστήματος των αναμορφωτηρίων στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια – προσέγγισε με αξιοθαύμαστη ακρίβεια την παιδική ψυχολογία. Δυο έφηβοι λούστροι τριγυρνάνε στη Ρώμη όπου συχνάζουν οι αμερικανοί στρατιώτες (για πελάτες) και προσπαθούν να εξοικονομήσουν χρήματα για να αγοράσουν ένα άλογο. Παρασύρονται στη μαύρη αγορά και συλλαμβάνονται. Στο αναμορφωτήριο η αθέμιτοι ανακριτικοί μέθοδοι μετατρέπουν τη φιλία σε έχθρα που φτάνει μέχρι το φονικό κανυά. Ο Ορσον Ουέλς είπε για την ταινία : « η κάμερα εξαφανίστηκε, η οθόνη εξαφανίστηκε και είχα μπροστά μου μόνο την ίδια τη ζωή». Παρόλο που η ταινία εγκωμιάστηκε από τους κριτικούς έχασε περίπου ένα εκατομμύριο λίρες λόγω κακής διανομής (αίθουσες κλεισμένες από Χολιγουντιανές ταινίες)

Το *Ladri Di Biciclette* γυρίστηκε το 1948 από τον Vittorio De Sica, αναγνωρισμένο ήδη κωμικό του σινεμά και του θεάτρου και νεοεισελθέντα στο ρόλο του σκηνοθέτη. Ο De Sica συνεργάζεται με τον σπουδαίο Ιταλό σεναριογράφο, Cesare Zavattini και μαζί γυρίζουν μία ταινία που έμελλε να θεωρηθεί ότι σπουδαιότερο προσέφερε ποτέ το ρεύμα του Ιταλικού Νεορεαλισμού. Αναζητώντας τους ήρωές του στους δρόμους και τα εργοστάσια, ο De Sica αναθέτει στον εργάτη και πρωτοεμφανιζόμενο, Lamberto Maggiorani, τον ρόλο του Antonio Ricci. Με παρόμοια έμμονη στην απειρία των "ηθοποιών", ο De Sica μαζεύει κυριολεκτικά από τον δρόμο τον επτάχρονο Enzo Staiola και του αναθέτει το ρόλο του μεγάλου γιου της οικογένειας Ricci, Bruno. Τα υπόλοιπα ανήκουν στην ιστορία.

Άνεργος για εβδομάδες, ο Antonio καταφέρνει να εξασφαλίσει μία δουλειά ως αριστοκολλητής. Μοναδική προϋπόθεση για να αναλάβει το πόστο του, είναι να διαθέτει ποδήλατο. Πουλώντας τα νυφικά σεντόνια τους, το ζεύγος Ricci καταφέρνει να διαπραγματευτεί μία ικανοποιητική τιμή και να αγοράσει το πολυτίμο ποδήλατο. Ο Antonio ξεκινά να δουλεύει και τα πράγματα μπαίνουν επιτέλους σε μία σειρά. Μέχρι τη στιγμή που ένας αλητάκος αρπάζει το ποδήλατο και εξαφανίζεται. Για τις υπόλοιπες μέρες, η καθημερινότητα του Antonio θα είναι μία συνεχής αναζήτηση. Από την αστυνομία στις φτωχογειτονίες και από τους προλετάριους στα υπαίθρια παζάρια και από κει στην εκκλησία και τις γέφυρες των αστέγων...

Ακολουθώντας κατά γράμμα τους "κανόνες" μίας σχολής που δεν αναγνωρίστηκε ποτέ ούτε από τους ίδιους τους θιασώτες της, ο De Sica ακροβατεί ανάμεσα στον μελοδραματισμό και την πραγματικότητα. Και αυτό ακριβώς είναι το σημείο που δημιουργείται η σύγχυση. Για έναν από τους μεγαλύτερους διανοητές του χώρου, τον Andre Bazin, το "Ladri di Biciclette" στέκεται σαν το λαμπρότερο διαμάντι ενός είδους που ο ίδιος αναγνωρίζει ως το μοναδικό, αγνό, αληθινό είδος κινηματογράφου. Στις δημοσιεύσεις του γύρω από τη γενεαλογία και την πραγματική φύση του σινεμά, ο Bazin υμνεί τον De Sica για το μοναδικό κατόρθωμά του: τη δημιουργία μίας ταινίας στην οποία η πραγματικότητα απεικονίζεται ανόθευτη, προστατευμένη από όποια αλλοίωση θα επέφερε η προσθήκη τοποθετήσεων και ιδεολογιών. Για τον Bazin, το μοντάζ, το mise-en-scene και οι επιτηδευμένες σκηνοθετικές τεχνικές αποτελούν τις παιδικές αρρώστιες του σινεμά. Ο τελικός προορισμός της έβδομης τέχνης, είναι να ολοκληρώσει το έργο που ξεκίνησε η φωτογραφία: να ικανοποιήσει την αρχέγονη ανάγκη του ανθρώπου να μιμηθεί στον απόλυτο βαθμό την αληθινή ζωή. Να ενώσει το αντικείμενο της μίμησης με το έργο της τέχνης. Το κατά πόσο ο De Sica, ή

οποιοσδήποτε άλλος, τα κατάφερε και το αν αυτός είναι όντως ο προορισμός της εβδομης ή των υπολοίπων τεχνών, χωράει εκτενή συζήτηση.

Ο De Sica, όπως και οι περισσότεροι Ιταλοί σκηνοθέτες της εποχής του, άνηκε στον ιδεολογικό χώρο της αριστεράς. Το "Ladri di Biciclette" δεν είναι μονάχα ένα βαθύ, ανθρώπινο έργο πάνω στην συντροφικότητα, την ανθρώπινη μοίρα, τους δεσμούς αίματος. Είναι και ένας φόρος τιμής στο προλεταριάτο. Και αυτό περιέργως αγνοείται από επιφανή πνεύματα, όπως του Bazin. Σε κάθε περίπτωση, όμως, η αναζήτηση του ρεαλιστικού κινηματογράφου, μοιάζει με την πιο απίθανη Ουτοπία. Γιατί, πολύ απλά, πίσω από την κάμερα βρίσκεται πάντα ένας ανθρώπινος νους, μία αποθήκη συναισθημάτων, εικόνων, εμπνεύσεων. Ή γιατί, όπως συνηθίζει να υπενθυμίζει ο Jean Luc Godard, ο τρόπος με τον οποίο στήνεις το πλάνο, το τι διαλέγεις να δείξεις και το τι αφήνεις απέξω, όλα είναι μία πολιτική πράξη.

Το *θαύμα στο Μιλάνο* 1951, κωμική ταινία στο πνεύμα των έργων του Κάπρα και του Τσάπλιν, όπου άγγελιοι και μάγοι βοηθούν τους φτωχούς κατοίκους να βρουν πετρέλαιο. Χαρούμενη ιστορία τοποθετημένη μέσα σ'ένα ζοφερό περιβάλλον, την τενεκεδούπολη της Ρώμης. Στην ταινία *Ότι μου αρνήθηκαν οι άνθρωποι* (1952) ο Ντε Σίκα ξαναγίνεται τραγικός περιγράφοντας την ιστορία του Ουμπέρτο Ντί ενός συνταξιούχου που ζει σε έσχατη φτώχεια, δεν αντέχει άλλο τη μιζέρια κάνει απόπειρες αυτοκτονίες και καταλήγει ζητιάνος. Η ταινία σημειώνει την αρχή του τέλους του νεορεαλισμού. Οι ιταλικές αρχές κατηγόρησαν τον Ντε Σίκα και τον Τσαβατίνι ότι παρουσίαζαν την Ιταλία με σκοτεινά χρώματα και απαγόρευσαν την εξαγωγή ταινιών με αρνητικό περιεχόμενο για τη χώρα. Αλλά και οι Ιταλοί ήθελαν πια να δουν με πιο θετικό μάτι το μέλλον ενώ η αριστερά δεν ξεσηκώθηκε εναντίον της απαγόρευσης.

Ο **Λουκίνο Βισκόντι** είναι ο εμπνευστής του Νεορεαλισμού με την ταινία «*Ossessione*» (Διαβολικοί Εραστές 1942) διασκευή του αστυνομικού μυθιστορήματος του Τζέιμς Κεϊν *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δυο φορές*. Γυρίστηκε ενώ ήταν ακόμη οι φασίστες στην κυβέρνηση. Η πλοκή μεταφέρεται σε μια επαρχιακή πόλη της Ιταλίας, αισθητή παρουσία των φασιστών, μιζέριας, καταθλιπτική τοποθεσία. Οι κεντρικοί χαρακτήρες μεταμορφώνονται από δυστυχισμένοι άνθρωποι που ξεριζώνουν τη δουλική τους υπόσταση σε δολοφόνους που καταστρέφουν την ανθρώπινη ζωή. Η ταινία εξόργισε την Καθολική εκκλησία και τους φασίστες λογοκριτές, παίχτηκε μετά την απελευθέρωση της χώρας και χαιρετίστηκε σαν ανανεωτική σπίθα. (για μια ενδελεχή ανάλυση της ταινίας βλέπε Sorlin, 2004, σελ. 171-222)

Ο Βισκόντι δεν προερχόταν από εργατική τάξη αλλά γεννήθηκε σε πλούσια οικογένεια. Ενδιαφέρθηκε για τον κινηματογράφο στην ηλικία των 30 και εργάστηκε με τον Ρενουάρ στη Γαλλία, έπειτα στο περιοδικό Cinema όπου διαμαρτυρήθηκε για την ανουσιότητα και τον κομπορμισμό του σύγχρονου Ιταλικού κινηματογράφου. Μετά το τέλος του πολέμου ταξίδεψε στη Σικελία με κεφάλαια από το Κομμουνιστικό Κόμμα για να γυρίσει ένα ντοκιμαντέρ για το συλλογικό ψάρεμα. Έμεινε εκεί επτά μήνες και γύρισε την ταινία *Η γη τρέμει*. Η ταινία αναφέρεται στην ιστορία αγώνων μιας οικογένειας που προσπαθεί να ορθοποδήσει ενώ την εκμεταλλεύονται οι ψαροπόλες και οι ιδιοκτήτες των σκαφών. Ερμηνεύτηκε από τους κατοίκους του χωριού σε τοπική διάλεκτο. Εκπληκτική φύση τόσο στην ηρεμία όσο και στην οργή της, απλή ζωή χωριού, απλότητα χωρικών, σαδισμό χονδρεμπόρων, σκληρές πλευρές κοινωνικής πραγματικότητας. Ο Βισκόντι και ο σεναριογράφος Γκιουζέπε Ντε Σάντις και οι δυο Μαρξιστές πίστεψαν ότι η απλή απεικόνιση της καθημερινότητας ήταν πρώτο βήμα στην ανάλυση του τι δεν πήγαινε καλά με την Ιταλική κοινωνία. Έτσι ανέλυσαν την άρχουσα τάξη στην ταινία *Σένσο* (1954) έργο εποχής που εξετάζει τις συγκρούσεις των τάξεων του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η ταινία αυτή ταίριαζε πιο πολύ στις προσδοκίες της Νέας Ιταλικής βιομηχανίας ταινιών παρά στους νεορεαλιστές. Μετά από αυτή την ταινία ο Βισκόντι άρχισε να ενδιαφέρεται όλο και περισσότερο για τις θεατρικές παραστάσεις της όπερας και για τον πλούσιο ρομαντισμό, θέλοντας πάντα να εξετάσει την πάλη των τάξεων στην Ιταλία. Η εισπρακτική επιτυχία τον ώθησε να αλλάξει καλλιτεχνική πορεία. Επιστρέφει στα στούντιο, τα έτοιμα σκηνικά, και την εμφάνιση του ωραίου Χόλιγουντ. Η ταινία *The Leopard* 1963 γυρίστηκε με κεφάλαια της

Φόξ, γεγονός που προκάλεσε έντονες αντιδράσεις από του οπαδούς του Νεορεαλισμού, οι οποίοι τον αποκηρύξαν.

### **Η γη τρέμει (1947)**

Σ' ένα παραθαλάσσιο χωριό της Σικελίας μια οικογένεια ψαράδων προσπαθεί να αντισταθεί στην εκμετάλλευση των μεγαλεμπόρων και να καταφέρει να ξεπεράσει τη δυσβάσταχτη φτώχεια. Όμως οι άνθρωποι δεν είναι οι μόνοι εχθροί της. Η δεύτερη ταινία μεγάλου μήκους τους Λουκίνου Βισκόντι αποτελεί συνδυασμό ποίησης και ρεαλισμού.

**Δυο λόγια για την ταινία:** το αρχικό σχέδιο ήταν να γυρίσει ο Βισκόντι κάποια ντοκιμαντέρ με εργατικά θέματα με χρήματα του Κομμουνιστικού Κόμματος. Το πρώτο από αυτά θα είχε θέμα τη ζωή των ψαράδων και την εκμετάλλευσή τους από τους χονδρεμπόρους, αποφασίστηκε να γυριστεί σ' ένα ψαροχώρι της Σικελίας, το Ατσι Τρέτσα. Μετά από 7 μήνες όμως παραμονής στο χωριό ο Βισκόντι άλλαξε σχέδια και έχτισε μια πλοκή πάνω στα χνάρια του μυθιστορήματος τους Τζιοβάνι Βέργκα *Οι Μαλάβόλια*, παρακολουθώντας τη ζωή και τα προβλήματα των ψαράδων μέσα από μια οικογένεια. Η ταινία ερμηνεύτηκε από τους κατοίκους του χωριού που μιλάνε τη δική τους διάλεκτο, την οποία και οι ίδιοι οι Ιταλοί δεν καταλαβαίνουν. Η ταινία προβλήθηκε χωρίς υπότιτλους για την ακεραιότητα της εικόνας. Η πρόθεση του Βισκόντι να μη θυσιάσει τίποτε στις δραματικές κατηγορίες του θέματος προκάλεσε κάποιες αντιδράσεις – ανίας του κοινού καθώς παρακολούθησαν μια τρίωρη ταινία όπου η δράση είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Αντι-εμπορική ταινία. Η ταινία έχει αναμφισβήτητα μια προπαγανδιστική αξία που όμως πηγάζει από τα γεγονότα και είναι κατά συνέπεια αντικειμενική με όλη την ρωμαλεότητα του τεκμηρίου που δεν έρχεται καμιά συγκινησιακή φλυαρία να στηρίξει. Κατά τον Μπαζέν όμως της λείπει μια εσωτερική φλόγα και του θυμίζει τους μεγάλους ζωγράφους της Αναγέννησης που εκτελούσαν τα θαυμαστότερα θρησκευτικά φρέσκο ενώ είχαν μια βαθύτατη αδιαφορία για τον χριστιανισμό. Συνεχίζει λέγοντας ότι ο Βισκόντι καταγόμενος από αστική οικογένεια έχει μια πατερναλιστική στάση απέναντι στο προλεταριάτο. Θεωρεί λοιπόν ότι πρόκειται για μια αισθητική συμμετοχή στην τραγωδία της ιστορίας.

**Πλοκή :** Την εκμετάλλευση των ψαράδων μας αφηγούνται τα μέλη μιας οικογένειας (από τον παππού ως τα παιδάκια) ψαράδων. Τα δυο μεγαλύτερα αδέρφια επαναστατούν απέναντι στην εκμετάλλευση, βαζουν υποθήκη το σπίτι τους για να μπορούν να πουλούν μόνοι τους τα ψάρια και να εξασφαλίσουν ένα καλύτερο μέλλον για την οικογένειά τους. Στο τέλος χάνουν τα πάντα όταν χάνεται η βάρκα σε μια καταιγίδα με τον εξοπλισμό και οδηγούνται σταδιακά στην καταστροφή. Η οικογένεια διαλύεται, η τράπεζα παίρνει το σπίτι, ο ένας αδερφός ξενιτεύεται, ο άλλος το ρίχνει στο ποτό ενώ αρνείται να δουλέψει για τους χονδρέμπορους, η μικρή αδερφή ξεστρατίζει και πάει με τον αρχιφύλακα για να της κάνει δώρα.

Η ταινία δεν ενδίδει στα θέλητρα της δραματικής αφήγησης, η ιστορία προχωρεί αδιαφορώντας για τους κανόνες οργάνωσης μιας συναρπαστικής πλοκής, κι όπου τίποτε άλλο δεν περιγράφεται πέρα απ' τα πράγματα όπως αυτά συμβαίνουν στην καθημερινή ζωή.

Την αισθητική της εικόνας χαρακτηρίζει πάντα μια αυστηρή πλαστικότητα ενώ συγχρόνως ο οποιοσδήποτε επικός μεταφορισμός αποκλείεται. Φωτογραφική τελειότητα του Αλντο.

Σύμφωνα με τον Αντρέ Μπαζέν στη *Γη τρέμει* πραγματοποιείται το παράδοξο επίτευγμα να συνδυαστεί ο ντοκιμαντερίστικος ρεαλισμός (βλ. Φαρρεμπίκ) και ο εстетικός ρεαλισμός (βλ. Πολίτης Καϊνή). Χρησιμοποιείται το βάθος πεδίου τόσο τέλεια σ' εξωτερικές λήψεις στην ύπαιθρο, με βροχή, ακόμη και σε νυχτερινά πλάνα, όπως επίσης και στα εσωτερικά, των πραγματικών ντεκόρ στο σπίτι των ψαράδων. Το βάθος πεδίου οδήγησε τον Βισκόντι, όχι μόνο στο να αρνηθεί το μοντάζ αλλά στον να ξανά ανακαλύψει το ντεκουπάζ. Τα πλάνα του έχουν ένα μήκος ατέλειτο, διάρκειας συνήθως τριών ή τεσσάρων λεπτών, όπου συγχρόνως εκτυλίσσονται πολλές δράσεις, κι ο Βισκόντι φαίνεται πως προσπαθεί συστηματικά να χτίσει την εικόνα-γεγονός. Ένας ψαράς τυλίγει τσιγάρο; - Θα παρακολουθήσουμε όλη τη διαδικασία ως το τέλος χωρίς συνήθως μια πράξη σαν αυτή ν' αποκτήσει από το μοντάζ οποιαδήποτε δραματική ή συμβολική σημασία. Τα πλάνα είναι ως επί το

πλείστον γυρισμένα με μηχανή ακίνητη. Τα πρόσωπα μπαίνουν σε αυτά και καταλαμβάνουν θέσεις. Μεταχειρίζεται βέβαια και μεγάλα ειδικά πανοραμικά με πολύ αργή περιστροφή σ'εκτεταμένο εύρος γωνίας.

Πολύ καλή λήψη στους εσωτερικούς χώρους όπου μέχρι εκείνη την περίοδο υστερούσαν οι ταινίες λόγω δυσκολίας οργάνωσης των φωτισμών και των λήψεων που κατέστρεφαν το πραγματικό ντεκόρ. Λόγω της φτώχειας και της αθλιότητας που επικρατεί στο σπίτι των ψαράδων (τα ρούχα τους είναι τρύπια και χιλιοπαλωμένα) αναδύεται μια βαθύτατη κοινωνική ποίηση. Ο Βισκόντι που προέρχεται από το θέατρο κατάφερε να μεταδώσει στους ερμηνευτές του πέρα από τη φυσική συμπεριφορά, το στυλιζάρισμα της έκφρασης που χαρακτηρίζει επαγγελματίες ηθοποιούς.

Ο **Ρομπέρτο Ροσελίνι** είναι ο τυπικότερος εκπρόσωπος νεορεαλισμού. Σύνθημά του : «οι κάμερες στους δρόμους». Ξεκίνησε την καριέρα του επί Μουσολίνι, (μάλιστα συνεργάστηκε και με το γιο του δικτάτορα) έπειτα ενώθηκε με την Αντίσταση και πολέμησε το φασιστικό καθεστώς. Σημαντικότερες ταινίες του ***Roma città aperta (Ρώμη ανοχύρωτη πόλη - 1945)*** και ***Paisa (1946)***. Η πρώτη ταινία ξεκίνησε δύο μήνες μετά την απελευθέρωση της Ρώμης από τους συμμάχους, ψηφιδωτό εικόνων της κατοχικής καθημερινότητας, (δείχνει παιδιά σαμποτέρ, μια γυναίκα που πυροβολείται στη μέση του δρόμου μπροστά στο παιδί της, την εκτέλεση ενός αντιστασιακού παπά από τους Γερμανούς) γυρίστηκε τις μέρες που ο γερμανικός στρατός εγκατέλειπε τη Ρώμη. Ο Ροσελίνι που ποτέ δεν έκρυψε της χριστιανοδημοκρατικές του πολιτικές πεποιθήσεις ένωσε στην ταινία τον καθολικισμό και τον κομμουνισμό. Οι δυο αυτές ιδεολογίες εκπροσωπούνται από δύο χαρακτήρες, έναν αριστερό παρτιζάνο και ένα ιερέα που βασανίζονται εξίσου από τους Γερμανούς. Αυτό δεν του το συγχώρησαν ποτέ οι αριστεροί ούτε οι χριστιανοδημοκράτες. Πολλοί μίλησαν μουνδιασμένα για την ταινία επειδή δεν αναφέρετε πουθενά στις διαφορετικές ιδεολογίες που κινούν τους ήρωεςμ ούτε υπαινίσσεται ότι τον καιρό της ειρήνης αυτές οι ιδεολογίες είναι αντιθετικές.

Στο *Παιζά*, ταινία έξι επεισοδίων (ασύνδετα μεταξύ τους) ιχνογράφησε την Αμερικανική εισβολή της Ιταλίας από τους σύμμαχους, που άπτησαν στη Σικελία το 1943 ως την παράδοση της Ιταλίας ένα χρόνο αργότερα. Παρουσιάζει την κατάκτηση όχι με την έννοια της ηρωικής πράξης αλλά σαν μια τραγωδία που προκαλεί βάσανα και το θάνατο εκατομμυρίων ανθρώπων.

Η ταινία αντιμετωπίστηκε μουνδιασμένα από τους κριτικούς.

Στο *Γερμανία ώρα μηδέν (1947)* μεταφέρεται η δράση στο πολιορκημένο από τους συμμάχους Βερολίνο που περιέχει σκηνές σοκ που καταγράφουν το τέλος της παιδικής αθωότητας και την πορεία ενός μικρού παιδιού προς το θάνατο. Ένα μικρό αγόρι βλέποντας τον πατέρα του να πεινάει τον δηλητηριάζει και μετά αυτοκτονεί.

Στη συνέχεια άλλαξε πορεία και ευθυγραμμίστηκε πλήρως με τους Χριστιανοδημοκρατικούς και το 50 χώρισε από τον νεορεαλισμό και παρήγαγε έργα σχετικά με την ενοχή και τη λύτρωση. Παντρεύτηκε τη διάσημη ηθοποιό Ινγκριντ Μπέργκμαν η οποία όταν είδε τις ταινίες του στην Αμερική εγκατέλειψε τον άντρα και την καριέρα της για να κάνει ταινίες μαζί του.

#### **4.5 Οι επίγονοι του νεορεαλισμού – Φελίνι και Αντονιόνι**

Αξίζει όμως να σταθούμε στον Fellini: έχοντας συμμετάσχει στην γέννηση του νεορεαλισμού θα είναι αυτός που θα ορίσει και το συμβολικό του τέλος με την ***La Strada*** (1954) -ταινία που στην εποχή της θεωρήθηκε, όχι άδικα, ως μια παρέκκλιση, μια έμμεση άρνηση του νεορεαλισμού. Σ' αυτήν ο Fellini έχοντας αφομοιώσει όλα τα νεορεαλιστικά χαρακτηριστικά, προχωρά σε μία απόλυτα προσωπική δημιουργία, δηλώνοντας το τέλος του Νεορεαλισμού και την αρχή του κινηματογράφου του Δημιουργού (auteur). Μέσα από τον κεντρικό χαρακτήρα της Τζουλιέτα Μασσίνα κηρύσσει το τέλος της καθολικότητας της αλήθειας και την απαρχή της προσωπικής κατάθεσης, το πέρασμα δηλαδή από το αντικειμενικό στο υποκειμενικό...

## ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Agel Henri, *Αισθητική του κινηματογράφου*, εκδόσεις Δαίδαλος. (Τι ξέρω;)
- Aksoy Asu and Robins Kevin, (1992), 'Hollywood for the 21st century: global competition for critical mass in image markets', *Cambridge Journal of Economics*, 16: 1-22.
- Αιζενστάιν Σεργέι, (1982), *Η μορφή του φιλμ*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Αισνερ Λότε, (1987), *Η δαιμονική οθόνη. Ο Γερμανικός εξπρεσιονισμός στον κινηματογράφο*, Αθήνα : Αιγόκερως.
- Αργκάν Τζούλιο Κάρλο, (2002), *Η μοντέρνα τέχνη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Βαλούκος Στάθης, (2003), *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αθήνα : Αιγόκερως.
- Bazin Andre (1989), *Τι είναι ο κινηματογράφος*, Αθήνα : Αιγόκερως, (τόμος 1 και 2).
- Bordwell David, Staiger Janet and Thompson Kristin, (1985), *The Classical Hollywood Cinema*, Routledge.
- Carroll Noël, (1998), *A Philosophy of Mass Art*, Oxford University Press,
- De Vany Arthur (2004), *Hollywood Economics*, Routledge.
- Geoff King, (2005), *New Hollywood Cinema*, I.B. Tauris.
- Eisenstein Sergei, (1949), *Dickens, Griffith and the film today*, Film Forum, Harvest, New York,
- Ferro Marc, (2002), *Κινηματογράφος και ιστορία*, Αθήνα : Μεταίχμιο.
- Gomery Douglas, (1998), *Η ιστορία του κινηματογράφου*, Αθήνα: Έλλην.
- Ζέρβας, Μάρκος, (2003) *Φίνος Φίλμ. Ο μύθος και η πραγματικότητα*, Αθήνα, Αγκυρα.
- Κολοβός, Νίκος, (1999), *Κινηματογράφος: η τέχνη της βιομηχανίας*, Καστανιώτης.
- Κουλέσοφ Λέβ, (1999), *Η τέχνη του κινηματογράφου*, Αθήνα : Αιγόκερως.
- Kracauer Siegfried, (1983), *Θεωρία του Κινηματογράφου*, Αθήνα: Κάλβος.
- Kracauer Siegfried, (1947), *From Caligari to Hitler*, Princeton,
- Λότμαν, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, Αθήνα, Θεωρία.
- Μικέλι, Μ. Ντε, (1983), *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*. Αθήνα, Οδυσσέας.
- Μωραΐτης Μάκης (επιμ), (χχ), *Κινηματογράφος. Από το Ρομαντισμό στο Σουρεαλισμό κι ως την Επανάσταση*, Αθήνα : Καθρέφτης.
- Μωραΐτης Μάκης (επιμ), (1982), *Για ένα διαλεκτικό αντι-ρεαλισμό στον κινηματογράφο*, Αθήνα : Γνώση.
- Nichols, Bill, (1976), *Movies and methods an anthology*, Berkeley, University of California Press. PN1994 .M7
- Nichols, Bill, (1981) *Ideology and the image. Social representation in the cinema and other media*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Παπανικολάου Μιλτιάδης, (επιμ) (2000), *Πρωτοπορία : Αριστουργήματα της συλλογής Κωστάκη*, Θεσσαλονίκη, Κρατικό Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης.
- Ρήντερ Κήθ, (1985), *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου (1895-1975)*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολδάτος Γιαννης (επιμ), (1992), *Κινηματογράφος, Ντανταϊσμός, Σουρεαλισμός*, Αθήνα : Αιγόκερως.
- Στάθη Ειρήνη, (2002), *Θεωρίες του Κινηματογράφου. Η διαμόρφωση του Κινηματογραφικού Θεωρητικού Λόγου στην Ευρώπη, 1897-1927*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σηφάκη Ειρήνη, (2008), «Τηλεόραση και Κινηματογράφος: σύγχρονες οικονομικές, παραγωγικές και πολιτιστικές πρακτικές» κεφάλαιο στο συλλογικό βιβλίο «Προλεγόμενα για μια θεωρία της τηλεόρασης: Η ελληνική τηλεόραση, τα προγράμματα και οι σχέσεις της με τα άλλα μέσα», εκδόσεις Ηρόδοτος, 2008.
- Sifaki Eirini, (2007a), «Cinema goes to war: the German film policy in Greece during the Occupation», κεφάλαιο στο συλλογικό τόμο: *Cinema and the Swastika. The international expansion of third Reich Cinema (1933-1945)* σε επιμέλεια: Dr. David Welch, Dr. Roel Vande Winkel, London: Macmillan/Palgrave, σελ. 148- 158.



- Σηφάκη Ειρήνη, (2007b), «Κινηματογράφος και ιστορία : η εκπαιδευτική χρήση της κινηματογραφικής ταινίας « Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή» του Τ. Βερτόφ στο γυμνάσιο» με το Δημήτρη Παπαχρήστο, *Επιστήμες Αγωγής*, τεύχος 1, σελ. 113-227.
- Sifaki Eirini, (2003a) «*Global strategies and local practices in film consumption*», *Journal for Cultural research*, London, Routledge, N°7, Vol.3, σελ. 243-257.
- Sifaki Eirini, (2003b), « *Projections of popular culture through the study of the cinema market in contemporary Greece*», Άρθρο δημοσιευμένο στα πρακτικά του διεθνούς συνεδρίου «*First LSE Symposium on Modern Greece*» που οργανώθηκε από το Ελληνικό Παρατηρητήριο του London School of Economics (<http://www.lse.ac.uk/collections/hellenicObservatory>)
- Sifaki Eirini, (2005), «*Le commerce international des films en Grèce (1939-1954): Relations commerciales et modèles de fréquentation*», *Questions de communication*», Presses Universitaires de Nancy, σελ. 389-406.
- Sorlin Pierre, (2004), *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, ευρωπαϊκές κοινωνίες*, Αθήνα, Νεφέλη.
- Sorlin Pierre, (2006), *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Thomson Christin, Bordwell David, (2004), *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, MIET.
- Thomson Christin, Bordwell David, (2003) *Film History. An Introduction*, Boston, Mc Graw-Hill.
- Φερό, Μάρκ, (2002) *Κινηματογράφος και ιστορία*, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Χήθ, Στήβεν, (1990), *Σημειωτική του κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως.

#### Επιστημονικά περιοδικά

- Film & History: An Interdisciplinary Journal United States* 1970, University of Wisconsin, Oshkosh.
- Film Criticism United States* 1976, Published by Lloyd Michaels of Allegheny College
- Film Culture* (1955–1996) Founded by Jonas Mekas
- The Film Journal*, United States, Ohio, since March 2002
- Film Quarterly*, United States 1945 (Berkeley), founded in 1945 as Hollywood Quarterly
- CinémAction*, (1978 - )
- Camera Obscura*, United States 1976 link Feminist film theory, now with Duke University Press, founded in 1976 after a split in Women and Film
- Screen*, United Kingdom, 1959, Now with Oxford University Press
- Sight & Sound*, United Kingdom 1932, (London)
- Film Quarterly* - The oldest, most prestigious academic film journal in the United States.
- Cineaste* - Specializing in articles, interviews, and reviews on politics and film
- Post Script* - Scholarly articles from a humanities perspective
- Cahiers du cinéma*

#### **ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ**

- *Το εργαστήριο του Δρ Καλιγκάρι* του Ρόμπερτ Βίνε (1919)
- *Μητρόπολη* του Φριτς Λανγκ (1929)
- *Θωρηκτό Ποτέμκιν* του Σεργί Αϊζενστάιν (1925)
- *Οκτώβρης* του Σεργί Αϊζενστάιν (1927)
- *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* του Τζίγκα Βερτόφ (1929)
- *Ρώμη Ανοχύρωτη Πόλη* (Roberto Rossellini) 1945
- *Κλέφτης Ποδηλάτων* (Vittorio De Sica) 1948
- *Διαβολικοί εραστές* (Luchino Visconti) 1942
- *Ο Ρόκο και τ'αδέρφια του* (Luchino Visconti) 1960

## ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΑΙΝΙΩΝ

Ταινία :  
Σκηνοθέτης :  
Παραγωγή :  
Έτος :  
Ηθοποιοί :

➤ Γράψτε μια σύντομη περίληψη της πλοκής της ταινίας

.....  
.....  
.....  
.....  
.....

➤ Ποιες είναι οι κύριες θεματικές που διαφαίνονται στην ταινία ;

.....  
.....  
.....  
.....

➤ Γράψτε τις παρατηρήσεις σας για τη «γλώσσα» της ταινίας : μοντάζ, σκηνοθεσία, ήχος, φωτισμός, χρώμα.

.....  
.....  
.....  
.....

➤ Με ποιο τρόπο οι συμβάσεις της κινηματογραφικής γλώσσας (σκηνοθεσία, σκηνογραφία, μοντάζ) χρησιμοποιούνται για να εκφράσει το θεματικό της περιεχόμενο ; Δώστε μερικά συγκεκριμένα παραδείγματα μέσα από την ταινία

.....  
.....  
.....  
.....  
.....

➤ Μπορείτε να τοποθετήσετε την ταινία σε κάποιο συγκεκριμένο είδος ή καλλιτεχνικό ρεύμα; Ποια χαρακτηριστικά που είναι συνδεδεμένα με το συγκεκριμένο είδος μπορείτε να αναγνωρίσετε ; Δώστε μερικά παραδείγματα.

.....  
.....  
.....  
.....  
.....

➤ Συνδέστε την ταινία με το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο.

.....

.....

.....

.....

➤ Άλλες παρατηρήσεις

.....

.....

.....