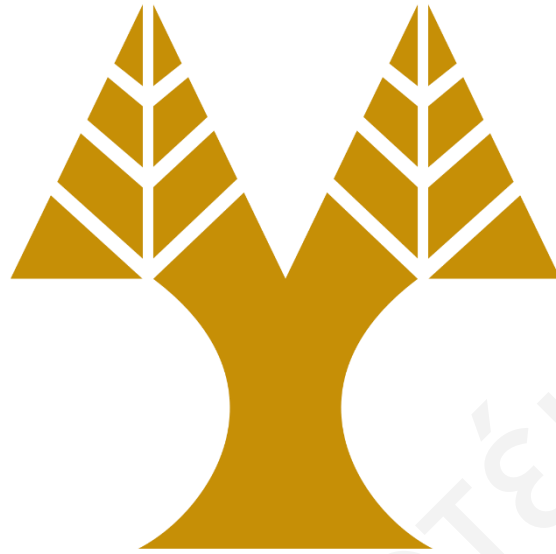


Πανεπιστήμιο Κύπρου



Πολιτική Θεωρία και Αντιπολεμικός
Κινηματογράφος

Επιβλέπων Καθηγητής
Καθηγητής Κυριάκος Δημητρίου

Όνομα φοιτήτριας
Άντρη Αρτέμη

Λευκωσία 2021

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή

1. Πρόλογος

1.1 Θεωρητικοί και Κινηματογράφος

1.2 Κινηματογραφικά Ρεύματα

1.3 Αντιπολεμικές Ταινίες και πολιτική

1. Κεφάλαιο Πρώτο

Γερμανία, έτος μηδέν – Roberto Rossellini

2. Κεφάλαιο Δεύτερο

Ο Τζόνι πήρε τ' όπλο του – Dalton Trumbo

3. Κεφάλαιο Τρίτο

Η γη του κανενός – Danis Tanonić

4. Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Άντρον Αρτέμιη

1. Πρόλογος

Εικόνα, ήχος, χρώματα, πλοκή, σκηνικά, ηθοποιοί, δέκτης, πομπός, ο όμορφος κόσμος της έβδομης τέχνης. Μιας τέχνης που τείνει να πολιτικοποιείται με κάθε δυνατό τρόπο. Όπως άλλωστε είχε αναφέρει χαρακτηριστικά και ο Walter Benjamin's «η λειτουργία του έργου της τέχνης είναι πολιτική, απόδειξη ο κινηματογράφος» (Baumbach, 2019). Σε όποια μορφή και να είναι αυτή η τέχνη πάντα κρύβεται μια πολιτική οπτική πλευρά. Η πολιτικοποίηση του κινηματογράφου αρχίζει από πολύ νωρίς, από την χρυσή εποχή του βωβού κινηματογράφου. Πολύ χαρακτηριστικές οι ταινίες του γνωστού Charlie Chaplin, στον γνωστό ρόλο του Σαρλό, όπου αναδεικνύει ταινίες με κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα. Στις ταινίες υποδυόταν πάντα τον απλό και φτωχό άνθρωπο της εποχής, τον αντιεξουσιαστή. Ταινίες όπως το «Χαμίνι», «ο Χρυσοθήρας», «ο κύριος Βερντού» και πολλές άλλες είναι πάντα συνυφασμένες με τα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα της εποχής, την φτώχεια, την αθλιότητα, την δύναμη της εξουσίας απέναντι στους φτωχούς. Μεγαλύτερη βέβαια πολιτική ταινία που έχει αφήσει το στίγμα της, στον καιρό του ήχου πλέον θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «Ο Μεγάλος Δικτάτορας» μια ταινία που έχει χαρακτηριστεί από πολλούς ως ταινία σταθμός για την εμπλοκή ή όχι των ΗΠΑ στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Δημόπουλος, 2020). Μέσα από την ταινία, προβάλλονται έντεχνα η αθλιότητα του πολέμου, η φρίκη της μη δημοκρατικής εξουσίας, η καταπάτηση των ανθρώπινων δικαιωμάτων, η έννοια και η σημασία της δημοκρατίας.

Ζητήματα πολιτικής θεωρίας, θέματα πολιτικά και κοινωνικά, μπορούν πάντοτε να εκφραστούν και να δώσουν μια χροιά πραγματικότητας μέσα από την έβδομη τέχνη. Εξάλλου αυτή η μορφή τέχνης αποτελεί την πιο άμεση και συνάμα έμμεση μετάδοση μηνυμάτων. Άμεση μέσω της εικόνας και σκηνών που προβάλλονται προς τον θεατή και έμμεση μέσω των διαλόγων της εκάστοτε ταινίας, που λειτουργούν με τρόπο υπόγειο προς τον θεατή, αφήνοντας το υποσυνείδητο του θεατή να οργιάσει από μηνύματα, άλλοτε θετικά και άλλοτε αρνητικά.

Ο κινηματογράφος ως μορφή πολιτική είχε και κάποιο συγκεκριμένο αντίκτυπο, αυτό της λογοκρισίας, όπου κάποιες ταινίες λόγω λογοκρισίας πολεμήθηκαν και δημιουργήθηκε μια μορφή τρομοκρατίας, κυρίως από τους κυβερνώντες της κάθε χώρας, ειδικότερα στην Αμερική. Όπως χαρακτηρίστηκα αναφέρει και στο βιβλίο του ο Jonathan Kirshner *Hollywood's Last Golden Age: Politics, Society and the Seventies Film in America*, «τα στούντιο είχαν κάθε λόγο να φοβούνται την κυβερνητική λογοκρισία, εξ ου και από πολύ νωρίς στην ιστορία του ο κινηματογράφος ήταν υπό αμφισβήτηση. Συγκεκριμένα στις 23 Φεβρουαρίου του 1915, ομόφωνα το Ανώτατο Δικαστήριο αποφάσισε ότι οι κινηματογραφικές ταινίες δεν θα απολάμβαναν συνταγματικές προστασίες σχετικά με την ελευθερία της

έκφρασης» (Kirshner, 2013). Κατά την περίοδο αυτής της λογοκρισίας αρκετές ταινίες θεωρήθηκαν απαγορευμένες, με αποτέλεσμα να απομακρυνθούν από τις κινηματογραφικές αίθουσες.

Επίσης όπως θα αναφέρω εκτενώς πιο κάτω, υπήρχε και ένας συνεχής ανταγωνισμός μεταξύ Αμερικής και Ευρώπης για την ποιότητα, την πολιτική μορφή των ταινιών καθώς και στον τρόπο που παρουσίαζαν κάποια πολιτικά γεγονότα ή καταστάσεις. Πέραν βέβαια από αυτό η Αμερική παίζει και ένα ραδιούργο ρόλο στην Ευρώπη για τις ταινίες που προβάλλει η ίδια η Ευρώπη και πόσο επηρεάζουν την Ευρώπη κάποιες χολιγουντιανές ταινίες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρει και στο βιβλίο του ο Pierre Sorlin *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος – Ευρωπαϊκές Κοινωνίες 1939-1990*, «από το 1914 ως το 1918, τόσο οι ουδέτερες όσο και οι φιλοπόλεμες χώρες κινηματογράφησαν εκτενώς τις εχθροπραξίες. Όμως έπειτα από την σύναψη ειρήνης, το θέμα ξεχάστηκε γρήγορα, και το Χόλυγουντ διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο σε αυτό: καθ' όλη την διάρκεια της δεκαετίας του '20, ενώ η ευρωπαϊκή κινηματογραφία παράκμαζε και οι αμερικάνικες ταινίες πουλούσαν καλά στο εξωτερικό, οι ΗΠΑ εξήγαγαν πολεμικές ταινίες που ήταν δημοφιλείς και χωρίς ποτέ να θέτουν υπό αμφισβήτηση την νομιμοποίηση της αμερικάνικης παρέμβασης, περιέγραφαν την ζωή στα χαρακώματα, τις κακουχίες των τραυματιών και τη γενικότερη καταστροφή με ρεαλιστικό και σκληρό τρόπο» (Sorlin, 2004). Εδώ λοιπόν παρατηρούμε με ποιο τρόπο η Αμερική καταφέρνει να κρατά την φλόγα του πολέμου αναμμένη προβάλλοντας στην Ευρώπη ταινίες με πολεμικό περιεχόμενο και να χαρακτηρίζεται ως σωτήρια χώρα για τον υπόλοιπο κόσμο, παρόλο που τέτοιες ταινίες, που παρουσιάζουν τις κακουχίες του Α Παγκοσμίου πολέμου, την περίοδο εκείνη στην Ευρώπη είχαν αρχίσει να ξεθωριάζουν, ειδικότερα μετά και τη σύναψη ειρήνης. Βέβαια, αυτές οι ταινίες από πλευράς της Αμερικής πουλούσαν και ο λόγος ήταν το πόσο αληθινές έδειχναν, έτσι κατάφερναν να διεισδύσουν τον πολιτικό τους χαρακτήρα στην Ευρώπη.

1.1 Θεωρητικοί και Κινηματογράφος

Ο κινηματογράφος έχει απασχολήσει και ακόμη απασχολεί αρκετούς θεωρητικούς – στοχαστές και όχι μόνο, κριτικούς σινεμά, εκδότες, σκηνοθέτες, σεναριογράφους ως προς το ρόλο που ασκεί η πολιτική θεωρία, ειδικότερα και με την δημιουργία του «Film Studies» (σπουδές κινηματογράφου). Καθώς οι καιροί και οι ιστορικές καταστάσεις άλλαζαν και αναλόγως με τον χρόνο και τοποθεσία, ο κάθε στοχαστής έκφραζε και ανέλυε τον κινηματογράφο και τον πολιτικό της ρόλο και πολιτική έκφραση της. Στο εισαγωγικό μου μέρος θα εστιάσω, σε μερικούς θεωρητικούς/στοχαστές για να μπορέσει ο αναγνώστης να αντιληφθεί, πως ο κινηματογράφος με την δική του μορφή μπορεί να δημιουργήσει πολιτική.

Ένας από τους σημαντικότερους φιλόσοφους, στοχαστές και ακαδημαϊκούς που επηρεάζει την μελέτη του χώρου του κινηματογράφου και την ανάλυση των ταινιών της εποχής θεωρείται ο Γάλλος, μαρξιστής Louis Althusser. Ο Althusser ασχολείται σε μια περίοδο όπου η Γαλλία διανύει μια περίοδο επανάστασης, την Άνοιξη του '68, όπου λόγω των πολιτικών γεγονότων της περιόδου αυτής, πολλοί μελετητές συνάμα και ο Althusser ισχυρίζονται πως «η περίοδος αυτή ως Μαρξιστική θα μπορούσε να εξηγηθεί μόνο με μαρξιστικούς όρους» (Rushton, 2013). Στόχος της περιόδου αυτής στον χώρο των Σπουδών του Κινηματογράφου, χώρο τον οποίο επηρεάζει σημαντικά ο Althusser, είναι η απομάκρυνση του αμερικανικού κινηματογράφου από τον Γαλλικό χώρο, θεωρώντας ο ίδιος πως ο Αμερικάνικος κινηματογράφος ανάγει τον καπιταλισμό. «Η πολιτική στον κινηματογράφο με την μορφή που ήταν έπρεπε να αλλάξει αν ήθελαν πραγματικά να αλλάξει και ο κόσμος. Δεδομένου του μαρξιστικού τόνου των προσεγγίσεων για μια πολιτική του κινηματογράφου το 1960 και το 1970, δεν πρέπει να εκπλήσσει το γεγονός ότι οι αντιλήψεις για το τι ήταν λάθος με τον κόσμο γεννήθηκαν ως επί το πλείστον με μαρξιστικούς όρους» (Rushton, 2013). Καθώς λοιπόν η Γαλλία αντιμετώπιζε αυτές τις εσωτερικές πολιτικές αναταραχές έπρεπε να στοχεύσει σε ένα κοινό που θα έβλεπε τα πράγματα με πιο μαρξιστικό τρόπο, μακριά από τα καπιταλιστικά ιδεώδη του Αμερικανικού κινηματογράφου που κάλυπτε στις ευρωπαϊκές αίθουσες. Οι αναταραχές στη Γαλλία σηματοδοτούν μια νέα εποχή στην ιστορία και μορφή του κινηματογράφου και των σπουδών του κινηματογράφου.

Παρόλο που ο ίδιος ο Althusser δεν ασχολήθηκε ποτέ με τον κινηματογράφο, ωστόσο εισάγει στην μαρξιστική του θεωρία όπου και δανείζονται πολλοί μελετητές ταινιών, τον όρο «Ιδεολογία», (Rushton, 2013), ή όπως πιο συγκεκριμένα ο ίδιος αποκαλεί Ιδεολογικοί Κρατικοί Μηχανισμοί (Ideological State of Apparatuses), (Aradhana Sharma and Akhil Gupta, 2006). Σύμφωνα με τον Althusser η μετάδοση της ιδεολογίας γίνεται με την χρήση μηχανισμών, καθώς όπως υποστήριζε στην θεωρία του, υπάρχουν και άλλοι μέθοδοι πέραν από την βία για να επιτύχεις τους ίδιους στόχους με τον Καταπιεστικό Κρατικό Μηχανισμό (Repressive State Apparatus). Οι Ιδεολογικοί Κρατικοί Μηχανισμοί «λειτουργούν προς τον άμεσο παρατηρητή με τη μορφή διακριτών και εξειδικευμένων ιδρυμάτων (institutions)» (Aradhana Sharma and Akhil Gupta, 2006). Τέτοια ιδρύματα (institutions) είναι το εκπαιδευτικό σύστημα, οι Θρησκευτικοί εκπρόσωποι, ο θεσμός της οικογένειας, τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, ανάμεσα τους και ο Κινηματογράφος. Ο Althusser υποστηρίζει πως η ιδεολογία προσφέρει τους όρους ύπαρξης τους οποίους υιοθετούν τα υποκείμενα δηλαδή οι άνθρωποι δημιουργώντας τους μια ψευδαίσθηση. Η ιδεολογία από μόνη της δεν προκαλεί ψευδείς μορφές συνειδήσεων αλλά ο μηχανισμός ο οποίος προσάγει τα υποκείμενα δημιουργεί ένα αντικειμενικό κόσμο όπου τα άτομα έχουν την ψευδαίσθηση ότι ζουν στην πραγματικότητα.

«Η σκέψη του Althusser παρείχε μια μέθοδο για την πολιτική ανάγνωση του κινηματογράφου που φάνηκε να απαντά στο αίτημα για μια νέα, πιο αυστηρή θεωρία ταινιών στην πιστότητα στα πολιτικά γεγονότα στα τέλη της δεκαετίας του '60» (Baumbach, 2019). Βάση της πρότασης αυτής φαίνεται ο Althusser να έδωσε περισσότερα εχέγγυα μέσω της θεωρίας του για λεπτομερέστερη και εις βάθος κριτική από την όψη της πολιτικής χροιάς της κάθε ταινίας.

Επηρεασμένοι από τον Althusser οι Jean-Louis Comolli και ο Jean Narboni, συντάκτες του περιοδικού *Cashier du Cinema*, στο άρθρο τους με τίτλο «Κινηματογράφος/ Ιδεολογία/ Κριτική» το 1969, υποστήριζαν πως «κάθε ταινία είναι πολιτική». (Baumbach, 2019). Με αυτή την δήλωση τους οι δύο συντάκτες μας λένε πως δεν υπάρχει ταινία που με τον δικό της τρόπο ή μορφή, να μην εκφράζει μια πολιτική άποψη ή να προσπαθεί να δημιουργήσει μια πολιτική μορφή, ιδεολογία ώστε να επηρεάσει τον θεατή με κάθε τρόπο.

Αργότερα εξήγησαν, πως οι δύο συντάκτες αναφέρονταν ως προς την ιδεολογία, που μπορεί να δημιουργήσει μια ταινία. Καθώς, όπως ισχυρίστηκαν, είναι πολιτικές οι ταινίες βάση της ιδεολογίας που καθορίστηκαν. Η ιδεολογία μπορεί να καθοριστεί σε μια ομάδα θεατών μέσα από τον κινηματογράφο. Άρα ο κινηματογράφος καθίσταται ως ένα ιδεολογικό προϊόν και οι ταινίες που προβάλλονται, σύμφωνα με την θεωρία του Althusser, παίζει δύο ρόλους εφόσον από μόνη της εμπερικλείει ιδεολογία και από την άλλη από μόνη της αποτελεί μηχανισμό προβολής της ιδεολογίας. Μια ιδεολογία από μόνη της δεν μπορεί να έχει απήχηση αν δεν προβληθεί μέσα από μηχανισμούς. Για παράδειγμα ένα κείμενο το οποίο είναι ιδεολογικά εμπλουτισμένο χρειάζεται ένα μηχανισμό πρώτα να προωθήσει το κείμενο και μέσω αυτού να προβληθεί η ιδεολογία. Αυτό μπορεί να είναι ένα βιβλίο, μια προκήρυξη, ένα φυλλάδιο σε κάποιο εκπαιδευτικό ίδρυμα. Ο μηχανισμός αυτός πρέπει να είναι προσβάσιμος. Στην περίπτωση του κινηματογράφου η ιδεολογία σε μια ταινία χρησιμοποιεί τον μηχανισμό της ίδιας της ταινίας για να προβληθεί και για να είναι προσβάσιμη. Αν μια ταινία δεν προβληθεί ποτέ από μόνη της δεν αποτελεί ιδεολογικό προϊόν.

Ο Comolli και Narboni υποστήριζαν πως «Σαφώς, ο κινηματογράφος αναπαράγει την πραγματικότητα, και αυτή η πραγματικότητα δεν είναι τίποτα άλλο από μια έκφραση της επικρατούσας ιδεολογίας» (Rushton, 2013). Το πρώτο μέλημα των δημιουργών ταινιών είναι να παρουσιάσουν τη λεγόμενη απεικόνιση της πραγματικότητας του κινηματογράφου. Αν το καταφέρουν αυτό τότε θα μπορεί να αλλάξει το ιδεολογικό πεπρωμένο του κινηματογράφου που παρουσιάζεται στον κόσμο. Το ανθρώπινο μάτι αντικαταστάθηκε από το μάτι της προοπτικής και έγινε ακόμη πιο εντυπωσιακό μέσα από το πιο αληθινό, αυτό της κάμερας. Ο Comolli υποστηρίζει πως η αλήθεια συνδέθηκε, με το πως βλέπει ο άνθρωπος και το ανθρώπινο μάτι την πραγματικότητα και πως αντιλαμβάνεται την ιδέα ως κάτι

πραγματικό, ακόμη αν και αυτό είναι φαινομενικά αληθινό. Όλο αυτό, συνδέεται καθαρά με το πως ο Κινηματογράφος δημιουργεί ιδεολογίες, μέσα από τον πραγματικό κόσμο και μέσω της κάμερας ,μεταδίδεται στον άνθρωπο μέσω του ανθρώπινου ματιού.

Οι Comoli και Narboni δεν άφησαν εκτός κριτικής και τον Αμερικάνικο κινηματογράφο σε μια προσπάθεια τους να δείξουν πως μπορεί και αυτός με την σειρά του να περιέχει ιδεολογικά στοιχεία. Συγκεκριμένα παίρνουν ως παράδειγμα την ταινία του John Ford “Young Mr. Lincoln”. Οι συγγραφείς ξεκινούν την ανάλυση ισχυριζόμενοι πως «το Χόλυγουντ παράγει ταινίες που στοχεύουν στην αναπαραγωγή των ιδεολογιών που υποστηρίζουν το καπιταλιστικό σύστημα, έτσι ώστε να μην εκπλήσσει το γεγονός ότι ο κύριος Λίνκολν φαίνεται να είναι απλώς ιδεολογικός υπό την έννοια του Althusser» (Rushton, 2013). Κατά τους δύο αυτούς συγγραφείς ο αμερικάνικος κινηματογράφος, δεν είναι παρά ένα δημιούργημα της καπιταλιστικής βιομηχανίας και το μόνο που θα μπορούσαν να εξάγουν οι αμερικάνικες ταινίες είναι τα καπιταλιστικά ιδεώδη της αμερικάνικης πολιτικής και κοινωνίας.

Σκοπός αυτής της μελέτης δεν είναι βέβαια η ανάλυση των διαφόρων φιλοσόφων και μελετητών και η άποψη τους για τον κινηματογράφο, παρόλα αυτά η αναφορά γίνεται με στόχο να καταδείξω πως ο κινηματογράφος ως πεδίο έχει απασχολήσει αρκετούς λόγιους ως προς την συμπεριφορά του απέναντι στον άνθρωπο και πως επιδρά πάνω στον άνθρωπο. Μέσα από τους μηχανισμούς του και πως μπορεί να δημιουργήσει πραγματικότητες μέσα από ένα φανταστικό-πραγματικό κόσμο. Θα μπορούσα να προσθέσω ακόμη πως υιοθετώ την άποψη του Althusser και των υποστηρικτών του, καθώς πιστεύω πως οι ταινίες πάντα κρύβουν κάποιο ιδεολογικό υπόβαθρο είτε αυτό είναι ιστορικό, θρησκευτικό ή και ακόμη επιστημονικής φαντασίας. Ο κινηματογράφος με τα εργαλεία και μηχανισμούς που διαθέτει μπορεί να στοχεύσει και να δημιουργήσει πραγματικότητες και ιδεολογίες πάνω στα κοινωνικά σύνολα μέσα από την ψευδαίσθηση του.

1.2 Κινηματογραφικά Ρεύματα

Κατά καιρούς τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική δημιουργούνταν κάποια κινηματογραφικά ρεύματα που ως στόχο είχαν να εισάξουν κάτι καινοτόμο για την εποχή τους, δηλαδή να αναδείξουν κάποια εσωτερικά κοινωνικά προβλήματα ή και κάποια πολιτικά προβλήματα της περιόδου. Κινήματα που πέρασαν αλλά δεν άντεξαν, παρόλα αυτά άφησαν στο πέρασμα τους κάποιες σημαντικές ταινίες και τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν μετέπειτα από άλλους σκηνοθέτες, κινηματογραφιστές, παραγωγούς.

Το πρώτο κύμα στο οποίο θα αναφερθώ και στο οποίο ανήκει και η πρώτη ταινία που θα αναλύσω στο πρώτο κεφάλαιο της μελέτης, είναι ο Νεορεαλισμός. Ο ιταλικός νεορεαλισμός ήρθε για να φέρει ένα καινούριο αέρα στην έβδομη τέχνη. Ένα καινούριο κίνημα γεννιέται με κύριους εκφραστές του να

θεωρούνται οι Rossellini, Fellini, De Sica, Visconti όπου ο καθένας άφησε και το δικό του ανεξίτηλο χαρακτηριστικό στο κινηματογραφικό στερέωμα. «Ο όρος Νεορεαλισμός δόθηκε από τον κριτικό (σεναριογράφο) Antonio Pietrangeli για την ταινία του Visconti, Ossessione (1942). Το ύφος αυτό καρποφόρησε στα μέσα της δεκαετίας του '40, σε ταινίες των Roberto Rossellini, Visconti και Vittorio De Sica .

Ο νεορεαλισμός ως κινηματογραφικό ρεύμα είναι «το σύνολο ταινιών που παράγονται από την ιταλική κινηματογραφική βιομηχανία κατά τη διάρκεια του μεταπολεμικού Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου» (Laura E. Ruberto & Kristi M. Wilson, 2007). Οι Νεορεαλιστικές ταινίες είχαν γυριστεί ως απάντηση στις ταινίες του Χόλυγουντ, όπου είχαν ένα διδακτικό πολιτικό χαρακτήρα εκφράζοντας τα διαφορετικά κοινωνικά ζητήματα, την ανεργία, την φτώχεια την μοναξιά της μεταπολεμικής Ιταλίας. Κατά την διάρκεια της Φασιστικής Ιταλίας, το 1937, ανοίγει στην Ιταλία ένας από τους μεγαλύτερους κινηματογράφους η «Cinecittà», ως ένα μέσο προπαγάνδας (Cardullo, 2011). Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα από τα πιο ισχυρά μέσα για να περάσει τα οποιαδήποτε μηνύματα, κάτι το οποίο γνωρίζει και η ίδια η εξουσία και χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο για τα δικά της οφέλη, γεγονός που θα μπορούσα να πω πως ισχύει μέχρι και σήμερα. Ο χώρος αυτός χρησιμοποιήθηκε αργότερα για την προβολή των νεορεαλιστικών ταινιών.

Βέβαια, τί ήταν αυτό που χρησιμοποιούσε ο Ιταλικός νεορεαλισμός και που τον έκανε τόσο διαφορετικό σε σχέση με τα άλλα ρεύματα; Γνωρίζουμε πως μέσα από αυτές τις ταινίες απουσιάζει η μυθοπλασία καθώς αυτό που θέλουν να δείξουν οι νεορεαλιστές είναι την στυγερή αλήθεια της εποχής, όπως για παράδειγμα η κοινωνική και πολιτική αθλιότητα. Ο νεορεαλιστικός κινηματογράφος σε σχέση με τις «χολιγουντιανού τύπου» ταινίες διαφέρει σε βασικά σημεία. Όσον αφορά το σενάριο στον νεορεαλισμό τονίζονται τα κοινωνικά χαρακτηριστικά, βασισμένα σε αληθινά γεγονότα, για αυτό και σε τέτοιου είδους ταινίες θα δούμε πως ο ήρωας προσπαθεί να εκθειάσει μέσα από τον ρόλο του, το κοινωνικό πρόβλημα. Όσον αφορά την υποκριτική οι βασικοί χαρακτήρες ήταν συνήθως καθημερινοί, απλοί άνθρωποι, ερασιτέχνες. Σκηνικά δεν υπήρχαν καθώς τα περισσότερα γυρίσματα ήταν εξωτερικά, με σκοπό να αναδείξουν πιο ρεαλιστικά τις σκηνές. Φωτισμός, κοστούμια και μακιγιάζ έχουν μια νότα πιο ρεαλιστική, οι ήχοι είναι παρμένοι μέσα από πραγματικούς εξωτερικούς θορύβους, «λόγω έλλειψης χρηματοδότησης πολλές φορές τα γυρίσματα ήταν εξωτερικά και πολλές φορές χρησιμοποιούνταν αληθινοί άνθρωποι αντί ηθοποιού» (Cardullo, 2011).

«Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ένα διαφορετικό είδος "λογοκρισίας" εντοπίζεται : αυτό της λίρας. Καθώς, το 1946, οι θεατές προτιμούσαν να ξοδέψουν τις σκληρά κερδισμένες τους λίρες σε ταινίες του Χόλυγουντ μέσω των οποίων θα μπορούσαν να ξεφύγουν από την καθημερινή τους ζωή, και όχι σε

ταινίες που απεικόνιζαν ρεαλιστικά τα αποτελέσματα του πολέμου - αποτελέσματα που ήδη γνώριζαν πολύ καλά μέσω της άμεσης εμπειρίας», (Cardullo, 2011). Έτσι λοιπόν πεθαίνει ο Ιταλικός νεορεαλισμός διότι ο κόσμος προτιμούσε να ξεφύγει από αυτά που ήδη γνώριζε και ταλάντευαν την ζωή του. Δεν ανέχονταν να ζουν την ήδη ταλαιπωρημένη ζωή τους και προτιμούσαν να ξοδεύουν τα χρήματα τους σε πιο ανάλαφρες αμερικανικές ταινίες, που θα τους βοηθούσαν να ξεφύγουν από τα ίδια τα καθημερινά τους προβλήματα. Παρόλη την σύντομη ζωή του Ιταλικού Νεορεαλισμού 1945 – 1952, γυρίστηκαν εξήντα με ογδόντα ταινίες.

Μεταξύ του 1956-1966 οι χώρες της Ευρώπης διανύουν μια περίοδο «ανανέωσης» του κινηματογράφου τους. Το δεύτερο ρεύμα για το οποίο θα κάνω αναφορά είναι το Βρετανικό Νέο Κύμα (British New Wave). Προπομπός του Βρετανικού Νέου Κύματος ήταν το Free Cinema «Ελεύθερος Κινηματογράφος» από το 1956-1959, και στη συνέχεια κάνει την εμφάνιση του το Βρετανικό Νέο Κύμα, διάρκειας μόλις 5 ετών, από το 1959-1963. Και τα δύο κινήματα είναι δημιουργίες νεαρών συγγραφέων «οργισμένων νέων» (Young Angry Men).

Αρκετοί συντελεστές του British New Wave ήταν αρχικά κριτικοί ταινιών και δημοσιογράφοι, όπως οι Λίντσεϊ Άντερσον, Τόνι Ρίτσαρντσον, Τζον Σλέσιντζερ και Κάρελ Ράις. Οι περισσότεροι συντελεστές του British New Wave εργάζονταν στο θεωρητικό περιοδικό «Sight and sound», κάτι σαν το γαλλικό Cashiers du Cinema, όπου και αρκετοί συντάκτες ασκούσαν κριτική. Οι δημιουργοί του κινήματος British New Wave είχαν κυρίως αριστερές καταβολές «πολιτικά θα μπορούσαν να ανήκουν στην Βρετανική αριστερά ή κέντρο», εξ ου και οι ταινίες που δημιουργούν καταπιάνονται με τον άνθρωπο της εργατικής τάξης.

«Έως το 1963 το Νέο Κύμα κυριαρχούσε στη βρετανική κινηματογραφική παραγωγή, η οποία αντιστεκόταν στην κυριαρχία του Χόλυγουντ» (Άννινος, 2020). Θέλοντας να ξεφύγει από την Χολιγουντιανή λαίλαπα της εποχής, ο Βρετανικός κινηματογράφος περνά σε μια φάση δημιουργίας ταινίες από άτομα όπου μέσα από τα έργα τους εκφράζουν τα πραγματικά εσωτερικά και κοινωνικά προβλήματα της εποχής της Βρετανίας, μακριά από τις φανταχτερές παραγωγές του Χόλυγουντ.

Όπως προανέφερα οι δημιουργοί αυτοί ανήκαν αρχικά στο Free Cinema, που ασχολούνταν κυρίως με ταινίες, ντοκιμαντέρ με ρεαλιστικά στιγμιότυπα για να αναδείξουν με ρεαλιστικό τρόπο την πραγματικότητα της εποχής, έργα – ντοκιμαντέρ που «είχαν σοκάρει πολύ έντονα τη βρετανική ιντελιγκέντσια» (Sorlin, 2004). Αντίθετα κατά την περίοδο του British New Wave, βλέπουμε μια διαφορετική τροπή ως προς την τεχνική και τον τρόπο που κινούνται μέσα από τις ταινίες τους, ως προς τον φωτισμό αλλά και ως προς τους πρωταγωνιστές που είναι νέοι ηθοποιοί όπου και θα αναδειχθούν μέσα από αυτό το νέο Κύμα. Οι ταινίες που γύριζαν ήταν μεταφορές, επί το πλείστο μυθιστορήματα ή πετυχημένα θεατρικά έργα γι' αυτό και υπήρχε συχνά το στοιχείο της μυθοπλασίας στα έργα τους.

Εισήγαγαν μια πρωτοφανή τεχνική τη λεγόμενη «Kitchen Sink drama ή Kitchen sink realism»(ρεαλισμός του νεροχύτη) με κυρίως πρωταγωνιστές οργισμένους νέους , ταινίες που έφερναν στην επιφάνεια τα προβλήματα της εργατικής τάξης, του βιοπαλαιστή που έβγαζε προς τα έξω κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα της εποχής. Μέχρι το 1963 είχαν γυριστεί συνολικά εννιά ταινίες. Το τέλος της περιόδου αυτής σηματοδοτείται όταν ένας εκ των ιδρυτών του Βρετανικού κύματος, ο Richardson για να καλύψει τον προϋπολογισμό της ταινίας του κατέφυγε σε συμφωνία με τα αμερικανικά δίκτυα. «Ο νέος κινηματογράφος κατόρθωσε να προσφέρει μια σειρά νέων εμπειριών, καθώς οι κινηματογραφιστές αντιμετώπισαν το πρόβλημα της χρηματοδότησης και τελικά το έλυσαν» (Sorlin, 2004). Οι αμερικάνικες εταιρείες ψάχνοντας για φτηνές παραγωγές χρηματοδοτούσαν τις ευρωπαϊκές ταινίες και όταν τελικά ανέκαμψε το Χόλυγουντ απέσυραν τα κεφάλαια από τις ευρωπαϊκές χώρες εκ των οποίων και την Βρετανία.

Το τρίτο κύμα στο οποίο θα αναφερθώ έχει αφήσει εποχή. Οι ταινίες αυτού του ρεύματος θεωρούνται διαχρονικές και δεν έχουν ξεχαστεί στο πέρασμα του χρόνου. Θα αναφερθώ στην χρυσή εποχή του Χόλυγουντ, ή όπως χαρακτηριστικά έχει ονομαστεί «κλασικός κινηματογράφος». Μια χρυσή εποχή διάρκειας 40 χρόνων (1920-1960). Χαρακτηριστικά αυτών των κλασικών ταινιών είναι οι «καλές, καθαρές εικόνες, η μουσική υπόκρουση που βοηθάει τον θεατή να ακολουθήσει την γραμμή της πλοκής χωρίς όμως ποτέ να παρεμβαίνει στην απόλαυση του, διάλογοι που είναι εύκολο να ακουστούν, καλοί ηθοποιοί και το κυριότερο μια καλή δομημένη υπόθεση», (Sorlin, 2004). Αυτό το είδος ταινιών απορροφούσαν πάντα τον Ευρωπαίο θεατή σαν στιγμές ξεγνοιασιάς. Από την άλλη για τους Ευρωπαίους λόγιους, σκηνοθέτες, παραγωγούς ο Αμερικάνικος κινηματογράφος δεν ήταν παρά ένα καπιταλιστικό προϊόν της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Αυτό που ονόμαζαν «Χρυσή Εποχή του Χόλυγουντ» στην Αμερική είχε περάσει από λογοκρισία, όπως επίσης και χειραγωγείτο πολλές φορές από την εξουσία. Άνθρωποι του χώρου διώχθηκαν ως κομμουνιστές. Η «χρυσή εποχή» περνά μέσα από πολιτικές και οικονομικές αναταραχές αν και κατά την διάρκεια αυτής της εποχής το Χόλυγουντ γνωρίζει μεγάλη επιτυχία, καθώς ξοδεύονται μεγάλα χρηματικά ποσά για παραγωγές. Τα πέντε μεγάλα στούντιο, που ελέγχονταν από κυβερνητικά γραφεία επικρατούν και με αυτά «επιβάλλεται» να συνεργάζονται πλέον οι διάφοροι σκηνοθέτες, παραγωγοί και ηθοποιοί.

Παρόλα αυτά ταινίες, κινηματογραφικά στούντιο και διάφοροι άνθρωποι του χώρου βρίσκονται κάτω από ένα συνεχή κυβερνητικό έλεγχο και λογοκρισία χωρίς να τους αφήνουν πραγματικά να ενεργούν ελεύθερα. Στο βιβλίο του *Hollywood's Last Golden Age*, ο Kirshner αναφέρει πως «η κινηματογραφική βιομηχανία φοβόταν τις κρατικές και τοπικές επιτροπές λογοκρισίας, τα μποϊκοτάζ από τις ιδιωτικές ομάδες (ο διασημότερος η καθολική λεγεώνα της ευπρέπειας), και τη δύναμη της

ομοσπονδιακής κυβέρνησης γενικότερα» (Kirshner, 2013). Είναι η περίοδος όπου τα στούντιο έχουν τον έλεγχο πάνω στους ανθρώπους του κινηματογράφου. Ένα παράδειγμα είναι ο κώδικας Hays, από τον Will Hays, με την λίστα «δεν πρέπει και να είστε προσεκτικοί» (Kirshner, 2013), με ρήτρες ηθικής στα συμβόλαια των ηθοποιών. Το 1930 ο Hays ήταν ένας από τους συντάκτες του Κώδικα Παραγωγής, μιας λεπτομερής απαρίθμησης για το τι ήταν ηθικά αποδεκτό στην οθόνη, (Britannica, 2021). Ουσιαστικά προσλήφθηκε για να λογοκρίνει τους Αμερικάνους κινηματογραφιστές. Από την ημέρα της ιδέας της δημιουργίας μιας ταινίας μέχρι την ημέρα της προβολής της, ώστε οι ταινίες να είναι πιο ευπρεπείς προς τον θεατή.

Αυτό που βέβαια σημάδεψε αρνητικά την Χρυσή Εποχή του Χόλυγουντ, ήταν οι αντικομμουνιστικές δράσεις στο χώρο του κινηματογράφου, καθώς ο Νίχσον είχε υποσχεθεί πως «το κόκκινο δίκτυο θα αποκαλυπτόταν». Στα πλαίσια του Ψυχρού Πολέμου, το 1950 ο γερουσιαστής McCarthy αρχίζει έρευνα και ακροάσεις εναντίον κινηματογραφιστών και σεναριογράφων που θεωρούσε πως ασκούσαν Κομμουνιστικές Δράσεις, γνωστή και ως «Μαύρη Λίστα των Δέκα». Οι 10 πιο γνωστοί καλλιτέχνες απολύθηκαν και εξορίστηκαν από στελέχη των στούντιο - και ξεκίνησε η εποχή της μαύρης λίστας του Χόλυγουντ» (Dunbar, 2016). Παρατηρείται πως οι πολιτικές πεποιθήσεις και οι φιλελεύθερες σκέψεις δεν είναι αποδεκτές στον χώρο του Χόλυγουντ, μιας βιομηχανίας που τα πάντα ρυθμίζονται από κυβερνητικούς παράγοντες και την λογοκρισία. Το να επιλέξεις κάτι αντίθετο πάει ενάντια στο σταθερό κατεστημένο του Χόλυγουντ. Οτιδήποτε γράφεται ενάντια ή πιο φιλελεύθερα τότε δεν είναι αποδεκτό και αποτελεί απειλή.

Ανάμεσα τους και ο Dalton Trumbo του οποίου θα παρουσιάσω στο δεύτερο κεφάλαιο την ταινία «Johnny got his gun», μια αντιπολεμική ταινία. Λόγω των διώξεων τους αρκετοί από αυτούς είτε δεν κατάφεραν ή δυσκολεύονταν να εργοδοτηθούν ξανά ή εργάζονταν με ψευδώνυμα όπως και στην περίπτωση του Trumbo ή επέλεξαν να κάνουν ταινίες στην Ευρώπη.

Τα πιο πάνω που έχουν αναφερθεί σκοπό δεν έχουν την ιστορική ανάλυση του κινηματογράφου στη Γηραιά Ήπειρο και στον Νέο Κόσμο, αλλά ούτε και την ανάλυση της πολιτικής θεώρησης των διαφόρων φιλοσόφων γύρω από τον κινηματογράφο. Ο λόγος για την οποία κάνω τις σχετικές αναφορές είναι για να καταλάβει ο αναγνώστης πως η πολιτική και πολιτική θεωρία πάντα έβρισκε τρόπο να διεισδύσει μέσα στον κινηματογράφο και να εκφράσει κάποια πολιτικά ιδεώδη, να επηρεάσει σκέψεις και τάσεις.

1.3 Αντιπολεμικές ταινίες και πολιτική

Η μελέτη μου θα εστιάσει σε τρεις ταινίες, τρεις αντιπολεμικές ταινίες και το πως εκφράζεται η πολιτική θεωρία και η πολιτική σκέψη μέσα από αυτές. Αντιπολεμικός κινηματογράφος θεωρείται το

σύνολο των ταινιών, που στόχο έχουν να δώσουν στο κοινό την πραγματική εικόνα ενός πολέμου. Μέσα από τις ρεαλιστικές (ή φανταστικές ή ακόμη και σουρεαλιστικές) σκηνές αναδεικνύεται η ματαιότητα του πολέμου, προβάλλοντας τις πολύπλευρες απώλειες, σωματικές και ψυχικές. Αρκετές μάλιστα από αυτές τις αντιπολεμικές ταινίες λαμβάνουν χώρο στο πεδίο μάχης. Ένας από τους στόχους αυτών των ταινιών είναι να μεταδώσουν στον θεατή κάποιο μήνυμα, είτε αισιόδοξο είτε απαισιόδοξο, ότι δηλαδή συνήθως ο πόλεμος δεν είναι ποτέ η λύση για οποιεσδήποτε διαμάχες, βγάζοντας στην επιφάνεια τις ψυχολογικές επιπτώσεις που μπορεί να επιφέρει στο ίδιο το άτομο που πολέμησε, στην οικογένεια του και ευρύτερα στις κοινωνίες που έμμεσα ή άμεσα σχετίζονται με τις εμπλεκόμενες πλευρές.

Οι ταινίες επιλέχθηκαν κατόπιν συνεννόησης με τον διδάσκων καθηγητή μου κύριο Δημητρίου. Πρόκειται για ταινίες οι οποίες έχουν αντιπολεμικό χαρακτήρα και εμπίπτουν στο φάσμα του νεορεαλιστικού κινηματογράφου, ειδικότερα η πρώτη. Οι ταινίες αυτές είναι το «Germany Year Zero» του Roberto Rossellini (1948), το «Johnny got his Gun» του Dalton Trumbo (1971) και το «No man's Land» του Danis Tanović (2001).

Οι ταινίες αυτές αποσκοπούν ουσιαστικά με τρόπο και λόγο απλό να αναδείξουν την σκοτεινή πλευρά του πολέμου. Σε καμιά των ταινιών δεν υπάρχει ελπίδα, δεν υπάρχει νικητής. Είναι όλοι ηττημένοι, πρόσωπα, ήθη, πατρίδα, η γη που συνεχίζει να περιφέρεται παρ' όλους τους τραυματισμούς που επιδέχεται από τα παιδιά της. Συνεχίζει να γυρίζει να κινείται ελπίζοντας πως σε κάποια στιγμή όλα αυτά θα σταματήσουν. Οι αντιπολεμικές ταινίες φαινομενικά δεν είναι αρκετές για να βοηθήσουν την ανθρωπότητα να αναλογιστεί τον πόνο. Μπροστά στην προπαγανδιστική βιομηχανία του πολέμου αυτές οι αντιπολεμικές εξαιρέσεις, είτε είναι ταινίες είτε κείμενα ή και ακόμα κινήματα αποτελούν απλά χαϊδέματα στα αυτιά του κόσμου. Δεν είναι αρκετά, το κεφάλαιο είναι εκεί, τα βήματα που μετρούν την γη για να την αποκτήσουν είναι εκεί, οι κοινωνικές διαφορές που δημιουργούνται στους ανθρώπους είναι εκεί, και τους χωρίζουν και τους σκληραίνουν και τους εξυψώνουν σε «ήρωες» σκοτώνοντας άλλους ανθρώπους.

Κεφάλαιο Πρώτο

Γερμανία, έτος μηδέν

Roberto Rossellini

Μετά την μεγάλη επιτυχία των ταινιών «Ρώμη Ανοχύρωτη Πόλη» (Roma Città Aperta – 1945) και «Παϊζά - Αυτοί που Έμειναν Ζωντανοί» (Paizan - 1946) ο Ροσελίνι ολοκληρώνει την «πολεμική» τριλογία με το έργο του «Γερμανία, έτος μηδέν» (Germania anno zero - 1947). Πρόκειται για μια αντιπολεμική ιστορία που είναι τόσο ρεαλιστική όσο και ο τίτλος της.

Ως ένας από τους πατέρες του νεορεαλισμού, ο Ροσελίνι ήξερε ακριβώς που να στοχεύσει ώστε μέσα από το έργο του να καταφέρει να αναδείξει και να αποδώσει τον πόνο, την αγωνία, την αθλιότητα στα πρόσωπα των ανθρώπων, που είχε επιφέρει η καταστροφή του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ο χωρόχρονος είναι γι' αυτόν ευλογία, διότι θα καταφέρει να αποδώσει όσο πιο ρεαλιστικά τα γεγονότα και τις καταστάσεις που επικρατούσαν την περίοδο εκείνη, στην μεταπολεμική Γερμανία. Η αμεσότητα της ταινίας επιτυγχάνεται από τον πραγματικό χρόνο και τόπο που επέλεξε ο Ροσελίνι.

Στόχος αυτής της ταινίας δεν είναι μόνο η πορεία που ακολουθεί ο μικρός μας πρωταγωνιστής αλλά θέλει επίσης να δείξει πως μια χώρα σαν την Γερμανία, μια κατεστραμμένη και ηττημένη πλέον χώρα, προσπαθεί να μαζέψει τα κομμάτια της, διαλυμένη από κάθε άποψη, όχι μόνο υλικά αλλά ψυχικά και ηθικά. Ένας χώρος που δεν έχει τίποτα πλέον να προσμένει, χωρίς μέλλον και ελπίδα και αυτό φαίνεται μέσα από τις ρεαλιστικές σκηνές που επιλέγει ο σκηνοθέτης να δείξει μέσα από την κάμερα του, καθώς χρησιμοποιεί πραγματικές περιοχές με μισό-κατεστραμμένα κτίρια μέσω πραγματικών πλάνων αλλά και από τα κουρασμένα πρόσωπα των συντελεστών – ηθοποιών, όπου στις πλείστες σκηνές της ταινίας χρησιμοποιεί ανθρώπους της καθημερινότητας που δεν ήταν ηθοποιοί, με περισσότερη πάντα έμφαση στον μικρό Έντμουντ.

Η επιλογή της Γερμανίας στην τελευταία ταινία της τριλογίας δεν είναι καθόλου τυχαία. Άλλωστε ο ίδιος είχε ήδη γυρίσει δύο ταινίες σχετικές με την Ιταλία κατά την διάρκεια αλλά και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Όπως και ο ίδιος είχε δηλώσει «Πήγα στην Γερμανία όχι για να γυρίσω κάποια ταινία αλλά για να φέρω πίσω μια ιστορία» (Gallagher, 1998). Φτάνοντας στην Γερμανία και βλέποντας και ο ίδιος τον όλεθρο που επικρατούσε διερωτάται και αναφέρει «Οι Γερμανοί είναι άνθρωποι σαν και εμάς. Τί τους ώθησε σε αυτή την καταστροφή;». Χωρίς να θέλει να εκθειάσει τους Ναζί και τις πράξεις τους, όπου οι ίδιοι κάποτε τις θεωρούσαν πράξεις ηρωισμού, επιλέγει να κάνει μια ταινία για ένα παιδί που αναζητά μέσα από τα συντρίμια αυτής της χώρας μια ακτίδα ελπίδας, ένα μέλλον που ίσως δεν έρχεται ποτέ. Όπως αναφέρει ο Ροσελίνι «οι βομβαρδισμένοι και οι κατεστραμμένοι δρόμοι αντικατοπτρίζουν τα ήδη βομβαρδισμένα και κατεστραμμένα πρόσωπα των ανθρώπων, όπου έχουν γίνει μισάνθρωποι και αρπακτικοί, εκτός από τον μικρό Έντμουντ, τον μικρό ναζιστή» (Gallagher, 1998, σ. 287).

Ο Ροσελίνι αρχίζει την ταινία του με μακρινά πλάνα θέλοντας να δείξει γενικά την καταστροφή και έπειτα κοντινά πλάνα φτάνοντας έτσι στο ειδικό. Άλλωστε όπως παραδέχεται ο ίδιος «υπήρχαν

εξερευνήσεις ιστορικών γεγονότων αλλά περισσότερο συμπεριφορών, εξερευνώμενες υπό το πρίσμα του ιστορικού κλίματος ή συνθηκών» (Cadel, 2016). Σ' αυτό το σημείο είναι που ο ίδιος ο Ροσελίνι επαναξιολόγησε και έθεσε εκ νέου ερωτήματα στον εαυτό του έτσι ώστε να κατανοήσει πράγματα. Εξάλλου έχει σαν αρχή το να «αρπάζεις το φαινόμενο ως σημείο έναρξης και να το εξετάζεις, για να ανακαλύψεις όλες τις συνέπειες συμπεριλαμβανομένων και των πολιτικών» (Cadel, 2016). Για του λόγου το αληθές παρακολουθούμε στην ταινία να δίνεται πολιτική χροιά μέσω των πρωταγωνιστών. Δεν προσπαθεί απλά να περιγράψει μια ιστορία και να καταγράψει τις συνέπειες του πολέμου, αλλά μέσω της ιστορίας πηγάζουν πληθώρα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, που ουσιαστικά παίζουν καταλυτικό ρόλο την συγκεκριμένη εποχή και στιγμή.

Η ταινία αυτή λοιπόν βασίζεται και διαδραματίζεται γύρω από την ζωή του μικρού Έντμουντ, που προσπαθεί μέσα από τα συντρίμια της Γερμανίας να συνεισφέρει με τον δικό του τρόπο στην οικογένεια του. Ζει με τον κατάκοιτο άρρωστο πατέρα του, την αδερφή του Εύα, που και αυτή με την δική της σειρά προσπαθεί να προσφέρει όπως μπορεί μέσα στην οικογένεια, ακόμη και αν αυτό σημαίνει να βάζει στη άκρη κάθε αξιοπρέπεια της και να συναναστρέφεται με υψηλόβαθμους άντρες των συμμαχικών δυνάμεων για τα προς το ζην. Ο αδερφός του Καρλ-Χάιντς ως πρώην ναζιστής στρατιώτης φοβούμενος για το μέλλον του και για τις πιθανές συνέπειες εναντίον του από την αστυνομία, κλείνεται μέσα στο μικρό δωμάτιο που μένουν όλοι μαζί, φοβούμενος πως σε μια πιθανή παράδοση του θα συλληφθεί, χωρίς ο ίδιος να μπορεί πλέον προσφέρει. Έτσι τον ρόλο για αναζήτηση τροφής αναλαμβάνει ο Έντμουντ. Στον δρόμο για την επιβίωση συναντά τον Ναζιστή δάσκαλο του. Αυτός θα επηρεάσει τον μικρό 12χρονο πρωταγωνιστή σε μια πράξη απεχθή. Τα λόγια του δασκάλου παρερμηνεύονται στα μυαλά του Έντμουντ, καθώς η δυστυχία και η πείνα μόνο παρερμηνείες θα μπορούσαν να έχουν ως αντίκτυπο στο ήδη βασανισμένο και συγχυσμένο μυαλό του Έντμουντ.

Πρόκειται για μια πράξη που στο μυαλό ενός 12χρόνου φαίνεται ως πράξη ηρωισμού και εξιλέωσης. Άλλωστε ο ίδιος ο Ροσελίνι διερωτάται αν όλα αυτά τα τραγικά συνέβησαν λόγω της εγκατάλειψης, της ταπεινοφροσύνης για χάρη του ηρωισμού από τον γερμανικό λαό. Ίσως ο Ροσελίνι εσκεμμένα να τοποθετεί τον 12χρονο στο δίλημμα να σκοτώσει τον πατέρα του και να το θεωρεί πράξη ηρωισμού. Σύμφωνα με τον Ροσελίνι «κάτι που ώθησε τον ανήλικο να διαπράξει το έγκλημα ήταν η παραμόρφωση μια ουτοπικής παιδείας» (Cadel, 2016). Γι' αυτό και στην αρχή της ταινίας αναφέρει πως «όταν οι ιδεολογίες παρελκύονται από τους αιώνιους νόμους της ηθικής και χριστιανικής ευσέβειας τα οποία είναι βασικά στην ζωή των ανθρώπων καταλήγουν αυτές οι ιδεολογίες να είναι εγκληματικά παράλογες. Ακόμη και τα παιδιά παρασύρονται σε μια σειρά ειδεχθών εγκλημάτων πιστεύοντας πραγματικά ότι διαπράττοντας τα εγκλήματα εξιλεύονται από την ανομία. Ελευθερώνεται η ψυχή

τους» (Rossellini, 1947). Κατά τον Ροσελίνι «η ιδεολογία και στην περίπτωση αυτή ο Ναζισμός φαίνεται να μολύνει την φυσική φρόνηση ενός παιδιού όπου παρασύρεται από το ένα έγκλημα στο άλλο. Η αθωότητα τον κάνει να πιστεύει ότι μπορεί να ελευθερωθεί μέσω του εγκλήματος» (Cadel, 2016). Εδώ θεωρώ πώς ο Ροσελίνι θέτει ακόμη ένα πολιτικό ζήτημα. Αν τελικά οι ενήλικες είχαν δικαιολογία να παρασύρονται από αυτές τις ιδεολογίες και αυτοί με την σειρά τους να παρασύρουν τους μικρότερους. Ο πατέρας φαίνεται να είναι το κλειδί για την απάντηση στο πιο πάνω ερώτημα. Ήδη ο Ροσελίνι τον παρουσιάζει να νιώθει ενοχή για το πώς αφέθηκε ο Χίτλερ να ανεβεί στην εξουσία. Στο μυαλό του πατέρα τα πράγματα είναι πιο ξεκάθαρα όσον αφορά τις ιδεολογίες και για το πώς καταστράφηκε η Γερμανία. Αποκαλεί τον εαυτό του αποτυχημένο αφού θεωρεί πως και ο ίδιος αποτελεί ένα μελανό κομμάτι της ιστορίας και αυτό πηγάζει από το γεγονός ότι «άφησαν» τον Χίτλερ να αποκτήσει δύναμη. «Βλέπαμε την καταστροφή να έρχεται, και δεν την σταματήσαμε, και τώρα υποφέρουμε τις συνέπειες» (Rossellini, 1947). Σε αυτό το σημείο φαίνεται καθαρά η πολιτική, ιδεολογική αμφισβήτηση ενός συστήματος που απέτυχε. Μέσα στην ταινία δεν υπάρχει καθολική παραδοχή για την αποτυχημένη ιδεολογία του Ναζισμού.

Ακόμη και τα χαλάσματα φαίνονται να είναι συμβολικά αφού στην χώρα όλα είναι ερειπωμένα και παρατημένα, παιδεία, θρησκεία, δικαιοσύνη. Φαίνεται μέσα από την ταινία οι Γερμανοί πολίτες να είναι σε μια κατάσταση ασταθούς αντίληψης των πραγμάτων και ιδεολογιών, να είναι ηθικά ανισόρροποι και αδύναμοι να αντιδράσουν στις όποιες καταστάσεις εμφανίζονται. Έτσι ενεργοποιείται έντονα το στοιχείο της επιβίωσης με τα επακόλουθα της. Αυτό φωτογραφίζεται και στο πρόσωπο του Έντμουντ αφού τον παρακολουθούμε συνεχώς σε ένα αγώνα επιβίωσης με αποτέλεσμα να πέφτει συνεχώς σε λάθη και παγίδες. Ο Έντμουντ εισπράττει τα αποτελέσματα όλης αυτής της κατάστασης. Είναι μέρος των συνεπειών του πολέμου αλλά κυρίως βρίσκεται σε ένα κοινωνικό κύκλο που πασχίζει να εξισορροπήσει.

Οι νεορεαλιστικές ταινίες θέλοντας να αποδώσουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το νόημα αλλά και το ηθικό δίδαγμα τους, χρησιμοποιούσαν συχνά παιδιά ως πρωταγωνιστές, ειδικότερα μετά και την λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, το 1945. Όπως λοιπόν και οι περισσότεροι σκηνοθέτες του νεορεαλιστικού κύματος, έτσι και ο Ροσελίνι για την ταινία του αυτή επιλέγει ένα παιδί, τον μικρό Έντμουντ για να αποδώσει την πραγματικότητα που επικρατούσε στην μεταπολεμική Γερμανία. Η επιλογή αυτή του Ροσελίνι δεν είναι καθόλου τυχαία, κάτι που δοκιμάζει και στις δυο προηγούμενες ταινίες του, της Τριλογίας όπου επιλέγει παιδιά ως τους βασικούς χαρακτήρες των ταινιών του. Έτσι και εδώ ο Ροσελίνι ξέρει πως μόνο μέσα από τα μάτια και τον πόνο ενός παιδιού μπορεί να αποδώσει την πραγματικότητα που επιθυμεί. Ο Έντμουντ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα «χαμένο παιδί» (lost

child), που ζει τις πολιτικές, κοινωνικές ανθρωπιστικές επιπτώσεις του πολέμου (Wölfel, 2021). Ένα παιδί το οποίο χαρακτηρίζεται θύμα της ίδιας της κοινωνίας και πολιτείας και που καλείται να παλέψει και να πληρώσει τα λάθη του παρελθόντος, λάθη για τα οποία δεν ευθύνεται το ίδιο το παιδί. Ο Έντμουντ μέσα από την ταινία στην πραγματικότητα εκπροσωπεί όλα τα παιδιά της μεταπολεμικής Γερμανίας και τις δυσκολίες που είχαν να αντιμετωπίσουν μέσα από τα χαλάσματα. Η χρήση του «χαμένου παιδιού» στις ταινίες αυτές, σύμφωνα και με τον Ute Wölfel είναι αρκετά ενδιαφέρουσα διότι «αποτελεί την μεταβατική φιγούρα όπου συνδέει το κατεστραμμένο παρελθόν με την ανοικοδόμηση του μέλλοντος, ως κεντρικό σημείο για την ταυτότητα της κοινότητας, η οποία είτε πρέπει να διατηρηθεί είτε να ξαναχτιστεί», (Wölfel, 2021). Έτσι λοιπόν τα παιδιά αυτά, ως τρίτη γενιά του μετά-πολέμου, θα κρίνουν και θα επιλέξουν το μέλλον που τους αρμόζει. Σύμφωνα και την Cadel, «με τις τελευταίες σκηνές όπου ο Έντμουντ περιπλανιέται στον χωρόχρονο του μεταπολεμικού Βερολίνου, με την τελευταία του βουτιά προς τον θάνατο και το μέλλον, ο Ροσελίνι προσπαθεί να ενώσει την ταινία με το μέλλον», (Cadel, 2016). Στο βιβλίο *The adventures of Roberto Rossellini* αναφέρει πως, όπως και στις *Πράξεις των Αποστόλων* όπου ο Χριστιανισμός αντιτίθεται στην συμπάθεια του νόμου, έτσι και στο έργο «Γερμανία έτος μηδέν» ο Έντμουντ αντιτίθεται με το άλμα του τα λόγια του Χίτλερ». Παρομοιάζεται λοιπόν ο Έντμουντ με τις Πράξεις των Αποστόλων. Στις Πράξεις των Αποστόλων, γίνεται λόγος για την ελευθερία του ανθρώπου από τον επίγειο νόμο και πως ο Χριστός οδήγησε σε αυτή την ελευθερία, μέσα από το Φυσικό Δίκαιο του Θεού. Άλλωστε όπως αναφέρει και ο Ακινάτη στο έργο του «De regno», η ειρήνη και η ελευθερία είναι δικαιώματα του ανθρώπου που προέρχονται από τον Φυσικό Νόμο (R.W Dyson, p. 10). Έτσι λοιπόν και ο Έντμουντ αντιτίθεται και αντιτάσσεται στο Ναζιστικό παρελθόν, από το Χιτλερικό καθεστώς, επιζητώντας την ελευθερία. Ο μόνος τρόπος για να επιτευχθεί αυτό, είναι το άλμα που κάνει με τον θάνατο του. Άλλωστε ο Έντμουντ δεν είναι πάρα μόνο ένα παιδί που ζει τις συνέπειες αυτού του πολέμου. Έτσι λοιπόν ο Έντμουντ βλέποντας πως η ζωή στην οποία ζει δεν είναι παρά μόνο μια φυλακή, προτιμά να πεθάνει για να ελευθερωθεί.

Στην ταινία αυτή ακολουθούμε τον μικρό Έντμουντ και βλέπουμε τον αγώνα επιβίωσης που δίνει, μέσα στα χαλάσματα, του μεταπολεμικού Βερολίνου. Αναλαμβάνει ένα δύσκολο έργο, καθώς είναι αυτός που εξασφαλίζει για την οικογένεια όλα τα προς το ζην. Η φτώχεια που επικρατεί σε όλη την χώρα αναγκάζει και τον μικρό Έντμουντ, να ενηλικιωθεί βίαια, χάνοντας την παιδικότητα του και να συνεισφέρει και αυτός με το καλύτερο δυνατό τρόπο φαγητό για τη οικογένεια του. Στην ταινία θα παρακολουθήσουμε και πραγματικά στιγμιότυπα, που αποτυπώνουν αυτή την φτώχεια, όπως για παράδειγμα, το νεκρό άλογο από τα αρχικά στιγμιότυπα της ταινίας όπου οι περαστικοί προσπαθούν να κόψουν λίγο κρέας για να τραφούν. Η φτώχεια και η πείνα ταλάνιζε τους ανθρώπους την εποχή εκείνη

και τους οδηγούσε σε παρανοϊκές πράξεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της κατάστασης, της πείνας, είναι όταν τα εσωτερικά γυρίσματα της ταινίας χρειάστηκαν να γυριστούν στην Ρώμη, ο Peter Brunette κατά την παραμονή των συντελεστών εκεί αναφέρει πως, «οι πεινασμένοι Γερμανοί ηθοποιοί έτρωγαν αρκετά μακαρόνια, με αποτέλεσμα να παχύνουν, έτσι όταν αρχίσαν τα γυρίσματα στην Ρώμη αντιλήφθηκαν πως οι ηθοποιοί δεν έδειχναν τόσο αδύνατοι όπως και στα γυρίσματα στην Γερμανία, αναγκάζοντας τους συντελεστές να προβούν σε δίαιτα» (Brunette, 1996). Ακόμη δείγμα αυτής της εξαθλίωσης και πείνας φαίνεται μέσα από τις σκηνές της ταινίας όπου ο πατέρας πλέον βαριά άρρωστος πάει στο νοσοκομείο όπου και ανακτά τις δυνάμεις του, λόγω τού ότι η σίτιση του γίνεται κανονικά. Χαρακτηριστικά άλλωστε είναι τα λόγια του στην ταινία όπου λέει πως «τρώει ζεστό φαγητό και πίνει γάλα» (Rossellini, 1947, σ. 00:40:38).

Στην διαδρομή για αναζήτηση τροφής και ελπίδας ο μικρός Έντμουντ συναντά τον παλιό του δάσκαλο, ένα αμετανόητο παιδόφιλο ναζιστή, ο οποίος θα παίξει ένα καταλυτικό αλλά και καταληκτικό ρόλο, στην μετέπειτα ζωή και αποφάσεις του Έντμουντ. Είναι αυτός που θα καθορίσει την συνέχεια αλλά και το τέλος. Μέσα από την ταινία βλέπουμε τον δάσκαλο να είναι αυτός που θα επηρεάσει τον ήδη κατεστραμμένο ψυχικό και ψυχολογικό κόσμο, του μικρού πρωταγωνιστή. Δεν είναι καινούριο φαινόμενο στις νεορεαλιστικές ταινίες να χρησιμοποιούνται όροι και χαρακτήρες όπως λεσβίες, παιδόφιλοι, ομοφυλόφιλοι και γενικά να υπάρχει μια τάση διεφθαρμένης μορφής και ιδέας. Τέτοια είναι και η μορφή του παιδόφιλου δασκάλου στην ταινία. Ο Ροσελίνι επιλέγει να «απεικονίζει τους Ναζί ως μια ομάδα από ομοφυλόφιλους και λεσβίες» (Wordpress, 2010). Ο λόγος για τον οποίο το κάνει αυτό δεν είναι λόγω ρατσιστικών ιδεών απέναντι τους, αλλά τους χαρακτηρίζει ως τέτοιους λόγω των Ναζιστικών πεποιθήσεων τους, προσομοιάζει την φασιστική ιδεολογία των Ναζί με την σεξουαλική προτίμηση των πρωταγωνιστών που δεν είναι ηθικά αποδεχτή από κοινωνία και εκκλησία. Ο Ροσελίνι στην ταινία του «Γερμανία, έτος μηδέν», επιλέγει να απεικονίσει ένα δάσκαλο ως παιδόφιλο, ένα χαρακτήρα όπου θεωρεί «την ατομική σεξουαλική φθορά του Χερ Ένινγκς ως συμβολική της ευρύτερης ηθικής και φιλοσοφικής φθοράς γνωστής ως Ναζισμός», (Sharma, 2008). Είναι την ιδέα του Ναζισμού που ο Ροσελίνι χαρακτηρίζει ως και την κύρια αιτία της όλης διαφθοράς που επικρατεί και παρατηρείται στην ταινία. Έτσι λοιπόν παρατηρούμε πως ο Ροσελίνι παραλληλίζει την σεξουαλική τάση κάποιων χαρακτήρων ανάλογα και με τις ιδεολογικές τους πεποιθήσεις. Καταληκτικά είναι η ιδεολογία του Ναζισμού που χαρακτηρίζεται και ως παραφύσικη λόγω της ίδιας ιδεολογίας του Ναζισμού. Βλέπουμε πως ένας δάσκαλος ηθικά διεφθαρμένος, λόγω των ναζιστικών του πεποιθήσεων παρασύρει και διαφθείρει την αθωότητα ενός παιδιού οδηγώντας τον στην πατροκτονία. «Όλοι θα πεθάνουμε, από την πείνα. Πρέπει να αποδειχτεί την αλήθεια. Οι αδύναμοι χάνονται και οι δυνατοί επιβιώνουν» (Rossellini,

1947, σ. 00:44:14), λόγια σκληρά για ένα παιδί που γνωρίζει μόνο πόνο, φτώχεια και πείνα, λόγια που θα αντηχούν παράλληλα με την επιθυμία του πατέρα για θάνατο, ώστε να απελευθερώσει τα παιδιά του από τα δεσμά της πείνας και της δυστυχίας. Λόγια που για ένα παρατημένο, χαμένο παιδί αποτελούν λόγο σύγχυσης και προκαλούν αδυναμία στο να διακρίνει τι είναι σωστό ή λάθος, οδηγώντας τελικά στο έγκλημα. Τα λόγια αυτά έχουν μεγάλη βαρύτητα για τον Έντμουντ καθώς ειπώθηκαν από έναν άνθρωπο που θα έπρεπε να τρέφει τα μυαλά των παιδιών με φως και όχι με σκοταδισμό και σε ιδεολογίες που οδηγούν σε ανήθικες πράξεις. Κατά τον Ροσελίνι «ο Χερ Ένινγκς είναι ένας πρώην επιτυχημένος δάσκαλος, και ως εκ τούτου βρίσκεται σε μια προνομιακή θέση, σχεδόν ιερή, θέση, από την οποία είναι σε θέση να μεταδώσει τις δηλητηριώδεις ιδέες του στους πιο ευάλωτους» (Brunette, 1996).

Αρχικά συναντούμε τον Έντμουντ να βρίσκεται σε μια περιοχή, σε ένα περιβάλλον που είναι ακατάλληλο για παιδιά. Ακόμη χειρότερα εξαναγκάζεται να δουλέψει σε κάτι για το οποίο θα έπρεπε να θεωρείται παράνομο και ανήθικο. Οι αντιδράσεις του περίγυρού αφορούσαν αντιδράσεις ισχύος, δηλαδή έπρεπε να σταματήσει να δουλεύει για να μην χάσουν την δουλειά τους οι άλλοι. Ουσιαστικά αυτό που θα έπρεπε να νοιάζει τους ενήλικες είναι γιατί ο Έντμουντ δεν βρισκόταν στο σχολείο και όχι αν είχε κάρτα για δουλειά ή όχι. Το ίδιο συμβαίνει και στην οικογένεια του Έντμουντ. Δεν φαίνεται να ασχολούνται με το γεγονός ότι ο Έντμουντ δεν βρισκόταν στο σχολείο. Αυτό από μόνο του δείχνει ότι η Γερμανία βρισκόταν σε μια κατάσταση αποσύνθεσης. Ο ήρωας μας βρέθηκε από μια φάση προπαγανδιστικής παιδείας όπου εξυψώνονταν ο Ναζισμός και εμβολιαζόταν ο ρατσισμός, σε μια φάση πλήρους απουσίας της παιδείας. Αυτό έρχονται να το ενισχύσουν η συμπεριφορά και οι πράξεις του παιδόφιλου δασκάλου. Στην παντελής έλλειψη παιδείας, βλέπουμε να επικρατεί μια αναρχία στο τί κάνουν οι μαθητές, οι νέοι αλλά και οι δάσκαλοι (εκπαιδευτικοί). Δεν είναι μόνο ο Έντμουντ που περιφέρεται μέσα στους δρόμους του Βερολίνου, χωρίς ουσιαστικό σκοπό με μόνο οδηγό το ένστικτο της επιβίωσης, αλλά παρακολουθούμε και πολλούς άλλους νέους να υποπίπτουν σε μικρό-παραβάσεις αλλά και σε μεγάλα εγκλήματα. Θεωρώ πως δεν υπήρχε καθόλου μετάβαση από τη προπαγανδιστική παιδεία σε μια πιο ελεύθερη παιδεία. Πριν από το τέλος του πολέμου οι μαθητές και ευρύτερα οι νέοι βρίσκονταν σε μια στρατιωτική κατάσταση, σε κατάσταση υπακοής στους νόμους και στις αρχές του Ναζισμού. Δεν μπορούσαν να παρεκκλίνουν από τον Ναζισμό, δεν είχαν καθόλου ελευθερίες. Με το τέλος του πολέμου οι νέοι και οι μαθητές, αλλά και οι δάσκαλοι αφέθηκαν μόνοι τους να επιβιώσουν, χωρίς καμιά ουσιαστική παρεμβολή ή Παιδεία. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα κλίμα αναρχίας και ανομίας.

Απούσα βέβαια από την κοινωνία, κάτι που φαίνεται και στην ταινία, είναι και η θρησκεία. Υπάρχουν φυσικά πολλοί συμβολισμοί μέσα στην ταινία αναφορικά με την θρησκεία. Όπως θα δούμε

πιο κάτω, η θρησκεία δεν φαίνεται να υπάρχει πουθενά έμπρακτα. Ο Ροσελίνι έχει μια διαφορετική σχέση με την θρησκεία ειδικότερα μετά τον θάνατο του γιού του Ρομάνο, που είχε την ίδια ηλικία με τον Έντμουντ στην ταινία, στον οποίο έχει αφιερώσει και την συγκεκριμένη ταινία. Η εκκλησία δεν βρίσκεται πουθενά για να αγκαλιάσει και να παρηγορήσει τις ψυχές των ανθρώπων που ταλαιπωρούνται και ζουν στην δυστυχία. Βλέπουμε μόνο μια κατεστραμμένη εκκλησία, τόσο κατεστραμμένη όσο και οι ζωές των ανθρώπων και ειδικότερα των παιδιών. Στην ταινία ο Έντμουντ χαρακτηρίζεται σαν μια φιγούρα «ενός μικρού Χριστού» (Gallagher, 1998), ο Ροσελίνι ειδικά και μετά τον θάνατο του γιού του στρέφεται προς τον Θεό αναζητώντας απαντήσεις, περί ζωής, ηθικής και περί θανάτου. Σε όλες τις μετέπειτα ταινίες του ο Ροσελίνι «θα επιχειρήσει να αντιμετωπίσει το θάνατο» γι' αυτό και συνήθως βάζει τους βασικούς χαρακτήρες να πεθαίνουν, όπως και στην περίπτωση του Έντμουντ. Βλέπουμε πως στις τελευταίες στιγμές πριν από το τέλος του, ο Έντμουντ περιπλανιέται μέσα στην κατεστραμμένη πόλη αναζητώντας μια ελπίδα, προσπαθεί να βρει παρηγοριά στην φιλενάδα του η οποία τον απορρίπτει, στα παιδιά που παίζουν μπάλα. Η απόρριψη αυτή όμως για τον Έντμουντ, είναι κάτι περισσότερο από απόρριψη αλλά ενοχή για το έγκλημα που έχει διαπράξει. Ο Έντμουντ έχει συναίσθηση για το τί έχει γίνει. Μέσα λοιπόν από αυτή την απόρριψη, οδηγείται μπροστά σε μια εκκλησία. Η τοποθέτηση του Έντμουντ από τον Ροσελίνι μπροστά στην εκκλησία είναι συμβολική καθώς η εκκλησία και το εκκλησιαστικό όργανο δείχνουν καθαρά την έξοδο. Ο Έντμουντ μπροστά από την εκκλησία καθώς σταματά, ανεβάζοντας το βλέμμα ψηλά προς τον Θεό αναζητά την συγχώρεση, την εξιλέωση και αυτό μπορεί να γίνει μόνο με ένα τρόπο κατά τον ίδιο. Ακόμη και όταν ο Έντμουντ τελικά αυτοκτονεί «μια γυναίκα έρχεται να γονατίσει δίπλα στον Έντμουντ, θυμίζοντάς μας την *pietà* όπου η μητέρα του Χριστού κρατά το νεκρό σώμα του γιου της». Ο Ροσελίνι είναι άλλωστε βαθιά επηρεασμένος από τον θάνατο του γιού του, «ένας υπερβατικός Θεός έγινε ζωτική ανάγκη, προσπαθώντας να γεφυρώσει αυτόν τον κόσμο με τον επόμενο, ανάμεσα σε ζωντανούς και νεκρούς» (Gallagher, 1998). Για τον Ροσελίνι είναι σημαντικό να υπάρχει μια μορφή θρησκευτικού συμβολισμού στις ταινίες του, «ενώ στην ταινία *Paisa* είχε κοιτάξει την ανθρώπινη καρδιά ως πηγή ώθησης, στην Γερμανία, έτος μηδέν αρχίζει να κοιτάζει τον Θεό και τον θρησκευτικό συμβολισμό ως πηγές του: την εκκλησία, το όργανο, την κηδεία, την *pieta*» (Gallagher, 1998). Αλλάζει ο τρόπος σκέψης και συμβολισμού και αυτό γίνεται καθαρά από προσωπική ανάγκη του σκηνοθέτη και τρόπου έκφρασης.

Σε αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να πούμε πως ο τίτλος της ταινίας δεν είναι καθόλου τυχαίος. Η επιλογή του τίτλου για τον Ροσελίνι, δανεισμένος από το βιβλίο του φιλόσοφου και κριτικού κινηματογράφου Edgar Morin με τίτλο "*L'Année zéro de l'Allemagne*" (Gallagher, 1998), ήταν μια ταινία που όπως έλεγε και ο ίδιος η πλοκή θα ήταν συνυφασμένη με ότι σημαίνει και ο τίτλος "Γερμανία, έτος

μηδέν”. Θα ήταν μια ταινία για ένα αγόρι, ένα χαμένο παιδί που θα έκρινε το μέλλον, θα καθόριζε την διαφορά και το χάσμα του παρελθόντος με το μέλλον. Ένα μέλλον που θα καθοριζόταν με την αυτοκτονία του, τον θάνατο του. Η επιλογή της αυτοκτονίας αποτελούσε μια μορφή μεταμέλειας και εξιλέωσης, «πηδάει με ορμή, για να παραμείνει αγνός, καταστρέφει την Ναζιστική του κληρονομιά και ξεφεύγοντας από την ιστορία δημιουργεί το έτος μηδέν για να μπορεί να γίνει μια νέα αρχή» (Gallagher, 1998). Η αυτοκτονία του Έντμουντ σηματοδοτεί την νέα αρχή, καταστρέφοντας κάθε ναζιστικό στοιχείο που σηματοδότησε την ιστορία τόσο της Παγκόσμιας Ιστορίας όσο και της Γερμανίας. Αυτοκτονεί για να ελευθερωθεί από ότι τον κρατά πίσω στο παρελθόν, έχοντας επίγνωση της φρικαλέας ενέργειας που έπραξε, δολοφονώντας τον πατέρα του, καθώς και της φρίκης του κόσμου στου οποίου ζει. Ένα έτος μηδέν που θα σηματοδοτεί μια νέα αρχή, όπου θα ξαναγράφεται η Ιστορία χωρίς τα λάθη του παρελθόντος, όπου η αυτοκτονία του πρωταγωνιστή θα σηματοδοτεί το τέλος, μηδενίζοντας και τον πόνο ταυτόχρονα. Ο Ροσελίνι το 1967 τριάντα χρόνια αργότερα από τον καιρό που γυρίστηκε η ταινία είχε πει «υπάρχει μια αχτίδα ελπίδας. Η χειρονομία του Έντμουντ να αυτοκτονήσει ήταν αποτέλεσμα της εγκατάλειψής, της κούρασης, εγκαταλείποντας την φρίκη στην οποία έζησε και πίστεψε γιατί έχει ενεργήσει ακριβώς σύμφωνα με μια ακριβή ηθική (σκοτώνοντας τον πατέρα του), αισθανόμενος την ματαιοδοξία, πεφωτισμένος και νιώθοντας την εγκατάλειψη, εγκαταλείπει τον εαυτό του σε αυτόν τον μεγάλο ύπνο που είναι ο θάνατος, και από εκεί γεννιέται ο νέος τρόπος ζωής, ο νέος τρόπος θέασης, η έμφαση της ελπίδας και της πίστης στο μέλλον, στο μέλλον και στους ανθρώπους» (Gallagher, 1998, σ. 313). Ο Έντμουντ ενεργεί με αυτό τον τρόπο καθώς είναι ένα παιδί που υποφέρει και πονάει λόγω φτώχειας, πείνας, εγκαταλειμμένος από κάθε σύστημα. Σκοτώνει γιατί αυτό έχει μάθει από την ναζιστική ιδεολογία. Παρόλα αυτά η αθωότητα του τον οδηγεί στο να διαισθανθεί το λάθος. Δεν θέλει να υποφέρει πλέον και επιλέγει να εγκαταλείψει τα εγκόσμια, μετά τον θάνατο δεν θα υποφέρει. Ο θάνατος του Έντμουντ θα αποτελεί μια καινούρια αρχή και ελπίδα για τις επόμενες γενιές.

Έχοντας επικριθεί και κατηγορηθεί έντονα από πολλούς για την ταινία του αυτή, τόσο από τους Γερμανούς όσο και από τους Ιταλούς, τόσο από δημοσιογράφους αλλά και πολιτικούς κύκλους, ως προς το πολιτικό περιεχόμενο της ταινίας, ο Ροσελίνι υπερασπίστηκε τότε τις κοινωνιολογικές του προθέσεις για την ταινία, λέγοντας «Έκανα ένα παιδί πρωταγωνιστή στη Γερμανία έτος μηδέν για να τονίσει την αντίθεση μεταξύ της νοοτροπία μιας γενιάς που γεννήθηκε και μεγάλωσε σε ένα συγκεκριμένο πολιτικό κλίμα και αυτή της παλαιότερης γενιάς όπως εκπροσωπήθηκε από τον πατέρα του Έντμουντ. Ο δωδεκάχρονος Έντμουντ είναι το πρωτότυπο του Γερμανού παιδιού που επέζησε της καταστροφή της πατρίδας του. Αν διεγείρει οίκτο ή τρόμο δεν ξέρω, ούτε θα ήθελα να μάθω. Αυτό που ήθελα ήταν να αναπαράγω την αλήθεια, υπό την παρόρμηση της έντονης καλλιτεχνικής συγκίνησης» (Gallagher, 1998,

σ. 306). Ο Ροσελίνι με την κάμερα του απλά κατέγραφε μια πραγματικότητα που ίσως οι πλείστοι δεν μπορούσαν να αντιληφθούν και να αποδεχτούν αυτό που στα αλήθεια υπήρχε, μια Γερμανία μεταπολεμικά κατεστραμμένη όπως άλλωστε και οι υπόλοιπες χώρες. Η Γερμανία όπως και οι πολίτες της είχαν ζήσει και αυτοί με την σειρά τους στιγμές φρίκης και κατά την διάρκεια του Ναζισμού αλλά και με την πτώση του, καθώς οι ίδιοι οι Γερμανοί υπήρξαν θύματα της Ναζιστικής πολιτικής. Ίσως να εξαπατήθηκαν και να προδόθηκαν από την ίδια την ιδεολογία στην οποία πίστεψαν.

Άντρον Αρτέμιη

Κεφάλαιο Δεύτερο

Ο Τζόνι πήρε τ' όπλο του

Dalton Trumbo

Ο Dalton Trumbo υπήρξε ένα από τα πιο πολυσυζητημένα πρόσωπα στην ιστορία του Χόλυγουντ, κυρίως κατά την περίοδο McCarthy, όπου είχε συμπεριληφθεί στην Μαύρη Λίστα των 10 του Χόλυγουντ, (Hollywood's 10 Blacklist), όχι μόνο για το έργο του αλλά και για τις πολιτικές του πεποιθήσεις και θέσεις, αναφορικά με τα εσωτερικά ζητήματα της Αμερικής αλλά και για την συμμετοχή του στο κομμουνιστικό κόμμα την περίοδο 1943-1947. Από πολλούς θεωρήθηκε ριζοσπάστης και υπήρξε αρκετές φορές στο στόχαστρο των αρχών αλλά και του FBI. Επέλεξε ως τρόπο έκφρασης να μιλήσει μέσα από τα έργα του. Ένα από τα σπουδαιότερα έργα του ήταν το βιβλίο και αργότερα κινηματογραφική ταινία «Johnny got his gun», (Ο Τζόνι πήρε τ' όπλο του). Ένα μυθιστοριογραφικό βιβλίο το οποίο μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες. Μεταφέρθηκε στο κινηματογράφο από τον ίδιο τον συγγραφέα και σε αρκετές χώρες αργότερα η μυθιστοριογραφία και στο θέατρο. Ένα έργο που δεν άφησε ανεπηρέαστο ούτε και τον κόσμο της μουσικής εφόσον το συγκρότημα Metallica, έγραψε το τραγούδι "One". Στο φιλάκι αυτού του τραγουδιού προβάλλονται αρκετές σκηνές από την ταινία, αλλά και οι στίχοι του τραγουδιού βασίζονται στη ταινία. Το «Johnny got his gun», είναι η ταινία με την οποία θα ασχοληθώ σε αυτό το κεφάλαιο.

Ο Dalton Trumbo υπήρξε ένας από τους πιο πολιτικοποιημένους σεναριογράφους και αργότερα συγγραφείς, αυτό άλλωστε φαίνεται και από το γεγονός ότι του «είχε δοθεί η ευκαιρία στην ταινία Five Came Back, να προσθέσει μια δόση της πολιτικής του θεωρίας στο σενάριο» (Larry Ceplair & Christopher Trumbo, 2015, p. 82). Αυτό δείχνει πως ο Trumbo ήταν ένας άνθρωπος πολιτικοποιημένος με ισχυρή πολιτική άποψη, ώστε σεναριογράφοι να του εμπιστεύονται τα σενάρια τους για να παραθέτει τις πολιτικές θέσεις, προθέσεις και απόψεις του. Αυτό όμως δεν ήταν ποτέ αρκετό για τον Trumbo, καθώς πίστευε πως είχε περισσότερα να δώσει και να διατυπώσει, θέσεις δηλαδή που θα εκφράζαν τον ίδιο. Αποφασίζει να γράψει μια ιστορία, ένα μυθιστόρημα, κατά τον ίδιο, με αντιπολεμικό χαρακτήρα θέλοντας να δείξει την αντίθεση του για τον οποιοδήποτε πόλεμο που γίνεται, καθώς και το αληθινό πρόσωπο και τα επακόλουθα που αφήνει πίσω του ένας πόλεμος, εφόσον και ο ίδιος στην ηλικία των 12 ετών είχε ζήσει τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Το βιβλίο *Johnny got his gun*, ήταν το επίτευγμα του, η ισχυρή πολιτική του θέση, το μήνυμα του θανάτου και του παραλογισμού που μπορεί να οδηγήσει ένας πόλεμος. Όπως το βιβλίο, έτσι και στην ταινία, πρόκειται για την ζωή ενός νέου, του Τζο Μπόνναμ που κατατάσσεται στο στρατό για να πολεμήσει, κατά την διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όπου και τραυματίζεται σοβαρά από μια οβίδα. Ο τραυματισμός του αυτός, τον αφήνει χωρίς άκρα, πρόσωπο, ακοή και όραση και οι γιατροί που τον περιθάλλουν πιστεύουν πως ένα μέρος του εγκεφάλου του δεν έχει καταστραφεί και χάρις σε αυτόν η καρδιά του λειτουργεί ενώ ο ίδιος είναι ικανός να αναπνέει. Η προοπτική του όλου εγχειρήματος είναι να χρησιμοποιηθεί ως πειραματόζωο, έτσι ώστε να δώσει δεδομένα που θα βοηθήσουν σε μελλοντικούς

πολέμους. Παρόλα αυτά για τον Τζο δεν έχουν χαθεί όλα, αν και βυθισμένος σε ένα βουβό κόσμο, μπορεί να συναισθάνεται, να σκέφτεται, να αισθάνεται, να ονειρεύεται και να θυμάται ενάντια στις οποιεσδήποτε εκτιμήσεις των γιατρών του. Αν και σε αυτή την άσχημη κατάσταση που βρίσκεται προσπαθεί να βρει τρόπο για να επικοινωνήσει με τον έξω κόσμο αυτό επιτυγχάνεται όταν μια από τις νοσοκόμες, αντιλαμβάνεται πως τα «βίαια κτυπήματα» που κάνει δεν είναι λόγω πόνου ή σπασμωδικές κινήσεις αλλά τρόπος για να επικοινωνήσει με τον έξω κόσμο. Χρησιμοποιεί τα σήματα μορς ζητώντας να το απαλλάξουν από αυτό το μαρτύριο του ζωντανού-νεκρού.

Η σύλληψη της ιδέας και ιστορίας του μυθιστορήματος και μετέπειτα ταινίας του Trumbo, γεννήθηκε, το 1933, όταν ο ίδιος είχε διαβάσει για δύο ιστορίες, με θύματα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η πρώτη ιστορία προερχόταν από την εφημερίδα London Times, όπου είχε διαβάσει ο Trumbo και αναφέρει χαρακτηριστικά πως “αναφέρεται σε ένα Βρετανό Ταγματάρχη, που είχε πληγωθεί το 1918 και που είχε δηλωθεί στην οικογένεια του ως αγνοούμενος κατά την διάρκεια της μάχης, ενώ στην πραγματικότητα βρισκόταν νοσηλευόμενος. Μετά από χρόνια θεραπείας, ο Συνταγματάρχης πεθαίνει και τελικά ο αγγλικός στρατός παραδέχεται πως απέκρυπταν την ταυτότητα καθώς και πληροφορίες για τον συγκεκριμένο στρατιώτη, λόγω της πολύ άσχημης κατάστασης στην οποία βρισκόταν. Ο Trumbo διερωτάται σε πόσο άσχημη τελικά κατάσταση βρισκόταν ώστε να αποκρύψουν από την ίδια την οικογένεια την αλήθεια” και συνεχίζει λέγοντας πως “κάτι τέτοιο σίγουρα διεγείρει την φαντασία κάποιου” (Larry Ceplair & Christopher Trumbo, 2015, pp. 82-83). Σε μια δεύτερη ιστορία που είχε διαβάσει, το 1934 αναφέρει πως «ο πρίγκιπας της Ουαλίας επισκεπτόταν ένα καναδικό στρατιωτικό νοσοκομείο. Παρατήρησε πως στο τέλος του διαδρόμου υπήρχε μια πόρτα στην οποία απαγορευόταν η είσοδος. Ο πρίγκιπας ζήτησε να εισέλθει παρά το γεγονός πως αξιωματούχοι εύχονταν να μην είχε προβεί σε αυτή την παράκληση. Μετά από την επιμονή του τον άφησαν να εισέλθει. Όταν εξήλθε του δωματίου, ο πρίγκιπας έκλαιγε εξηγώντας παράλληλα στους δημοσιογράφους πως αντίκρουσε έναν άνθρωπο, ένα άντρα που ήταν τόσο τρομακτικά ακρωτηριασμένος από τον πόλεμο, που ο μόνος τρόπος που μπορούσε να επικοινωνήσει μαζί του ήταν να τον φιλήσει στο μέτωπο» (Larry Ceplair & Christopher Trumbo, 2015). Αυτές οι δύο ιστορίες αποτέλεσαν και την δομή του έργου του Trumbo, καθώς πολλά από αυτά τα στοιχεία τα βλέπουμε και μέσα στην ταινία του. Τα ακρωτηριασμένα άκρα, η απαγορευτική είσοδος στο δωμάτιο το οποίο κρατιόταν κλεισμένος ο Τζο με τα παντζούρια των παραθύρων να μένουν κλειστά, για να μην μπορεί ποτέ κανείς να μάθει την τραγωδία που είχε επιφέρει ο πόλεμος στον Τζο, αλλά και στον κάθε Τζο που είχε βρεθεί στο μέτωπο. Ο Τζο βρίσκεται κλεισμένος σε ένα σκοτεινό δωμάτιο για να μην μπορεί κανείς να αντικρίσει την άσχημη κατάσταση, στην οποία είχε βρεθεί λόγω του πολέμου. «Ένας στρατιώτης άγνωστων στοιχείων, χωρίς όνομα παρά μόνο ένας αριθμός. Το νούμερο

47» (Trumbo, *Johnny got his gun*, 1971). Αυτό ήταν ο Τζο για τον στρατό, παρά μόνο ένας αριθμός, χωρίς να έχει σημασία αν αυτός ο άνθρωπος πολέμησε για κάποια ιδανικά, για κάποια πιστεύω και για κάποια δικαιοσύνη, για μια Δημοκρατία.

Το βιβλίο εκδίδεται το 1939, παραμονές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και λίγο πριν εμπλακούν οι ΗΠΑ, ενώ η ταινία γυρίζεται και προβάλλεται κατά την διάρκεια του πολέμου της Αμερικής στο Βιετνάμ, το 1971. Και στις δύο περιπτώσεις ο Trumbo, λογοκρίθηκε και κατηγορήθηκε, κυρίως διότι τόσο το βιβλίο όσο και η ταινία εξέφραζαν αναδείκνυαν την βιαιότητα, αλλά και τις σωματικές και ψυχολογικές συνέπειες που επιφέρει ο πόλεμος, «Κανένας άλλος συγγραφέας δεν εξατομίκευσε τόσο αποτελεσματικά τις τρομερές ανθρώπινες συνέπειες του πολέμου ούτε απεικόνισε τόσο γραφικά το ανούσιο της θυσίας των στρατιωτών. Κανένας άλλος συγγραφέας δεν έβαλε σχόλια στο μυαλό ενός φρικτά ακρωτηριασμένου πρωταγωνιστή, κρυμμένου σε ένα κλειδωμένο δωμάτιο νοσοκομείου. Ο Trumbo ενίσχυσε το αποτέλεσμα αυτό με την απόφασή του να παραιτηθεί από έναν ειρωνικό ή αποστασιοποιημένο τόνο. Ο Τζόνι είναι μια αφήγηση στο πρόσωπο» (Larry Ceplair & Christopher Trumbo, 2015). Ο Trumbo ένιωθε την ανάγκη να γράψει μια ιστορία, που θα έδειχνε το πραγματικό και ρεαλιστικό πρόσωπο του πολέμου, ώστε να οδηγήσει τον κόσμο άλλα ίσως και τους κυβερνώντες στην Αμερική να αναθεωρήσουν την συμμετοχή τους στους πιο πάνω πολέμους. Άλλωστε ο Trumbo και στους δυο αυτούς πολέμους είχε εκδηλώσει την αντίθεση του. Το βιβλίο είχε βραβευτεί από το American Booksellers Association, ως το πιο πρωτότυπο βιβλίο του 1939 και αγαπήθηκε από πολλούς καλλιτέχνες για τον αντιπολεμικό του χαρακτήρα. Παρόλα αυτά η ταινία είναι αυτή που θα παίξει καθοριστικό ρόλο.

Η ομότιτλη ταινία γυρίζεται και παρουσιάζεται το 1971, τριάντα δυο χρόνια αργότερα σε σκηνοθεσία και σενάριο από τον ίδιο τον Trumbo. Επιλέγει να κάνει αυτή την ταινία μόνος του καθώς δεν ήθελε να χαθεί η βασική έννοια της ταινίας, ο αντιπολεμικός της χαρακτήρας. Για να γίνει πιο κατανοητή στο μάτι του θεατή η ταινία, αλλά και για να ξεχωρίζει τις χρονικές στιγμές παρόν και παρελθόν, φαντασία ή πραγματικότητα μέσα στο μυαλό του Τζο, ο Trumbo, το χωρίζει ως μαυρόασπρο το παρόν όπου ο Τζο τραυματίζεται και τις στιγμές που βρίσκεται στο νοσοκομείο ενώ έγχρωμες τις φαντασιώσεις και τις μνήμες. «Στο σενάριο του είχε δημιουργήσει τρεις διαφορετικές οπτικές έννοιες και τις υποδείκνυε έτσι για κάθε ακολουθία: «το χρώμα της μνήμης», «Το χρώμα της φαντασίας» και τη «σημερινή πραγματικότητα» (Larry Ceplair & Christopher Trumbo, 2015, p. 503).

Ο Τζο ενώ βρίσκεται στα χαρακώματα τραυματίζεται από οβίδα, η κατάσταση του σοβαρή και ο ίδιος ως άνθρωπος μη αναγνωρίσιμος, παρόλα αυτά οι γιατροί επιλέγουν να τον κρατήσουν σε όποια μορφή και αν βρίσκεται. Κρατείται με την προοπτική να χρησιμοποιηθεί ως πειραματόζωο, κρατώντας τον κλειδωμένο σε μια αποθήκη. Το γεγονός ότι κρατείται σε αυτή την κατάσταση δείχνει μια κατάσταση

όπου κάποιος επιλέγουν και έχουν την εξουσία να κρατήσουν ένα ζωντανό άνθρωπο μακριά από τα μάτια των ανθρώπων, κλειδωμένο σαν φυλακισμένο και να είναι έρμαιο στα χέρια τους. Αυτό που δεν γνωρίζουν πραγματικά είναι πως ο Τζο είναι ένας ζωντανός νεκρός, ένας ζωντανός που θα μπορούσε να αφηγείται την ιστορία του κάθε νεκρού. Η επιλογή των γιατρών να κρατήσουν τον Τζο σε αυτή την κατάσταση δείχνει τον τρόπο με τον οποίο κάποιος επιλέγουν να κρατάνε μυστικό το πραγματικό πρόσωπο του πολέμου και να το μυθοποιούν. Ο Τζο όμως τα βλέπει από μια άλλη οπτική, τον πραγματικό και ρεαλιστικό χαρακτήρα του πολέμου. Ο Τζο ξυπνώντας αντιλαμβάνεται πως έχει χάσει την ακοή του και την όραση του, αντιλαμβάνεται πως δεν έχει ούτε άκρα, αντιλαμβάνεται πως ο πόλεμος του έχει πάρει τα πάντα. Ο Τζο δεν είναι πάρα «ένα ζωντανό κομμάτι κρέας» (Trumbo, Johnny got his Gun, 1959, p. 20). Ο Trumbo μεταφέρει όλο τον πόλεμο και τα δεινά του σε ένα μικρό κομμάτι κρέας, κάνοντας τον θεατή να μην μπορεί να ξεχάσει την σκηνή για όσο ζει. Η κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο Τζο, λόγω του πολέμου τον φέρνει αντιμέτωπο με καταστάσεις τις οποίες πρέπει να μάθει να λειτουργεί και να ξεχωρίζει, το ίδιο του το σώμα, όπως αναφέρει και χαρακτηριστικά στο άρθρο του ο Wade Bell «τον βάζει σε μια δύσκολη θέση όπου πρέπει σιγά-σιγά να αντιμετωπίσει τον κόσμο μέσω των περιορισμένων δυνατοτήτων του κατεστραμμένου από τον πόλεμο εαυτού του. Όλες οι πτυχές της ύπαρξης του – χρόνος, χώρος, ελευθερία, ακόμη και αναμνήσεις – φαίνεται να περιορίζονται από τη συμμετοχή του σώματός του στον κόσμο» (Bell, 2020, p. 50). Ο Τζο θα πρέπει να μάθει να ξεχωρίζει την φαντασία από την πραγματικότητα, διαδικασία δύσκολη καθώς η ύπαρξη του στον χωρόχρονο περιορίζεται από την υφιστάμενη κατάσταση του, αποτέλεσμα ενός τραγικού πολέμου. Ο άνθρωπος λειτουργεί με μέσο το σώμα του, παρόλα αυτά όλες οι εντολές προέρχονται από τον εγκέφαλο. Έτσι παρόλο που ο εγκέφαλος του Τζο λειτουργεί και δίνει εντολές για να κινηθεί αυτό είναι αδύνατο καθώς δεν έχει τα βασικά μέσα, πόδια και χέρια. Ο δρόμος προς την ελευθερία για τον Τζο αποτελεί πλέον ουτοπία. Ο Τζο αντιλαμβάνεται την οικονομία στην οποία ζει. Ο Trumbo αναφέρει «δώσε μας μίαν απόδειξη γραμμένη καθαρά για να ξέρουμε από πριν για ποιο πράγμα πάμε να σκοτωθούμε» (Trumbo, Johnny got his Gun, 1959). Τότε είναι που ο Τζο αντιλαμβάνεται πως παραχώρησε όλο του το σώμα. Στην ουσία θεωρεί πως αντάλλαξε όλο του το είναι με όλα αυτά που του υποσχέθηκαν και πίστεψε ότι πολεμούσε, για τα σωστά ιδανικά. Δεν είναι αυτό για το οποίο συμφώνησε, δεν έχει πλέον ελευθερία. «Η σύμβαση ήταν στολισμένη με σημαίες, με τραγούδια, με προπαγάνδα. Η σύμβαση τελικά δεν ήταν καθαρή» (Tim, 2000). Όμως όταν ένα άτομο εισέλθει στη βασική εκπαίδευση όλα τα δικαιώματα χάνονται. Αυτό είναι το πρώτο που αντιλαμβάνεται ένας στρατιώτης. Ο πόλεμος του στέρησε και του πήρε τα πάντα, τα άκρα του, το πρόσωπο του, την ζωή του, την ψυχή του, όση ελευθερία είχε. Τον έπεισαν πως πολεμά για την ελευθερία και την δημοκρατία, για κάτι που δεν μπορεί πλέον να ζητήσει, κάτι που δεν μπορεί να ζήσει.

Δεν είναι ελεύθερος να αποφασίσει για τίποτα στην ζωή του. Απλά μεταφέρθηκε σε χειρότερη κατάσταση από αυτή που βρισκόταν πριν να τον καταστρέψει ο πόλεμος.

Η φράση του Καρτέσιου «Σκέφτομαι, άρα υπάρχω», θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον Τζο καθώς αντιλαμβάνεται πως από την στιγμή που μπορεί να σκεφτεί, να αντιληφθεί αλλά και να ονειρευτεί είναι ζωντανός. Αυτό που τον κρατά ζωντανό είναι ο εγκέφαλος του. Όπως αναφέρεται και στην ταινία είναι ζωντανός χάρη στον «προμήκη μυελό». Μια λειτουργία που του επιτρέπει να έχει πρόσβαση έστω και στο ελάχιστο, στον κόσμο των ζωντανών και της φαντασίας. «Χάνοντας τον ρόλο που παίζει το σώμα του στην αντίληψη, αρχίζει να αισθάνεται σαν καθαρή συνείδηση ή καθαρό μυαλό. Αυτό τον αναγκάζει να επιστρέψει στον καρτεσιανό δυϊσμό μυαλού/σώματος και σχεδόν να χάσει τη λαβή του στην πραγματικότητα» (Bell, 2020, p. 51). Μια αντίληψη που του επιτρέπει να αναπολεί τις όμορφες στιγμές πριν από τον πόλεμο, να συνομιλεί με τον Χριστό, τον πατέρα του και την σύντροφό του Kareen. Παρόλα αυτά χάνει την αίσθηση τότε κάτι είναι πραγματικό ή φανταστικό. Ο Trumbo μέσα στην ταινία βάζει και αναμνήσεις ώστε να μην χαθούν εντελώς σκηνές αλλά και η μαγεία του βιβλίου, που θεωρεί ο ίδιος σημαντικά, «παρουσιάζει μερικά από τα πιο αξιοσημείωτα επεισόδια, χαρακτήρες και οράματα του μυθιστορήματος: ο θάνατος του αγαπημένου πατέρα του Τζο, η φίλη του Kareen [...] αλλά και το όραμα με τον Ιησού που οδηγεί το νυχτερινό τρένο κουβαλώντας τους νεκρούς στρατιώτες, φωνάζοντας διφορούμενος με έκσταση ή θλίψη» (Pospišil, 2012). Αναμνήσεις, οράματα και φαντασιώσεις που κάνουν τον Τζο να διερωτάται για την κατάσταση στην οποία τον έχει οδηγήσει αυτός ο πόλεμος.

Μέσα στην ταινία υπάρχει έντονο το στοιχείο των κοινωνικών τάξεων, ο διαχωρισμός των φτωχών και πλουσίων. Ο Τζο προέρχεται από εργατική τάξη. Ο ίδιος δουλεύει ως φούρναρης ενώ ο πατέρας του είναι ένας άνθρωπος που καλλιεργεί τα πάντα για να ζήσει η οικογένεια του, από ζαρζαβατικά μέχρι και μέλι. Παρόλα αυτά ο πατέρας του παραπονιέται πάντα για την φτώχεια και πως δεν ήταν ικανός να προσφέρει περισσότερα στην οικογένεια του. Το στοιχείο του κοινωνικού διαχωρισμού υπάρχει και σε άλλες σκηνές της ταινίας όπως με την μέρα των Χριστουγέννων, όπου ο πλούσιος ιδιοκτήτης του φούρνου επανειλημμένα εξαγγέλλει «είμαι το αφεντικό, αυτή είναι σαμπάνια, Καλά Χριστούγεννα» (Trumbo, Johnny got his gun, 1971), δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο πως ο πόλεμος δεν θα είναι ποτέ υπόθεση των πλουσίων, αλλά του φτωχού που πρέπει να επιλέξει την δύσκολη απόφαση να καταταγεί, με όλες τις συνέπειες του πολέμου, για λίγα λεφτά. Η επιλογή του Τζο να καταταγεί στο στρατό είναι μια επιτακτική ανάγκη, κυρίως μετά τον θάνατο του πατέρα του όπου λόγω φτώχειας, κατατάχθηκε ως μισθοφόρος εθελοντής, για να μπορέσει να συντηρήσει την μητέρα του και τις αδελφές του, ένα πόλεμο που θα αποβεί μοιραίος για τον ίδιο. Στο πρόσωπο του Τζο βλέπουμε τον κάθε φτωχό νέο που αναγκάζοταν λόγω οικονομικής κατάστασης να καταταγεί με απώτερο στόχο την

πληρωμή, «Σκέφτεται επίσης πώς η έλλειψη πλούτου του επηρεάζει την απόφασή του να εισέλθει στο στρατό και ποια ήταν τα ήθη και οι ιδέες που τον οδήγησαν στη στρατιωτική θητεία» (Dauterich, 2010). Ο Τζο είναι ένας νέος μεγαλωμένος με ηθική και αρχές, πιστεύοντας σε θεσμούς όπως την δημοκρατία και την πατρίδα του. Από την άλλη η μεγάλη προπαγάνδα και τα φυλλάδια της εποχής, όπως παρατηρούμε στην αρχή της ταινίας είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά που θα επηρεάσουν και την απόφαση του Τζο ώστε να καταταχθεί εθελοντής. Χαρακτηριστικά απαντώντας στην παράκληση της Kareen η οποία δεν θέλει τον Τζο να φύγει και τον παροτρύνει να πράξει το αντίθετο είναι πως «η πατρίδα με χρειάζεται» (Trumbo, Johnny got his gun, 1971). Ενώ ο Τζο είναι έτοιμος να πολεμήσει για την προστασία της πατρίδας του, της Δημοκρατίας και της ελευθερίας, η πατρίδα του και τα ιδανικά για τα οποία πιστεύει δεν μπορούν να του εγγυηθούν το μέλλον του.

Ο Trumbo θέλοντας να αποδοθεί το νόημα και η βασική ιδέα του έργου του, όπως είναι διατυπωμένη μέσα στο βιβλίο, ίσως και το κεντρικότερο σημείο της ταινίας, δημιουργεί τη σκηνή του διαλόγου μεταξύ του πατέρα και του δεκάχρονου Τζο:

«Μπορεί να μην είμαι σπουδαίος τώρα αλλά θα γίνω» λέει ο Τζο.

«Φυσικά θα γίνεις! Θα κάνεις τον κόσμο ασφαλεί για την Δημοκρατία»

«Τί είναι Δημοκρατία;» ρωτάει ο Τζο

«Ποτέ δεν κατάλαβα ακριβώς. Όπως σε κάθε πολίτευμα, έχει να κάνει με νέους άνδρες που πρέπει να βγουν έξω και να σκοτώσουν ο ένας τον άλλον.....».

«Όταν έρθει η σειρά μου, θα θες να πάω;»

«Για την Δημοκρατία, ο καθένας θα έδινε τον μοναχογιό του» (Trumbo, Johnny got his gun, 1971)

Διαπιστώνεται μια ειρωνική πραγματικότητα, καθώς οι Κυβερνήσεις και οι πολιτικοί στο όνομα της Δημοκρατίας δελεάζουν τους νέους να πολεμήσουν για λόγους τιμής και ασφάλειας. Ο κάθε γονιός θα θυσιάζε το παιδί του, με κάθε κόστος. Ποιο όμως το όφελος αν την δημοκρατία δεν μπορείς να την χερσείς, από την στιγμή που ο πόλεμος θα σου στερήσει την αγάπη, την οικογένεια σου και την ελευθερία. Ο πόλεμος δεν αποτελεί παρά μόνο ένα πολιτικό παιχνίδι των χωρών και των πολιτικών κερτημένων. Οι κυβερνήσεις και στρατός αποφασίζουν για σένα, αφήνοντας σε άβουλο σε αποφάσεις που αφορούν το άτομο σου, τον ίδιο τον εαυτό σου.

Μέσα στην ταινία υπάρχει και το έντονο στοιχείο της θρησκείας. Ο Trumbo μέσα από την ταινία εξετάζει μέσω διαφόρων θρησκευτικών προσθηκών το αιώνιο μήνυμα το οποίο με οποιοδήποτε τρόπο η εκκλησία μεταφέρει στον κόσμο. Υπάρχουν αρκετές σκηνές κατά τις οποίες ο Τζο συνομιλεί με τον Ιησού, ζητώντας την βοήθεια του. Αλλά ακόμη και ο Ιησούς δεν μπορεί να σώσει τον Τζο στην μεσαιά κατάσταση στην οποία βρίσκεται, μεταξύ ζωντανών και νεκρών. Ο Ιησούς αδυνατεί να βοηθήσει και

τοποθετεί το Joe σε μια πιο διαδικαστική κατάσταση. Τον βλέπει να συνοδεύει τους στρατιώτες στον άλλο κόσμο χωρίς ουσιαστικά να μπορεί να παρέμβει για να αλλάξει τα πράγματα, καθώς ο πόλεμος είναι έργο του ανθρώπου και όχι του Θεού. Επίσης ο Τζο βλέπει τον Ιησού σαν τον μοναδικό σωτήρα του χωρίς φυσικά ανταπόκριση. Προβληματίζεται και αδυνατεί να παρέχει έστω και την παραμικρή βοήθεια στον ήρωα του έργου. Αντίθετα οραματίζεται τον Ιησού να ετοιμάζει τους σταυρούς για τους τόσους θανάτους που επιφέρει ο πόλεμος, ένα έργο που δεν έγινε από θείο χέρι. Ο Ιησούς φαντάζει να είναι τραγικός χαρακτήρας στο έργο εφόσον, εν καιρό πολέμου «η δουλειά αυξάνεται δραματικά». Μέσα στην ταινία υπάρχει και ο συμβολικός χαρακτήρας της Παναγίας, ως μια μητέρα που ψάχνει το παιδί της, «Που είναι το αγοράκι μου; [...] Μόλις ήρθε από την Τουσόν. Ονομάζεται Ιησούς Χριστός» (Trumbo, *Johnny got his gun*, 1971). Η Παναγία είναι μια τραγική φιγούρα, που προσωποποιεί την κάθε μητέρα που ψάχνει το παιδί της ανάμεσα στους νέους που χάθηκαν στον πόλεμο, είτε ως αγνοούμενοι, είτε ως νεκροί. Την κάθε μητέρα που περιμένει το παιδί της να γυρίσει από τον πόλεμο.

Μέσα από την ταινία «Ο Trumbo επισημαίνει ότι η ιατρική και η θρησκεία είναι το ίδιο συνένοχες στην καταστροφή αθώων ατόμων όπως και ο στρατός. Δεν υπάρχουν μεγάλες διαφορές μεταξύ των διαφόρων κλάδων του κρατικού μηχανισμού, καθώς επεξεργάζονται άκαρδα το παραμορφωμένο σώμα του και καταστέλλοντας την ανατρεπτική σημασία του» (Ροσπίσιλ, 2012, π. 145). Ο Τζο αντιλαμβάνεται πως η ιατρική έχει επιλέξει να του κόψει τα άκρα, παρά να τον σώσουν καθώς λόγω του πολέμου δεν υπάρχει χρόνος, αλλά ούτε και το χρήμα. Ο Τζο θα αποτελούσε το τέλειο πείραμα για μελλοντικές γενιές και πολέμους, η επιστήμη θα είχε μάθει πολλά από την κατάσταση του Τζο ώστε τέτοιες περιπτώσεις να αντιμετωπίζονται και να στέλνονται ξανά πίσω στο μέτωπο. Ο πόλεμος έχει αφαιρέσει κάθε ανθρώπινη ευαισθησία και εν καιρό πολέμου οι κρατικοί μηχανισμοί αντιμετωπίζουν τον άνθρωπο ως μια πολεμική μηχανή, «Για την επιστήμη, πόλεμος σημαίνει ότι είναι ελεύθερος, να πραγματοποιεί τα μεγαλοφυή σχέδια του [...] χάρη στις νέες επαναστατικές μεθόδους που μας έμαθε αυτός ο νέος» (Trumbo, *Johnny got his gun*, 1971). Αυτή η σκηνή από μόνη της μας φέρνει στο απόγειο του καπιταλισμού όπου χρησιμοποιούνται τα σώματα, μόνο για ίδιο κέρδος. Όνειρο κάθε καπιταλιστή είναι να υπάρχουν τα σώματα, να προχωρήσει η επιστήμη, να ξαναφτιάχνονται οι στρατιώτες με μοναδικό σκοπό να επαναχρησιμοποιηθούν. Όλο αυτό θα γίνει μέσω πειραμάτων από τους ήδη τραυματισμένους στρατιώτες. Αυτό θα γίνει μόνο όταν αυτή η πρακτική θα είναι συμφέρουσα.

Το ίδιο συνένοχη είναι και η εκκλησία από την στιγμή που πιστεύει πως οι νέοι πρέπει να χάνονται και να θυσιάζονται «σ' αυτόν τον δίκαιο και ιερό πόλεμο για την παντοτινή ειρήνη» (Trumbo, *Johnny got his gun*, 1971). Ένας πόλεμος δεν είναι ποτέ δίκαιος αλλά ούτε και ιερός από την στιγμή που ζωές χιλιάδων νέων χάνονται, τραυματίζονται, ακρωτηριάζονται, αφήνοντας πίσω τους συντρίμια,

σωματικά και ψυχικά. Γίνεται σαφής διαχωρισμός μεταξύ εκκλησίας, θρησκείας και Θεού. Η εκκλησία εμβολιάζει τους νέους να πολεμήσουν για την Δημοκρατία, για τα ιδανικά, για την θρησκεία και « ο Θεός ας ευλογεί την Αμερική». Με το τέλος κάθε πολέμου όπως πολύ ευστοχά αναφέρει ο Trumbo στο μέτρημα των νεκρών η εκκλησία δεν θέλει να έχει καμία ανάμειξη. Από την πλευρά των στρατιωτών πολλοί από αυτούς στο άκουσμα της πρώτης σφαίρας, νιώθουν μόνοι, παρόλα αυτά νιώθουν ότι αφήνονται στα χέρια του Θεού είτε ζήσουν είτε πεθάνουν. Αυτό φαίνεται έντονα στην προσπάθεια τους να θάψουν τον «Λάζαρο» με όλες τις θρησκευτικές διαδικασίες, αφήνουν το πτώμα του Λάζαρου στα χέρια του Θεού. Ο τηλεθεατής στρέφεται ενάντια στην ορθοδοξία, του πατριωτισμού και της ιατρικής φτάνει να αντιληφθεί την λογική ότι « οι μηχανές χρησιμοποιούν σώματα για καύσιμο και φάρμακα για λιπαντικά» (Tim, 2000, p. 5). Σε ένα πόλεμο ο άνθρωπος πλέον παύει να είναι άνθρωπος αλλά αυτός που δίνει το καύσιμο στη μηχανή του πολέμου. Η νοσηλεία απλά παρεμβαίνει για να διατηρεί το καύσιμο σε καλή κατάσταση, να λιπαίνει τα γρανάζια της μηχανής του πολέμου.

Ο Τζο ψάχνει τρόπους ώστε να επικοινωνήσει με τον έξω κόσμο, οπότε και αρχίζει να χρησιμοποιεί την μέθοδο του κώδικα Μορς. Η νοσοκόμα του αντιλαμβανόμενη πως ο Τζο προσπαθεί να επικοινωνήσει καλεί τους γιατρούς, προς έκπληξη τους, ο Τζο είναι ζωντανός. Φωνάζει «ΣΟΣ - Βοήθεια». Επιθυμία του Τζο είναι να τον βγάλουν στο έξω κόσμο ώστε ο κόσμος να τον δει, να γνωρίσει και να μάθει το πραγματικό πρόσωπο του πολέμου. Να τον βάλουν σε ένα γυάλινο φέρετρο και να παρουσιάσουν τί είδους άντρες φτιάχνει ο στρατός για την τιμή της πατρίδας. Όταν το αίτημα του δεν γίνεται αποδεκτό, τότε ο Τζο δεν έχει άλλη διέξοδο από το να παρακαλεί να τον σκοτώσουν, «σκοτώστε με, σκοτώστε με» (Trumbo, *Johnny got his gun*, 1971). Ο Trumbo εισάγει στο έργο του την «δολοφονία του ελέους» (Pospišil, 2012, p. 145). Προτιμά να τον δολοφονήσουν, να τον σκοτώσουν ως μια μορφή απαλλαγής από την υφιστάμενη κατάσταση, ώστε να λυτρωθεί και να καταφέρει να ελευθερωθεί. Αφού ο στρατός του αρνείται αυτό το υπέρτατο αγαθό, ο θάνατος θα είναι γι' αυτόν μια μορφή ελευθερίας. Παρόλο που η νοσοκόμα του προσπαθεί να του εκπληρώσει την επιθυμία του, ο υπεύθυνος την σταματά και έτσι ο Τζο μένει καταδικασμένος να ζει στο αιώνιο σκοτάδι, στα χέρια της εξουσίας.

Η ταινία *Johnny got his gun* έχει δύο βασικές ιδέες, «ότι πρώτο ο πόλεμος είναι έγκλημα και δεύτερο αποτελεί ένα έγκλημα κατά των νέων» (Pospišil, 2012). Ο πόλεμος είναι ένα έγκλημα που μόνο στόχο έχει να ικανοποιήσει πολιτικές επιδιώξεις και συμφέροντα και ας είναι εις βάρος των νέων που θα τρέξουν στην πρώτη γραμμή. Ο Trumbo είχε δηλώσει άλλωστε ότι «η ταινία *Johnny* δεν είναι μια ιστορία τρόμου, αλλά μια ιστορία αγάπης. Δεν είναι τραγούδι θανάτου, αλλά ύμνος στην ζωή, ορκίζομαι ότι όταν τελειώσουμε με αυτό (την ταινία) θα πρέπει να ξεχειλίζει από πραότητα, με φιλοδοξία, με σεξουαλική και γονική αγάπη. Από αγάπη για την ζωή και σεβασμό για κάθε ζωντανό ον» (Larry Ceplair & Christopher

Trumbo, 2015, p. 757). Στην πραγματικότητα το έργο του Trumbo αποτελεί μια πολιτική επανάσταση για την εποχή την οποία γράφτηκε χωρίς βέβαια να παραγνωρίζεται η διαχρονικότητα του. Όπως ο ίδιος παραδέχεται μπορεί το βιβλίο όπως και η ταινία να παντρεύουν τις ιστορίες του ήρωα με οποιονδήποτε σύγχρονο πόλεμο, άλλωστε είχε δηλώσει ότι «το Johnny είχε διαφορετική σημασία, για τρεις διαφορετικούς πολέμους» (Larry Ceplair & Christopher Trumbo, 2015, p. 748), στους πολέμους τους οποίους είχαν εμπλακεί οι ΗΠΑ, τον Α΄ και Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά και τον πόλεμο στο Βιετνάμ.

Η ταινία είχε γυριστεί με αρκετές δυσκολίες λόγω χαμηλού προϋπολογισμού που αρκετές φορές είχε οδηγήσει τον Trumbo, στο χείλος της καταστροφής, αλλά είχε βάλει ως στόχο να ολοκληρώσει το έργο αυτό γιατί «η μεγάλη πολεμική ταινία δεν έχει γυριστεί ακόμη» (Larry Ceplair & Christopher Trumbo, 2015) . Επίσης ήταν μια ταινία η οποία δεν είχε την τεράστια απήχηση που ο ίδιος θα ήθελε καθώς οι Αμερικάνοι δεν είχαν εκτιμήσει την ταινία, με αρκετές αρνητικές κριτικές. Παρόλα αυτά η ταινία αυτή αγαπήθηκε στην Ευρώπη και στο Φεστιβάλ Καννών το 1971 βραβεύτηκε με το Μεγάλο Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής και το βραβείο FIPRESC.

Κεφάλαιο Τρίτο

Η γη του κανενός

Danis Tanonić

Η περίοδος 1990-1995 σηματοδοτούσε το τέλος μιας μεγάλης επικράτειας, της Σοσιαλιστικής Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γιουγκοσλαβίας. Η χώρα περνούσε από την περίοδο της ενότητας σε μια περίοδο αναταραχών και πολέμων. Οι εθνοτικές και θρησκευτικές διαφορές οδηγούσαν την Γιουγκοσλαβία στην διάλυση και στην επιζήτηση αλλά και δημιουργία ανεξαρτήτων κρατών. Οι πιο χαρακτηριστικοί πόλεμοι της περιόδου αυτής ήταν ανάμεσα στη Σλοβενία και την Κροατία καθώς και της Βοσνίας με την Σερβία. Η τρίτη και τελευταία αντιπολεμική ταινία της μελέτης αυτής θα εστιάσει στον πόλεμο της Βοσνίας. Ένας πόλεμος που στοίχισε την ζωή σε χιλιάδες ανθρώπους.

Το 2002 ο Βόσνιος σκηνοθέτης Danis Tanović, παρουσιάζει την ταινία «No Man's Land» 2001 (Η γη του κανενός), κερδίζοντας το Όσκαρ Καλύτερης Ξενόγλωσσης Ταινίας. Η ταινία «No Man's Land» είχε τόση αναγνώριση που κατάφερε να συγκεντρώσει συνολικά σαράντα δύο βραβεία. Η ταινία «No man's land» περιγράφει την ιστορία τριών αντρών, δύο Βόσνιων του Τσίκι και του Τσέρα και ενός Σέρβου του Νίνο, όπου κατά την διάρκεια του σερβοβοσνιακού πολέμου, βρίσκονται εγκλωβισμένοι σε ένα χαρακωμα, σε μια ουδέτερη ζώνη. Κατά την διάρκεια του εγκλωβισμού τους στο χαρακωμα εκτυλίσσονται διάφορες καταστάσεις. Παρόλα αυτά ο Τσίκι και ο Νίνο πρέπει να παραμένουν ψύχραιμοι καθώς ο Τσέρα, σε περιπολία που είχαν κάνει ο Νίνο με ακόμη ένα Σέρβο, νομίζοντας πως ήταν νεκρός τοποθετείται εσκεμμένα σε νάρκη με στόχο να προκληθεί περισσότερη ζημιά καθώς και να σκοτωθούν και άλλοι ανυποψίαστοι στρατιώτες. Η οποιαδήποτε κίνηση του Τσέρα θα σήμαινε το τέλος και των τριών αντρών. Αναμένοντας την οποιαδήποτε βοήθεια από τις ειρηνευτικές δυνάμεις, γίνονται παράλληλα και πρώτο θέμα στα διεθνή μέσα. Παρόλη την δημοσιότητα που πήρε η υπόθεση με τους τρεις στρατιώτες η οποιαδήποτε βοήθεια που έλπιζαν δεν έρχεται ποτέ. Η ταινία αποτελεί μια μικρογραφία των πραγματικών γεγονότων και πολιτικών καταστάσεων που εκτυλίσσονταν κατά την διάρκεια αυτού του πολέμου.

Η ταινία αυτή πέρα από τον έντονο ρεαλισμό που εκπέμπει έχει χαρακτηριστεί από τον ίδιο τον Tanović ως νεορεαλιστική «ως ένα θεατρικό και μιμησιακό κείμενο εμπνευσμένο από τον Ιταλικό Νεορεαλισμό» (Μυηίς, 2016, p. 215). Νεορεαλιστική όχι μόνο ως προς τον τρόπο που γυρίζεται η ταινία αλλά και στον τρόπο που οι ηθοποιοί υποδύονται τους στρατιώτες. Ειδικότερα ο πρωταγωνιστής που υποδύεται τον Τσίκι «αρνείται ότι υποδύθηκε τον ρόλο αυτό – επειδή το έζησε» (Μυηίς, 2016, σ. 215), ως στρατιώτης που βίωσε τον πόλεμο από κοντά δεν χρειάστηκε να υποδυθεί τον ρόλο του, απλά τον ένιωθε. Οι κοινωνικές διαφορές των ανθρώπων αποτελούν την κύρια πηγή των προβλημάτων και κατά συνέπεια των συγκρούσεων, μεταξύ αυτών. Οι θρησκευτικές και κοινωνικές διαφορές των Σέρβων και των Βόσνιων ξεπροβάλλουν με τον νεορεαλιστικό τρόπο που επιλέγει να προβάλει τις διαφορές ο Tanović.

Ο Τανονιό χρησιμοποιεί «την αντίθεση της καλής καλοκαιρινής μέρας, όμορφη φύση, δυνατά χρώματα και από την άλλη την μαύρη διάθεση των οπλιτών. Οι πανοραμικές προβολές σμίγονται ξαφνικά με τις νευρικές λεπτομέρειες της δράσης» (Shapiro, 2005). Αυτό ο Walter Benjamin το βλέπει σαν στοιχείο «Ντανταϊσμού» και αυτό οφείλεται στην γρήγορη εναλλαγή των σκηνών μη αφήνοντας τον θεατή να εξάγει τα συμπεράσματα του. Ο αντιπολεμικός χαρακτήρας της ταινίας φαίνεται καθαρά στο γεγονός ότι δεν αφήνει την ευκαιρία στον θεατή να αποφασίσει ποιος έχει δίκαιο και ποιος άδικος. Άλλωστε στόχος δεν είναι να δώσει λύσεις μέσα από την ταινία αλλά να εγείρει ερωτήματα γύρω από τον πόλεμο αυτό. Κατά την διάρκεια της ταινίας πλέον ξεφεύγει από την πολιτική αντιπαράθεση των δύο χωρών και βάζει στο μικροσκόπιο την διένεξη των δύο στρατιωτών που προσπαθούν να επιβιώσουν, «Ο Βόνσιος και ο Σέρβος διαπληκτίζονται άγρια για το ποιος φταίει για τον πόλεμο χωρίς να μπορούν να επιλέξουν μεταξύ τους» (Μυηί, 2016). Στα πλαίσια αυτής της επιτακτικής ανάγκης για επιβίωση και συμβίωσης μέσα στο χαράκωμα οι δύο στρατιώτες, χρειάζεται να συνεργαστούν. Μέσω της συνεργασίας μέσα στην ταινία παρατηρούνται και σκηνές όπου «υπάρχει μια μικρή ενσυναίσθηση» (Jodi Halpern & Harvey M. Weinstein, 2004), παρατηρείται μια μικρή συμπάθεια μεταξύ του Βόνσιου και του Σέρβου, χωρίς όμως να ξεχνούν και παράλληλα αυτά που πραγματικά τους χωρίζουν. Στοιχεία αυτής της ενσυναίσθησης αλλά και ανθρωπιάς παρατηρείται σε σκηνές όπως όταν ο Νίνο δίνει το σακίδιο του για να βάλει το κεφάλι του ο Τσέρα σε μια πιο άνετη θέση ή όταν τελικά ο Νίνο και ο Τσίκι συστήνονται και τέλος αφήνονται να συζητούν για μια κοπέλα που κάποτε γνώριζαν και οι δύο πριν από τον πόλεμο. Αρχίζουν οι δύο να συνδέονται σε ένα πιο προσωπικό επίπεδο βάζοντας στην άκρη κάθε διαφωνία. Είναι η στιγμή που ο θεατής πιστεύει πως οι δυο αρχίζουν να αλλάζουν και πως η σχέση τους θα μπορούσε να ήταν μόνο φιλική, σαν δύο φίλοι, πριν ο πόλεμος διχάσει τον λαό. Άλλωστε ως στρατιώτες και οι δύο είναι «θύματα» (Stewart, 2005, p. 11), θύματα των πολιτικών πρακτικών του κρατικού μηχανισμού στον οποίο πρέπει να υπακούσουν, θύματα ενός πολέμου όπου οι πολιτικές και θρησκευτικές διαφορές οδήγησαν την χώρα τους στην υφιστάμενη κατάσταση. Παρόλα αυτά, «αυτή η προσωπική στιγμή ήταν σύντομη» (Jodi Halpern & Harvey M. Weinstein, 2004), καθώς η στιγμή αυτή διακόπτεται με την έλευση των ειρηνευτικών δυνάμεων, όπου προσπαθούν να πείσουν τους δύο να βγουν από το χαράκωμα. Αυτό ο Τσίκι το θεωρεί απάνθρωπο και ανήθικο, να αφήσει δηλαδή τον Τσέρα μόνο του, να κείτεται πάνω στην νάρκη. Από την άλλη πλευρά ο Νίνο δεν νοιάζεται και αντιμετωπίζει την κατάσταση πιο εγωιστικά καθώς το συναίσθημα της αυτό-επιβίωσης τον ωθεί προς την έξοδο από το χαράκωμα. Εξάλλου μια ενδεχόμενη έξοδος του Νίνο από το χαράκωμα θα σηματοδοτούσε και το τέλος της ολιγόωρης ανακωχής, καθώς οι Σέρβοι θα έβρισκαν την ευκαιρία να επιτεθούν ξανά. Έτσι ο Τσίκι αποφασίζει να τον εμποδίσει πυροβολώντας τον και αναγκάζοντας τον να μείνει εκεί στο χαράκωμα σαν σανίδα σωτηρίας. Η πράξη

αυτή του Τσίκι οδηγεί τον Νίνο να επιτεθεί στον Τσίκι με το ίδιο του το μαχαίρι. «Ο Τσίκι δεν βλέπει τον Νίνο τώρα ως Σέρβο, αλλά ως έναν συγκεκριμένο άνθρωπο που είχε αρχίσει να εμπιστεύεται και που τον πρόδωσε» (Jodi Halpern & Harvey M. Weinstein, 2004) είναι και πάλι ο εχθρός. Είχαν έρθει τόσο κοντά που πλέον οποιασδήποτε εχθρότητα μεταξύ τους την θεωρούσαν σαν προδοσία.. Η χρήση της λέξης προδοσία δεν είναι τυχαία εφόσον είναι πλέον κατανοητό ότι υπήρχε έστω και μια μικρή περίπτωση οι δύο τελικά να βγουν ζωντανοί δείχνοντας την ανάλογη εμπιστοσύνη. Η έλλειψη εμπιστοσύνης είναι ένα από τα χαρακτηριστικά που ο άνθρωπος χάνει κατά τον πόλεμο, καθώς η καχυποψία επικρατεί για τα πάντα.

Ο Ταπονιό μέσα από την ταινία του ήθελε να δείξει και τον ουδέτερο χαρακτήρα που κράτησαν οι ειρηνευτικές δυνάμεις του ΟΗΕ κατά την διάρκεια του πολέμου αυτού, καθώς η επέμβαση των Ειρηνευτικών δυνάμεων εκεί μοναδικό στόχο είχαν να παρέχουν ανθρωπιστική βοήθεια και την προστασία του αεροδρομίου. Η στάση που υπάρχει μέσα στην ταινία δεν απέχει και πολύ από την πραγματικότητα. Οποιαδήποτε άλλη επέμβαση ήταν απαγορευτική εξ ου και το γεγονός του 1995 όπου, «πιστοί στην αποστολή τους για μη εμπλοκή, οι ειρηνευτικοί στρατιώτες της UNPROFOR στάθηκαν στην άκρη και παρακολουθούσαν καθώς χιλιάδες Βόσνιοι άνδρες και αγόρια οδηγούνταν μακριά από την πόλη της Σρεμπρένιτσα για να σφγιαστούν από τον σερβικό στρατό», (Μυηίς, 2016, ρ. 208). Παρόμοια ουδέτερη στάση επικρατεί και από την πλευρά των ΜΜΕ, καθώς για τα μέσα ο πόλεμος είναι απλά ένα προϊόν προς πώληση. Τα μέσα άλλωστε πουλούν πάντοτε ότι πουλά και θα κεντρίσει το ενδιαφέρον του θεατή όπως βία, έγκλημα και αίμα, στοιχεία που επικρατούν σε μια εμπόλεμη κατάσταση.

Παρόλα αυτά μέσα στην ταινία βλέπουμε ότι μετά το κάλεσμα και των δύο αντίθετων πλευρών, ο UNPROFOR, παρά την σύμφωνη γνώμη του ΟΗΕ ,των ανωτέρων να μην επέμβουν, ο Λοχίας Μαρσάν έχει αντίθετη άποψη και θέλει να βοηθήσει. Σε αυτή την κατάσταση εμπλέκεται και η δημοσιογράφος Τζέιν Λίβινγκστον, που βρίσκεται στην περιοχή για να καλύψει το γεγονός. Εκ μέρους των ειρηνευτικών δυνάμεων επικρατεί μια αδιαφορία, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η ανθρωπιστική πτυχή της κατάστασης. Παρόλα αυτά η εμφάνιση της δημοσιογράφου στον χώρο αυτόν κίνησε τα νήματα σε μια διαφορετική κατεύθυνση, αναγκάζοντας και τους ανώτερους να σηκωθούν από τα γραφεία τους. Η κίνηση αυτή της δημοσιογράφου γίνεται έμμεσα καθώς αυτοσκοπός της ήταν να μπορέσει να βγάλει θέμα και όχι να παρέμβει για να σωθούν οι στρατιώτες και ειδικότερα ο Τσέρα, που βρισκόταν σε δυσμενή θέση.

Παρατηρούμε να υπάρχει μια πιο ανθρώπινη πλευρά από μέρους του Λοχία Μαρσάν εφόσον δεν μπορεί να αποδεχτεί την κατάσταση που επικρατεί στην περιοχή και κυρίως στο χαράκωμα, θέλοντας

να προσφέρει και να κάνει περισσότερα για την αποκλιμάκωση του πολέμου και αυτό φαίνεται από την συνομιλία του Λοχία προς την δημοσιογράφο λέγοντας:

«Βαρέθηκα να μένω θεατής.»

«Τί θα κάνατε;»

«Θα εμπόδιζα τους τρελούς να καταστρέφουν την χώρα. Έχουμε ό,τι χρειάζεται»

«Δεν είστε ουδέτεροι;»

«Δεν μπορείς να είσαι ουδέτερος απέναντι στη δολοφονία. Το να μην κάνεις τίποτα για να το σταματήσεις σημαίνει να παίρνεις πλευρά.»

«Θα το πείτε στην κάμερα αυτό;» (Ταπονιί, 2001)

Παρατηρείται μια διαφορετική προσέγγιση του πολέμου από τις δύο πλευρές. Ενώ ο Λοχίας Μαρσάν θέλει να κάνει κάτι για να αλλάξει η κατάσταση που επικρατεί στην χώρα και εκφράζει τα πραγματικά του συναισθήματα, από την άλλη η Λίβινγκστον το βλέπει ως ευκαιρία για να εκμεταλλευτεί τον πόνο όσων υποφέρουν από τον πόλεμο. Η κάθε πλευρά το βλέπει από μια εντελώς διαφορετική οπτική προσέγγιση. Ο λοχίας αποκρίνεται λέγοντας πως δεν είναι «Ηλίθιος» και αρνείται να μιλήσει στην κάμερα. Ο λόγος για τον οποίο αρνείται είναι διότι κάτι τέτοιο θα έθετε σε κίνδυνο την δουλειά του καθώς δεν μπορεί να εκφράζει απόψεις που πάνε ενάντια στις αποφάσεις των ανωτέρων του. Ο Ταπονιί περίτεχνα διαλέγει ένα όργανο της ειρηνευτικής δύναμης να βγάλει προς τα έξω το πολιτικό μήνυμα πως το να παραμένεις αμέτοχος σε οποιαδήποτε διένεξη δεν σημαίνει ότι κρατάς την ίδια απόσταση και από τις δύο πλευρές. Θεωρεί πως έπρεπε να βοηθηθεί η κατάσταση στο χαράκωμα και ευρύτερα στον πόλεμο της Βοσνίας. Η αυστηρότητα στην οδηγία των ειρηνευτικών δυνάμεων να μην επεμβαίνει στις συρράξεις θεωρώ πως αποτελεί μεγάλο πολιτικό πρόβλημα εφόσον δημιουργεί τετελεσμένα. Από την άλλη ο συνήγορος της ειρηνευτικής δύναμης θα έλεγε πως σε οποιαδήποτε παρέμβαση θα υπήρξαν αντιδράσεις και από τις δυο πλευρές ή από τους εμπλεκόμενους σε ένα πόλεμο με την δικαιολογία ότι παρεμβαίνουν με αποτέλεσμα να υποβοηθούν την οποιαδήποτε συγκρουσιακή δύναμη. Όταν όμως το θέμα είναι ανθρωπιστικό θα έπρεπε δικαιολογημένα τα Ηνωμένα Έθνη να παρεμβαίνουν και να βοηθούν καταστάσεις οι οποίες αγγίζουν το φάσμα του ανθρωπισμού.

Παρόλες τις εντολές που είχε το ειρηνευτικό σώμα που βρέθηκε από την πρώτη στιγμή στο χαράκωμα να εγκαταλείψουν την οποιαδήποτε επέμβαση, αυτό καθίσταται αδύνατο όταν τα ΜΜΕ δίνουν την τεράστια πολιτική διάσταση του θέματος. Αυτό επιτυγχάνεται και από τον ίδιο τον Ταπονιί στο σημείο που επιλέγει να χρησιμοποιήσει πραγματικές σκηνές τόσο της απειλής ενάντια της Βοσνίας από τον Σέρβο, Karadžić αλλά και για τον ρόλο των ειρηνευτικών δυνάμεων στην συνέχεια. Ο λόγος που ο Ταπονιί, επιλέγει να το κάνει αυτό είναι για να δείξει την πραγματική κατάσταση που επικρατούσε την

περίοδο του πολέμου και τον πραγματικό ρόλο των Ηνωμένων Εθνών, όπου λόγω της ουδέτερης στάσης που κρατούσαν ο πόλεμος είχε οδηγήσει στον αφανισμό άμαχου πληθυσμού. Τότε είναι που ο Λοχαγός Ντιμπούα αλλά και ο Συνταγματάρχης Σοφτ εμφανίζονται στο σημείο, χωρίς να γνωρίζουν την πραγματική σοβαρότητα της κατάστασης που επικρατεί στο χαράκωμα. Για αυτούς τους δύο το μόνο που έχει σημασία είναι να τελειώνει αυτή η κατάσταση στο χαράκωμα ώστε να επιστρέψουν στην δική τους κανονικότητα, την ουδετερότητα τους. Δεν ενδιαφέρονται αν ένας άνθρωπος κινδυνεύει ξαπλωμένος στην νάρκη. Το μόνο που έχει σημασία είναι να ξεφύγουν τόσο από τα ΜΜΕ όσο και από την όλη κατάσταση, του διασώστη, καθώς ο ρόλος τους όπως επιμένουν δεν είναι αυτός. Η αδιαφορία των ειρηνευτικών δυνάμεων θα εγκαταλείψει ένα άνθρωπο ξαπλωμένο σε μια νάρκη, καθώς είναι αδύνατο να αφοπλιστεί. Η αδιαφορία αυτή δείχνει τη πραγματική κατάσταση που επικρατούσε κατά τον βοσνιακό πόλεμο, όπου ήταν προτιμότερο η αποστασιοποίηση τους από καταστάσεις που έθεταν τους ίδιους σε κίνδυνο. Η αδιαφορία τους οδηγεί στην εγκατάλειψη ενός ανθρώπου σε ανάγκη. «Οι δυνάμεις των Ηνωμένων Εθνών καθοδηγούνται από ένα σύνολο αυτοεξυπηρετούμενων που δεν κάνουν τίποτα και πρωταρχικό μέλημά τους είναι να διασφαλίσουν ότι κανένας από τους άντρες τους δεν τίθεται σε κίνδυνο», (Stewart, 2005, p. 17). Πρωταρχικό μέλημα των Ηνωμένων Εθνών ήταν η ασφάλεια των αντρών τους και όχι η προστασία και διασφάλιση της χώρας και των πολιτών της Βοσνίας.

Τα ΜΜΕ από την άλλη και ειδικότερα η Λίβινγκστον γνωρίζοντας τι συμβαίνει, στον βωμό της τηλεθέασης προσπαθεί με κάθε τρόπο να βγάλει είδηση. Δεν την ενδιαφέρει η ανθρώπινη οπτική πλευρά αλλά η είδηση που θα πουλήσει και θα βγάλει κέρδος. Το απάνθρωπο πρόσωπο της τηλεόρασης, μοναδικό στόχο έχει να χορτάσει τα διψασμένα μάτια του τηλεθεατή για τον πόλεμο. Άλλωστε είναι χαρακτηριστικά και τα λόγια του Τσίκι προς την δημοσιογράφο, «η δυστυχία μας σας φέρνει αρκετά κέρδη;» (Ταπονιό, 2001), όταν ο Τσίκι κρατάει το όπλο και σημαδεύει τον Νίνο. Η έξοδος του Νίνο και του Τσίκι από το χαράκωμα δεν σταματά την έχθρα αλλά ούτε και τον λόγο για τον οποίο βρέθηκαν από την πρώτη στιγμή εκεί. Επίσης επαναφέρεται το συναίσθημα της προδοσίας όπου ο Τσίκι μην ξεχνώντας πως ο Νίνο είχε προδώσει την εμπιστοσύνη του και προσπάθησε να τον σκοτώσει με το ίδιο του το μαχαίρι τον πυροβόλα και πεθαίνει, ο Τσίκι θα πέσει από πυρά ειρηνευτή. Ο θάνατος και τον δύο θα σηματοδοτήσει και το τέλος της επιχείρησης.

Στην τελευταία σκηνή ο κινηματογραφιστής ρωτάει την Λίβινγκστον αν θα ήθελε να επιστρέψει στο χαράκωμα, αυτή αρνείται λέγοντας πως «το χαράκωμα, είναι ένα χαράκωμα, είναι όλα τα ίδια» (Ταπονιό, 2001). Η αδιαφορία της αυτή θα αποβεί μοιραία για τον Τσέρα, καθώς δεν γνωρίζει πως ο Τσέρα παραμένει ξαπλωμένος και μόνος πλέον πάνω σε μια νάρκη και ότι δεν έχει σωθεί όπως είχε υποστηρίξει ο Συνταγματάρχης Σόφτ, μπροστά από τις κάμερες. Το ψέμα του Συνταγματάρχη

σηματοδοτεί το τέλος του Τσέρα. Το ψέμα αυτό δείχνει τις πολιτικές πρακτικές που ακολουθούσε ο ΟΗΕ προκειμένου να αποφύγουν τόσο τα ΜΜΕ, όσο και για να κρατήσουν την υποτιθέμενη ουδετερότητα και σταθερότητα στην περιοχή. Αρχικός στόχος άλλωστε της Λίβινγκστον όσο και των άλλων καναλιών δεν ήταν να δείξουν το πραγματικό πρόσωπο του πολέμου, τα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα της χώρας, αλλά μια είδηση η οποία θα πουλούσε. Η άρνησης της αυτή δείχνει και την περιφρόνηση των καναλιών έναντι στο Βοσνιακό λαό. Αν η Λίβινγκστον επέλεγε να επιστρέψει ίσως και να ανακάλυπτε την πραγματικότητα και ο Τσέρα να σωζόταν με κάποιο τρόπο. Από την άλλη ο Λοχίας Μαρσάν γνωρίζοντας την κατάσταση στο χαράκωμα νιώθει αδύναμος να βοηθήσει καθώς οι ανώτεροι του είχαν διαφορετική άποψη, νιώθοντας παράλληλα αδύναμος να βοηθήσει, «Και τα δύο μέρη επιλέγουν (και μπορούν) απλώς να αποκλείσουν ό,τι συμβαίνει έξω και να επιστρέψουν στην ασφάλεια των οχημάτων τους» (Μυηί, 2016, π. 211), παρόλα αυτά σύμφωνα με την Dina Μυηί «όλα τα χαρακώματα δεν είναι τα ίδια. Κάθε χαρακώμα και κάθε πόλεμος είναι μοναδικός» (Μυηί, 2016, π. 212). Προφανώς ο Ταπονιί, επιλέγει να παρουσιάσει με αυτόν τον τρόπο την ουδετερότητα των καναλιών αλλά και των ειρηνευτικών δυνάμεων, ως μια μορφή πραγματικότητας που επικρατούσε κατά την διάρκεια του πολέμου, όπου ο Δυτικός κάνει τις επιλογές που ο ίδιος θέλει, όπως το να μένει αμέτοχος και αποστασιοποιημένος και να μην επεμβαίνει με στόχο να αλλάξει καταστάσεις και πολιτικές, όπως σε ένα πόλεμο.

Η αποχώρηση των ειρηνευτικών δυνάμεων και των διεθνών μέσων αφήνουν τον Τσέρα, εγκαταλειμμένο στην ουδέτερη ζώνη (no man's land). Η εγκατάλειψη του Τσέρα μέσα στο χαράκωμα θα μπορούσε να προσωποποιεί και να συμβολίζει την Βοσνία. Όπως είχε εγκαταλειφθεί ο Τσέρα έτσι και η Βοσνία είχε εγκαταλειφθεί από κάθε διεθνή δύναμη, ΝΑΤΟ, ΟΗΕ, αφήνοντας μια Βοσνία οικονομικά και πολιτικά κατεστραμμένη και διαλυμένη. Συμβολίζει μια Βοσνία που ενώ είχε χτυπηθεί και είχε υποστεί μια εθνική κάθαρση από τους Σέρβους οι ειρηνευτικές δυνάμεις πρόσφεραν μόνο ανθρωπιστική βοήθεια.

Ο δημιουργός επιλεγεί να κλείσει την ταινία με ένα τραγούδι το οποίο είναι γνωστό στο βοσνιακό κοινό με βαθιά συναισθηματική σημασία και αξία ειδικά για αυτούς που έζησαν τον Βοσνιακό πόλεμο, σε αντίθεση με κάποιον που δεν γνωρίζει την κουλτούρα του έθνους της Βοσνίας. Το τραγούδι είναι ο απόλυτος συμβολισμός της βοσνιακής ιστορίας μέσα από την ταινία, «Η μελωδία πρόκειται για ένα νανούρισμα, που τραγουδάει μια χήρα μητέρα στον γιο της. Η μητέρα τραγουδά για το στρώσιμο του κρεβατιού του γιου και τα δικά της βάσανα στη χηρεία. Οι στίχοι φαίνεται να παραπέμπουν στο θάνατο του Josip Broz «Τίτο» – του ισόβιου προέδρου της Γιουγκοσλαβίας – του οποίου ο θάνατος ήταν ο καταλύτης για την αργή υποβάθμιση της χώρας στο σύνολό της. Ο θάνατος του μεταφορικού πατέρα του έθνους θρηνείται από την ίδια τη μητέρα πατρίδα» (Μυηί, 2016, π. 212). Ο θάνατος του δημιουργού

του βοσνιακού έθνους, αλλά και ειδικά του ίδιου του έθνους γενικά θρηνείται από την μητέρα πατρίδα την Βοσνία, η οποία καλείται να θρηνήσει και για τα παιδιά της τα οποία χάνονται καθημερινά σε χαρακώματα και σε μέτωπα που μοναδικό στόχο έχουν την υπεράσπιση της, αλλά και τα παιδιά της που σφαγιάστηκαν από τον αντίπαλο.

Είναι φανερό ότι ο Ταπονιό απέδωσε τον αντιπολεμικό χαρακτήρα στην ταινία, αφήνοντας αβοήθητους τους τρεις πρωταγωνιστές. Η ευθύνη για το ποιος φταίει και ποιος όχι δεν απασχολεί καθόλου τον δημιουργό, εφόσον το αποτέλεσμα παραμένει το ίδιο, δηλαδή σε ένα πόλεμο δεν υπάρχουν νικητές και ηττημένοι. Η ανθρώπινη ζωή δεν μετριέται από τα πόσα εδάφη απέκτησε ο εισβολέας. Ο άνθρωπος σαν πολιτικό ον είναι εκεί ανίκανος πλέον να αποφασίσει για την μοίρα του, για την ζωή ή το τέλος του. Στον πόλεμο ο άνθρωπος παύει να είναι πολιτικό ον, είναι απλά ένα σώμα αβοήθητο, όπως και στην περίπτωση εδώ του Τσέρα.

Επίλογος

Άντρον Αρτέμιη

Η άποψη του Βολταίρου για τον πόλεμο χαρακτηρίζεται με στοιχεία που αντιπροσωπεύονται από το υπέρτατο κακό, «Ο πόλεμος για τον Βολταίρο αντιπροσώπευε μια ακόμη περίπτωση περιβόητης παραλογικότητας, απεχθούς μισαλλοδοξίας και απεχθούς κακού» (Brewer, 2009). Οι επιπτώσεις ενός πολέμου είναι πάντοτε καταστροφικές για ολόκληρη την κοινωνία αλλά και την ανθρωπότητα γενικά. Σύμφωνα με τον Βολταίρο ο πόλεμος είναι πάντοτε αποτέλεσμα του ανθρωπίνου παραλογισμού και μισαλλοδοξίας, αφήνοντας έντονα το στίγμα του στον λαό.

Ο πόλεμος ως συνέπεια της ανθρώπινης μισαλλοδοξίας ενισχύεται από τις διάφορες σχολές και βιομηχανίες που ορίζονται και ελέγχονται από την πολιτική. Η πολιτική χρησιμοποιεί τις διάφορες σχολές και βιομηχανίες όπως αυτή του κινηματογράφου αλλά και διάφορους οργανισμούς όπως τον ΟΗΕ και το ΝΑΤΟ, για να νομιμοποιήσουν και να δικαιολογήσουν τις πολεμικές συρράξεις. Και στις τρεις ταινίες βλέπουμε όλους τους οργανισμούς και όλους θεσμούς να μένουν αμέτοχοι και αποστασιοποιημένοι μπροστά στο δράμα του ανθρώπου. Στην πρώτη ταινία, στην περίπτωση του Έντμουντ η παντελής απουσία θεσμών όπως η παιδεία, η εκκλησία, το άναρχο κράτος αφήνουν αβοήθητο ένα ολόκληρο λαό και κατά συνέπεια μια ολόκληρη χώρα, να καταστραφεί. Δεν έχει σημασία ποιος προκάλεσε τον πόλεμο και, δεν έχει σημασία ποιος είναι ο νικητής. Ο αντιπολεμικός χαρακτήρας στην ταινία, προβάλλει τον ανθρώπινο πόνο ακριβώς για να δείξει ότι οι συνέπειες φτάνουν αυτούσιες στους ανθρώπους προκαλώντας την ολοκληρωτική δυστυχία και καταστροφή του ανθρώπου σαν πολιτικό ον. Στο ίδιο μοτίβο κινείται και η δεύτερη ταινία όπου και πάλι ο Joe αφήνεται σαν ένα κομμάτι κρέας σε ένα κρεβάτι στερημένος από όλα του τα δικαιώματα που έχει σαν πολιτικό άτομο. Ακόμα και η περίθαλψη του δεν είναι αποτέλεσμα των δικαιωμάτων του αλλά για χάρη της επιστήμης. Ο ίδιος αποτελεί πλέον ένα πείραμα για τους επόμενους πολέμους. Παρόλο που ο ίδιος είχε πολεμήσει για την Δημοκρατία και τα ανθρώπινα δικαιώματα, του ίδιου του αφαιρούνται αυτά τα δικαιώματα. Και σε αυτή την περίπτωση η εκκλησία καθώς και οι δημοκρατικοί θεσμοί απουσιάζουν, αδυνατούν να δώσουν έμπρακτη βοήθεια στον ανθρώπινο πόνο. Ανίκανος να αποφασίσει για την ζωή του φαίνεται να είναι και ο Τσέρα. Μένει αβοήθητος, ο μοναδικός που τον βλέπει σαν άνθρωπο είναι ο ίδιος ο εαυτός του και ο φίλος του, οι υπόλοιποι τον βλέπουν σαν εχθρό, θέαμα, πρόβλημα. Δεν είναι ελεύθερος, δεν μπορεί να αποφασίσει. Τον αφήνουν να ζει στο σκοτάδι. Ο άλλοτε πολιτικά συνειδητοποιημένος Τσέρα περιμένει μια πολιτική απόφαση να σωθεί.

Διαχρονικά οι εταιρείες θέασης χρησιμοποιούνταν για προπαγάνδα υπέρ του πολέμου. Σκηνοθέτες και συγγραφείς τόλμησαν να τα βάλουν με όλο τον μηχανισμό προπαγάνδας και συνεπώς με τα κράτη που ευνοούσαν ή και ακόμη επιδίωκαν μια τέτοια τακτική. Τόλμησαν να αγγίξουν πολέμους παγκόσμιους, θρησκευτικούς, γενοκτονίες, ολοκαυτώματα. Δούλεψαν στα συντρίμια του πολέμου,

άγγιξαν την σκέψη ζωντανών νεκρών , μετέφεραν συναισθήματα στους θεατές, έδωσαν την ωμή αλήθεια του πολέμου.

Σε καμιά των περιπτώσεων δεν χρειαζόταν ευφάνταστο σενάριο ή υπερβολή στην σκληρότητα του πολέμου. Τα γεγονότα είναι εκεί, παρατίθενται με όση απλότητα, όσο να ευνοεί τον νεορεαλισμό να ξεπροβάλει μέσα από τις σκηνές, Το αποτέλεσμα δεν θα μπορούσε να είναι τίποτα άλλο εκτός από ψυχρό, φτωχό, ανέραστο, μονοτονικό, υποτονικό. Ο αντιπολεμικός χαρακτήρας αυτών των ταινιών εντοπίζεται, στις χίλιες λέξεις που βρίσκονται σε κάθε εικόνα, σε κάθε σκηνή. Βρίσκεται στην απλότητα των μονολόγων, των διαλόγων, στην απλότητα των λέξεων. Χρησιμοποιούνται λέξεις απλές, αλλά καθολικές, παγκόσμιες.

Ο αντιπολεμικός χαρακτήρας των ταινιών, βρίσκεται μέσα στους ίδιους τους πρωταγωνιστές, βγαίνει από αυτούς, μέσα από τους μονολόγους, τις πράξεις τους, τα θέλω τους. Βγαίνει από τα συντρίμια, από τις κατεστραμμένες ζωές των ηρώων. Βρίσκεται στην ανέλπιδη προσπάθεια των πρωταγωνιστών για ζωή. Δεν υπάρχουν νικητές και ηττημένοι. Οι ζωές όλων έχουν καταστραφεί, έχουν κατακρεουργηθεί. Ο εσωτερικός τους κόσμος έφτασε σε αλήθειες με τον πιο μακάβριο τρόπο. Μετά τον πόλεμο δεν υπάρχει τίποτα να περιμένουν.

Αφενός οι δημιουργοί των ταινιών προσπάθησαν να δώσουν την πραγματική εικόνα του πολέμου και αφετέρου μέσω αυτού να στείλουν τα αντιπολεμικά μηνύματά τους. Αγγίζουν κοσμοθεωρίες και ερωτήματα γύρω από αυτές. Το έντονο πολεμικό χρώμα των ταινιών , δημιουργείται μέσω του αντιπολεμικού χαρακτήρα των ταινιών. Υπάρχουν σοβαρά, ισχυρά αναπάντητα πολιτικά ερωτήματα ακόμη και με το τέλος των ταινιών. Είναι πολιτικά ορθό να θυσιάζεις άλλους ανθρώπους για την δικιά σου επιβίωση; Είναι ηθικά σωστό να παραγνωρίζεις τα θέλω ενός ανθρώπου αν αυτό αφορά ακόμα και αν πρέπει να θέσεις τέλος στην ζωή ; Στην ταινία Γερμανία ώρα μηδέν ο πρωταγωνιστής , ο μικρός Έντμουντ, δηλητηριάζει και σκοτώνει τον πατέρα του. Αυτό στα μάτια του θεατή φαντάζει αδικαιολόγητο. Παρότι ο ανήλικος πρωταγωνιστής είχε την παρότρυνση δύο ενηλίκων, ενός δασκάλου και του ίδιου του πατέρα, εντούτοις η δολοφονία αφήνει μια γεύση αλλιώςτικη παρά στην περίπτωση του Τζο.

Και οι τρεις ταινίες χαρακτηρίζονται από πολλές ομοιότητες. Καταρχάς και οι τρεις αποτελούν προσωπικά βιώματα των σκηνοθετών, ο Ροσελίνι είχε ζήσει έντονα τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Trumbo σε ηλικία έντεκα ετών είχε βιώσει τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και ο Danis Tanović τον Βοσνιακό πόλεμο. Και οι τρεις μέσα από αυτούς τους πολέμους απέκτησαν εμπειρίες που βοήθησαν στην δημιουργία των αντιπολεμικών ταινιών τους. Κατέγραψαν όσα οι ίδιοι είχαν βιώσει και στιγμάτισαν την ζωή τους, αυτό το βίωμα όμως ήθελαν να το μεταλαμπαδεύσουν και στον υπόλοιπο κόσμο. Ήθελαν να δείξουν στον

κόσμο την πραγματική τραγωδία του πολέμου κάνοντας το με όσο πιο ωμό τρόπο γινόταν, διότι ο πόλεμος δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να ωραιοποιείται, εφόσον πίσω του αφήνει μόνο συντρίμια.

Η λέξη πολεμόχαρος δεν είναι καθόλου υπερβολική. Εξάλλου οι στρατιωτικές σχολές σκοπό έχουν να παράγουν πολεμόχαρες μηχανές. Μηχανές για προάσπιση της ελευθερίας, της δημοκρατίας. Ποιος το αρχίζει, ποιος το τελειώνει. Ο άνθρωπος δεν έμαθε πως ακόμα και μετά τον πόλεμο, πως ακόμα και μετά τις καταστροφές όλων αυτών των ανθρώπων θα επιστρέψουν στο ίδιο ακριβώς σημείο. Είναι τελικά ο άνθρωπος ένα αδηφάγο όν; Μπορεί τελικά ο άνθρωπος να αλλάξει και να μοιράζεται και να ζει ειρηνικά; Υπάρχουν εκ γενετής στοιχεία στον άνθρωπο μισαλλοδοξίας; Η θρησκεία, η παιδεία και αυτές με την σειρά τους δεν λειτουργούν με τρόπο υγιή. Η αλλαγή πρέπει να γίνει καθολική, παγκόσμια, με τρόπο που όλοι να αντιληφθούν πως η καταστραμμένη ζωή ενός μικρού παιδιού, ο κατακρεουργημένος εικοσάχρονος, και οι τρεις εγκλωβισμένοι στον θάνατό τους δεν μπορούν να προσφέρουν τίποτα παρά μόνο πόνο.

Βιβλιογραφία

Άντρον Αρτέμιη

Bibliography

- Aradhana Sharma and Akhil Gupta. (2006). *The Anthropology of the State, a Reader*. Blackwell publishing.
- Baumbach, N. (2019). *Cinema/Politics/Philosophy*. New York.
- Bell, W. (2020). The new messiah of the battlefields: The Body as Discursive Strategy in Dalton Trumbo's Johnny Got His Gun. *Nordic Journal of English Studies*, 47-63.
- Brewer, D. (2009). Voltaire, War Correspondent at Large. *PMLA*, 124(5), 1847-1850.
- Britannica, E. (2021, March 3). *Encyclopaedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Will-H-Hays>
- Brunette, P. (1996). *Roberto Rossellini*. Retrieved from UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft709nb48d/>
- Cadel, F. (2016). Mutations and mutants in Europe after World War II: Germany, Year Zero by Roberto Rossellini. *ITALICA, Volume 93, No 2*, 274-285.
- Cardullo, B. (2011). *André Bazin and the Italian Neorealism*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Dauterich, E. (2010). Johnny Got His Gun and Working Class: Using Rhetorical Analysis to Intellectualize Pacifism. *The Canadian Journal of Peace and Conflict Studies, Vol.24, No 1-2*, 127-141.
- Dunbar, D. L. (2016, November 16). *The Hollywood Reporter*. Retrieved from <https://www.hollywoodreporter.com/amp/lists/hollywood-ten-men-who-refused-839762>
- Gallagher, T. (1998). *The Adventures of Roberto Rossellini*. New York: Da Capo Press.
- Jodi Halpern & Harvey M. Weinstein. (2004, August). Rehumanizing the Other: Empathy and Reconciliation. *Human Rights Quarterly*, 26(3), 561-583. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20069745>
- Kirshner, J. (2013). *Hollywood's Last Golden Age: Politics, Society and the Seventies Film in America*. New York: Cornell University Press.
- Kroll, M. (1961). The Politics of Britain's Angry Young Men. *Social Science*, 157-166.
- Larry Ceplair & Christopher Trumbo. (2015). *DALTON TRUMBO, Blacklisted Hollywood Radical*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Laura E. Ruberto & Kristi M. Wilson. (2007). *Italian Neorealism and the Global Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- Muhić, D. (2016). 'Neutrality Does Not Exist in the Face of Murder. *Third Text, Vol.30 Nos.3-4*, 207-218.

- Pospíšil, T. (2012). As Crippled As It Gets: Dalton Trumbo's Johnny Got His Gun (1939; 1971). *Brno Studies in English*, 139-149.
- R.W Dyson. (n.d.). St Thomas Aquinas Political Writings, De regimine principum, Government and Politics. CAMBRIDGE.
- Rossellini, R. (Director). (1947). *Germany Year Zero* [Motion Picture].
- Rushton, R. (2013). *The politics of Hollywood Cinema*. UK: Lancaster University.
- Shapiro, M. J. (2005). The Fog of War, No Man's Land by Erroll Morris and Danis Tanovic. *Security Dialogue*, Vol.36 No.2, 233-246.
- Sharma, M. (2008). Neorealism in Italian Cinema 1942-55. *Proceedings of the Indian History Congress*, 952-964.
- Sorlin, P. (2004). *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος Ευρωπαϊκές Κοινωνίες 1939-1990*. Αθήνα: ΝΕΦΕΛΗ.
- Stewart, M. (2005). Danis Tanovic's No Man's Land and the contemporary war movie. *The Midwest Quarterly*, 47(1), 9-25. Retrieved from link.gale.com/apps/doc/A138394707/LitRC?u=anon~49902578&sid=googleScholar&xid=0343eac6.
- Tanović, D. (Director). (2001). *No Man's Land* [Motion Picture].
- Tim, B. (2000, December). Lazarus Machine: Body politics in Dalton Trumbo's Johnny Got His Gun. *Mosaic: a Journal for the interdisciplinary Study of Literature Vol.33, Iss.4*, pp. 1-18.
- Trumbo, D. (1959). *Johnny got his Gun*. A Bantam Book.
- Trumbo, D. (Director). (1971). *Johnny got his gun* [Motion Picture].
- Wölfel, U. (2021). The 'lost child' as figure of trauma and recovery in early post-war cinema: Fred Zinnemann's The Search (1948) and Natan Gross' Unzere Kinder (1948). *Studies in European Cinema*, vol.18, 159-175.
- Wordpress. (2010, November 30). *Sexuality in Neorealism, Women and Neorealism*. Retrieved from Wordpress: <https://womenandneorealism.wordpress.com/2010/11/30/motherhood-and-female-sexuality-in-neorealism/>
- Άννινος, Α. (2020, 10 10). *Βρετανικό Νέο Κύμα και Free Cinema*. Retrieved from Cinepatra.gr: <https://cinepatra.gr/vretaniko-neo-kyma-ke-free-cinema/>
- Δημόπουλος, Η. (2020, October 15). *cinemagazine.gr*. Retrieved from https://www.cinemagazine.gr/themata/arthro/great_dictator_bday-131007614/

