



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ

**ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΕ ΚΡΙΣΗ : Η ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΤΗΣ ΒΑΪΜΑΡΗΣ ΜΕΣΑ
ΣΤΟ ΦΑΚΟ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΑΜΕΡΑΣ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αντωνία Στεφανάτου

Τριμελής εξεταστική επιτροπή

Δ. Παπαδημητρίου , Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, επιβλέπουσα

Μ. Αγγελίδης, Καθηγητής

Μ. Κακαβούλια, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2016

Copyright © Αντωνία Στεφανάτου, 2016.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

Στους Francis της κάθε εποχής

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η συγγραφή αυτής της εργασίας μπορεί να μην είχε γίνει ποτέ, ή τουλάχιστον θα ήταν τελείως διαφορετική, χωρίς την βοήθεια και την υποστήριξη φορέων αλλά και ατόμων Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου στο προπτυχιακό τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, που ηθελημένα ή αθέλητα καλλιέργησαν την ανάγκη μου να εξερευνήσω τα διάφορα μαγευτικά σύμπαντα των οπτικοακουστικών τεχνών. Τους καθηγητές του μεταπτυχιακού τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας για τους νέους ορίζοντες που κατέκτησα μαζί τους. Τους συμφοιτητές τόσο του προπτυχιακού αλλά και του μεταπτυχιακού προγράμματος για τις ιδέες που μοιράστηκαν μαζί μου και την ηθική τους υποστήριξη. Τις κοινότητες του διαδικτύου για την πολύτιμη στήριξη τους και την παροχή πληροφοριών. Την ομάδα του Erasmus, χωρίς την οποία δεν θα είχα καταφέρει να σπουδάσω και να εργαστώ στις ομιχλώδεις, ονειρικές πόλεις του Ηνωμένου Βασιλείου. Το ινστιτούτο Goethe για την πρόσβαση σε υλικό που δεν θα είχα καταφέρει να ανακαλύψω μόνη μου. Τους καθηγητές μου στο τμήμα Ανθρωπολογίας του University College London για την σημαντική καθοδήγηση που μου προσέφεραν, ιδιαίτερα σε θέματα ξενοφοβίας, ρατσισμού, ταυτότητας και πολιτισμικής έρευνας. Την National Library του Λονδίνου για τα αντίγραφα βιβλίων που χρησιμοποιήθηκαν κατά την διάρκεια της έρευνας. Τους Γερμανούς συμφοιτητές, φίλους και συναδέλφους για την βοήθεια τους, και την ανοχή τους ακόμα και όταν οι ερωτήσεις μου για το πολιτικό, ιστορικό και κοινωνικό γίνεσθαι κατά την περίοδο της ανόδου του Χίτλερ στην εξουσία προκαλούσαν αμηχανία. Τον Πολιτιστικό Όμιλο Φοιτητών του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου για την πρόσβαση σε σπάνιες κόπιες των ταινιών, καθώς και την διδασκαλία των μυστικών της φωτογραφίας και του βίντεο, αλλά και τις συζητήσεις περί αισθητικής της τέχνης, καθώς και της κοινωνικής και πολιτικής επίδρασης του κινηματογράφου. Οι πρώτες ιδέες για την έρευνα της εργασίας γεννήθηκαν μέσα στην αίθουσα της Ίριδας. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους φίλους μου που με συνόδεψαν σε κινηματογραφικά φεστιβάλ και μοιράστηκαν την γνώση και τις ιδέες τους μαζί μου, ενώ παράλληλα με στήριξαν ηθικά, και φυσικά, τους γονείς μου. Χωρίς την αγάπη και υπομονή τους, η εργασία αυτή δεν θα είχε πραγματοποιηθεί.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Προλογικό σημείωμα.....	8-9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ : Αντικείμενο και διάρθρωση της εργασίας.....	9-12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ : Τι ήταν η Δημοκρατία της Βαϊμάρης;	
1.1 Ιστορικό Πλαίσιο.....	12-17
1.2 Πολιτική θεώρηση : Τα άκρα και το κέντρο.....	17-24
1.2 Ο πολιτισμός και η επιστήμη στα χρόνια της κρίσης.....	24-29
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Ρομαντισμός, Παράδοση και Εξπρεσιονισμός	
2.1 Ρομαντισμός : Η επιθυμία και ο τρόμος.....	29-39
2.2 Το κίνημα του Εξπρεσιονισμού.....	39-45
2.3 Φαντάσματα και μύθοι του παρελθόντος.....	45-55
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ : Η κινηματογραφική παραγωγή της Βαϊμάρης	
3.1 Απόλυτη Κυριαρχία : Το εργαστήρι του Δόκτορα Καλιγκάρι, Nosferatu, Mabuse.....	56-66
3.2 Το (α)δύνατο της Επανάστασης και η Μοίρα: Metropolis, Faust, Nibelungen.....	66-78
3.3 Ο Άλλος : Ο Φοιτητής της Πράγας, Το Γκόλεμ, M.....	78-89
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ : (Αντι)γραφές της τέχνης και της ζωής	
4.1 Το μήνυμα.....	89-92

4.2 Η επίδραση.....	92-95
---------------------	-------

4.3 Η εξέλιξη.....	95-97
--------------------	-------

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ : Ο κύκλος της κρίσης

5.1 Ελληνική κρίση και Βαϊμάρη.....	98-102
-------------------------------------	--------

5.2 Τέχνη και πολιτική.....	103-106
-----------------------------	---------

ΕΠΙΛΟΓΟΣ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	106-108
----------------------------	---------

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	109-124
-------------------	---------

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε κατά το ακαδημαϊκό εξάμηνο 2015-2016 στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας με επιβλέπουσα την καθηγήτρια Δέσποινα Παπαδημητρίου, και αποτελεί μια προσπάθεια σκιαγράφησης και ανάλυσης της πολιτικής κατάστασης της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, μέσα από τα μάτια σπουδαίων καλλιτεχνών της εποχής που καλλιέργησαν και ανέδειξαν την τέχνη του κινηματογράφου. Για την έρευνα χρησιμοποιήθηκαν κόπιες μερικών από τις σημαντικότερες ταινίες του κινήματος του Εξπρεσιονισμού, μέσα από τα αρχεία του Ινστιτούτου Goethe, διάφορα προσωπικά αρχεία αλλά και τα ηλεκτρονικά αρχεία που βρίσκονται διαθέσιμα στο διαδίκτυο. Για την ολοκλήρωση της εργασίας ήταν απαραίτητη η χρησιμοποίηση δημοσιογραφικών ρεπορτάζ και πηγών από το διαδίκτυο σε συνδυασμό με τις σχετικές ακαδημαϊκές έρευνες. Παράλληλα, μελετήθηκαν κείμενα του Ρομαντισμού αλλά και παραμύθια και μύθοι της Γερμανικής παράδοσης, δεδομένου ότι το κίνημα του Εξπρεσιονισμού εμπνεύστηκε από αυτά, και στην πλειονότητα τους οι κινηματογραφικές ταινίες που θα αναλυθούν παρακάτω αποτελούν μεταφορές από κείμενα και βιβλία με ρομαντικό περιεχόμενο. Σαφώς, η πλήρης ανάδειξη των ιστοριών που αποτέλεσαν έμπνευση για τους καλλιτέχνες του Εξπρεσιονισμού δεν είναι δυνατή, δεδομένων των συγκυριών. Πολλές από αυτές τις εμπνεύσεις χάνονται στα βάθη του χρόνου, ώστε να θεωρούνται αρχετυπικές. Μολαταύτα, για την κατανόηση του Γερμανικού (και όχι μόνο) ασυνειδήτου, χωρίς να ανατρέξουμε στα φαντάσματα του παρελθόντος που γέννησαν τις εικόνες των Εξπρεσιονιστικών ταινιών, η παρούσα ανάλυση θα ήταν ελλιπής. Στο μέλλον, αποτελεί επιθυμία του συντάκτη της εργασίας να μελετήσει την Γερμανική Ρομαντική παράδοση σε μεγαλύτερο βάθος, καθώς και να αποτελέσει αυτή η εργασία μια προσθήκη στις προσπάθειες κατανόησης της σκοτεινής πλευράς που αναδύθηκε στην διάρκεια των ταραγμένων χρόνων της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης.

Η εργασία χωρίζεται σε πέντε κεφάλαια, καθένα από τα οποία ασχολείται με ένα μέρος ενός ευρύτερου 'συνόλου.' Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια προσπάθεια εξήγησης του σε τι ακριβώς αναφερόμαστε όταν μιλάμε για την Δημοκρατία της Βαϊμάρης, μέσω της καταγραφής των ιστορικών γεγονότων, την ανάλυση των πολιτικών θεωρήσεων, κινημάτων και ιδεολογιών της εποχής, και τέλος την ανάδειξη ενός ενδιαφέροντος φαινομένου, που ώθησε πολλούς να συμπεράνουν ότι η πολιτική και κοινωνική κρίση της περιόδου μεταξύ των δύο Παγκοσμίων

ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με μια από τις τέχνες που αναπτύχθηκαν κατά την διάρκεια της δημοκρατίας της Βαϊμάρης · τον κινηματογράφο και πιο συγκεκριμένα, το κίνημα του Εξπρεσιονισμού. Επίσης, θα αναλυθεί η σχέση του Εξπρεσιονισμού με τον Ρομαντισμό, αλλά και η σχέση των Γερμανών της εποχής με τα δύο κινήματα και την επίδραση τους. Στο τρίτο κεφάλαιο θα επιχειρηθεί η φιλική ανάλυση μερικών από τις διασημότερες ταινίες του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού, η επιρροή που είχαν στο κοινό, καθώς και οι καλλιτέχνες πίσω από τα σημαντικά έργα. Στο τέταρτο κεφάλαιο θα επιχειρηθεί να εντοπιστεί η σχέση του κινηματογράφου με το κοινωνικό και το πολιτικό, μια σχέση που, όπως θα φανεί, είναι κάθε άλλο παρά μονομερής, χωρίς αναγκαστικά να υπονοείται ότι η τέχνη του κινηματογράφου είναι προπαγανδιστική. Τέλος, στο τελευταίο κεφάλαιο, θα επιχειρηθεί να εντοπιστεί η σχέση της κρίσης της Βαϊμάρης με την Ελληνική, δεδομένου των συγκρίσεων που έχουν γίνει κατά καιρούς, αλλά και ο ρόλος του κινηματογράφου σε περιόδους πολιτικής κρίσης και η περίπτωση της πρόσφατης ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Στα τέλη του 2015, έκανε πρεμιέρα η τηλεοπτική μεταφορά του μυθιστορήματος ο Άνθρωπος στο Ψηλό Κάστρο του Philip Dick, γραμμένο το 1965. Πρόκειται για μία διαφορετική ματιά στα γεγονότα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, καθώς, στο βιβλίο περιγράφεται ένας παράλληλος κόσμος στον οποίο οι δυνάμεις του Άξονα έχουν νικήσει τον πόλεμο, και η Αμερική βρίσκεται κάτω από Γερμανική και Ιαπωνική κατοχή. Εκτός από το γεγονός ότι το βιβλίο αποτελεί ένα από τα πρώτα και σημαντικότερα δείγματα εναλλακτικής ιστορίας, υπάρχει, μέσα στη πλοκή, ένα πολύ ενδιαφέρον σημείο, που ονομάζεται στη θεωρία της λογοτεχνίας 'κείμενο μέσα στο κείμενο. Πολλοί από τους χαρακτήρες του βιβλίου διαβάζουν ένα βιβλίο γραμμένο από τον Άνθρωπο στο Ψηλό Κάστρο, που παρουσιάζει έναν κόσμο πολύ πιο κοντά στην πραγματικότητα που γνωρίζουμε στον οποίο οι δυνάμεις του Άξονα έχουν ηττηθεί(Philip K. Dick: 2010).

Αυτό το εύρημα του συγγραφέα με το οποίο μας κάνει να αναρωτηθούμε για την ίδια

ένα φιλμ, στο οποίο εμφανίζονται σκηνές μιας αλλιώτικης πραγματικότητας από αυτή που ζει. Και εκείνη τη στιγμή η πρωταγωνίστρια αναρωτιέται αν το φιλμ είναι ένα φιλμ φαντασίας, ή αν αναπαριστά έναν άλλο κόσμο που οι Ναζί αποκρύπτουν, ένα κόσμο που όμως είναι πιθανός. Έτσι, αφότου βλέπει το φιλμ και μετά το θάνατο της αδερφής της η οποία της το είχε παραδώσει, αποφασίζει να μπει στην Αντίσταση.

Με αυτό το εύρημα της 'ταινίας μέσα στην ταινία', παρουσιάζονται διάφορα θέματα τα οποία έχουν απασχολήσει θεωρητικούς του κινηματογράφου και των media, αλλά και πολιτικούς επιστήμονες, κοινωνιολόγους και ψυχολόγους αναφορικά με τη δύναμη της κινούμενης εικόνας. Η κινούμενη εικόνα δεν έχει μόνο τη δύναμη να καταγράψει διαφορετικές πτυχές της πραγματικότητας, αλλά μέσω της παρουσίας μιας πραγματικότητας, μπορεί να σε κάνει να αμφιβάλλεις για τον κόσμο στον οποίο ζεις. Τα όρια μεταξύ φιλμ φαντασίας και ντοκιμαντέρ γίνονται θολά. Και η αναζήτηση της αλήθειας ξεκινά, μια αναζήτηση που όμως έχει παρακινηθεί από μια ταινία. Έχει ο κινηματογράφος αυτήν την επίδραση στη ζωή μας; Μπορεί να μας κάνει να αμφισβητήσουμε την αλήθεια του κόσμου στον οποίο ζούμε και να μας ωθήσει να επαναστατήσουμε υπέρ ενός διαφορετικού κόσμου; Είναι ο κινηματογράφος ένας ισχυρός φορέας ιδεολογίας; Κι αν είναι, τι συμβαίνει όταν το όνειρο γίνεται επικίνδυνο, όταν η ιδεολογία που προβάλλει είναι καταστροφική και ο καλύτερος κόσμος αποδεικνύεται χειρότερος ή ακόμα και ανύπαρκτος; Εν τέλει, αυτή η θόλωση της πραγματικής ζωής δεν είναι μια τρέλα;

Τα ερωτήματα που προκύπτουν από την τηλεοπτική μεταφορά του Ανθρώπου στο Ψηλό Κάστρο, απασχόλησαν και τους μεγάλους δημιουργούς και καλλιτέχνες στις απαρχές του κινηματογράφου, στην Γερμανία του μεσοπολέμου, και όχι μόνο. Μέσω αυτών των ερωτημάτων οι δημιουργοί προσπάθησαν να εξηγήσουν, να καταγράψουν ή ακόμα και να παρακινήσουν τον κόσμο γύρω τους, ένα κόσμο όπου, όπως θα διαπιστώσουμε, η πραγματικότητα ήταν τόσο δυσφόρητη, καθιστώντας της ανάγκη θόλωσης της έντονη. Αναλύοντας το κίνημα του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού, και τις σημαντικότερες ταινίες που αποτέλεσαν προϊόντα του, θα προσπαθήσουμε να ρίξουμε φως σε μια εποχή που το σκοτάδι και το φως βρίσκονταν σε διαρκή πάλη.

Σύμφωνα με τον Γάλλο ψυχαναλυτή Jacques Lacan(Jacques Lacan: 1977), επειδή η αντικειμενική πραγματικότητα, αυτό που ονομάζει Real, είναι άφραστη, η επαφή με το Real είναι μια τραυματική εμπειρία, η οποία βρίσκει την έκφρασή της, μεταξύ άλλων, στο λόγο του ψυχωτικού. Στον Άνθρωπο στο Ψηλό Κάστρο, η επαφή της Τζουλιάννα με το φιλμ, την συντάραξε,

οι Ναζί θα ανακάλυπταν την καταγωγή του, και να ενταχθεί στην Αντίσταση. Αντίθετα, όπως θα δούμε, σε πολλές ταινίες του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού η επαφή με το πραγματικό οδηγεί στη τρέλα, και αντί να ενδυναμώνει το υποκείμενο, καταδεικνύει πόσο αδύναμο είναι. Γιατί συμβαίνει αυτό; Έχει άραγε να κάνει με το γεγονός ότι το φιλμ που είδε η Τζουλιάννα δεν αναπαριστά το Λακανικό Real, ή πρέπει να μελετήσουμε το κοινωνικοπολιτικό και ιστορικό πλαίσιο της εποχής που τα έργα παράχθηκαν; Θα διαπιστώσουμε, στην συνέχεια, ότι οι ήρωες των ταινιών της Βαϊμάρης είναι πολύ διαφορετικοί από την πλειονότητα των Αμερικανών ηρώων, και αυτό δεν είναι τυχαίο. Η απουσία του επαναστάτη στις ταινίες του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού αποτελεί ένα από τα στοιχεία που θα χρησιμοποιηθούν για να κατανοήσουμε το πολιτικό, κοινωνικό και ιδεολογικό πλαίσιο.

Η καλλιτεχνική παραγωγή μιας περιόδου δεν μπορεί παρά να αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι της ιστορίας της. Ακόμα και αν ο Ernst Karpf αναρωτιέται "μπορεί ένα φιλμ σαν είδος να έχει ιστορικό βάρος, όταν ασχολείται με μύθους ή ακόμα τους δημιουργεί; Μπορεί ο κλειστός κύκλος μεταξύ κινηματογράφου και ονείρων, μεταξύ επιθυμητών ιδεών και κινηματογραφικών προβολών, οι οποίες έχουν αναπαρασταθεί σε ιδιωτικό επίπεδο, να επιβεβαιώνεται σε 'πολιτικό' επίπεδο, στην έρευνα για συλλογική ταυτότητα;"(Karpf 1992). Αποτελεί στόχο αυτής της εργασίας να δώσει μια καταφατική απάντηση στα ερωτήματα του Karpf. Διότι, αν η πραγματικότητα είναι απρόσιτη, σύμφωνα με την ψυχανάλυση, ένας από τους τρόπους να την ερμηνεύσουμε είναι να μελετήσουμε τα όνειρα μας. Οι μύθοι και τα όνειρα που συνιστούν τις κινηματογραφικές ταινίες, είτε αποτελούν μια πραγματικότητα όπως θα θέλαμε να είναι, είτε εκφράζουν την πραγματικότητα όπως είναι, είτε εκφράζουν μια από τις πιθανές πραγματικότητες ενός κατακερματισμένου κόσμου, δεν σταματούν να είναι μια έκφραση που βρίσκεται σε συνεχή διάλογο με τον κόσμο γύρω μας και τον κόσμο μέσα μας. Αυτό συνιστά και την επίδραση του μέσου που έχει τη δύναμη να κάνει κάποιον να αμφισβητήσει την αλήθεια της βιωματικής πραγματικότητας.

Ο David Bordwell στο βιβλίο του *Poetics of Cinema*, παρουσιάζει έναν τρόπο ανάλυσης κινηματογραφικών ταινιών βασισμένο στην αφήγηση. Καθώς ο κινηματογράφος αποτελεί ένα αρκετά σύνθετο μέσο, οι μέθοδοι ανάλυσης μιας ταινίας ποικίλλουν· τόσο η αισθητική ανάλυση που ασχολείται με την διαδοχή του ήχου και της εικόνας όσο και η στρουκτουραλιστική ανάλυση που επιχειρεί την ερμηνεία των σημείων μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την κατανόηση ενός φιλμ. Ο Bordwell αναφέρει ότι ανάμεσα στα πλεονεκτήματα μιας αφηγηματικής ανάλυσης είναι ότι έχει πολλές μορφές, και γι αυτό το λόγο προσελκύει την προσοχή ερευνητών από επιστήμες πέρα από αυτή του κινηματογράφου, όπως η ψυχολογία, η ανθρωπολογία, η κοινωνιολογία και η

τρόπος να οργανώνεται η εμπειρία ώστε να μπορεί να μοιραστεί.'(Bordwell 2007:2). Αυτό το στοιχείο ανταποκρίνεται στην τέχνη της Βαϊμάρης, η οποία επίσης επιχείρησε να βρεθεί σε διάλογο με την κοινωνία, όπως θα αναλυθεί παρακάτω. Επιπλέον, μια αφηγηματική ανάλυση δεν αποκλείει την ψυχαναλυτική ανάλυση, καθώς και οι δύο αναγνωρίζουν την μυθική διάσταση ενός φιλμ, κάτι που θα καταδειχθεί σε αυτήν την εργασία μέσα από τα αρχέτυπα τα οποία υπάρχουν στις ταινίες του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού.

Στις σελίδες που ακολουθούν, θα παρουσιαστούν διαφορετικές πτυχές των χρόνων της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης μέσα από τα μάτια των καλλιτεχνών της, με βάσει την αλληλεπίδραση της πολιτιστικής παραγωγής με τις πολιτικές θεωρήσεις, τα κοινωνικά κινήματα και την καθημερινότητα των ανθρώπων. Χρησιμοποιώντας το έργο στοχαστών όπως ο Benjamin, ο Adorno, ο Kracauer, ο Gay και άλλοι, θα αναλυθεί αυτή ακριβώς η πολύπλοκη σχέση της ιστορίας με την τέχνη, είτε πρόκειται για τον Γερμανικό Εξπρεσιονισμό, είτε, για τον Ρομαντισμό ο οποίος ενέπνευσε τους καλλιτέχνες του Εξπρεσιονισμού. Αν και ο Kracauer, ένας από τους πιο σημαντικούς στοχαστές αναφορικά με την σχέση του Γερμανικού κινηματογράφου με το ναζιστικό καθεστώς, δεν είναι πειστικός όταν ισχυρίζεται ότι οι ταινίες του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού οδήγησαν στην άνοδο του Χίτλερ, ωσάν η ιστορία να αποτελεί μόνο μια συγκεκριμένη αλληλουχία γεγονότων, ωστόσο οι ιδέες του για την δυνατότητα του κινηματογράφου να ικανοποιεί 'υπάρχουσες μαζικές επιθυμίες' αλλά και την ικανότητα του να 'σκάνάρει' όλο τον ορατό κόσμο' είναι απαραίτητες για την εξερεύνηση της σχέσης του με την πολιτική και την ιστορία. Ο Kracauer αναφέρει ότι ο κινηματογράφος αποτελείται από "ορατά ιερογλυφικά", τα οποία χρησιμοποιούνται ώστε να κοινοποιηθεί η κάθε ιστορία ενός φιλμ, και τα οποία, σύμφωνα με τον Kracauer αποτελούν τα χαρακτηριστικά της ζωής των εθνών στα οποία παράγονται(Siegfried Kracauer : 1966). Οι ταινίες του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού είναι γεμάτες φρικώδεις μορφές, φαντάσματα, ονειροπολήσεις και τέρατα. Αυτά τα ορατά ιερογλυφικά' χρησιμοποιούνται για να παρουσιαστεί το ανεξήγητο σε μια εποχή ταραχής και σύγχυσης. Είναι τα όνειρα που η ερμηνεία τους θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα μια τραυματική πραγματικότητα.

1.1 Ιστορικό πλαίσιο

Ως "Δημοκρατία της Βαϊμάρης" ορίζεται η περίοδος μεταξύ του 1918-1933 στην Γερμανία, γνωστή και ως περίοδος του μεσοπολέμου, καθώς βρίσκεται ανάμεσα στους δύο Παγκοσμίους Πολέμους. Το ότι η περίοδος της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης τελειώνει με την άνοδο στην εξουσία του NSDAP είναι και ένας από τους λόγους που πολλοί υποθέτουν ότι αποτέλεσε το 'σκαλοπάτι' της ανόδου του Ναζιστικού κόμματος στην εξουσία. Όμως, όπως σύγχρονες μελέτες έχουν δείξει, η Δημοκρατία της Βαϊμάρης υπήρξε μία περίοδος συνεχών αλλαγών, οι οποίες χαρακτηρίζονται τόσο από κοινωνικά κινήματα όσο και από τεχνολογικές καινοτομίες, πολιτικές ιδεολογίες, καλλιτεχνική παραγωγή, επιστημονική πρόοδο και γενικότερα μια πληθώρα εξελίξεων σε κάθε πτυχή της κοινωνίας. Μάλιστα, η μελέτη της οικονομικής και κοινωνικοπολιτικής κρίσης της Βαϊμάρης έδωσε το έναυσμα σε διάφορους μελετητές να μην θεωρούν πια τις περιόδους κρίσης αποκλειστικά ως περιόδους απόλυτης κατάρρευσης, δυστυχίας ή παράλυσης*.

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία είναι ότι η Δημοκρατία της Βαϊμάρης δεν γεννήθηκε τόσο από μια ανάγκη, όσο από ένα τραύμα, που αναφέρεται στην ήττα της Γερμανίας στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Σύμφωνα με τα στοιχεία που παρουσιάζονται στο βιβλίο *Από τον Καλιγκάρι στον Χίτλερ* του Siegfried Kracauer, τα φιλμ που προβάλλονταν στους κινηματογράφους κατά τη διάρκεια του πολέμου αποτέλεσαν ένα από τα λιθαράκια που συνέλαβε στην διάδοση των προπαγανδιστικών ιδεών περί θριάμβου της Γερμανίας. Η συνειδητοποίηση αργότερα ότι ο πόλεμος έχει χαθεί ήταν ένα ισχυρό σοκ που συγκλόνισε τη χώρα (Kracauer 1966).

Αλλά ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος υπήρξε τόσο καταστροφικός όσο και ωφέλιμος, όσον αφορά την εξέλιξη στην τεχνολογική καινοτομία, μια εξέλιξη που θα επιταχύνονταν με γρήγορους ρυθμούς οδηγώντας στο τεχνολογικό κόσμο του σήμερα. Και παρόλο που η Γερμανία βγήκε ηττημένη, κατά τη διάρκεια του πολέμου ανέπτυξε, μεταξύ άλλων, καλύτερα εξοπλισμένα στούντιο για την παραγωγή ταινιών (Kracauer 1966).

Τα γεγονότα των ταραγμένων μηνών του 1918 καταδεικνύουν τον διχασμό που χαρακτήριζε το

* Ένα από τα πρώτα βιβλία που επιχειρήσαν να αναδείξουν την πλούσια παραγωγή της Βαϊμάρης στις τέχνες και στα γράμματα ήταν *Η πνευματική ζωή της Βαϊμάρης* του Peter Gay που εκδόθηκε το 1968. Από τότε, έγινε φανερό ότι η Βαϊμάρη αποτελεί εξαιρετικό θέμα όσο και εργαλείο μελέτης για την επίδραση των διαφορετικών πεδίων (επιστημονικό πεδίο, καλλιτεχνικό, οικονομικό και πολιτικό) μέσα στην κοινωνία.

εσωτερικό της Γερμανίας, η οποία, ούτως ή άλλως δεν υπήρξε ενωμένη στο παρελθόν της*. Το κόμμα των Σοσιαλδημοκρατών γρήγορα διασπάστηκε σε αυτούς που επιθυμούσαν κοινοβουλευτικό σύστημα και σε αυτούς που ζητούσαν σοσιαλιστικό σύστημα. Στον αντίποδα υπήρξαν οι υποστηρικτές του παλαιού καθεστώ, ο φόβος μιας κομμουνιστικής επανάστασης όμοιας με αυτής της Ρωσίας και η ανησυχία της μεσαίας τάξης. Η ίδια η Επανάσταση του Νοεμβρίου δεν κράτησε πολύ και σύντομα ένα συμβούλιο από μέλη των Σοσιαλδημοκρατών προκήρυξαν την Γερμανική Δημοκρατία, ενώ τρεις ώρες νωρίτερα, οι Σπαρτακιστές είχαν προκηρύξει την 'Ελεύθερη Σοσιαλιστική Δημοκρατία.' Αν και το πρόγραμμα του πρώτου συμβουλίου ήταν αρκετά προοδευτικό, καθώς καθιέρωνε την οκτάωρη εργασία και περισσότερα δικαιώματα στους εργάτες, στις εργαζόμενες γυναίκες και στα παιδιά, δεδομένων των συνεχών αντιδράσεων μεταξύ Σοσιαλδημοκρατών, Κομμουνιστών και δεξιών, η κατάσταση χαρακτηριζόταν από βίαιες διαμάχες και συνεχή πάλη. Τον Ιανουάριο του 1919 η Επανάσταση των Σπαρτακιστών θα πνιγεί στο αίμα, ενώ η Πρώτη Εθνοσυνέλευση στην πόλη της Βαϊμάρης αντί του Βερολίνου, θα γεννήσουν τη Δημοκρατία της Βαϊμάρης. Μολαταύτα, η ειρήνη δεν κατάφερε να επικρατήσει, αφού αριστερές ομάδες θα συνεχίζουν να κατηγορούν τους Σοσιαλδημοκράτες για προδοσία, ενώ ο στρατός θα βρίσκεται απέναντι στους απεργούς εργάτες με την στήριξη των ακροδεξιών ομάδων, κάποιες από τις οποίες είχαν αρχίσει ήδη να κατηγορούν τους Εβραίους για την ήττα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου*.

Τον Ιούνιο του 1919 η συνθήκη των Βερσαλλιών θα σφραγίσει την ταπεινωτική ήττα των Γερμανών στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, και θα επιβάλλει μια σειρά από μέτρα που κατά κύριο λόγο επηρέασαν τον στρατό, αλλά και τη ψυχολογία του Γερμανικού λαού, βάσει του άρθρου που επέβαλλε στην Γερμανία να αποδεχθεί την συνολική και συλλογική ευθύνη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Το τελευταίο προκάλεσε μια σειρά σχολίων και αντιδράσεων σχετικά με την ενοχή της Γερμανίας, και, σύμφωνα με διάφορους μελετητές αποτέλεσε έναν από τους λόγους για τους οποίους ο Χίτλερ κατάφερε αργότερα να ανεβεί στην εξουσία. Σε κάθε περίπτωση, σίγουρα δεν βοήθησε στην καλυτέρευση των σχέσεων της Γερμανίας με τον υπόλοιπο κόσμο*.

Στα χρόνια που ακολούθησαν η πολιτική βία έγινε συχνό φαινόμενο στο εσωτερικό της

14

Γερμανίας, οδηγώντας σε εξεγέρσεις που καταπνίγονταν από το στρατό και πολιτικές δολοφονίες, όπως αυτή του Εβραίου Υπουργού Εξωτερικών Walter Rathenau από εθνικιστές του στρατού

* Εκείνη την εποχή η Γερμανία αποτελούσε ένα αρκετά νέο κράτος, αν λάβουμε υπόψιν ότι η ενοποίηση της από διαφορετικά βασίλεια σε έθνος(το λεγόμενο Δεύτερο Γερμανικό Ράιχ) έγινε το 1871.

* Πρόκειται για το, εμπνευσμένο από το θάνατο του Ζήγκφριντ από το γερμανικό έπος Νιμπελούνγκεν, 'πισώπλατο μαχαίρωμα', το οποίο ανταποκρινόταν στην ιδέα κυρίως στρατιωτικών και ακροδεξιών ομάδων ότι ο γερμανικό στρατός προδόθηκε από πολίτες στο μέτωπο(Watson :2008)

* Το άρθρο 231, γνωστό και ως 'άρθρο της πολεμικής ενοχής'.

αφότου έχει καταφέρει να συνάψει συμφωνία με τη Σοβιετική Ένωση για την διάθεση στρατιωτικής τεχνολογίας σε αντάλλαγμα της εκπαίδευσης του Γερμανικού στρατού. Το 1923, 3.000 υποστηρικτές του Αδόλφου Χίτλερ θα επιχειρήσουν την αποτυχημένη κατάληψη της εξουσίας στο Μόναχο και ο ίδιος θα φυλακιστεί.

Παράλληλα με τις πολιτικές εξελίξεις, η οικονομία της Γερμανίας βρισκόταν σε άθλια κατάσταση μετά τα έξοδα του πολέμου, τις αποζημιώσεις που καλούνταν να πληρώσει και την κατάληψη των ορυχείων του Ρήνου. Κατά την περίοδο 1924 με 1929 έγιναν προσπάθειες καλυτέρευσης της οικονομίας, κυρίως μέσω δανείων από τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Η συγκεκριμένη περίοδος αποτελεί και την πιο σταθερή στην ιστορία της Βαϊμάρης, και σίγουρα την πιο ενδιαφέρουσα όσον αφορά την πολιτιστική ανάπτυξη. Ο κινηματογράφος, η αρχιτεκτονική και το θέατρο άνθησαν αντλώντας επιρροές από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής δημιουργώντας επιδραστικές ταινίες, εντυπωσιακά κτίρια, καταναλωτισμό και έναν θαυμασμό για τις καπιταλιστικές εκφάνσεις. Όμως, η αναζήτηση απολαύσεων μετά την δύσκολη περίοδο του τέλους του πολέμου υπονοεί ένα σκόρπισμα, μια εφήμερη επιθυμία. Εκείνη την περίοδο οι ταινίες του Hollywood θα γινόνταν πολύ δημοφιλής στο Γερμανικό κοινό, αλλά μαζί με αυτήν την ευφορία υπήρχαν και οι φωνές που υποστήριζαν ότι το Γερμανικό φιλμ, και όχι μόνο, είχε χάσει τον Γερμανικό του χαρακτήρα και τις αξίες που χαρακτήριζαν τον Γερμανικό λαό. Γι αυτό θα θεωρηθεί υπεύθυνο το Hollywood, ή ακόμα, σύμφωνα με τον ηθοποιό και θεωρητικό του κινηματογράφου Rene Jean "οι Εβραίοι και οι ξένοι"(Kracauer1966).

Πάντως, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η εξέλιξη της επιστήμης εκείνα τα χρόνια του διασκορπισμού. Μάλιστα, υπάρχουν μελέτες που υποστηρίζουν ότι το περιβάλλον της Βαϊμάρης συνέβαλλε στην ανάπτυξη της μη αιτιότητας στην κβαντομηχανική θεωρία, καθώς, σύμφωνα με την έρευνα του Paul Forman, "η πνευματική ατμόσφαιρα που επικρατούσε στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης είναι εν πολλοίς ίδια: απόρριψη του νου ως επιστημολογικού εργαλείου, επειδή είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τον θετικισμό, τη μηχανοκρατία και τον υλισμό και επειδή, έχοντας ως βασικό χαρακτηριστικό τον κατακερματισμό, αδυνατεί να ικανοποιήσει τη "δίψα για ολότητα"· εξύμνηση της "ζωής", της διαίσθησης, της αδιαμεσολάβητης και μη αναλυόμενης εμπειρίας, με ενδεδειγμένο αντικείμενο της λόγιας ή επιστημονικής δραστηριότητας την άμεση αντίληψη των αξιών και όχι την ανατομία της αιτιακής αλυσίδας."(Αραμπατζής-Γαβρόγλου 2012: 17). Αρκετοί μελετητές υποστηρίζουν ότι αυτή η πνευματική ατμόσφαιρα επηρέασε και επιστήμες όπως τα μαθηματικά, τη βιολογία και τη φυσική, ακόμα κι αν οι συγκεκριμένοι επιστημονικοί κλάδοι φέρεται να λειτουργούν όσο πιο αποκομμένοι από τα καθημερινά γεγονότα γίνεται. Τέτοιες θέσεις

έχουν καλλιεργήσει τη συζήτηση περί του πόσο επέδρασε το πολιτισμικό περιβάλλον σε τομείς όπως αυτός της επιστήμης, και αν και το παρόν ερώτημα δεν αποτελεί το κύριο θέμα της εργασίας,

είναι ενδιαφέρον να μελετήσουμε την επιρροή της Βαϊμάρης στο σύνολο της, για να κατανοήσουμε πώς επέδρασε στην τέχνη του κινηματογράφου, όπως θα φανεί σε επόμενο κεφάλαιο (Αραμπατζής Γαβρόγλου 2012). Ακόμα, εξαιρετικό ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός ότι οι μελέτες του Forman και άλλων επιστημόνων για τη σχέση της εξέλιξης της κβαντομηχανικής με την Βαϊμάρη φανερώνουν, μεταξύ άλλων, την επιστροφή του ρομαντικού ιδεώδους που θα εξηγηθεί αργότερα.

Η οικονομική κατάσταση στη Βαϊμάρη έπαιξε σημαντικό ρόλο τόσο στην ισχυροποίηση, όσο και στην κατάρρευση της. Όταν, το 1922, η Γερμανική κυβέρνηση αποφάσισε να τυπώσει χρήμα, στέλνοντας το μήνυμα ότι δεν μπορούσε να πληρώσει τις πολεμικές αποζημιώσεις, η χώρα οδηγήθηκε σε υπερπληθωρισμό, με τις τιμές των προϊόντων να αυξάνονται από 2 μάρκα σε εκατομμύρια μάρκα. Τα χρήματα έχασαν την αξία τους και η μεσαία τάξη δέχθηκε το ισχυρότερο χτύπημα, με την ανεργία να καλπάζει και την συνειδητοποίηση ότι δεν μπορούσαν πλέον να πληρώσουν για τα βασικά αγαθά. Η αποκατάσταση της οικονομίας μέσω Αμερικανικών δανείων οδήγησε στα 'χρυσά χρόνια' που κράτησαν μέχρι και το 1929, και προκάλεσαν μια πλασματική αισιοδοξία για το μέλλον. Το Κράχ στις Ηνωμένες Πολιτείες κατέστρεψε αυτό το όνειρο.

Έχει γραφτεί ότι η ανεπάρκεια της δημοκρατίας της Βαϊμάρης να κρατήσει την οικονομία σταθερή, ο εξευτελισμός που ένιωθαν οι πολίτες λόγω των αποζημιώσεων και την κατάληψη στο Ρήνο, το πλήγμα που υπέστη η μεσαία τάξη λόγω του υπερπληθωρισμού και της ανεργίας, ο φόβος για μια νέα κατάρρευση ως συνέπεια του παγκοσμίου οικονομικού κραχ αλλά και οι συνεχείς συγκρούσεις μεταξύ των άκρων, ο σκεπτικισμός απέναντι στον ορθολογισμό, ο αντισημιτισμός και το τραύμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου συνέβαλλαν στην άνοδο του Χίτλερ και στην τελική επικράτησή του (J. Llewellyn 2014). Το 1930, το Ναζιστικό κόμμα μπήκε στο Ράιχσταγκ με ποσοστό 19%. Μέσα σε τρία χρόνια, χάρη στην οικονομική πολιτική που οδήγησε σε περαιτέρω ύφεση, οι πολίτες έχαναν όλο και περισσότερο την πίστη τους στην επιτυχία της Βαϊμάρης, και όπως έχει ήδη καταδειχθεί, είναι πιθανό αυτή η πίστη να μην υπήρξε ποτέ. Χάρη στους πολιτικούς ελιγμούς του Hitler, την άνοδο των άκρων και την δυσπιστία προς την κυβέρνηση Papen, σύντομα ο Hitler κατάφερε να ορκιστεί καγκελάριος, να κηρύξει κατάσταση έκτακτης ανάγκης αφού πρώτα υπέδειξε τους Κομμουνιστές ως ένοχους για τη φωτιά στο Ραϊχσταγκ και για συνωμοσία εναντίον της κυβέρνησης, και χρησιμοποιώντας το άρθρο 48 του συντάγματος της Βαϊμάρης, να δώσει στον εαυτό του εξουσία πάνω στο Ράιχσταγκ. Χρησιμοποιώντας τους Κομμουνιστές ως εξιλαστήρια θύματα, το ένα άκρο κατάφερε να νικήσει το άλλο, και το Μάρτιο του 1933, το Σύμφωνο για την

Απομάκρυνση του Άγκους από τους Πολίτες και το Κράτος υπερψηφίστηκε, σηματοδοτώντας το τέλος της δημοκρατίας της Βαϊμάρης και την παράδοση της εξουσίας στους Ναζί.

Ο Siegfried Kracauer γράφει ότι η τελική νίκη του Χίτλερ οφείλεται και στο γεγονός ότι "οι

επιθυμίες που πάντοτε σιγόκαιαν και οι πολιτικές πεποιθήσεις των κομμάτων της Βαυμάρης συνέβαλλαν στην κατάρρευση του 'συστήματος'. Οι καθολικοί του Κέντρου αλλά και οι Σοσιαλδημοκράτες είχαν σταδιακά στραγγίσει από τις ζωτικές τους ενέργειες. Ήταν σαν να είχαν και οι δυο παραλύσει. Οι αρχές που υποστήριζαν δεν είχαν την υποστήριξη ισχυρών συναισθημάτων, και στο τέλος η θέληση τους για δύναμη εκφυλίστηκε σε ανίσχυρους τυπικούς ενδοιασμούς. Βυθιζόμενοι ανεπανόρθωτα στην οπισθοδρόμηση, το μεγαλύτερο μέρος του Γερμανικού λαού δεν μπορούσε παρά να παραδοθεί στον Χίτλερ. Εφόσον η Γερμανία έκανε αυτό που περίμενε ο κινηματογράφος της από τις αρχές του, οι χαρακτήρες της οθόνης τώρα εμφανίζονταν στην πραγματική ζωή."(Kracauer 1966:272). Η θέση του Kracauer υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος της Βαϊμάρης είχε προβλέψει την άνοδο του Hitler. Όμως, πριν αναφερθούμε στις 'επιθυμίες που σιγόκαιαν', σκόπιμο είναι να αναλύσουμε τις πολιτικές πεποιθήσεις των κομμάτων της Βαϊμάρης, τι ακριβώς υποστήριζαν και που τοποθετούνταν τα άκρα, και πως η στάση τους επηρέασε το κέντρο.

1.2 Πολιτική θεώρηση: Τα άκρα και το κέντρο

Αν και η θεωρία περί των άκρων αναπτύχθηκε μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, αρκετοί μελετητές ανατρέχουν στη Βαϊμάρη για να προσθέσουν βαρύτητα στις θέσεις τους. Αυτό είναι αναμενόμενο, καθώς μια πρώτη ανάγνωση των γεγονότων καταδεικνύει τη βία που ασκήθηκε τόσο από την αριστερά όσο και από τους Ναζί και το στρατό, δημιουργώντας αναταραχές και πόλωση. Μάλιστα, κάποιο μελετητές υποστηρίζουν ότι η θεωρία του 'πετάλου', σύμφωνα με την οποία όσο πιο μακριά βρίσκονται τα άκρα τόσο περισσότερο συγκλίνουν και σε επίπεδο πρακτικών αλλά ακόμα και προταγμάτων, φέρεται να επαληθεύεται με το παράδειγμα της Βαϊμάρης(Thompson 1978). Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι οι πρώτες φωνές περί συγκλινόντων άκρων ακούστηκαν κατά τη περίοδο του 1933 στη Γερμανία, κατά την οποία γινόταν προσπάθειες ο Χίτλερ να εμφανιστεί ως η δύναμη σταθεροποίησης μεταξύ δύο συγκρουόμενων δυνάμεων(Wilde 2013).

Όμως, για να κατανοήσουμε την κατάσταση στην Βαυμάρη, οφείλουμε να μελετήσουμε εις βάθος κατά πόσο τα προτάγματα της αριστεράς συγκλίνουν με αυτά των Ναζί και να καταδείξουμε

17

ότι η Βαϊμάρη δεν είχε μία ή δύο φωνές, αλλά πολλές διαφορετικές πεποιθήσεις, ιδεολογίες και ρεύματα τα οποία διαμόρφωσαν τον ρευστό χαρακτήρα της περιόδου. Για το σκοπό αυτό θα αναλύσουμε τόσο τα προτάγματα των Σπαρτακιστών, αλλά και την σκέψη πολιτικών φιλοσόφων όπως ο Schmitt, ο Benjamin και ο Bloch, ώστε να αναδειχτούν όσες περισσότερες πτυχές της

Βαϊμάρης.

Στο βιβλίο *'Μεταρρύθμιση ή Επανάσταση'*, η Rosa Luxemburg, μέσα από την κριτική που ασκεί στις θέσεις του Edward Bernstein, φανερώνει τις αντιθέσεις που υπήρχαν ανάμεσα στους αριστερούς κύκλους. Πιο συγκεκριμένα, η Luxemburg γράφει 'ο σοσιαλιστικός τελικός σκοπός είναι το μοναδικό αποφασιστικό χαρακτηριστικό, που διακρίνει την σοσιαλδημοκρατική κίνηση απ' την αστική δημοκρατία και τον αστικό ριζοσπαστισμό και που μεταβάλλει το όλο εργατικό κίνημα από μια κουραστική εργασία μπαλωματή για τη διάσωση του καπιταλιστικού καθεστώτος, σε μια ταξική πάλη εναντίον του καθεστώτος αυτού για την κατάργηση του.[...] Η συζήτηση με τον Μπέρνσταϊν και τους οπαδούς του δεν αφορά, σε τελική ανάλυση, αυτόν η εκείνον τον τρόπο πάλης, αυτή η εκείνη την τακτική, αλλά αυτήν την υπόσταση του σοσιαλδημοκρατικού κινήματος.[...] Το ζήτημα της κοινωνικής μεταρρύθμισης και της επανάστασης, του τελικού σκοπού και του κινήματος, είναι από μια άλλη πλευρά ταυτόσημο με το ζήτημα, αν το εργατικό κίνημα θα έχει μικροαστικό ή προλεταριακό χαρακτήρα.'(Luxemburg 1984:9).

Ο Bernstein, σύμφωνα με τη μελέτη της Luxemburg, φέρεται να υποστήριζε ότι η ολική κατάρρευση του καπιταλισμού μοιάζει όλο και λιγότερο πιθανή δεδομένου της προσαρμοστικότητας και διαρκούς εξέλιξης του συστήματος, άρα οι σοσιαλιστές πρέπει να προσανατολίζονται στην εξύψωση του προλεταριάτου μέσα στο σύστημα. Όπως είναι φυσικό, η Luxemburg εντόπισε σε αυτή τη θέση την ιδέα του αδύνατου της προλεταριακής επανάστασης. Όπως γράφει, "αν παραδεχτεί κανείς με τον Μπέρνσταϊν, ότι ο καπιταλισμός δεν εξελίσσεται προς την ίδια του την καταστροφή, τότε ο σοσιαλισμός θα έπανε να είναι αναγκάιος.". Η θέση αυτή ταυτίζεται με τις θέσεις που υιοθετήθηκαν από τις δύο πλευρές κατά τα γεγονότα του 1918-1919. Οι Ανεξάρτητοι Σοσιαλιστές(USPD) είχαν αποκοπεί από το Σοσιαλιστικό Κόμμα(SPD) λόγω της "εντεινόμενης αντίθεσης τους στη στήριξη που έδινε η κομματική ηγεσία στην κυβέρνηση και στον πόλεμο." Όταν, κατά την επανάσταση του Νοέμβρη, έγινε φανερό ότι η ηγεσία του SPD "ήταν αποφασισμένη να μην την αφήσει να προχωρήσει περισσότερο από τα όρια μιας κοινοβουλευτικής δημοκρατίας, αφήνοντας άθικτη την οικονομική εξουσία των καπιταλιστών και τον παλιό κρατικό μηχανισμό" η σύγκρουση μεταξύ SPD και USPD έγινε αναπόφευκτη. Αν και αρχικά το USPD συμμετείχε στην κυβέρνηση, αναγκάστηκε να αποχωρήσει, και να δημιουργηθεί το Κομμουνιστικό Κόμμα(KPD)(Luxemburg 1984). Το τελευταίο κείμενο της Rosa Luxemburg

18

φανερώνει τα συναισθήματα και τις απόψεις των Κομμουνιστών απέναντι στην σοσιαλιστική κυβέρνηση, αλλά και στην γενικότερη κατάσταση που επικρατούσε στη Γερμανία.

"[...] 'Η τάξη βασιλεύει στο Βερολίνο!' Έτσι διακηρύττει θριαμβευτικά ο αστικός τύπος, έτσι δηλώνουν ο Εμπερτ και Νόσκε, και οι αξιωματικοί του 'νικηφόρου στρατού', τους οποίους ο

μικροαστικός όχλος στο Βερολίνο χειροκρότα κουνώντας χαρτομάντηλα και φωνάζοντας 'Ουρά!'. Η δόξα και η τιμή των γερμανικών όπλων έχουν δικαιωθεί από την αρχή της παγκόσμιας ιστορίας. Αυτοί που κατατροπώθηκαν στην Φλάνδρα και στην Αργκον επανόρθωσαν τη φήμη τους με μια λαμπρή νίκη – πάνω από 300 Σπαρτακιστές στο κτήριο του Φορβερτς(Vorwarts). Οι μέρες που οι ένδοξοι Γερμανοί στρατιώτες εισέβαλαν στο Βέλγιο, και οι μέρες του στρατηγού Φον Εμιλ, του κατακτητή της Λιέγης, ωχριούν μπροστά στα κατορθώματα των Ράινχαρτ στους δρόμους του Βερολίνου. Οι μαινόμενοι στρατιώτες της κυβέρνησης κατέσφαξαν τους απεσταλμένους που προσπάθησαν να διαπραγματευτούν την παράδοση του κτηρίου του Φορβερτς, χρησιμοποιώντας τους υποκόπανους των τουφεκιών για να τους χτυπήσουν μέχρι να μην αναγνωρίζονται.[...]Εν όψει τόσο ένδοξων πράξεων ποιος θα θυμηθεί τις εξευτελιστικές ήττες από τους Γάλλους, τους Βρετανούς και τους Αμερικανούς; Τώρα ο Σπάρτακος είναι ο εχθρός, το Βερολίνο ο τόπος που οι αξιωματικοί μας μπορούν να αποκομίσουν θριάμβους, και ο Νόσκε, ο 'εργάτης', είναι ο στρατηγός που μπορεί να μας δώσει νίκες εκεί που απέτυχε ο Λούντεντορφ.[...]Η τάξη βασιλεύει στη Βαρσοβία! 'Η τάξη βασιλεύει στο Παρίσι!' 'Η τάξη βασιλεύει στο Βερολίνο!' Κάθε μισό αιώνα είναι αυτό που γράφεται στις ανακοινώσεις από τους φύλακες της 'τάξης' από το ένα επίκεντρο κοσμοϊστορικής πάλης στο άλλο. Και μέσα στην ευφορία τους οι νικητές δεν καταφέρνουν να παρατηρήσουν, πως κάθε 'τάξη' που έχει ανάγκη τακτικά να συντηρείται με μια αιματοβαμμένη σφαγή βαδίζει αταλάντευτα προς το δικό της ιστορικό πεπρωμένο, την καταστροφή της. [...]Η επαναστατική πάλη είναι ακριβώς το αντίθετο της κοινοβουλευτικής πάλης. Στη Γερμανία, για τέσσερις δεκαετίες είχαμε μόνο κοινοβουλευτικές “νίκες”. Πρακτικά βαδίζαμε από νίκη σε νίκη. Και όταν βρεθήκαμε αντιμέτωποι με τη μεγάλη ιστορική δοκιμασία της 4ης Αυγούστου 1914, το αποτέλεσμα ήταν η καταστροφική πολιτική και ηθική ήττα, μια εξοργιστική κατάρρευση και σήψη χωρίς προηγούμενο. Μέχρι στιγμής, οι επαναστάσεις δε μας έχουν δώσει τίποτα παρά ήττες. Αυτές οι αναπόφευκτες ήττες μας δίνουν σωρεία εγγυήσεων για την τελική νίκη.[...]Η αντίφαση ανάμεσα στην ισχυρή και αποφασιστική επίθεση των βερολινέζικων μαζών από τη μία και της αναποφάσιστης και άτολμης απραξίας της ηγεσίας του Βερολίνου από την άλλη στιγμάτισε αυτό το τελευταίο επεισόδιο. Η ηγεσία απέτυχε. Μια νέα ηγεσία όμως μπορεί και πρέπει να δημιουργηθεί από τις μάζες για τις μάζες. Οι μάζες είναι ο καθοριστικός παράγοντας. Είναι ο βράχος πάνω στον οποίο θα χτιστεί η τελική νίκη της επανάστασης. Οι μάζες στάθηκαν στο ύψος

19

τους απέναντι στην πρόκληση και μέσα από αυτή την “ήττα” σφυρηλάτησαν έναν κρίκο στην αλυσίδα των ιστορικών ηττών, που είναι το καμάρι και η δύναμη του διεθνούς σοσιαλισμού. Αυτός είναι ο λόγος που οι μελλοντικές νίκες θα ξεπηδήσουν από αυτή την “ήττα”. **«Η τάξη βασιλεύει στο Βερολίνο!» Ηλίθιοι δήμιοι! Η “τάξη” σας είναι χτισμένη πάνω στην άμμο. Αύριο η επανάσταση**

θα υψωθεί ξανά και βροντώντας τα όπλα της με τις σάλπιγγες να αντηχούν θα αναγγείλει προκαλώντας σας τρόπο: 'Ήμουν, Είμαι, Θα Είμαι!'"(Luxenburg 1984:1999)

Το κείμενο φανερώνει πολλές πτυχές της κατάστασης στη Γερμανία : από τη μία βλέπουμε πόσο ισχυρό ήταν το πλήγμα της ήττας του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου για τον στρατό, που σύμφωνα με την Luxemburg προσπαθεί να επουλώσει το τραύμα στρεφόμενος ενάντια στους πολίτες. Ακόμα διαφαίνεται η παραδοξότητα της κυβέρνησης η οποία είναι άτολμη ως προς το θέμα της προλεταριακής επανάστασης, αλλά δε διστάζει να χρησιμοποιήσει βία για να αποτρέψει την ανατροπή της "τάξης." Φυσικά, η Luxemburg αρνείται ότι αυτή η τάξη ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, και οι θέσεις της θα επιβεβαιωθούν στα χρόνια που θα ακολουθήσουν.

Ο Walter Benjamin το 1922 έγραψε το κείμενο *'Για μια κριτική της βίας'*, στο οποίο φαίνεται, μεταξύ άλλων, να απηχεί και τις απόψεις των Σπαρτακιστών. Συγκεκριμένα, ο Benjamin εντοπίζει την διαφορά ανάμεσα στη βία που συντηρεί το δίκαιο, η οποία αναφέρεται στη βία που ασκεί η εξουσία, και στη βία που καταργεί το δίκαιο, η οποία αναφέρεται στην επανάσταση. Για τον Benjamin, η εξουσία δεν μπορεί να λειτουργήσει χωρίς τη βία, είτε αυτή ορίζεται με την έννοια της καταστολής, είτε αναφέρεται στη βία με την οποία έγινε η κατάληψη αυτής της εξουσίας. "Πάνω από όλα πρέπει να τονίσουμε ότι μια απολύτως μη βίαιη λύση διαφωνιών δεν καταλήγει ποτέ σε έννομο συμβόλαιο. Εκείνο είναι που τελικά οδηγεί, όσο ειρηνικά κι αν έχουν προσχωρήσει σε αυτό οι συμβαλλόμενοι, σε ενδεχόμενοι βία. Γιατί απομένει σε κάθε μέρος το δικαίωμα να χρησιμοποιεί έναντι του άλλου βία με οποιονδήποτε τρόπο, σε περίπτωση παράβασης του συμβολαίου. Και όχι μόνο αυτό : όπως η κατάληξη, έτσι και η απαρχή κάθε συμβολαίου παραπέμπει στη βία. Ωστόσο, η άμεση παρουσία της ως βία που θεσπίζει δίκαιο, δεν είναι αναγκαία εντός του συμβολαίου, εκπροσωπείται όμως σ' αυτό στο βαθμό που η εξουσία[Macht] η οποία κατοχυρώνει το έννομο συμβόλαιο κατάγεται με τη σειρά της από τη βία, ακόμα κι αν αυτή η βία δεν ορίζεται ρητά στο συμβόλαιο. Όσο μειώνεται η συνειδητοποίηση της λανθάνουσας παρουσίας της βίας εντός του νομικού θεσμού, τόσο αυτός παρακμάζει. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελούν σήμερα τα κοινοβούλια. Παρουσιάζουν τους γνωστούς αξιολύπητους θεατρινισμούς γιατί δεν διατήρησαν τη συνείδηση των επαναστατικών δυνάμεων στις οποίες οφείλουν την ύπαρξη τους. Στη Γερμανία ειδικότερα[...] τους λείπει η αίσθηση της νομοθετικής

20

βίας που εμπεριέχουν. [...]Είναι σημαντικό το ότι η παρακμή των κοινοβουλίων ίσως αποξένωσε τόσα πνεύματα από το ιδεώδες της μη βίαιης διευθέτησης των πολιτικών διαφορών, όσα αντιστοίχως οδήγησε ο πόλεμος σ' αυτό. [...]Γιατί το μόνο που καταφέρνει ο κοινοβουλευτισμός σε

* Η υπογράμμιση είναι του πρωτότυπου κειμένου.

ζωτικές υποθέσεις, είναι έννομες διατάξεις που εν τη γενέσει και την κατάληξη τους, συνοδεύονται από τη βία."(Benjamin 2014:8). Σε αυτό το παράθεμα διαφαίνεται το παράδοξο των ενεργειών της ηγεσίας μετά την Επανάσταση, όπου στην προσπάθεια της να εγκαθιδρύσει μια μετριοπαθή κυβέρνηση, κατέφυγε στις πρακτική της βίας, από την οποία προσπαθούσε να προστατευτεί και η οποία κουβαλούσε τις βαριές μνήμες του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Χρησιμοποιώντας τον Sorel, και στρεφόμενος κατά των θεωρήσεων του Bernstein βάσει του περιεχομένου του κείμενου, αναφορικά με την απεργία ο Benjamin γράφει: "Εναντι [...]της γενικής απεργίας(η οποία τυπολογικά φαίνεται, παρεμπιπτόντως, να μοιάζει στην περασμένη γερμανική επανάσταση), η προλεταριακή απεργία θεωρεί ως μοναδικό της έργο την καταστροφή της κρατικής εξουσίας. [...]Ενώ η πρώτη μορφή διακοπής της εργασίας συνιστά βία, καθώς προκαλεί μονάχα μια εξωτερική τροποποίηση των συνθηκών εργασίας, η δεύτερη, ως καθαρό μέσο είναι μη βίαιη, καθώς δεν αναλαμβάνεται με την πρόθεση επιστροφής στην εργασία μετά από εξωτερικές παραχωρήσεις και οποιεσδήποτε τροποποιήσεις των συνθηκών εργασίας, αλλά με την απόφαση επιστροφής μόνο σε μια εργασία εξολοκλήρου αλλαγμένη, μια εργασία την οποία δεν επιβάλλει το κράτος, μια ανατροπή, που αυτούς ο τύπος απεργίας δεν την προκαλεί, αλλά μάλλον την πραγματώνει." (Benjamin 2014:10). Για τον Benjamin αυτή η απεργία έχει την ίδια ακριβώς λειτουργία που έχει η θεϊκή βία στην Εβραϊκή θρησκεία, η οποία καταργεί το δίκαιο και καταστρέφει ολοσχερώς, όπως στο παράδειγμα του Κορρέ. Αυτό, φυσικά, δεν επιτεύχθηκε κατά την περίοδο της Βαϊμάρης, και ο Jacques Derrida θα σταθεί επικριτικά προς την θεϊκή βία του Benjamin που φαίνεται να ανταποκρίνεται περισσότερο στις πρακτικές του Χίτλερ καταστροφή της υπάρχουσας τάξης και οικοδόμηση ενός εντελώς διαφορετικού μοντέλου, και αναίμακτη βία, μέσω της πρακτικής των θαλάμων αερίων (Derrida 2002).

Φυσικά, ο Benjamin δεν θα μπορούσε να έχει στο μυαλό του την άνοδο των Ναζί το 1922, όμως η άποψη ότι η προλεταριακή απεργία μπορεί να ταυτίζεται με ακροδεξιές πρακτικές αποτελεί ένα ακόμα επιχείρημα για αυτούς που υποστηρίζουν τη θεωρία του πετάλου. Για να κατανοήσουμε καλύτερα το κοινοβουλευτισμό και τους νόμιμους ελιγμούς του Χίτλερ για την κατάληψη της εξουσίας χρήσιμο είναι να μελετήσουμε το έργο του Carl Schmitt.

Πολλοί έχουν κατηγορήσει τον Carl Schmitt ότι μέσω τόσο των γραπτών όσο και ορισμένων ενεργειών του συνέβαλλε στην άνοδο των Ναζί και στην κατάληψη της εξουσίας από τον Χίτλερ. Είναι γνωστό ότι ο Schmitt υποστήριξε τους Ναζί μετά το 1933, πράγμα που οδήγησε στη

σύλληψη του. Όμως, χρήσιμο είναι να εντοπίσουμε τι υποστήριξε ο Schmitt την περίοδο της Βαϊμάρης, κατά την οποία, σύμφωνα με τον Giorgio Agamben (Agamben 2007:95), τον είχαν απασχολήσει οι απόψεις του Benjamin, μεταξύ των οποίων και το *'Για μια κριτική της βίας.'* "[...]Η

διάκριση μεταξύ βίας που θεσπίζει το δίκαιο και βίας που το συντηρεί -ήταν ο στόχος του Μπενγκιαμιν- αντιστοιχεί κατά γράμμα στην αντίθεση του Σμιτ· μάλιστα, προκειμένου να εξουδετερώσει τη νέα αυτή μορφή της καθαρής βίας, που εκφεύγει από τη διαλεκτική μεταξύ συνταγματικής και συντεταγμένης εξουσίας, ο Σμιτ επεξεργάζεται την θεωρία του για την κυριαρχία. Η κυρίαρχη βία της Πολιτικής θεολογίας απαντά στην καθαρή βία του δοκιμίου του Μπένγκιαμιν με τη μορφή μιας εξουσίας που ούτε θεσπίζει ούτε συντηρεί το δίκαιο, αλλά το αναστέλλει." γράφει ο Agamben. Το δίκαιο, βάσει του Schmitt, αναστέλλεται στην κατάσταση εξαίρεσης.

Στην *Πολιτική θεολογία* ο Schmitt ορίζει την κατάσταση εξαίρεσης ως μια κατάσταση η οποία "δεν καθορίζεται επακριβώς μέσα στην ισχύουσα έννομη τάξη, μπορεί το πολύ πολύ να χαρακτηριστεί ως κατάσταση άκρας ανάγκης διακινδύνευσης της κρατικής υπόστασης και τα τοιαύτα, όμως δεν είναι δυνατόν να ορισθούν επακριβώς τα πραγματικά στοιχεία που πρέπει να συντρέχουν ώστε να επέλθει η έννομη συνέπεια του δικαίου. Μόνον η περίπτωση αυτή θέτει στο προσκήνιο το ζήτημα του υποκειμένου της κυριαρχίας, δηλαδή το ζήτημα της κυριαρχίας εν γένει."(Schmitt 1994:19). Η κατάσταση εξαίρεσης είναι, για τον Schmitt, η στιγμή της απόφασης με της οποίας κάποιος γίνεται κυρίαρχος. Η *Πολιτική θεολογία* εκδόθηκε το 1922. Έντεκα χρόνια μετά, ο Hitler κατέλαβε την εξουσία χρησιμοποιώντας μια κατάσταση εκτάκτου ανάγκης, ορίζοντας τους Κομμουνιστές ως εχθρούς της σταθερότητας του κράτους και χρησιμοποιώντας το άρθρο 48 του συντάγματος της Βαϊμάρης. Ακόμα πιο ενδιαφέρον όμως είναι ότι, σύμφωνα με τον Schmitt, η κατάσταση εξαίρεσης δεν είναι δυνατόν να ρυθμιστεί μέσω του νόμου. "Η απόφαση του κυρίαρχου δεν μπορεί να οδηγείται από έναν υπάρχον υλικό νόμο.[...] Κατά τον Σμιτ, δεν είναι απαραίτητο για το νόμο να καθορίσει ποιος θα πάρει την απόφαση στην κατάσταση εξαίρεσης. Μπορεί να είναι μία κυρίαρχη εξουσία, σε μια νομολογική σχετική σχέση, ακόμα και όταν αυτή η εξουσία δεν αναγνωρίζεται από τον θετικό συνταγματικό νόμο. Αυτό που έχει σημασία είναι αν αυτό το άτομο ή οργανισμός έχουν την δυνατότητα να πάρουν την απόφαση στην κατάσταση εξαίρεσης. Εάν ο κυρίαρχος, όπως κατανοείται εδώ, υπάρχει, η εξουσία του να αναστέλλει τον νόμο δεν χρίζεται θετική νομική αναγνώριση, μιας και η εφαρμοσιμότητα του ίδιου του νόμου εξαρτάται από μια κατάσταση ομαλότητας που διασφαλίζεται από τον κυρίαρχο."(Schmitt 1994). Για αυτό το λόγο, ο Agamben υποστηρίζει ότι οι Ναζί κήρυξαν μια κατάσταση εξαίρεσης η οποία δεν κατήργησε ποτέ το δίκαιο, και ουσιαστικά έγινε ο κανόνας(Agamben 2002). "Η κυρίαρχη

απόφαση δεν είναι πια σε θέση να επιτελέσει το καθήκον που της ανατέθηκε από την Πολιτική Θεολογία: ο κανόνας, ο οποίος συμπίπτει μ' εκείνο από το οποίο ζει, καταβροχθίζει τον ίδιο του τον εαυτό." γράφει ο Agamben(Agamben 2002:100). Είναι ενδιαφέρον ότι ο Schmitt μιλάει συχνά για την

'κατάσταση ομαλότητας που διασφαλίζεται από τον κυρίαρχο". Αν λάβουμε υπόψιν τις θέσεις του Benjamin για τα κοινοβούλια και την σύγκρουση των πολιτικών κομμάτων, η ομαλότητα είναι ακριβώς αυτό που φαίνεται να λείπει από τη Βαϊμάρη, και ένας από τους λόγους για τους οποίους πιθανόν ο Schmitt, και άλλοι, να πίστεψαν στον Hitler. "Ο σκοπός του ομαλού κράτους συνίσταται πάνω από όλα στην εξασφάλιση της απόλυτης ειρήνης μέσα στο κράτος... Η δημιουργία ηρεμίας, ασφάλειας και τάξης και συνεπώς η εγκαθίδρυση της ομαλής κατάστασης είναι το προαπαιτούμενο για να είναι έγκυρα τα νομικά πρότυπα. Κάθε πρότυπο προϋποθέτει μια ομαλή κατάσταση, και κανένα πρότυπο δεν μπορεί να είναι έγκυρο σε μια ανώμαλη κατάσταση. Όσο ένα κράτος είναι μια πολιτική οντότητα, αυτή η απαίτηση για εσωτερική ειρήνη το υποχρεώνει σε κρίσιμες καταστάσεις να αποφασίζει επίσης και για τον εσωτερικό εχθρό."(Schmitt 2009). Η τελευταία φράση αναφέρεται στην θεωρία του Schmitt περί φίλων και εχθρών, σύμφωνα με την οποία το κράτος μόνο μπορεί να κάνει τον διαχωρισμό μεταξύ φίλων και εχθρών και έτσι έχει το δικαίωμα να υποχρεώνει τους πολίτες να πολεμούν κατά του εχθρού, να έχει 'αξίωση πάνω στη φυσική ζωή.'(Schmitt 2009). Εάν υπάρχει ένα κοινό χαρακτηριστικό στις δύο θεωρίες τότε αυτό έγκειται στον εντοπισμό της αδυναμίας της εξουσίας στην Βαϊμάρη, αδυναμία που οδηγούσε σε μια μόνιμη κατάσταση βίας και αδικίας. Πολλές θεωρίες της εποχής είχαν έναν μελλοντικό ή ουτοπικό χαρακτήρα.

Όπως αυτή του Ernst Bloch, με τίτλο το *Πνεύμα της Ουτοπίας* που γράφτηκε το 1918, στους ταραγμένους χρόνους της ήττας στον Πρώτο Παγκόσμιου Πόλεμο και της γέννησης της δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Από τις πρώτες κιόλας γραμμές του κειμένου φαίνεται η ανάγκη για δράση προς μια νέα κατάσταση. 'Είμαι. Είμαστε. Αυτό είναι αρκετό. Τώρα πρέπει να ξεκινήσουμε.[...]Ο Πόλεμος τελείωσε, η Επανάσταση ξεκίνησε, και μαζί με την Επανάσταση, πόρτες άνοιξαν. Αλλά φυσικά, σύντομα έκλεισαν.[...]Μόνο μέσα μας καίει ακόμα αυτό το φως, και ξεκινάμε ένα φανταστικό ταξίδι προς αυτό, ένα ταξίδι προς την ερμηνεία του ξυπνημένου ονείρου μας, προς την πραγμάτωση της κεντρικής έννοιας της ουτοπίας. Για να το βρούμε, για να βρούμε το σωστό πράγμα, για το οποίο αξίζει να ζεις, να είσαι οργανωμένος, και να έχεις χρόνο: για αυτό το λόγο πάμε, για αυτό το λόγο κόβουμε νέους, μεταφυσικά συστάμενα μονοπάτια, επικαλούμαστε αυτό που δεν είναι, κατασκευάζουμε μέσα στο μπλε, και κατασκευάζουμε τους εαυτούς μας μέσα στο μπλε, και εκεί ψάχνουμε το αληθινό, το πραγματικό, όπου το μονάχα πραγματολογικό εξαφανίζεται – incipit vita nova."(Bloch 2000: 1-3). Ο Bloch βλέπει την ιδέα της ουτοπίας όχι ως

'μία προϋπάρχουσα προγραμματική κατάσταση η οποία θα πρέπει να πραγματοποιηθεί κάτω από σοφή ηγεσία που γνωρίζει το πάντα είτε του κόμματος είτε της εκκλησίας, αλλά μια αυτοποιητική διαδικασία η οποία κινείται από το εργαζόμενο, δημιουργικό και παράγων ανθρώπινο ον το οποίο παρακινείται από την υλική πείνα καθώς και από τα όνειρα ότι θα

ξεπεράσει αυτήν την πείνα. Η κοινωνία με την οποία θα καταλήξουμε θα είναι το προϊόν του να φτάσουμε εκεί(Bloch 1985).

Βλέπουμε πως η θεωρία του Bloch είναι επαναστατική και παράλληλα ουτοπική, και τοποθετείται αρκετά μακριά από τις θεωρίες περί κυριάρχου του Schmitt. Ο Bloch, στο βιβλίο *Heritage of a Time*, το οποίο επικρίθηκε έντονα από τον Walter Benjamin(Rabinbach 1985) υποστηρίζει, μεταξύ άλλων, ότι 'ο φασισμός είναι ένα διεστραμμένο θρησκευτικό κίνημα το οποίο κέρδισε τους ανθρώπους με εν μέρει ουτοπικές ιδέες σχετικά με τα θαύματα του Τρίτου Ράιχ.'(Thompson 2013). Αναμφισβήτητα, αυτές οι ουτοπικές ιδέες βρήκαν πρόσφορο έδαφος σε μια κοινωνία η οποία λαχταρούσε ένα καλύτερο μέλλον, τουλάχιστον βάσει των πολιτικών θεωριών που παρουσιάστηκαν παραπάνω.

Μια ολοκληρωμένη μελέτη σχετικά με την πολιτική κατάσταση στη Βαυμάρη θα πρέπει να λάβει υπόψιν της και το θρησκευτικό στοιχείο, όχι μόνο στη ρητορική και πρακτικές των Ναζί ή στις πολιτικές θεωρήσεις των Μαρξιστών, αλλά όπως αυτό εκφράστηκε από τα επίσημα όργανα. Αναφορικά με το Zentrum, το κόμμα των Καθολικών που είχε συσταθεί για να διαφυλάξει τις ελευθερίες της Εκκλησίας, κυρίως απέναντι στον Bismarck, έχει διατυπωθεί ότι κατά την περίοδο της Βαϊμάρης υπήρξε ένα από τα πιο ανοιχτά κόμματα, έχοντας στους κύκλους του τόσο αριστερούς όσο και δεξιούς(Epstein 1967). Αυτό όμως συνετέλεσε στο να δέχεται την πιο έντονη κριτική από τα άκρα σχετικά με το ασταθές πολιτικό κλίμα και τα προβλήματα της Δημοκρατίας. Σύμφωνα με την έρευνα για τα Χριστιανικά Σωματεία, φαίνεται ότι κρατούσαν μια μετριοπαθή στάση για την προστασία των εργαζομένων, η οποία, αν και στο βιβλίο *Christian Trade Unions in the Weimar Republic 1918-1933*(Patch 1985) χαρακτηρίζεται 'λογική' δεν κατάφερε να εμπνεύσει το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού της Βαυμάρης.

Το 2009, στην ταινία του Γερμανού σκηνοθέτη Michael Haneke η οποία κέρδισε το Όσκαρ καλύτερης ταινίας, παρουσιάζεται μια μικρή Γερμανική κοινωνία λίγο πριν την έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου με τη σκιαγράφηση της οποίας ο σκηνοθέτης προσπαθεί να εξηγήσει 'κάποια από τα γεγονότα που συνέβησαν στη χώρα.'(Nees 2010). Στην ταινία, ο πάστορας έχει ένα κεντρικό ρόλο ως θεματοφύλακας μιας ορισμένης ηθικής, εξουσιαστής και τιμωρός, και αναμφισβήτητα ο σκηνοθέτης υπονοεί την επιρροή που είχε η Εκκλησία στους Γερμανούς εκείνη την εποχή. Όμως, αν και καλλιτεχνικά άρτια, έχει ειπωθεί ότι στην

ταινία λείπουν πολλά άλλα βασικά στοιχεία της ανόδου των Ναζί στην εξουσία, όπως η χρησιμοποίηση των Εβραίων ως εξιλαστήριων θεμάτων. Η ανάλυση του ρόλου της θρησκείας και θρησκευτικότητας πριν και μετά τη Βαϊμάρη, και κατά τη διάρκεια της, αποτελεί σε κάθε περίπτωση ένα πολύ ενδιαφέρον θέμα που δυστυχώς δεν μπορεί να αναλυθεί εις βάθος εδώ, όμως

κάποια στοιχεία του έχουν γίνει ήδη φανερά στο έργο των μεγάλων στοχαστών των πολιτικών θεωριών της Βαϊμάρης και επίσης θα διαγραφούν στις επόμενες σελίδες της εργασίας όπου θα αναλυθεί το κίνημα του Ρομαντισμού.

Σε πολλές περιπτώσεις η πολιτική κατάσταση της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης έχει χρησιμοποιηθεί ως παράδειγμα μια κατάστασης στην οποία τα άκρα θρυμματίζουν το μετριοπαθές κέντρο. Η ακροδεξιά χρησιμοποίησε πολλά στοιχεία, τόσο από τη αριστερά όσο και από το κέντρο για να δομήσει τη ρητορική της και της πρακτικές της, εν τέλει πετυχαίνοντας την κατάληψη της εξουσίας. Το ότι τα ακροδεξιά κόμματα έχουν την ικανότητα να δανείζονται στοιχεία από άλλες ιδεολογίες και να τα ενσωματώνουν στη ρητορική ή το πρόγραμμα τους όμως, δεν επιβεβαιώνει τόσο τη θεωρία του πετάλου, παρά αποκαλύπτει τον τυχοδιωκτικό χαρακτήρα αυτών των κομμάτων. Όπως είδαμε, υπάρχουν μεγάλες διαφορές ανάμεσα στους πολιτικούς στοχαστές της εποχής. Αυτό που φαίνεται να τους ενώνει δεν είναι τίποτα άλλο παρά αυτό που ένωνε πολλούς πολίτες της ταραχώδους περιόδου της Βαϊμάρης· η ανάγκη για ένα καλύτερο μέλλον.

1.3 Ο πολιτισμός και η επιστήμη στα χρόνια της κρίσης

Η 'θέση Forman', σύμφωνα με την οποία το πολιτιστικό περιβάλλον της Βαϊμάρης όχι μόνο άσκησε επιρροή αλλά και διαμόρφωσε την επιστημονική έρευνα, έχει παρουσιαστεί σε προηγούμενο κεφάλαιο. Σε αυτό το κεφάλαιο θα επιχειρηθεί η περαιτέρω μελέτη αυτής της επιρροής/διαμόρφωσης καθώς και η παρουσίαση αυτών των κυρίαρχων ρευμάτων που είχαν τόση δύναμη πάνω στην επιστήμη, αλλά και στην τέχνη και τον πολιτισμό. Ο Forman υποστηρίζει ότι(Αραμπατζής-Γαβρόγλου 2012:4) "μετά την ήττα της Γερμανίας, η κυρίαρχη πνευματική τάση στον ακαδημαϊκό κόσμο της Βαϊμάρη ήταν μια νεο-ρομαντική, υπαρξιστική Φιλοσοφία της Ζωής (Lebensphilosophie), που αρέσκονταν ιδιαίτερα στη δημιουργία κρίσεων, χαρακτηριζόταν δε από ανταγωνισμό απέναντι στον αναλυτικό ορθολογισμό, γενικά, και τις θετικές επιστήμες και τις τεχνικές εφαρμογές τους, ειδικότερα.". Συνεχίζοντας, ο Forman γράφει ότι αυτή ακριβώς η τάση ήταν εχθρική προς επιστήμες όπως η φυσική και τα μαθηματικά, και η άνθιση αυτών των

25

επιστημών στην Βαϊμάρη ήταν το αποτέλεσμα της αντίδρασης τους. Για τον Αμερικανό επιστήμονα η αντίδραση αυτή είχε τον χαρακτήρα της προσαρμογής διότι "όταν[...]οι επιστήμονες και το έργο τους απολέσουν το κύρος τους, ωθούνται στη λήψη μέτρων προκειμένου να αντισταθμίσουν αυτή την απώλεια. [...]Αντισταθμιστικά μέτρα συνιστούν γενικά προσπάθειες ν' αλλάξει η εικόνα της

επιστήμης, προκειμένου αυτή η εικόνα να εναρμονιστεί στις κοινωνικές αξίες, που έχουν στο μεταξύ αλλάξει.[...] Παρόμοιες μεταβολές της εικόνας του επιστήμονα και της δραστηριότητας του θα πρέπει να περιλαμβάνουν επίσης μεταβολές των αξιών και της ιδεολογίας της επιστήμης, και μπορεί ακόμη και να επηρεάσουν τα αξιωματικά θεμέλια του κλάδου." (Αραμπατζής-Γαβρόγλου 2012:6). Η ερμηνεία της εχθρότητας προς την επιστήμη στην Βαϊμάρη όμως, δεν μπορεί παρά να σχετίζεται με την ήττα της Γερμανίας στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Ο Forman παραθέτει ένα άρθρο του Arnold Sommerfeld (Αραμπατζής-Γαβρόγλου 2012:14) στο οποίο γράφει ότι "Σίγουρα στη Γερμανία αυτός ο αναχρονισμός (εννοεί την αστρολογία) βασίζεται εν μέρει, στην αθλιότητα του παρόντος. Η πίστη σε μία έλλογη παγκόσμια τάξη κλονίστηκε από τον τρόπο που έληξε ο πόλεμος και την ειρήνη που υπαγορεύτηκε επομένως, οι άνθρωποι ζητούν σωτηρία σε μια παράλογη παγκόσμια τάξη. Όμως οι αιτίες πρέπει να είναι βαθύτερες, γιατί η αστρολογία, ο πνευματισμός και η Χριστιανική Επιστήμη ανθούν και μεταξύ των εχθρών μας. Προφανώς βρισκόμαστε αντιμέτωποι άλλη μια φορά με ένα κύμα ανορθολογισμού και ρομαντισμού, όμοιο με εκείνο που εκατό χρόνια πριν εξαπλώθηκε στην Ευρώπη ως αντίδραση στον ορθολογισμό το δεκάτου όγδοου αιώνα και της τάσης του να θεωρεί ότι η επίλυση του γρίφου του σύμπαντος είναι υπερβολικά εύκολη. Αν και εγώ δεν τρέφω την ψευδαίσθηση ότι είμαστε σε θέση να ανασχέσουμε αυτό το κύμα με επιχειρήματα βασισμένα στη λογική, παρ' όλα αυτά θέλω να θέσω τον εαυτό μου αποφασιστικά στη μάχη εναντίον του.". Βλέπουμε στο κείμενο αυτή την ανάγκη δραπετεύσης από το παρόν που οδήγησε και στις ουτοπικές πολιτικές θεωρήσεις που είδαμε παραπάνω, η οποία παρουσιάζεται τώρα ως αναβίωση ενός ολόκληρου κινήματος ασύμβατου με τις λογικές προσαγές της επιστήμης. Ουσιαστικά, πρόκειται για μια κατάρρευση του ορθολογισμού, τουλάχιστον στα μάτια πολλών στοχαστών της Βαϊμάρης.

Το έδαφος για την αναβίωση του ρομαντισμού είχε φυσικά προετοιμαστεί και από άλλους παράγοντες που συνέβαλλαν στην επιδραστικότητα αυτής της νεορομαντικής θεώρησης του κόσμου. Ο Friedrich Nietzsche με την έντονη κριτική που άσκησε στον ορθό λόγο και τη διχοτόμηση του Απολλώνιου και Διονυσιακού είχε καταδείξει την παράλογη παγκόσμια τάξη για την οποία μιλά ο Rosenberg (Bataille 2004), ενώ ο Freud, με την θεωρία του ασυνειδήτου είχε ρίξει

26
φως στις σκοτεινές και πολλές φορές παράλογες δυνάμεις μέσα στην ανθρώπινη ψυχοσύνθεση που καθοδηγούν το υποκείμενο (Freud 1949). Αλλά πολλοί μελετητές υποστηρίζουν ότι η εμπειρία του πολέμου διαμόρφωσε κατά πολύ και την επιστημονική και φιλοσοφική σκέψη. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Adorno, "πιθανόν να μην είναι τυχαίο ότι μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο ο Freud έστρεψε την προσοχή του στον ναρκισσισμό και στα προβλήματα του εγώ σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο. Οι μηχανισμοί και οι ενστικτώδεις συγκρούσεις που εμπλέκονται όπως έχει καταδειχθεί

παίζουν έναν όλο και πιο σημαντικό ρόλο στην σύγχρονη εποχή[...]. Σύμφωνα με τον Freud, το πρόβλημα της μαζικής ψυχολογίας είναι στενά συνδεδεμένο με ένα νέο τύπο ψυχολογικής οδύνης τόσο χαρακτηριστικού μιας εποχής η οποία για κοινωνικό-οικονομικούς λόγους βλέπει την παρακμή του υποκειμένου και την επακόλουθη αδυναμία του."(Adorno 1982:120)

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, λοιπόν, είναι αναμενόμενο για τον Forman(Αραμπαζτης-Γαβρόγλου 2012) να γεννηθούν θεωρήσεις όπως η αρχή της μη αιτιότητας, δεδομένου του εχθρικού τρόπου με τον οποίο η πνευματική ζωή της Βαϊμάρης αντιμετώπιζε την αιτιότητα, η οποία ορίζεται ως "η γενική έκφραση του γεγονότος ότι όλα όσα συμβαίνουν στη φύση υπόκεινται σε νόμους που ισχύουν χωρίς εξαίρεση", σε μια περίοδο που "στην πνευματική μας ζωή θα πρέπει να έχουν τη θέση τους όχι μόνο το έλλογο αλλά και το παράλογο".

Ο Αλφρεντ Φρίκαρντ(Αραμπαζτης-Γαβρόγλου 2012:18) γράφει αναφορικά με την επιστήμη στην Βαϊμάρη ότι : "Σήμερα ζούμε γενικά την πλήρη απόρριψη του θετικισμού· βρισκόμαστε μπροστά σε μια νέα ανάγκη για ενότητα, μια συνθετική τάση που διαπερνά το σύνολο του κόσμου της μάθησης – ένα είδος σκέψης που δίνει πρωταρχική έμφαση στο οργανικό και όχι στο μηχανιστικό, στο ζωντανό και όχι στο νεκρό, στις έννοιες της αξίας, της πρόθεσης και του σκοπού και όχι της αιτιότητας.". Αν και αυτή η άποψη φαίνεται να επιβεβαιώνει τα όσα υποστηρίζει ο Forman, παράλληλα εκφράζει και την ανάγκη της ενότητας που εκφράζονταν σε μία κατά τα άλλα παραγμένη περίοδο. Η θέση του Spengler(Αραμπαζτης-Γαβρόγλου 2012) ότι "δεν υπάρχει μια μαθηματική επιστήμη, υπάρχουν απλώς πολλών ειδών μαθηματικά" εκφράστηκε σε μια εποχή διαρκούς σύγκρουσης διαφορετικών απόψεων τόσο στην πολιτική όσο και την επιστήμη.

Ίσως αυτός ο πλουραλισμός να αποτελεί μία από τις πιθανές εξηγήσεις για το πόσο πλούσια ήταν η καλλιτεχνική και επιστημική παραγωγή μιας περιόδου μόλις δεκαπέντε ετών. Και ενώ η αναβίωση του ρομαντισμού φαίνεται να είχε εισχωρήσει από τη φιλοσοφία στην επιστημονική πρόοδο, στο θέατρο τα πράγματα ήταν κάπως διαφορετικά. Κατά τη διάρκεια της δημοκρατίας της Βαϊμάρης, το θεατρικό κοινό είδε την ανάδυση ενός θεατρικού είδους γνωστό ως 'επικό θέατρο.'. Ο σκηνοθέτης Erwin Piscator, μαζί με τον Bertolt Brecht δημιούργησαν ένα θέατρο το οποίο

ερχόταν σε αντίθεση με το αστικό δράμα του προηγούμενου αιώνα. Κύρια χαρακτηριστικά αυτού του θεάτρου αποτελούσαν τα κοινωνικά μηνύματα των έργων, η ουδετεροποίηση των συναισθημάτων, η υποκειμενοποίηση του έργου και η κατάργηση της ψευδαίσθησης της πραγματικότητας της σκηνής, χρησιμοποιώντας μια πληθώρα ευρημάτων όπως η προβολή βίντεο, η αλλαγή των σκηνικών εν μέσω της παράστασης και η ερμηνεία των ηθοποιών η οποία είχε ως στόχο περισσότερο να προκαλέσει την κριτική σκέψη του θεατή παρά να τον συγκινήσει. Το

θέατρο του Brecht "απορρίπτει κάθε είδος εξπρεσιονιστικού μέσου το οποίο αντιλαμβάνεται ως άσχετο με το σκοπό του· το δραματικό θέατρο δεν το ελκύει[...]Είναι κατά και του άλλου άκρου του στιλιστικού φάσματος· του νατουραλισμού. [...]Μια νατουραλιστική απόδοση ενθαρρύνει την παρατήρηση αντί για κριτική σκέψη από το μεγαλύτερο μέρος του κοινού. Η αναπαραγωγή του στάτους κβο δημιουργεί την εντύπωση μιας αναπόδραστης πραγματικότητας και δεν αφήνει κανένα περιθώριο για πιθανή αλλαγή. Η ψευδαίσθηση, που αφήνει τον θεατή παθητικό, αποκηρύσσεται. [...]Ο Μπρεχτ κάποτε έγραψε ότι η αποτελεσματικότητα του θεάτρου βρίσκεται στην δυνατότητα να οδηγεί τους ανθρώπους στο να πιστεύουν ότι και αυτοί μπορούν να αντιδρούν στις αντανakλάσεις τους και να συμμετέχουν ενεργά στη διαδικασία της αλλαγής.'(Συλλογικό έργο, 1993) Εξαιρετική σημασία έχει το γεγονός ότι οι Ναζί αντέδρασαν έντονα στα έργα του Brecht, αλλά και το ότι ο ίδιος ο Brecht βλέποντας την άνοδο του Ναζισμού εντατικοποίησε τις προσπάθειες του να παρακινήσει τους συμπολίτες του για δράση μέσω του θεάτρου και να καταδείξει τον χαρακτήρα του ναζισμού άλλοτε παρουσιάζοντας τους στη σκηνή ως εγκληματίες και άλλοτε εξερευνώντας τη σχέση του ναζισμού με τον καπιταλισμό. "Για τον Μπρεχτ, το ερώτημα του ποιο το νόημα ενός έργου μπορεί ή πρέπει να ερωτηθεί ξανά λόγω της απειλής του φασισμού."

Ο Brecht συνέβαλε, μετά την άνοδο των Ναζί στην εξουσία και την εξορία πολλών διανοουμένων της Βαϊμάρης στη διαμάχη μεταξύ του ρεαλισμού και του εξπρεσιονισμού εναντίον των θέσεων του Lukacs. Το κίνημα του εξπρεσιονισμού, λόγω του κεντρικού ρόλου που είχε την εποχή της Βαϊμάρης θα αναλυθεί λεπτομερώς σε επόμενο κεφάλαιο. Πρώτα όμως απαιτείται η παρουσίαση ενός επίσης επιδραστικού κινήματος στην αρχιτεκτονική που αποτελεί ένα από τα στοιχεία που συμβάλλουν στην τεράστια πολιτιστική κληρονομιά της Βαϊμάρης· το κίνημα του Bauhaus.

Έχει υποστηριχθεί ότι το κίνημα του Bauhaus ήταν κατά κύριο λόγο προϊόν της ελευθερίας και του πειραματισμού που προωθούνταν περισσότερο στην Βαϊμάρη σε σύγκριση με την εποχή του Kaiser. Ο Guilio Carlo Argan(Argan 2006) γράφει ότι: "Το Μπάουχαους υπήρξε μια σχολή δημοκρατική

28

με την πλήρη έννοια του όρου: γι αυτό ακριβώς ο ναζισμός, μόλις ανήλθε στην εξουσία, την κατάργησε(1933). Είχε θεμελιωθεί πάνω στην αρχή της συνεργασίας, της κοινής έρευνας μεταξύ δασκάλων και σπουδαστών, αρκετοί από τους οποίους πολύ σύντομα έγιναν καθηγητές. Εκτός από σχολή δημοκρατική, ήταν και σχολή δημοκρατίας: η παραδοχή ήταν πως κοινωνία δημοκρατική(δηλαδή λειτουργική και όχι ιεραρχική) είναι η κοινωνία που αυτοκαθορίζεται, δηλαδή σχηματίζεται και αναπτύσσεται από μόνη

της, οργανώνει και αυτοπροσανατολίζει την πρόοδο της.". Αυτή η λειτουργικότητα χαρακτήρισε το κίνημα, και υποδηλώνει μια μετατόπιση από τον Εξπρεσιονισμό σε μια περισσότερο φανκτιοναλιστική και ορθολογική τέχνη, καθώς, το 1923 ο εμπνευστής του κινήματος Walter Gropius(Curtis 1987:309-316) δήλωσε ότι 'θέλουμε μια αρχιτεκτονική προσαρμοσμένη στο κόσμο των μηχανών, ραδιοφώνων και γρήγορων αυτοκινήτων.'. Όπως όμως εξηγεί ο Argan(Argan 2006) σχετικά με την φιλοσοφία του Bauhaus : "Η ζωή είναι εκ φύσεως ανορθολογική: ορθολογική είναι η σκέψη που διαπλέκεται με τη ζωή, λύνει τα προβλήματα που εκείνη θέτει, τη μετατρέπει σε συνείδηση ζωής. Η τέχνη είναι ακριβώς ο τρόπος σκέψης χάρη στον οποίο προσλαμβάνει γνωστική σημασία η εμπειρία του κόσμου που γίνεται με τις αισθήσεις, αυτός για τον οποίο το δεδομένο της αντίληψης προσλαμβάνεται αυτομάτως, ως φόρμα. Είναι σ' αυτό το πολύ ευαίσθητο πέρασμα που η συμβολή του Κλεε στη διδακτική του Μπαουχάους υπήρξε ουσιώδης προφυλάσσοντας την από τον κίνδυνο προσαρμογής της στο μηχανικό ρασιοναλισμό της βιομηχανικής τεχνολογίας[...].". Και ο Forman(Αραμπαζτης-Γαβρόγλου 2012), υποστηρίζει ότι : "Κατ' αρχάς, η αρχική σύλληψη του και η καλλιτεχνική κατεύθυνση του Μπάουχαους, βρισκόταν, γενικά, στο πλαίσιο της παράδοσης του Ουίλλιαμ Μόρις για επιστροφή στη χειροτεχνία ως αντίδραση κατά της σύγχρονης τεχνολογίας. Όταν ο Γκρόπιους, σε μεγάλο βαθμό για οικονομικούς λόγους, άρχισε να αναπροσανατολίζει τη σχολή προς το βιομηχανικό σχεδιασμό, αντιμετώπισε σθεναρή αντίσταση εκ των έσω. [...]Επιπλέον, ακόμη και ο ίδιος ο Γκρόπιους επεδείκνυε πλήρη αμφιθυμία στο ζήτημα αυτό. 'Πρωταρχικός μου στόχος' στο σχεδιασμό των μαθημάτων της σχολής του Μπαουχάους ήταν 'να εκπαιδεύσω τις φυσικές ικανότητες του ατόμου για να μπορέσει να συλλάβει τη ζωή ως όλον, μια μοναδική κοσμική ενότητα.... Καθοδηγητική μας αρχή ήταν ότι ο καλλιτεχνικός σχεδιασμός δεν αποτελεί ούτε νοητικό ούτε υλικό ζήτημα, αλλά είναι απλά ένα συστατικό στοιχείο του υλικού από το οποίο είναι φτιαγμένη η ζωή.' Και έτσι επιστρέφουμε, για άλλη μια φορά, στη Φιλοσοφία της Ζωής".

Σε μια εποχή διαρκών αλλαγών, αστάθειας και συγκρούσεων είναι αναμενόμενο να υπάρχουν μετατοπίσεις και αμφισημίες στην σκέψη όχι μόνο των καλλιτεχνών, αλλά όπως είδαμε και των

επιστημόνων. Άλλωστε, σύμφωνα με μελετητές, οι ρίζες του Bauhaus βρίσκονται στο κίνημα του μοντερνισμού το οποίο προϋπήρξε της Βαϊμάρης, και το οποίο, επιβίωσε και κατά τη περίοδο των Ναζί, επαρκώς αλλαγμένο ώστε να εναρμονίζεται με τις ναζιστικές ιδέες περί "γεμίσματος του πνεύματος στην μηχανή για μια εποχή ρομαντική και μεταλλική, που δεν έχει χάσει το βάθος του συναισθήματος."(Herf 1984). Τέτοιες δηλώσεις, αναμφισβήτητα, έχουν οδηγήσει, μεταξύ άλλων, στη σύνδεση του ρομαντικού ιδεώδους με την ιδεολογία των Ναζί. Στο

επόμενο κεφάλαιο, θα αναλυθεί σε βάθος το κίνημα του ρομαντισμού κατά τις απαρχές του αλλά και η αναβίωση του κατά την περίοδο μετά τον πόλεμο, καθώς και η σχέση του ρομαντισμού με το κυρίαρχο αισθητικό κίνημα της Βαϊμάρης που κυριάρχησε στην κινηματογραφική παραγωγή της· τον εξπρεσιονισμό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ, ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

2.1 Ρομαντισμός : Η επιθυμία και ο τρόμος

Η θεώρηση του Ρομαντισμού ως ενός συμπαγούς και συγκεκριμένου κινήματος στην φιλοσοφία, την πολιτική και τις τέχνες δεν φαίνεται να βρίσκει σύμφωνους αρκετούς από τους μελετητές του, δεδομένου των διαφορετικών θέσεων και στάσεων που μπορεί κανείς να εντοπίσει μεταξύ των Ρομαντικών(Ferber 2008). Πάντως, μπορούμε να εντοπίσουμε ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά τα οποία βοηθούν στο να παρουσιαστεί αυτό το τόσο επιδραστικό κίνημα που υποστηρίζεται ότι επηρέασε τόσο την πνευματική κατάσταση στη Βαυμάρη, όσο και την περίοδο του Ράιχ.

Στο βιβλίο του Peter Gay *Why the romantics matter*(Gay 2015), παρουσιάζονται κάποιοι από τους σημαντικότερους Ρομαντικούς της Γερμανίας όπως ο Novalis και ο Schlegel, οι οποίοι, φαίνεται να έχουν ως κοινό την εξύψωση της αγάπης σε θρησκευτικότητα, ερχόμενοι σε αντίθεση με το πνεύμα του Διαφωτισμού το οποίο στρεφόταν κατά της θρησκείας. Ο Gay, συγκρίνοντας το κίνημα του Ρομαντισμού στην Αγγλία, Γαλλία και Γερμανία περιγράφει "το ρομαντικό ιδεώδες ενός αγαπημένου ζευγαριού ευσεβώς να λιώνει σε μια ενιαία ιερή οντότητα.". Και υποστηρίζει ότι για τον Ρομαντισμό ο ερωτευμένος αποκόπτεται από την πραγματικότητα, "η πραγματικότητα είναι στην καλύτερη περίπτωση μια μακρινή παρουσία. Από τη στιγμή που αγαπά, ο

30

πιο σοφός των ανδρών δεν βλέπει κανένα αντικείμενο έτσι όπως είναι."(Gay 2015:10-11). Αυτή η ρωγή μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, στην οποία η φαντασία αποκτά έναν κύριο ρόλο, αποτελεί μια από τις βάσεις του Ρομαντικού κινήματος.

Πως όμως φτάνουμε σε αυτό το σχίσμα μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας; Πολλοί υποστηρίζουν ότι ο Ρομαντισμός ήρθε σαν μια αντίδραση κατά του Διαφωτισμού και της ορθολογικής φιλοσοφίας του(Carriera 2010). Για τον Gay(Gay 2015:13-15), ο Ρομαντισμός ήταν μια διαδικασία "ποιητικοποίησης" του κόσμου, "του αέρα, της φωτιάς, του νερού,[και] της γης.". Σύμφωνα με ένα άλλο δοκίμιο του Gay, η περίοδος του Διαφωτισμού χαρακτηρίζεται από έναν

ανθρωπισμό του οποίου "η αισιόδοξη ευπρέπεια είχε τις ρίζες της στις ορθολογικές βάσεις της επιστημονικής εξέλιξης όσο και στις θρησκευτικές εντολές."(Gay 1978: II). Η επικράτηση του ορθού λόγου, η αναζήτηση μιας ηθικής, κοινωνικής και επιστημονικής προόδου, το πρόταγμα της ατομικής και συλλογικής ελευθερίας και η ανάδειξη του ανθρώπου ως κυρίου τού περιβάλλοντός του αποτελούν χαρακτηριστικά ακριβώς μιας εποχής η οποία παραμέρισε τα φαντασιακά πάθη για χάρη μιας συναρπαστικής πραγματικότητας. Κατά τον Gay, στην περίοδο του Διαφωτισμού, "η ορθολογική αγάπη, η νηφάλια και καλά θεωρούμενη αμοιβαία εκτίμηση του άνδρα και της γυναίκας ανυψώθηκε σε κοινωνική ιδέα: «Υπάρχει» όπως ένας ηθικολόγος ανέφερε το 1749, απόλυτα συγχρονισμένος με την εποχή του «μια πνευματική, φυσική, λογική και ορθολογική αγάπη» και αυτή η αγάπη, παρά η ερωτική τρέλα και το αχαλίνωτο ερωτικό πάθος, ήταν ο κατάλληλος οδηγός για την επιλογή συζύγου."(Gay 1978:II). Παρομοίως, ο λόρδος Hillsborough παρατήρησε το 1753 στη Βουλή των Λόρδων ότι αναφορικά με τον γάμο "η αμοιβαία αγάπη μεταξύ των δύο πλευρών που συνάπτουν το συμβόλαιο είναι ένα κατάλληλο χαρακτηριστικό", αλλά αυτό το χαρακτηριστικό είχε να κάνει με "μια ήσυχη και σταθερή αγάπη, και όχι ένα ξαφνικό ξέσπασμα πάθους που θαμπώνει τον νου."(Gay 1978:II) . Είναι εμφανές, από αυτή την σύντομη παρουσίαση της διαφορετικής αντιμετώπισης της αγάπης στον Διαφωτισμό και το Ρομαντισμό, πως ο Διαφωτισμός, με την εξύψωση της λογικής απέρριπτε αυτό που ο Ρομαντισμός δεν δίστασε να προβάλλει· το παράλογο. Οι Διαφωτιστές γνώριζαν ότι το ερωτικό πάθος που θαμπώνει το νου είναι ο εχθρός της λογικής, και οι Ρομαντικοί χρησιμοποίησαν, μεταξύ άλλων, αυτό το πάθος για να αναδείξουν την δύναμη του μη λογικού που είχε τόσο εγκαταλειφθεί.

Γι αυτό τον λόγο, μεταξύ των ρομαντικών θεμάτων βρίσκεται η τάση ανάδειξης του υποκειμένου με τεχνικές που μαρτυρούν μια ψυχολογική εξερεύνηση. Πιο συγκεκριμένα, έχει γραφτεί πως σε έναν από τους πιο σημαντικούς Ρομαντικούς ποιητές, τον William Coleridge, η περιγραφή των "δύο συνειδητοτήτων, η συνειδητότητα του εαυτού μου/και κάποιου άλλου όντος"

31

συνδέεται άμεσα με τη θεωρία των δύο συνειδητοτήτων του Carl Jung(Woodman 1980). Πολλοί ερευνητές υποστηρίζουν ότι εξερεύνηση της εσωτερικότητας του ατόμου στον Ρομαντισμό αναφέρεται σε αυτό που μετέπειτα ορίστηκε από την ψυχανάλυση ως 'ασυνείδητο'. Σύμφωνα με τον Wolfgang Giegerich(Woodman 2015), "η έννοια του 'ασυνείδητου' αναφέρεται σε μια μυθοποίηση, η οποία αναγνωρίζεται ως μια δεξαμενή των καταπιεσμένων, αρχετυπικών περιεχομένων και επιθυμιών, ή σαν ένας παράγοντας στο παρασκήνιο που παράγει τα όνειρα και καθοδηγεί τη μοίρα, ή σαν μια περιοχή του εγκεφάλου.". Αν και ο Giegerich ασκεί έντονη κριτική στην έννοια του ασυνείδητου, αναμφισβήτητα η υπόθεση μίας εσωτερικής, μη ελεγχόμενης

δύναμης που καθοδηγεί τη ζωή του υποκειμένου είναι αρκετή για να παράγει συναισθήματα φόβου, δέους και τρόμου τα οποία χαρακτηρίζουν το κίνημα Sturm und Drang στην Γερμανία, που θεωρείται ως ένα από τα πρωτο-Ρομαντικά κινήματα.

Το Sturm und Drang, με τον έντονο συναισθηματισμό του και την ανάδειξη της υποκειμενικότητας του ατόμου υπήρξε η αντίδραση των Γερμανών καλλιτεχνών και ανθρώπων των γραμμάτων στο Γαλλικό Διαφωτισμό. Καθόλου τυχαίο δεν είναι το γεγονός ότι ένα από τα σημαντικότερα έργα του Sturm und Drang παρουσιάζουν αυτό ακριβώς που οι Διαφωτιστές απέφευγαν σύμφωνα με την ανάλυση του Peter Gay: το ερωτικό πάθος στην πιο καταστροφική μορφή του. Στα Πάθη του Νεαρού Βέρθερου (Goethe 1983), ο πρωταγωνιστής βιώνει τόσο την εκστατική χαρά που 'θολώνει' την πραγματικότητα ("Δέχθηκε. Και πήγα. Κι από τότε, ο ήλιος, το φεγγάρι, τ' αστέρια, μπορούν να τραβάνε ήσυχα το δρόμο τους, εγώ δεν ξέρω πια πότε είναι μέρα πότε είναι νύχτα κι ο κόσμος όλος εχάθη ολόγυρα μου. Ζω μέρες τόσο ευτυχισμένες σαν τις μέρες που ο θεός φυλάει για τους αγίους του. Ό,τι θέλει τώρα ας με βρει, εγώ πια δεν μπορώ να πω πως δεν εχάρηκα τις χαρές, τις πιο αγνές χαρές της ζωής.[...]Είναι φαντασιοπληξία το να νιώθουμε ευτυχισμένοι;"), όσο και το πιο καταστροφικό πόνο όταν μαθαίνει ότι το αντικείμενο της αγάπης του ανήκει σε άλλον άντρα ("Έτσι λοιπόν πρέπει να είναι; Εκείνο που φέρνει την ευτυχία στον άνθρωπο να γίνεται τάχα πηγή της δυστυχίας του; Το γεμάτο, το ζεστό αίσθημα της καρδιάς μου, που μου φέρνε τόση χαρά και μ' έκανε να πλημμυρίσω από αγαλλίαση, που μου δείχνε τον κόσμο ολόγυρα μου σαν Παράδεισο, άρχισε τώρα να μου γίνεται ένας ανυπόφορος βασανιστής, ένας τυραννικός βρυκόλακας που με κυνηγάει παντού, που όπου κι αν πάω μου είναι αδύνατο να ξεφύγω. [...] Ένα πράμα σαν αυλαία τραβήχτηκε μπροστά από την ψυχή μου και βλέπω τώρα της απέραντης ζωής το θέατρο ν' αλλάζει μπρος στα μάτια μου και να γίνεται άβυσσος κάποιου αιώνια ορθάνοιχτο τάφου.[...]Του κάκου απλώνω τα χέρια μου σ' αυτή το πρωί, όταν ξυπνάω από όνειρα βαριά, του κάκου την αναζητάω στο κρεβάτι μου τη νύχτα,

32

όταν κανένα αθώο, όμορφο όνειρο με ξεγελάει πως τάχα κάθομαι κοντά της στο λειβάδι και έχω σα χέρια μου το χέρι της και το γεμίζω χίλια φιλιά. Αλίμονο! Τότε, όταν ζαλισμένος ακόμα από τον ύπνο ψάχνω πασπατεύοντας στο πλάι μου για να τη βρω και την ώρα εκείνη ξυπνάω – ένα ποτάμι δάκρυα, ένας αληθινός χείμαρρος από δάκρυα ξεπετάγεται μέσα απ' τη βαριά μου καρδιά και θρηνώ απαρηγόρητος μπροστά σ' ένα ολοσκότεινο μέλλον. [...]Δεν έχω πια ούτε φαντασία, ούτε αγάπη για τη φύση και τα βιβλία μου φέρνουν αηδία. Όταν μας λείπει ο εαυτός μας, μας λείπουν όλα. [...]Η φαντασία μου δεν βλέπει τίποτε άλλο παρά αυτή: όλα τα αντικείμενα που με περιτριγυρίζουν δεν έχουν καμμιά σημασία, παρά μόνο στο πως σχετίζονται με αυτή. Σε αυτή την

ονειρική κατάσταση απολαμβάνω πολλές ώρες, μέχρι που σταδιακά νιώθω ότι πρέπει να φύγω μακριά της.) μέχρι τη στιγμή που αποφασίζει να δώσει τέλος στην άχαρη ζωή του (Δεν ονειρεύομαι, δεν παραλλήλω. Καθώς πλησιάζω όλο και πιο κοντά στο τάφο οι αντιλήψεις μου γίνονται πιο καθαρές). Όταν ο Βέρθερος αναφέρεται στα συναισθήματα του για την κατάσταση την οποία βιώνει, η αδυναμία ελέγχου ή ακόμα και κατανόησης αυτών των συναισθημάτων χαρακτηρίζεται από τον ίδιο τον Βέρθερο ως δαιμονισμός ή τρέλα. ("Αγαπητέ Γουλιέλμο. Βρίσκομαι σε μια κατάσταση σαν την κατάσταση που βρίσκονταν εκείνοι οι δυστυχημένοι που ο κόσμος πίστευε ότι τους είχαν κυριέψει τα κακά πνεύματα. Κάποτε κάτι με πιάνει. Δεν είναι ούτε φόβος, ούτε λαχτάρα. Είναι ένας πρωτοφανέρωτος εσωτερικός αναβρασμός, που παλεύει να ξεσκίσει το στήθος μου, που μου σφίγγει το λαιμό."). Ο Βέρθερος, δεν είναι απλά ένας χαρακτήρας, αλλά ένα τύπος ανθρώπου που έρχεται σε αντίθεση με τον τύπο που προωθούνταν από τους Διαφωτιστές. Εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι Τα Πάθη του Νεαρού Βέρθερου είχαν τέτοια απήχηση στο κοινό που οδηγήσαν σε αυτό που ψυχολόγοι και μελετητές ορίζουν σαν 'copycat suicide.'. Νεαροί, όχι μόνο από την Γερμανία, αλλά από ολόκληρη την Ευρώπη ταυτίστηκαν τόσο με τον παθιασμένο πρωταγωνιστή, ώστε οδηγήθηκαν στο να δώσουν τέλος στην ζωή τους (Power 2008). Η επιρροή του βιβλίου ήταν τέτοια που αναφέρεται σε ένα από τα πιο διάσημα βιβλία του Ρομαντικού κινήματος· τον Frankenstein της Mary Shelley. Το τέρας φαίνεται να ταυτίζει τις απόψεις του με τις απόψεις του Βέρθερου, ακριβώς όπως και πολλοί αναγνώστες της εποχής.

Ο έρωτας τόσο ως μυστικισμός όσο και τρέλα κυριάρχησε τόσο στο Sturm und Drang, τόσο και σε όλη τη διάρκεια του Ρομαντικού κινήματος. Στο ποίημα Anabelle Lee του Edgar Allan Poe (2011), ο έρωτας αποτελεί τόσο ισχυρή αμαρτία που προκαλεί τη θεοδικία ("Κι αγαπιόμασταν με αγάπη πιο πολύ απ' την αγάπη, Εγώ και η Άνναμπελ Λη· Μια αγάπη που οι άγγελοι όπου κατοικούν στα ουράνια Μας φθοσούνανε γι' αυτή. [...] Οι άγγελοι που δεν νιώθαν ούτε τη μισή

ευτυχία μας Μας φθοσούνανε στα ουράνια. Ναι! Αυτή ήταν η αιτία (καθώς όλοι οι άνθρωποι ξέρουν, Σ' αυτό το βασίλειο πλάι στη θάλασσα. Που ήρθε τη νύχτα ο αγέρας, παγωμένος απ' το σύννεφο Να παγώσει και να σκοτώσει τη δική μου Άνναμπελ Λη.") και στο ποίημα Porphyria's Lover του Robert Browning το ερωτικό πάθος οδηγεί στη δολοφονία του αντικειμένου της επιθυμίας (Stallworthy 2013:1009-1010) ("Αλλά το πάθος κάποιες φορές θα επικρατούσε, Κι ούτε η χαρούμενη γιορτή αυτή της νύχτας μπορούσε να το περιορίσει Μια ξαφνική σκέψη για κάποια τόσο χλωμή Για την αγάπη της · και ό,τι μάταιο: Λοιπόν, πέρασε από τη βροχή και τον άνεμο. Να ξέρεις ότι κοίταξα τα μάτια της Χαρούμενα και περήφανα; Επιτέλους

ήξερα ότι η Πορφυρία με λάτρευε: Έκπληξη έκανε την καρδιά μου να φουσκώσει, και ακόμα περισσότερο μεγάλωνε καθώς σκεφτόμουν τι να κάνω. Εκείνη τη στιγμή ήταν δική μου, δική μου, όμορφη Τέλεια αγνή και καλή: Βρήκα ένα πράγμα να κάνω, και όλα τα μαλλιά της Σε μια μακρυνά χρυσή κλωστή τα τύλιξα Τρεις φορές γύρω από το μικρό λαιμό της, και την έπνιξα. Κανένα πόνο δεν ένιωσε Είμαι σίγουρος ότι δεν ένιωσε κανένα πόνο.")*. Φαίνεται ότι το ερωτικό πάθος προσιδιάζει την έννοια της μοίρας, ή του μέσου που σφραγίζει τη μοίρα.

Και είναι εμφανής η αδυναμία του ανθρώπου να ορίσει την μοίρα όταν μάχεται δυνάμεις πολύ πιο ισχυρές από αυτόν, είτε προέρχονται από εσωτερικές παρορμήσεις και επιθυμίες ή εξωτερικές συνθήκες. Αυτή η σύνδεση του εσωτερικού με το εξωτερικό βρίσκει την έκφραση της στο τρόπο με τον όποιο πρωτορομαντικοί και ρομαντικοί συγγραφείς και καλλιτέχνες αντιμετώπιζαν την φύση. Σύμφωνα με τον Martin Travers(Travers 2005), η φύση για τους ρομαντικούς χαρακτηρίζονταν από έναν μυστικισμό ο οποίος μπορούσε να προσεγγιστεί μέσω των αισθήσεων, και ερχόταν σε αντίθεση με την ανθρώπινη κοινωνία, με όλες τις αξίες τις και την εμμονή της για πρόοδο, τάξη και λογική. Ο Γερμανός ποιητής Einchendorff, "απέδωσε τη φύση με χαρακτηριστικά που είναι συγχρόνως περισσότερο πνευματικά και περισσότερο αιθέρια. Στα έργα αυτά ο ποιητής υμνεί τη φύση ως μέρος της θεϊκής δημιουργίας· ο σκοπός της μπορεί να είναι δυσερμήνευτος, η ίδια, ωστόσο, είναι δυνατόν να προσεγγιστεί διαισθητικά, αλλά μόνον από εκείνους που είναι πρόθυμοι να της παραδοθούν και να βιώσουν την μοναξιά και την απομόνωση. Από την άποψη αυτή, ο Αιχεντορφ πλησίασε το είδος πίστης που εκπροσώπησε ο Γερμανός ρομαντικός θεολόγος Σλαιερμαχερ, ο οποίος πρέσβευε ότι η κατανόηση του κόσμου μέσα από την θρησκεία δεν έγκειται στις σκέψεις και τις πράξεις, αλλά στην αντίληψη και το συναίσθημα, σε αυτήν την διαρκή δεκτικότητα ανάμεσα στην κίνηση του 'Πνεύματος του Κόσμου' μέσα στη φύση και στον άνθρωπο.". Εδώ μπορούμε να εντοπίσουμε

34

μια Ρουσσωική αντιμετώπιση της φύσης, η οποία φαίνεται να αποτελεί την ιδανική κατάσταση για τον άνθρωπο, που, όμως, λόγω του χάσματος μεταξύ φύσης και κοινωνίας, είναι ελκυστική μόνο για κάποιους λίγους που θα παραδοθούν σε αυτή. Κι εδώ γεννιέται ένα ενδιαφέρον ερώτημα που έχει απασχολήσει διάφορους μελετητές. Ποια είναι η σχέση του Ρομαντισμού με την ελευθερία του υποκείμενου; Κατά πόσο η παράδοση στη φύση είναι προσωπική επιλογή, και σε τι βαθμό μπορεί το υποκείμενο να κάνει προσωπικές επιλογές, όταν κυριαρχείται από τη μοίρα και εσωτερικές παρορμήσεις και πάθη;

*

Η μετάφραση είναι του συντάκτη της εργασίας.

Ο Martin Travers(Travers 2005)υποστηρίζει ότι ο ρομαντικός ατομικισμός που μάλιστα παίρνει τη μορφή της πολιτικής διαμαρτυρίας είναι διάχυτος στο Sturm und Drang. Σύμφωνα με τον Travers, "η ποίηση και τα θεατρικά έργα που εντάσσονται σ' αυτό αποτέλεσαν το όχημα για να εκφραστεί το διάχυτο αίσθημα αντίδρασης απέναντι στην κοινωνική διαστρωμάτωση της αριστοκρατικής Ευρώπης. [...]Τα θεατρικά αυτά έργα πραγματεύονταν ακραία θέματα: δολοφονίες και αυτοκτονίες, εμμονές και ψυχοπάθειες, αποπλανήσεις και αιμομιξίες, πολιτικές τυραννίες και μαρτυρικές θυσίες. Σύμφωνα με τον Λεντς, ο οποίος έδωσε την εκτενέστερη κατάθεση των αισθητικών αναζητήσεων του κινήματος στο δοκίμιο του Παρατηρήσεις πάνω στο θέατρο[...]οι δραματουργοί που συσπειρώνονται γύρω από το Sturm und Drang αποσκοπούν σε ένα θέατρο δημοκρατικό και συνάμα προκλητικό, ανοιχτό στις πρωταρχικές δυνάμεις του 'χάους' γιατί εκεί και μόνο υπάρχει η ελπίδα να ανθήσει η 'ελευθερία'.". Μέσα από αυτήν την ανάλυση του Travers γίνεται εμφανές γιατί το ρομαντικό κίνημα πολιτικά συνδέθηκε με την επανάσταση, την δημοκρατία, αλλά, σε πολλές περιπτώσεις, και με την αναρχία. Όμως, δεδομένης της φύσης του ρομαντικού κινήματος, είναι χρήσιμο σε αυτό το σημείο να αναφερθούν οι πολλές αντιφάσεις του. Ο Carl Schmitt(Schmitt 2011), στο βιβλίο του *Πολιτικός Ρομαντισμός* είχε ασκήσει έντονη κριτική στο πολιτικό περιεχόμενο του Ρομαντισμού, με όχημα την απουσία της απόφασης. Το γεγονός ότι στις αρχές του δεκάτου ένατου αιώνα τόσο οι επαναστάτες όσο και οι αντιδραστικοί ήταν Ρομαντικοί είναι προβληματικό για τον Σμιτ. Η ίδια πνευματική κίνηση η οποία οδηγεί τους ανθρώπους να υποτάσσονται σε μια θεϊκή εξουσία τους ωθεί να αμφισβητήσουν την νομιμότητα των γήινων δυνάμεων, σύμφωνα με τον Schmitt ο οποίος επιμένει ότι ο η έμφαση στην αισθητική που τόσο θαυμάζει το ρομαντικό κίνημα οδηγεί σε μια παθητικότητα η οποία καταντά απολιτική.

Είναι γεγονός ότι, όσο και αν ποιητές και λογοτέχνες δημιουργούν ήρωες που αμφισβητούν το κοινωνικό κατεστημένο, το ρομαντικό κίνημα διέπεται από ένα αίσθημα απαισιοδοξίας, που έχει να κάνει με την αδυναμία του ανθρώπου να υποτάξει τις δυνάμεις που τον ελέγχουν. Αυτό

δίνει την εντύπωση μιας πρόσκαιρης αντίδρασης, ενός επαναστατικού σκιρτήματος που στο τέλος είναι καταδικασμένο να αποτύχει, όπως ο έρωτας του Βέρθερου. "Ο άνθρωπος θα πρέπει να υποτάξει τον εαυτό του εντελώς στη φύση και τη μοίρα (τα οποία είναι ένα και το αυτό). Αλλά η φύση έδωσε στον άνθρωπο πάθη, μεταξύ των οποίων είναι και η επιθυμία να είναι ελεύθερος. Επομένως, το μόνο που μπορεί να κάνει ο άνθρωπος είναι να υποφέρει στα χέρια της μοίρας", γράφει ο Ρώσος ρομαντικός ποιητής Boratynskii (Pratt 1984: 27), και θέτει, στο ποίημα του, ένα ερώτημα που φαίνεται να έχει κύριο ρόλο στη κριτική του Ρομαντισμού. "Τι χρησιμότητα έχουν τα

όνειρα της ελευθερίας σε ένα σκλάβο;"

Πολλοί Ρομαντικοί θα συνδέσουν τη μοίρα με το θάνατο, με αυτό που δεν μπορεί να αποφευχθεί, και, βάσει αυτής της σύνδεσης, η αυτοκτονία παρουσιάζεται σαν ηρωική πράξη. Για τον Άγγλο Ρομαντικό Percy Shelley η κατανόηση της ζωής βρισκόταν στη σφαίρα του θανάτου, και γι αυτόν ο θάνατος εμπεριέχει την ελπίδα της αναγέννησης, με τον ίδιο τρόπο που η φύση αναγεννάται μετά τον χειμώνα, καθώς και ο τρόπος να ενωθεί ο ποιητής με την φύση("Κάνε με λύρα σου, τέτοια που 'ναι και το δάσος: Τι κι αν τα φύλλα μου σαν τα δικά του πέφτουνε! Ο αχός των ισχυρών αρμονιών σου Θα πάρει από τους δύο μας έναν βαθύ φθινοπωρινό τόνο, Γλυκό ακόμη και στη θλίψη του. Γίνε εσύ, άγριο Πνεύμα, Το πνεύμα μου! Εσύ, παράφορε, γίνε εγώ! Οδήγησε τις νεκρές μου σκέψεις μες στο σύμπαν, Σαν τα φύλλα τα ξερά, για να επιταχύνεις μια νέα γέννηση! Και, με την μαγική επωδή του στίχου αυτού, Σκόρπισε, σαν να 'ναι μιας άσβεστης εστίας Οι στάχτες και οι σπίθες, τα λόγια μου σ' όλη την ανθρωπότητα! Για τη γη που ακόμα δεν αφυπνίστηκε γίνε μεσ' απ' τα χείλη μου Μιας προφητείας η σάλπιγγα! Ω, Άνεμε, αν έρθει ο Χειμώνας, μπορεί η Άνοιξη να είναι μακριά;)". Σε άλλο ποίημα, ο Shelley παρουσιάζει τον θάνατο ως κάτι ευχάριστο και σχεδόν καλοδεχούμενο. ("Απαλή είναι η αργή αναγκαιότητα του θανάτου; Η γαλήνια ψυχή αποτυγχάνει όταν γραπωθεί, Χωρίς στεναγμό, σχεδόν χωρίς κανένα φόβο, Ειρηνικά παραδομένη στην αναγκαιότητα; Ήρεμη σαν ταξιδιώτης σε μια μακρινή χώρα , Και γεμάτη με θαυμασμό, γεμάτη με ελπίδα όπως κι εκείνος.")*(Shelley 1844:63). Για τον στενό φίλο του Shelley, τον λόρδο Byron, η αντιμετώπιση του θανάτου στα ποιήματα του, σύμφωνα με την έρευνα του Christopher Campbell (Campbell 1991), γνώρισε μία μεταστροφή αφότου γνώρισε τον Shelley. Στα πρώτα του ποιήματα που έθεσαν τις βάσεις για το χαρακτήρα

36

του Βυρωνικού ήρωα, ο Byron αντιμετωπίζει τον θάνατο ως το απόλυτο τίποτα("Προτιμώ να ήμαι μέλλον εις των αηδών σκουληκιών όπου έρπουν εις του τοίχους των ειρκτών των καταδίκων ή να ζω -καθώς ζώ τώρα- έχων την ψυχήν εις φθίσιν βυθισμένος εις την σκέψιν είτε χάσκων προς την φύσιν. Ησυχίαν τώρα θέλω, -τόσον όμως γαληναίαν, ώστε της υπάρξεως μο να μην έχω την ιδέα. Ό,τι εύχομαι θα γίνη· ναι, το τέλος μου εγγίζει, και θ' αναπαυθώ εις ύπνον, όστις δεν θα μ' ενθυμίζη το τι ημών, τι και τώρα ήθελα να ήμην πάλιν, αν και θεωρής με φρίκη συ τα έργα μου μεγάλην.")("Τι προσεύχεσαι και χάνεις δι εμέ τα λόγια σου; η απελπισία,

* Η μετάφραση του ποιήματος βρίσκεται στην ηλεκτρονική διεύθυνση <https://bookstandfiles.wordpress.com/2013/05/28/p-b-shelley-%CF%89%CE%B4%CE%B7-%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%B4%CF%85%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF-%CE%B1%CE%BD%CE%B5%CE%BC%CE%BF/>

* Η μετάφραση είναι του συντάκτη της εργασίας

γέρων, μηδενίζει τας ευχάς σου. Και κατορθωτόν αν ήτο, δεν ζητώ την σωτηρίαν- τον παράδεισον δεν θέλω- θέλω μόνον ησυχίαν.") (Byron 1997:84, 76) το οποίο ο ήρωας επιθυμεί αφότου έχει περάσει τη ζωή του ακολουθώντας τα πάθη του, και αφότου έχει βυθιστεί σε μια απελπισία που φέρεται να αποτελεί προοίον της ίδια της πράξης του να ζείς ("Όσοι νιώθουνε με φλόγα και μ' ορμητική μανία, Πόσο δύσκολα που εκφράζουν κάθε αόριστη αγωνία! Χίλιες σκέψεις τους ταραίζουν και η ψυχή τους λέει να φύγη Σε μια μόνη, μα δεν βρίσκει σε καμμία τους καταφύγι.") βλέποντας τον θάνατο σαν μια μορφή λύτρωσης ("Δεν έχω καμμία σχέση με την αθανασία σου; είμαστε αρκετά δυστυχισμένοι σε αυτή τη ζωή χωρίς τον παραλογισμό του να εικάζουμε για κάποια άλλη. Αν οι άντρες ήταν γραφτό να ζήσουν, τότε γιατί να πεθάνουν;")*(Byron 2014). Σύμφωνα με τον Christopher Caudwell (Caudwell 1937), αυτές οι σκέψεις θανάτου στο έργο του Byron καταδεικνύουν τη δραματική άποψη της επανάστασης. "Από τη μια πλευρά είναι κυνικοί· να κοροϊδεύουν την φάρσα της ανθρώπινης ύπαρξης, και από την άλλη πλευρά είναι συναισθηματικοί, και παραπονιούνται για τον τρόπο με τον οποίο η υπάρχουσα κοινωνία έχει βασανίσει τις υπέροχες δυνατότητες κάποιου-αυτή είναι η ουσία του Βυρωνισμού. Παρουσιάζει την αποκαρδίωση μέσα στις βαθμίδες αριστοκρατίας όσο και την επανάσταση κατά της αριστοκρατίας. Αυτοί οι άντρες λοιπόν είναι πάντα γεμάτοι με σκέψεις θανάτου[...] (όπως) η αποθέωση ενός ηρωικού θανάτου που δικαιολογεί μια αμφιλεγόμενη ζωή. Οι ίδιες μυστικές επιθυμίες για θάνατο φανερώνονται από αυτούς του αριστοκράτες αν γίνουν επαναστάτες, κάνοντας πράξεις εξαιρετικού ατομικού ηρωισμού-κάποιες φορές άχρηστου, κάποιες φορές χρήσιμου, αλλά πάντα ρομαντικού και προσωπικού.". Μετά το 1818 πάντως, ο Byron απηχεί στα ποιήματα του τις απόψεις του Shelley και του Wordsworth περί της αθάνατης ψυχής, συνδεδεμένης με τη φύση που ζει μετά το θάνατο("Μα εγώ δε ζω μοναχός μου στ' αλήθεια. Μέρος από τα γύρω μου έχω γίνει. Για τα ψηλά βουνά κρύβω στα στήθεια τόση στοργή Κι ο θόρυβος της πόλης μαρτύριο για με. Και πόση πλήξη σαν είμαι αναγκασμένος με των άλλων

37

να σέρνομαι κι εγώ την αλυσίδα ενώ η ψυχή δεν έσμιζε του κακού με τα ουράνια, με κορφές και με το δίσκο του άξιου ωκεανού και με τ' αστέρια.") ("Κι έτσι όταν επιτέλους η ψυχή μου λεύτερη τη μορφή της θα πετάξει τη σάρκινη, και μόνο θα βαστάξει όσο χρειάζεται για ναν' πιο ευτυχισμένη από μια μύγα ή σκουλήκι θλιβερό, κι όταν την ίδια θε να μούνε τάξη στοιχεία με στοιχεία μα κι η σκόνη θα μείνει ότι μπορεί απ' αυτή να μείνει δε θε να ιδώ χωρίς να θαμπωθώ αυτή τη συντροφιά τη λαμπερή; Τον άυλο του νου μας και κάθε τύπου το πνεύμα το υψηλό, που κιόλας έχω μερίδιο

*

Η μετάφραση είναι του συντάκτη της εργασίας.

στην αθάνατη ψυχή; Ουράνια, κύματα, βουνό δεν είν' όλα κομμάτι από εμέ κι εγώ απ' αυτά;") (Byron 1977:274). Στον Byron φαίνονται καθαρά πολλές από τις αντιφάσεις του Ρομαντικού κινήματος: η φύση που εμπνέει την απελπισία ή την απελευθέρωση, ο θάνατος ως καταστροφή της ζωής ή ως συνέχιση της, οι ατομικές επιθυμίες σε αντίθεση με το καθήκον στην ανθρωπότητα. Είναι εμφανές ότι το Ρομαντικό κίνημα ευνοούσε τις αντιφάσεις, όταν εκπρόσωποι του όπως ο William Blake γράφουν ότι "χωρίς αντιφάσεις δεν υπάρχει πρόοδος.". Ο σύγχρονος της Γαλλικής Επανάστασης και πολέμιός της, Edmund Burke (Burke 2014), στη μελέτη του *A philosophical Enquiry into the origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* μάλιστα, υποστηρίζει ότι "δύο ιδέες όσο αντίθετες όσο μπορούν να υπάρξουν στην φαντασία συμφιλιωμένες στις ακρότητες τους· και οι δύο παρά την αντίθετη φύση τους συμπίπτουν για να παράξουν το απόλυτο.". Αναμφίβολα, ο θάνατος και η ζωή ανήκουν σε αυτές τις ιδέες για τους Ρομαντικούς. Ο ίδιος ο Burke (Burke 2014) χρησιμοποιεί το παράδειγμα του φωτός και του σκοταδιού, αναφέροντας ότι "το φως και η δόξα που ρέει από τη θεική παρουσία· ένα φως που από την ίδια την υπερβολή του μετατρέπεται σε ένα είδος σκοταδιού. Το απόλυτο φως, με το να υπερνικά τα όργανα της σύγκρουσης, εξολοθρεύει όλα τα αντικείμενα, γιατί είναι στη δράση του να προσιδιάζει το σκοτάδι.". Παρομοίως, ο Goethe (Goethe 1979) έχει γράψει "εκεί που το φως είναι πιο λαμπερό, οι σκιές είναι πιο βαθιές".

Αυτή η περιγραφή της σχέσης φωτός και σκοταδιού φέρνει στην μνήμη το κίνημα του Διαφωτισμού, και τη σχέση του με τον Ρομαντισμό. Παρά τις εμφανείς αντιφάσεις ανάμεσα στα δύο κινήματα, είναι γεγονός ότι σε κάποιες περιπτώσεις ακολουθούν κοινά μονοπάτια, όπως στην περίπτωση του Γάλλου φιλόσοφου Jean Jacques Rousseau που κατόρθωσε να επηρεάσει τόσο τους Ρομαντικούς όσο και τους Διαφωτιστές. Ο Rousseau δεν διστάζει να ρίξει το φταίξιμο στην λεγόμενη επιστημονική και κοινωνική πρόοδο για την ηθική κατάπτωση του ατόμου και να παρουσιάσει τη ζωή στη φύση ως ιδανική κατάσταση για τον άνθρωπο· την ίδια στιγμή όμως, κατηγορεί τους εχθρούς του ότι δεν χρησιμοποιούν λογικά επιχειρήματα εναντίον του, παρά μόνο σοφιστείες (Fitzpatrick 2004) . "Το να αποκτήσεις γνώση και το να διευρύνεις την πνευματική σου

38

κατανόηση, λοιπόν, είναι ένας τρόπος να συμμετέχεις στην ανώτερη ευφυΐα."* (Rousseau 1997) γράφει, αλλά φαίνεται πως αυτή η απόλυτη νοημοσύνη έχει κάτι το μυστικιστικό, δεδομένου ότι μόνο λίγοι μπορούν να την φτάσουν.

Αργότερα, κάποιοι Ρομαντικοί υποστήριξαν την πρόοδο της επιστήμης και της τεχνολογίας, εφόσον αυτές θα ήταν συνδεδεμένες με την παρατήρηση της φύσης. Σύμφωνα με την

*

Η μετάφραση είναι του συντάκτη της εργασίας.

έρευνα του ιστορικού John Tresch(2012), κατά τον 19ο αιώνα βρίσκουμε την ανάδυση των "μηχανικών ρομαντικών", των οποίων η σκέψη μοιράζονταν πολλά κοινά με την φιλοσοφία του Schiller, και πιο συγκεκριμένα "του ονείρου του για μία αισθητική κατάσταση στην οποία ακόμα και το εργαλείο που υπηρετεί είναι ένας ελεύθερος πολίτης.". Στην καινούργια επιστήμη της βιολογίας, ο Lamarck (Poggi, Bossi 1994) θα υποστηρίξει ότι "τα ζωντανά όντα έχουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τα οποία δεν μπορούν να περιοριστούν μόνο σε αυτά που έχουν φυσικά σώματα.". Βλέπουμε πως η Ρομαντική σκέψη, μέσω των αντιφάσεων της, είχε τη δυνατότητα να διακλαδωθεί με διαφορετικές πρακτικές και να χαράζει νέους δρόμους προόδου , μένοντας πιστή στη φύση.

Ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο του Ρομαντισμού, είναι ότι παρά την πληθώρα σκοτεινών και ταραγμένων χαρακτήρων, η άποψη ότι ακόμη και ένα λογικό μυαλό μπορεί να κρύβει έντονο σκοτάδι μέσα του, ή ότι μπορεί μέσω της λογικής να φτάσει κανείς στην τρέλα δεν είναι απύσχα. Φανερώνεται σε πίνακες όπως Ο ύπνος της λογικής παράγει τέρατα, του Ισπανού καλλιτέχνη Goya, στην οποία απεικονίζεται ο καλλιτέχνης να ακουμπά κοιμισμένος πάνω στα εργαλεία της δουλειάς του, ενώ από πίσω του ένα σμήνος από τρομαχτικές φιγούρες νυχτερίδων και κουκουβάγιων να τον κυκλώνουν. Ο Βρετανός συγγραφέας Aldous Huxley (Huxley 1960: 218-219) γράφει αναφορικά με τον πίνακα ότι "όταν η λογική κοιμάται, τα παράλογα και απεχθή ξυπνούν και παίρνουν δράση, προκαλώντας το θύμα τους σε μια άτιμη φρενίτιδα. Αλλά αυτό δεν είναι το μόνο. Η λογική μπορεί κι αυτή να ονειρεύεται χωρίς να κοιμάται, μπορεί να μεθύσει τον εαυτό της[...]". Στον Faust, που θα αναλυθεί εκτενώς σε επόμενο κεφάλαιο, ο γέρος πια πολυμαθής επιστήμονας θα αφήσει τις δαιμονικές δυνάμεις να τον οδηγήσουν, απηυδισμένος από τους περιορισμούς της επιστήμης και της λογικής. Και στην ιστορία του Edgar Allan Poe *Μαρτυρία Καρδιά*, ο αφηγητής θα ομολογήσει το έγκλημα του υποστηρίζοντας παράλληλα την ορθολογική του σκέψη. "Εσείς με περνάτε για τρελό. Οι τρελοί δεν καταλαβαίνουν τίποτα. Έπρεπε όμως να δείτε εμένα. Να δείτε πόσο έξυπνα κατέστρωσα το σχέδιο μου -πόσο προβλεπτικά- πόσο μυστικά το έβαλα μπροστά.", λέει καθώς περιγράφει ένα σχέδιο δολοφονίας. Σε πολλά Ρομαντικά έργα η τρέλα δεν είναι ο εχθρός της λογικής, αλλά κρύβεται μέσα της, περιμένοντας πότε θα κάνει

39

την εμφάνιση της. Είναι η αόρατη δύναμη που, πολλές φορές, κυκλώνει τον άνθρωπο χωρίς αυτός να το γνωρίζει.

Δεν είναι δύσκολο να δούμε πως μπορεί αυτή η υπόθεση να χρησιμοποιηθεί για να εξηγήσει την κατάσταση στην Βαϊμάρη, κυρίως την άνοδο του Ναζισμού. Πολλοί μελετητές υποστηρίζουν ότι η ρομαντική θεώρηση του συναισθήματος που θολώνει την λογική και οδηγεί τον άνθρωπο να φλερτάρει με τον θάνατο χρησιμοποιήθηκε από τη Ναζιστική προπαγάνδα και εξηγεί, εν μέρει, την απήχηση του Ναζισμού στην Γερμανική κοινωνία (O'Donnell 2012). Από την άλλη, κάποιον

άλλοι μελετητές υποστηρίζουν ότι η επιθυμία για τάξη και η πραγμάτωση μιας παγκόσμιας τέλει κοινωνίας με τη συνδρομή της επιστήμης (που στο Ναζιστικό καθεστώς συνδέεται με τους θαλάμους αερίων και άλλα πειράματα στα στρατόπεδα συγκέντρωσης) που χαρακτηρίζει τον Ναζισμό είναι χαρακτηριστικό του Διαφωτισμού. Οι Adorno και Horkheimer (Zuidervaat 1993) από τη σχολή της Φραγκφούρτης, υποστήριζαν ότι η εξουσία του ανθρώπου πάνω στη φύση, ως προϊόν του Διαφωτισμού, κάνει τον άνθρωπο απάνθρωπο και οδηγεί σε απολυταρχικές συμπεριφορές. Φαίνεται ότι πλέον το πεδίο σύγκρουσης μεταξύ του Ρομαντισμού και του Διαφωτισμού μεταφέρεται σε ένα από τα πιο σημαντικά γεγονότα του 20ού αιώνα.

Η επιρροή του Ρομαντισμού είναι εμφανής δεδομένου του πλήθους των μελετητών που αναζητούν την απαρχή διάφορων επιστημών και επιμέρους θεμάτων, όπως τη ψυχανάλυση, τη βιολογία, το αστυνομικό μυθιστόρημα. Πρόσφατα, ο Matt Ffytche (Ffytche 2013), έγραψε μια ενδιαφέρουσα μελέτη για τις ρίζες της έννοιας του ασυνειδήτου/ψυχής στην φιλοσοφία του Schelling. Όμως, για να κατανοήσουμε την επιρροή του Ρομαντισμού κατά την περίοδο της Βαϊμάρης, οφείλουμε να μελετήσουμε σε βάθος τα στοιχεία της εποχής τα οποία προδίδουν ένα ρομαντικό χαρακτήρα, χωρίς να πέσουμε στην παγίδα του αναχρονισμού. Πραγματικά, πολλές από τις ιδέες του Ρομαντισμού συζητήθηκαν και εξελίχθηκαν, επηρεάζοντας νέα κινήματα τόσο στην τέχνη και τη λογοτεχνία, όσο στην πολιτική και στην επιστήμη. Ένα από τα κυριότερα καλλιτεχνικά κινήματα της Βαϊμάρης παρουσιάζει πολλά μοτίβα που συνταιριάζουν στον Ρομαντισμό.

2.2 Το κίνημα του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού

Η εξπρεσιονιστική τέχνη, που γεννήθηκε στη Γερμανία και τη Γαλλία των αρχών του 20ού αιώνα μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του κινήματος του μοντερνισμού, έχει χαρακτηριστεί, μεταξύ άλλων, ως βίαιη. Δεδομένου ότι πολλοί μελετητές, μεταξύ των οποίων και ο Argan, εντοπίζουν τη φιλοσοφία του Nietzsche ως μια από τις κύριες εμπνεύσεις του εξπρεσιονισμού, η χρησιμοποίηση

40

της βίας δεν φαίνεται να προκαλεί έκπληξη. Πιο συγκεκριμένα, ο Furness στο βιβλίο του Expressionism κατονομάζει ως επιρροές του Εξπρεσιονιστικού κινήματος εκτός από τον Γερμανό φιλόσοφο, τα θεατρικά έργα του August Strindberg, την ποίηση του Walt Whitman, τα έργα του Fyodor Dostoyevski, τους πίνακες του Edvard Munch, του Vincent van Gogh και του James Ensor και την ψυχχαναλυτική θεωρία του Sigmund Freud (Furness 1973). Αν και ο Εξπρεσιονισμός απλώθηκε και σε άλλες χώρες εκτός της Γερμανίας (άλλωστε η λέξη εξπρεσιονισμός συναντάται πολύ πριν την ανάδυση του κινήματος σε γραπτά Γάλλων καλλιτεχνών), αποτελεί γεγονός ότι η

γέννηση του εντοπίζεται στην καλλιτεχνική ομάδα Die Brücke που συστάθηκε το 1905 στη Δρέσδη.

Είναι ενδιαφέρον ότι η βία δεν συναντάται μόνο στο εξπρεσιονιστικό θέμα, αλλά και στην καλλιτεχνική διαδικασία και πράξη. Ο Argan (Argan 2006) αναφέρει ότι για τους εξπρεσιονιστές, "η εικόνα δεν είναι, αλλά δημιουργείται· και η πράξη που τη δημιουργεί συνεπάγεται ένα τρόπο δράσης, μια τεχνική. Είναι ένα θεμελιώδες σημείο, που διασαφηνίζει τον ιδεολογικό προσανατολισμό, χαρακτηριστικά λαϊκίστικο, του κινήματος. Η τεχνική δεν είναι καμία επινόηση ή κάτι το προσωπικό, είναι δουλειά. Με το να είναι πριν απ' όλα δουλειά, η τέχνη δεν είναι συνδεδεμένη με τη θεωρητική ή διανοητική κουλτούρα της άρχουσας τάξης, αλλά με την πρακτικοχειροτεχνική κουλτούρα των εργατικών τάξεων.[...] Η εικόνα φέρει τα ίχνη αυτών των χειρωνακτικών εργασιών -που εμπεριέχουν πράξεις βίας πάνω στην ύλη- στη λιτή χάραξη του γραφήματος, στην ακαμψία και τραχύτητα των γραμμών, στα ολοφάνερα αποτυπώματα των ινών του ξύλου. Δεν είναι μια εικόνα που απελευθερώνεται από την ύλη, αλλά που αποτυπώνεται μέσα της με μια πράξη βίας.". Ο Ρομαντισμός ονειρεύτηκε, μεταξύ άλλων, την ελευθερία των χαμηλότερων στρωμάτων, και στον Γερμανικό εξπρεσιονισμό η εργατική τάξη γίνεται φορέας πολιτισμού, απηχώντας την επαναστατική διάθεση της προ-Βαϊμαρικής και Βαϊμαρικής εποχής. Έτσι βλέπουμε θέματα εμπνευσμένα από την καθημερινή ζωή στις πόλεις και τα γεγονότα της εποχής. Αλλά ο μυστικιστικός χαρακτήρας δεν υποχωρεί, εν αντιθέσει, ενισχύεται καθώς περικλείεται στην ίδια την τεχνική. "Αν[...] η τέχνη πραγματοποιεί τις δημιουργικές επιδιώξεις της ανθρώπινης εργασίας, κατά μείζονα λόγο διακρίνεται από τη μηχανική εργασία που εξαρτάται από την ορθολογικότητα ή τη λογική της κουλτούρας της διανόησης· με άλλα λόγια, αν η βιομηχανική εργασία υπακούει σε νόμους ορθολογικούς, η εργασία του καλλιτέχνη, ως ύψιστη στιγμή της κουλτούρας του λαού, είναι αναγκαστικά μη ορθολογική. Γεννιέται, δηλαδή, από την εμπειρία μιας μακράς διαδικασίας που κατέληξε να γίνει ηθικό χάρισμα.[...] Οι Γερμανοί Εξπρεσιονιστές υιοθετούν ως σημείο αναφοράς την τέχνη των πρωτόγονων. Στα νεγρικά φετίχ, όμως, δεν βλέπουν τα σύμβολα μακρινών μύθων ή τις δημιουργίες ενός αυθεντικότερου πολιτισμού. Βλέπουν την

41

ανθρωπινή εργασία στο γνήσιο στάδιο ή στο στάδιο της μεστής δημιουργικότητας. Ο γλύπτης πήρε ένα κορμό δέντρου, και λαξεύοντας τον, του επέβαλλε μια σημασία, τον έκανε θεό."(Argan 2006). Ο Γερμανικός εξπρεσιονισμός είναι λοιπόν πολεμικός, σύμφωνα με τον πνεύμα μιας εποχής που το πρόταγμα για βία ήταν παρόν στην κοινωνία, εναντίον της βιομηχανοποίησης που απειλεί να καταστρέψει την κοινωνία κατακερματίζοντας την σε τάξεις αλλά και υποβαθμίζοντας τη σπουδαιότητα της ανθρώπινης εργασίας. "Η τέχνη δεν είναι μόνο διαφωνία σε σχέση με τη διαμορφωμένη κοινωνική κατάσταση, αλλά βούληση και δέσμευση για την αλλαγή της." (Argan

2006)

Εάν κοιτάξει κανείς τις εικόνες του Εξπρεσιονισμού, αμέσως θα παρατηρήσει την αποτύπωση αυτού που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί άσχημο ή και αλλόκοτο. Όμως σε αντίθεση με πολλούς πίνακες του Ρομαντισμού, το αλλόκοτο δεν αντικατοπτρίζεται σε σκοτεινές υπερφυσικές δυνάμεις, αλλά στα πρόσωπα καθημερινών ανθρώπων. Έντονες γραμμές, συμβολική χρήση έντονων χρωμάτων, τραχύτητα, βίαιοι μορφασμοί και κινήσεις αποτελούν τα χαρακτηριστικά της εξπρεσιονιστικής τέχνης. Πίσω από αυτές τις πρακτικές κρύβεται η θέση των εξπρεσιονιστών για την ομορφιά, η οποία, "περνώντας από τη διάσταση του ιδεώδους στη διάσταση του πραγματικού, αντιστρέφει τη σημασία της, γίνεται ασχημία[...]. Το άσχημο δεν είναι τίποτε άλλο από ένα ωραίο που έχει καταρρεύσει και εξευτελιστεί. Διατηρεί τον ιδεατό της χαρακτήρα όπως οι στασιαστές άγγελοι διατηρούν, αλλά με το αρνητικό πρόσημο του δαιμονικού, τον υπερφυσικό τους χαρακτήρα: και η ανθρώπινη κατάσταση, για τους Γερμανούς εξπρεσιονιστές, είναι ακριβώς η κατάσταση του έκπτωτου αγγέλου." γράφει ο Argan (Argan 2006). Αυτή η προσήλωση στον μυστικισμό παρά την απεικόνιση της καθημερινότητας και των επαναστατικό χαρακτήρα του κινήματος θα οδηγήσει τον Lukacs σε μια κριτική του εξπρεσιονισμού που μας θυμίζει την κριτική του Schmitt στο ρομαντικό κίνημα. Για τον Lukacs (Lukacs 1934), "ο εξπρεσιονιστής[...] δίνει έμφαση σε ακριβώς αυτό που φαίνεται -από την οπτική του υποκειμένου- ως ουσιώδες, όσο αγνοεί τις 'μικρές', 'τιποτένιες', 'ανούσιες' πλευρές (ακριβώς τους συμπαγείς κοινωνικούς προσδιορισμούς) και ξεριζώνει την 'ουσία' από την αιτιώδη συνάφεια της στο χώρο και το χρόνο. Αυτή η 'ουσία' μετά παρουσιάζεται από τον εξπρεσιονιστή σαν ποιητική πραγματικότητα, σαν την πράξη της δημιουργίας που την ίδια στιγμή αποκαλύπτει την 'ουσία' της πραγματικότητας ως απτή από εμάς.[...] Ο ακραίος υποκειμενισμός αποκαλύπτεται -ενας υποκειμενισμός που συνορεύει με τον σολιψισμό... το δεύτερο σημείο που ο εξπρεσιονισμός πρέπει να εγείρει είναι το ερώτημα της ολότητας. Η εσωτερική του αντίφαση, από την οπτική της βάσης των τάξεων και την άποψη για τον κόσμο, παρουσιάζεται στην εξπρεσιονιστική δημιουργική μέθοδο στην αντίφαση ότι, αν και από τη μια πλευρά πρέπει να διεκδικήσει μια ολική αναπαράσταση (μόνο και μόνο λόγω της

42

κοινωνικής και πολιτικής θέσης που υιοθέτησε κατά τη διάρκεια του πολέμου και μετά), από την άλλη πλευρά η δημιουργική του μέθοδος δεν επιτρέπει την αναπαράσταση ενός ζωντανού και δυναμικού κόσμου. Η ολότητα, λοιπόν, πρέπει να εισαχθεί μέσω ενός εξωτερικού υποκατάστατου, και είναι καθαρά τυπικό και άδαιο στα έργα του εξπρεσιονισμού.". Ο Lukacs (Lukacs 1934) δεν θα διστάσει να υποστηρίξει ότι αυτή η έλλειψη νοήματος οδηγεί σε μια ανάγκη απόδρασης από την πραγματικότητα που ευνοεί φασιστικές τάσεις, με τον ίδιο τρόπο που ο Schmitt υποστηρίζει ότι η αισθητικοποίηση του πολιτικού οδηγεί στην αποπολιτικοποίηση του. "[...] Η δημιουργική

διαδικασία (του εξπρεσιονισμού) οδηγεί στην κατεύθυνση του συναισθηματικού αλλά άδειου ρητορικού μανιφέστου, την κήρυξη ενός ψευτοακτιβισμού. [...] Στην πραγματικότητα η θεωρία και πρακτική του εθνικοσοσιαλισμού είναι μια ενότητα παρακμής και οπισθοδρόμησης. Οι εξπρεσιονιστές ήθελαν οτιδήποτε εκτός από την οπισθοδρόμηση. Αλλά εφόσον δεν μπορούσαν να απελευθερώσουν την άποψη τους για τον κόσμο από τη βάση του ιμπεριαλιστικού παρασιτισμού, μιας και μοιράζονταν χωρίς κριτική και χωρίς αντίσταση την ιδεολογική παρακμή της ιμπεριαλιστικής αστικής τάξης, ακόμα και ως πρωτοπόροι της, η δημιουργική τους μέθοδο δεν χρειαζόταν καμιά παραμόρφωση για να στριμωχθεί μέσα στην φασιστική δημαγωγία, της ενότητας της παρακμής και της οπισθοδρόμησης.". Αν και ο Lukacs (Lukacs 1934) αναφέρει ότι ο Goebbels ήταν υποστηρικτής του εξπρεσιονισμού έναντι του 'μαρξιστικού' νατουραλισμού, είναι χαρακτηριστικό ότι πολλά έργα εξπρεσιονιστικής τέχνης απαγορεύτηκαν μετά την άνοδο των Ναζί στην εξουσία.

Ο εξπρεσιονισμός χωρίζεται σε στάδια στα οποία μπορούμε να εντοπίσουμε διαφορετικά χαρακτηριστικά. Πολλοί μελετητές έχουν εντοπίσει ότι, καθώς ο εξπρεσιονισμός αποτέλεσε μέρος του ευρύτερου κινήματος του μοντερνισμού, μεταξύ των μορφών τέχνης που αναδείχθηκαν σε Ευρώπη και Αμερική υπάρχουν αναπόφευκτες επιρροές. Έτσι ο εξπρεσιονισμός φαίνεται να έχει επηρεαστεί τόσο από τον ιταλικό Φουτουρισμό όσο και τους Γάλλους Ντανταϊστές (Sherrill 1989). Γι αυτό το λόγο ο εξπρεσιονισμός είναι δύσκολο να οριστεί, όμως, παρόλαυτα, οι τρεις βασικές ομάδες που αποτελούν τον Γερμανικό εξπρεσιονισμό έχουν ορισμένα χαρακτηριστικά που σχετίζονται με το κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό περιβάλλον της εποχής. Οι καλλιτέχνες της Die Brücke πάλευαν να απορρίψουν την αστική τους καταγωγή ζώντας σε εργατικές κατοικίες, και χρησιμοποιώντας σκηνές της καθημερινότητας για τα έργα τους. Είναι ενδιαφέρον ότι, αν ο Διαφωτισμός απέρριπτε το πάθος για χάρη του μετριοπαθούς έρωτα, και αν ο Ρομαντισμός το αποθέωνε, ο Εξπρεσιονισμός φαίνεται να ενδιαφέρεται περισσότερο για το σεξ. Η επαναστατικότητα του κινήματος, οι κοινωνικοπολιτικές του ανησυχίες και το πρόταγμα της ελευθερίας βρίσκουν την έμπνευση του στον τρόπο ζωής των γυναικών της νύχτας. "Συχνά, ενώ

απαρνιούνταν κατάφωρα τη δυστυχία, τον κίνδυνο και την εκμετάλλευση που σχετίζεται με την πορνεία, πολλοί Εξπρεσιονιστές -καλλιτέχνες και συγγραφείς- έβλεπαν ή φαντάζονταν στη φιγούρα της πόρνης απελευθερωμένη σεξουαλικότητα και ζωτική αυθεντικότητα. Ενσωμάτωνε αυτές τις ενστικτώδεις δυνάμεις που η αστική ηθική συνωμοτούσε να συγκρατήσει μέσα από τους θεσμούς του γάμου, της οικογένειας και των εκπαιδευτικών κανονικοτήτων που δεν άφηναν χώρο για τη φυσική έκφραση της σεξουαλικότητας." γράφει η Ashley Bassie (Bassie 2014). Αργότερα, αυτές οι εικόνες θα χρησιμοποιηθούν όχι για να καταδείξουν την απελευθέρωση του υποκειμένου

αλλά την παρακμή της εποχής της Βαϊμάρης στο κίνημα της Νέα Αντικειμενικότητας.

Πριν από την Νέα Αντικειμενικότητα όμως, υπήρξε η ομάδα το Γαλάζιου Καβαλάρη που επεδίωξε να αντικαταστήσει την Die Brücke. Είχε ιδρυθεί το 1908, και φαίνεται να είναι η πιο πνευματική σε σχέση με τις υπόλοιπες, δεδομένου της χρησιμοποίησης του χρώματος μπλε που, σύμφωνα με τον Kandiski (Kandiski 1946), σχετίζεται με το θείο περισσότερο από κάθε άλλο. Για τον Kandiski, η τέχνη όφειλε να εκφράζει τις συναισθήματα της ψυχής, την εσωτερική αλήθεια, ενάντια στον υλισμό της εποχής. Η ιδέα ότι η ψυχή δεν συγκινείται μόνο από την εξωτερική έκφραση των συναισθημάτων αλλά και από εσωτερικές δυνάμεις, που ο Kandiski εκφράζει στο δοκίμιο του, αναμφισβήτητα απηχεί τις ιδέες του Ρομαντισμού. Διόλου τυχαίο είναι ότι τα θέματα του περιλαμβάνουν τη φύση και τη κυριαρχία του χρώματος ως φορέας συναισθημάτων έναντι της μορφής.

Η Νέα Αντικειμενικότητα επανέφερε την προσοχή του Εξπρεσιονιστικού κινήματος στην κοινωνία, η οποία σπαράζονταν από τις εσωτερικές συγκρούσεις των χρόνων της Βαϊμάρης και τις συνέπειες του πολέμου. Η Νέα Αντικειμενικότητα παρουσιάζει μια κοινωνία διεστραμμένη, κατακερματισμένη, και στρέφεται εναντίον των καπιταλιστών και το κυνήγι του χρήματος, ως αποτέλεσμα του ασταθούς οικονομικού και πολιτικού σκηνικού. Ο George Grosz (Argan 2006) "χρησιμοποιεί τις πιο μοντέρνες μεθόδους οπτικής επικοινωνίας (συμπεριλαμβανόμενου του Κυβισμού και του Φουτουρισμού) για να συνθέσει, μέσα στην ίδια μορφή, της αντιφάσκουσες όψεις μιας εξωτερικής κοινωνικότητας και μιας αντικοινωνικότητας βάθους: είναι ο πρώτος που ανακαλύπτει στον πολιτικό αυταρχισμό, στην απληστία της εξουσίας, στο κυνηγητό του πλούτου, τα συμπτώματα μιας νεύρωσης, μια επικίνδυνη και ίσως θανατηφόρα παραφροσύνη, μιας ένοχη αποκτήνωση του κόσμου.". Τα περισσότερα καλλιτεχνικά έργα της Νέας Αντικειμενικότητας παρά τη ρεαλιστική προσέγγισή τους, ή μάλλον ακριβώς λόγω αυτής, έχουν κάτι το έντονα δυσοίωνο, παρακμιακό και ανησυχητικό. Αποκαλύπτουν μια εποχή έντονου άγχους και πάθους και κάποια από αυτά λειτουργούν ως κραυγές για την αλλαγή της κοινωνίας. Το γεγονός ότι τα έργα διαπερνά μια έντονη απαισιοδοξία για το μέλλον κάνει αυτές τις κραυγές ακόμα πιο τρομερές.

Ο Εξπρεσιονισμός επηρέασε το σύνολο της καλλιτεχνικής παραγωγής της Βαϊμάρης, μεταξύ των οποίων και το ταχύτατα ανερχόμενο και δημοφιλές μέσο του κινηματογράφου. Πολλοί μελετητές θα υποστηρίξουν ότι η επιρροή του Ρομαντισμού φαίνεται καλύτερα στις Εξπρεσιονιστικές ταινίες, ιδίως της πρώτης περιόδου. Ο Kracauer (Kracauer 1966) χωρίζει τον Εξπρεσιονιστικό κινηματογράφο σε τέσσερις μεγάλες περιόδους. Η πρώτη αναφέρεται στις απαρχές του εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου που μπορούν να εντοπιστούν, σύμφωνα με τον Kracauer, στα χρόνια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Οι Φοιτητές από την Πράγα και το Γκόλεμ, που θα

αναλυθούν σε επόμενο κεφάλαιο, περιέχουν έντονα ρομαντικά θέματα, όπως η απόσχιση του εαυτού και η εμφάνιση δύο συνειδητοτήτων, ο καταστροφικός έρωτας, η φύση σε αντιπαράθεση με την τεχνολογία και οι ψυχολογικές ταραχές. Αλλά, παρά κάποια κοινά στοιχεία, είναι λάθος να ταυτίζονται ο εξπρεσιονισμός και ο ρομαντισμός, δεδομένου των διαφορών τους ως προς, μεταξύ άλλων, τη φόρμα. Οι πιο χαρακτηριστικές ταινίες του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού ανήκουν στην εποχή αμέσως μετά τη λήξη του πολέμου. Το εργαστήρι του δόκτορα Καλιγκάρι θεωρείται ως το κατ'εξοχή Εξπρεσιονιστικό φιλμ, όχι μόνο ως προς το περιεχόμενο, αλλά και βάσει της χρήσης ζωγραφισμένων σκηνικών με μυτερές γωνίες, αλλά και τη χρήση κειμένου στην πιο συνταρακτική στιγμή του φιλμ, δημιουργώντας μια αλλόκοτη αίσθηση τρόμου και ανησυχίας. Αν λάβουμε υπόψη τη θεματική του Καλιγκάρι, που ταυτίζεται με την εσωτερικότητα, η οποία αναπαριστάται στον εξωτερικό κόσμο, αλλά και το επαναστατικό μήνυμα, είναι προφανές γιατί η συγκεκριμένη ταινία αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα εξπρεσιονιστικής τέχνης. Κατά τη διάρκεια της Βαϊμάρης πολλά αριστουργήματα με παρόμοια θεματική όπως ο Καλιγκάρι επιχείρησαν να οπτικοποιήσουν τις εσωτερικές ψυχολογικές διεργασίες της ανθρώπινης ψυχής με διάφορους φιλμικούς τρόπους, εξελίσσοντας περαιτέρω την κινηματογραφική παραγωγή. Μετά το 1924, η Νέα Αντικειμενικότητα θα επηρεάσει και τον κινηματογράφο, με μια ανάγκη για περισσότερο ρεαλιστικά σκηνικά και φιλμικές τεχνικές, όπως η χρήση του ντοκιμαντέρ. Η Νέα Αντικειμενικότητα κράτησε περίπου μέχρι και το 1930, και στα χρόνια λίγο πριν την άνοδο του Hitler στην εξουσία, ο Krakauer καταγράφει έργα που αποκαλεί εθνικά έπη και που κατά κύριο λόγο είχαν στόχο να αφυπνίσουν το συλλογικό και πατριωτικό αίσθημα των Γερμανών μέσα από ιστορικά έπη. Άλλωστε, εκείνη την περίοδο καλλιτέχνες και διανοούμενοι φεύγουν μαζικά από την Γερμανία μετά την πίεση του ναζιστικού κόμματος και την ανακήρυξη πολλών εξπρεσιονιστικών έργων ως εκφυλισμένη τέχνη.

Οι σημαντικότερες ταινίες της εποχής της Βαϊμάρη θα αναλυθούν σε επόμενο κεφάλαιο, και μέσω αυτής της ανάλυσης θα καταδειχθεί η σχέση του καλλιτεχνικού κινήματος του εξπρεσιονισμού και οι επιρροές του με την Γερμανική κοινωνία. Ήδη έχει γίνει φανερό η ανάγκη

45

των καλλιτεχνών όχι μόνο να απεικονίσουν αλλά και να αλλάξουν την κοινωνία, είτε χρησιμοποιώντας θέματα που προκαλούν τις ευαισθησίες της αστικής τάξης, είτε μετατρέποντας την ίδια τη διαδικασία της παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου σε βίαια, επαναστατική πράξη. Την ίδια στιγμή διαφαίνονται οι ρομαντικές τάσεις της Γερμανικής κοινωνίας, και οι σύνθετες ψυχολογικές και μυστικιστικές προεκτάσεις που αντιμάχονται το επιστημονικό, τεχνολογικό και υλιστικό πνεύμα της εποχής. Όμως, για την καλύτερη κατανόηση των ταινιών, και μέσω αυτών την κοινωνικοπολιτική κατάσταση στην Βαϊμάρη, είναι αναγκαίο να ερευνήσουμε τα αρχέτυπα τα οποία φαίνεται να επανεμφανίζονται, και τα οποία προηγούνται του Ρομαντισμού. Πολλοί

καλλιτέχνες του κινήματος του Γαλάζιου Καβαλάρη ασχολήθηκαν με τις παραδοσιακές ιστορίες και μύθους, και η θεματική πολλών ταινιών του εξπρεσιονισμού δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια ιστόρηση αυτών των μύθων, αλλαγμένων αρκετά ώστε να ανταποκρίνονται στο πνεύμα της εποχής. Αυτοί οι μύθοι συνιστούν ένα συλλογικό ασυνείδητο που δεν ξεχάστηκε, και επανήλθε στο προσκήνιο σε μια εποχή που η πραγματικότητα ήταν τόσο δύσκολο να διαχειριστεί.

2.3 Φαντάσματα και μύθοι του παρελθόντος

Αρκετοί ερευνητές έχουν ασχοληθεί με την σχέση των μύθων και των παραμυθιών στη σύσταση του συλλογικού ασυνειδήτου, με πρώτο τον Karl Jung ο οποίος έδωσε στο συλλογικό ασυνείδητο το όνομα του. Για τον Jung (Stevens 2013) η μυθολογία δεν ήταν τίποτα άλλο παρά η προβολή του συλλογικού ασυνειδήτου μέσω των αρχέτυπων, που χαρακτηρίζονται ως "πρωταρχικές εικόνες" που ενυπάρχουν στο άτομο έχοντας τον ρόλο του ενστίκτου, αλλά και ως ιδέες που υπάρχουν στο σύμπαν και αποκτούν μορφή μέσα στην ανθρώπινη ψυχή. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται δυνατό η ανθρωπότητα να μοιράζεται κοινά αρχέτυπα, όπως η ιδέα του ήρωα, της μητέρας, της σκιάς, του παιδιού, κτλ. Με βάσει αυτή τη θεωρία, πολλοί μελετητές προσπάθησαν να εξηγήσουν την άνοδο του Ναζισμού στη Γερμανία ανατρέχοντας στα αρχέτυπα της Γερμανικής κουλτούρας, τα οποία φέρεται να εκμεταλλεύτηκαν οι Ναζί. Όταν ο Rosenberg (Rosenberg 1982:150) υποστήριζε ότι "Η μια μορφή του Όντιν είναι νεκρή, δηλαδή, ο Όντιν που ήταν ο δυνατότερος από τους πολλούς θεούς που εμφανίστηκαν ως ενσαρκώσεις μιας γενιάς που ακόμα ήταν επηρεασμένη από τους φυσικούς συμβολισμούς. Αλλά ο Όντιν ως ο ατέρμονος αντικατοπτρισμός των πρωταρχικών πνευματικών δυνάμεων του ανθρώπου του Βορρά ζει σήμερα ακριβώς όπως και 5000 χρόνια πριν.", προσπαθούσε να παρουσιάσει τον Hitler ως αρχέτυπο του θεού της Γερμανικής μυθολογίας. Για τον Jung (Jung 1947:1-16), ο Wotan,

46

όπως είναι γνωστός στις απαρχές της Γερμανικής γλώσσας φέρεται να είναι έκφραση ενός αρχέτυπου που προδίδει μία 'γερμανικότητα'.

Στην μελέτη του για τον Wotan/Odin αναφέρει "Η νεολαία της Γερμανίας που γιόρτασε το ηλιοστάσιο με θυσίες προβάτων δεν ήταν οι πρώτοι που άκουσαν το θρόισμα στο πρωταρχικό δάσος του ασυνειδήτου. Τους περίμεναν ο Nietzsche, ο Schuler, ο Stefan George και το Ludwig Klages. Η λογοτεχνική παράδοση του Ρήνου και της περιοχής νότια του Main έχει

μια κλασική σφραγίδα που δεν ξεφορτώνεται εύκολα, κάθε ερμηνεία της μέθης και πληθωρικότητας είναι επιρρεπής προς τα κλασικά μοντέλα, στον Διόνυσο, στην αιώνια νεότητα και τον κοσμογονικό Έρωτα. Χωρίς αμφιβολία ακούγεται καλύτερα στα αυτιά των ακαδημαϊκών να ερμηνεύουν αυτά τα πράγματα σαν τον Διόνυσο, αλλά ο Wotan ίσως είναι μια πιο σωστή ερμηνεία. Είναι ο θεός της καταιγίδας και της φρενιτίδας, αυτός που εξαπολύει τα πάθη και το πόθο για τη μάχη· επιπλέον είναι ο υπέρτατος μάγος και καλλιτέχνης των ψευδαισθήσεων ο οποίος είναι γνώστης όλων των μυστικών του αποκρυφισμού.[...] (Ο Wotan) είναι το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της Γερμανικής ψυχής, ένας παράλογος ψυχικός παράγοντας ο οποίος δρα στην έντονη πίεση του πολιτισμού σαν κυκλώνας και τον συμπαρασύρει. Παρά την γκρίνια τους, αυτοί που λατρεύουν τον Wotan φαίνεται να έχουν κρίνει τα πράγματα καλύτερα από αυτούς που λατρεύουν την λογική. Προφανώς όλοι είχαν ξεχάσει ότι ο Wotan είναι ένα Γερμανικό στοιχείο ύψιστης σημασίας, η πιο αληθινή έκφραση και αξεπέραστη προσωποποίηση μίας θεμελιώδους ποιότητας που είναι κυρίως χαρακτηριστική στους Γερμανούς. Η έμφαση στη Γερμανική φυλή - που συνήθως ονομάζεται Άρυα- η Γερμανική κληρονομιά, το αίμα και το χρώμα, τα τραγούδια της Wagalaweia , ο καλπασμός των Βαλκυριών, ο Ιησούς σαν ένας ξανθός ήρωας με μπλε μάτια, η Ελληνίδα μητέρα του αποστόλου Παύλου, ο διάβολος ως ο παγκόσμιος Alberich στην Εβραϊκή και Μασονική μεταμφίεση, το Βόρειο Σέλας ως το φως του πολιτισμού, οι κατώτερες φυλές της Μεσογείου- όλο αυτό είναι το αναγκαίο σκηνικό για το δράμα το οποίο συντελείται και εν τέλει σημαίνει το ίδιο πράγμα: ένας θεός έχει κυριεύσει τους Γερμανούς[...] Δεν είναι στη φύση του Wotan να παραμένει άσκοπα και να δείχνει σημάδια προχωρημένης ηλικίας. Απλά εξαφανίστηκε όταν οι καιροί ήταν εναντίον του, και παρέμεινε αόρατος για πάνω από χίλια χρόνια δουλεύοντας έμμεσα και στην ανωνυμία. Τα αρχέτυπα είναι σαν τις κοίτες των ποταμών που ξεραίνονται όταν το νερό τις εγκαταλείπει, αλλά που μπορεί να τις ξαναβρεί οποιαδήποτε στιγμή. Ένα αρχέτυπο είναι σαν ένα παλιός χείμαρρος από τον οποίον το νερό της ζωής ρέει για αιώνες, σκάβοντας ένα βαθύτερο κανάλι για τον εαυτό του. Όσο περισσότερο ρέει στο κανάλι

47

τόσο πιθανότερο είναι ότι αργά ή γρήγορα το νερό θα επιστρέψει στην παλιά του κοίτη. Η ζωή του ατόμου σαν μέλος της κοινωνίας και ιδίως σαν μέλος του Κράτους ίσως να ρυθμίζεται όπως το κανάλι, αλλά η ζωή των εθνών είναι ένα μεγάλο ορμητικό ποτάμι που είναι εντελώς έξω από τον ανθρώπινο έλεγχο, στα χέρια του Ενός που ανέκαθεν ήταν δυνατότερος από τους ανθρώπους.[...] Όλος ο ανθρώπινος έλεγχος τελειώνει όταν ένα άτομο γίνεται μέρος ενός μαζικού κινήματος. Τότε, το αρχέτυπο αρχίζει να τίθεται σε λειτουργία, όπως συμβαίνει, επίσης, στις ζωές των ατόμων όταν έρχονται αντιμέτωποι με καταστάσεις που δεν μπορούν να αντιμετωπιστούν με τις συνηθισμένες μεθόδους.". Το αρχέτυπο του Wotan ευνόησε ιδιαίτερα την εικόνα του Hilter,

παρουσιάζοντας τον ως κυριευμένο από τον ίδιο το θεό, και παράλληλα κυρίαρχο του Γερμανικού λαού. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο ίδιος ο Hitler μετατράπηκε σε αρχέτυπο της απόλυτης εξουσίας, και αργότερα του απόλυτου κακού.

Όμως ο παγανιστικός θεός δεν ήταν το μόνο αρχέτυπο που επανεμφανίστηκε κατά την περίοδο της Βαϊμάρης και των χρόνων της εξουσίας του Ναζιστικού κόμματος στη Γερμανία. Για την ακρίβεια, αρκετά καλλιτεχνικά έργα βρίθουν από τη χρησιμοποίηση αρχετύπων, και ο κινηματογράφος δεν θα μπορούσε να αποτελέσει την εξαίρεση. Ένα από αυτά είναι το αυτόματο.

Το αυτόματο

Η ιστορία των αυτομάτων, των μηχανών που δρουν βάσει μιας προσδιορισμένης αλληλουχίας οδηγιών αλλά φαίνεται σαν να έχουν την δική τους δύναμη να κινηθούν, ή όντως την έχουν, χάνεται στα βάθη του χρόνου. Αναφορές για αυτόματα βρίσκουμε τόσο στην αρχαία ελληνική μυθολογία, όπως ο μεταλλικός γίγαντας Τάλος ή οι μηχανές του Ηφαίστου, αλλά και στους Εβραϊκούς μύθους, όπου ο βασιλιάς Σολομώντας είχε στην κατοχή του αυτόματα για να τον βοηθούν να ανεβεί στο θρόνο του. Τα αυτόματα του παρελθόντος μπορεί να είχαν την εμφάνιση ζώων, αλλά πολλές αναφορές υπάρχουν και σε αυτόματα με σχεδόν ανθρώπινη μορφή και κινήσεις. Μέσα στο πέρασμα των αιώνων δεν άργησε να δημιουργηθεί ένα από τα κεντρικά σημεία του διάσημου βιβλίου της Mary Shelley *Frankenstein*, το οποίο σχετίζεται με την ανάγκη ελέγχου του ανθρώπου πάνω στη φύση, με την επιθυμία να γίνει θεός. Στο ίδιο το βιβλίο, η συσχέτιση ανθρώπου και θεού προβάλλεται έντονα με διάφορους τρόπους, ένας από τους οποίους είναι ότι το τέρας του Frankenstein, εκτός από τον Βέρθερο, φαίνεται να ταυτίζεται και με τον Αδάμ. Ο ολοκληρωμένος τίτλος του βιβλίου είναι Μοντέρνος Προμηθέας, που αναφέρεται φυσικά στον Τιτάνα που έκλεψε τη φωτιά και την έδωσε στους ανθρώπους, αλλάζοντας για πάντα τη ροή

48

της ανθρωπότητας.

Ανάμεσα στις επιρροές της Mary Shelley για την συγγραφή του βιβλίου, φαίνεται να ήταν και η επίσκεψη της στις περιοχές του Ρήνου, όπου βρισκόταν το κάστρο Frankenstein και που οι ιστορικές πηγές αναφέρουν ότι είχε ζήσει ο αλχημιστής Johann Conrad Dippel*. Το αν

* Ο Johann Conrad Dippel ήταν αλχημιστής και θεολόγος που έζησε κατά τον 17ο αιώνα. Οι ανορθόδοξες ιδέες του τον οδήγησαν στο να φυλακιστεί για 7 χρόνια. Ήταν εφευρέτης ενός λαδιού το οποίο πωλούσε ως φάρμακο, και οι φήμες γύρω από το όνομα του οργίασαν όταν αποφάσισε να αποσυρθεί για να μελετήσει ανατομία και αλχημεία. Λέγεται ότι προσπαθούσε να βρει ελιξίρια για να επιμηκύνει τη ζωή του και πως έκλεβε πτώματα νεκρών για τα πειράματά του. http://www.huffingtonpost.com/corey-schjoth/mysterious-traveler-frankenstein_b_8253046.html

ο Dippel είχε αποπειραθεί να ζωντανέψει τους πεθαμένους δεν είναι ιστορικά εξακριβωμένο· πάντως, ο Edward Swenderborg (Swenderborg 1854)* τον είχε αποκαλέσει ως τον 'τον πιο μοχθηρό διάβολο', και σίγουρα δεν ήταν ο μόνος αλχημιστής γύρω από το όνομα του οποίου κυκλοφορούσαν σκοτεινές φήμες. Η ιστορία του Γκόλεμ κυκλοφορούσε στις περιοχές της κεντρικής Ευρώπης ως μέρος της εβραϊκής παράδοσης και του Ταλμούδ κατά τον μεσαίωνα, και, το ενδιαφέρον για τον συγκεκριμένο μύθο φαίνεται να αναζωπυρώθηκε την περίοδο του Ρομαντισμού, βάσει των μαρτυριών που έχουμε γι αυτό. Σύμφωνα με τον John Neubauer (Neubauer 2010), στα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνα, η ιστορία του Γκόλεμ άρχισε να τοποθετείται στην Πράγα, καθώς "η εμφάνιση του το Γκόλεμ στην Πράγα σε γραπτή μορφή ήταν το προϊόν μιας Εβραϊκογερμανικής διαδικασίας σύστασης ταυτότητας.". Στη μελέτη της Cathy S. Gelbin (Gelbin 2011: ch. 1), αναφέρεται ότι "στις αρχές του δεκάτου ενάτου αιώνα, το γερμανικό ενδιαφέρον άρχισε να μετατοπίζεται προς τον γκόλεμ, μια φιγούρα επίσης αθάνατη αλλά που τις έλειπαν τα χαρακτηριστικά της λύτρωσης, υποδεικνύοντας έτσι τις αυξανόμενες εχθρικές συμπεριφορές προς τους Εβραίους με την άνοδο του Γερμανικού εθνικισμού.[...] Το γκόλεμ, ένας τερατώδης και σιωπηλός μη άνθρωπος, γίνεται το τέλειο σημαίνον για τον σχηματισμό της απόλυτης διαφοράς των Εβραίων, ένα μοντέρνο σύμβολο της πνευματικής και φυσικής διαφθοράς τους καθώς και τον ατελή τρόπο συνομιλίας τους.". Όπως φαίνεται, το γκόλεμ και το αυτόματο παρά τις ομοιότητες τους έχουν κάποιες ενδιαφέρουσες διαφορές οι οποίες οδήγησαν στο να λογίζονται ως διαφορετικά στοιχεία της κουλτούρας.

Αν και τα δύο ανταποκρίνονται στην ανάγκη της δημιουργίας ζωής από τον άνθρωπο, το αυτόματο αναφέρεται σε κάτι το οποίο έχει κατασκευαστεί μέσω της χρήσης της τεχνολογίας ή της

49

επιστήμης, ενώ το γκόλεμ, του οποίου οι απαρχές βρίσκονται στη γέννηση του Αδάμ, είναι φτιαγμένο από πηλό. Ο πηλός όμως δεν φτάνει για να δώσει ζωή σε ένα άψυχο άγαλμα. Στον μύθο του Γκόλεμ, ο πηλός αποκτά ζωή μέσω μυστικιστικών δυνάμεων, συχνότερα με τη χρήση μαγείας και την επίκληση συγκεκριμένων λέξεων. Στην γερμανική μεταφορά του μύθου του Γκόλεμ στον κινηματογράφο, που θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο, ο ραββίνος, παρόμοιος με τον Faust, είναι γνώστης του αποκρυφιστικού και του μυστικισμού, όμως δεν δίνει αυτός τη ζωή στο γκόλεμ, παρά επικαλείται το πνεύμα του Άσταροθ για να επιτελέσει την πράξη. Η λέξη Άσταροθ (Guiley 2009), σύμφωνα με τη δαιμονολογία και διάφορα κείμενα του καβαλισμού αναφέρεται σε έναν από τους πιο ισχυρούς

* Ο Edward Swenderborg ήταν Σουηδός επιστήμονας, φιλόσοφος και θεολόγος που έζησε κατά τον 17ο και 18ο αιώνα. Ένας πραγματικός homo universalis, ο Swenderborg ασχολήθηκε με το σύνολο των φυσικών επιστημών και την φιλοσοφία, ενώ στο τέλος της ζωής του αφιερώθηκε σε πνευματικά ζητήματα.

δαίμονες της Κολάσεως. Βλέπουμε λοιπόν πως σε αντίθεση με τον μύθο του Frankenstein, στον μύθο του Γκόλεμ τη θέση της τεχνολογίας την έχει η μαγεία, και η θέση του δημιουργού δεν ανήκει αποκλειστικά στον άνθρωπο. Είναι ενδιαφέρον ότι στο μύθο του Γκόλεμ ο ραββίνος γνωρίζει πολύ περισσότερο ότι υπόκειται σε δυνάμεις ισχυρότερες από αυτόν, ενώ ο Δόκτωρ Frankenstein επιδιώκει τον έλεγχο του ανθρώπου πάνω στη φύση μέσω της επιστήμης. Δανειζόμενοι έναν όρο από την actor network theory (Cressman 2009), μπορούμε να πούμε ότι ο δόκτωρ Frankenstein πιστεύει ότι έχει λιγότερο περιορισμένο agency, που μεταφράζεται χονδρικά στην ικανότητα του ανθρώπου να δρα.

Αυτοί που υποτίθεται ότι έχουν ένα προκαθορισμένο agency ελεγχόμενο από τους δημιουργούς τους, είναι τα αυτόματα. Τόσο το Γκόλεμ όσο και ο υπνωτισμένος Cesare, αλλά και το ρομπότ Μαρία, που στοίχειωσαν τον Γερμανικό κινηματογράφο της Βαϊμάρης, δημιουργούνται για ένα συγκεκριμένο σκοπό. Η απόλυτη υποταγή στους δημιουργούς τους είναι δεδομένη, και νοούνται περισσότερο ως εργαλεία παρά ως ζωντανά όντα. Όμως σταδιακά, τα αυτόματα αποκτούν όλο και περισσότερο agency, όλο και περισσότερη ελευθερία, το οποίο παράλληλα σημαίνει και την καταστροφή τους. Κάθε φορά που αποκλίνουν από τον σκοπό που οι άνθρωποι έθεσαν γι αυτά καταστρέφονται. Την ίδια στιγμή όμως, παρόμοια με το δόκτορα Frankenstein, τα αυτόματα μπορούν να καταστρέψουν και τη ζωή του δημιουργού τους. Οι ιστορίες αυτές προσπαθούν να μας διδάξουν ότι ο άνθρωπος δεν πρέπει να παίζει με δυνάμεις ισχυρότερες από αυτόν γιατί αυτό μπορεί να οδηγήσει στην καταστροφή του, καταδεικνύοντας τον ρομαντικό τους χαρακτήρα. Αλλά επίσης, μας δείχνουν ότι αν δεν ακολουθούνται οι προκαθορισμένοι κανόνες, τότε χάνεται ο έλεγχος και ο κόσμος βυθίζεται στο χάος. Και, ακόμα ένα στοιχείο είναι η τραγικότητα τόσο των αυτομάτων όσο και των δημιουργών που βαδίζουν προς το χαμό τους που καταδεικνύει ότι, εν τέλει, ίσως και ο δημιουργός να είναι ένα αυτόματο της μοίρας, όμοια με τον παραδομένο στο ερωτικό πάθος Βέρθερο. "Η φυσική φιλοσοφία είναι το δαιμόνιο πνεύμα που καθόρισε τη μοίρα μου· επιθυμώ, λοιπόν, σε αυτή την αφήγηση, να εξιστορήσω τα γεγονότα που οδήγησαν στην προτίμηση μου για αυτή την επιστήμη." ομολογεί ο Victor Frankenstein στο τέλος της ζωής του (Shelley 1845: ch. 2).

Ένα από τα στοιχεία που συμβάλλουν στον αρχετυπικό χαρακτήρα των μηχανών φτιαγμένων από τον άνθρωπο, και φαίνεται να απασχόλησε τόσο τον κινηματογράφο της Βαϊμάρης όσο και τον κινηματογράφο μετά την πτώση του Ναζισμού είναι και το ζήτημα της ηθικής ευθύνης. Τόσο το γκόλεμ όσο και ο Cesare και η Μαρία διαπράττουν εγκλήματα. Αν νοήσουμε τα αυτόματα ως μέσα προς έναν σκοπό τότε η ευθύνη για τα εγκλήματα τους πέφτει στα χέρια των δημιουργών. Όμως, πολλές σύγχρονες μελέτες έχουν προσεγγίσει το ζήτημα από μια άλλη οπτική γωνία. "Όλα τα ζωντανά συστήματα και μόνο τα ζωντανά συστήματα μπορούν να έχουν νόημα. Αυτό συμβαίνει επειδή η ζωή υπονοεί την παρουσία μιας εσωτερικής αξίας, η οποία αποτελείται από την απαραίτητη και επαρκή προϋπόθεση για

νόημα.", αναφέρουν οι βιολόγοι Maturana και Varella (Maturana Varella 1992). Και πραγματικά, στα αυτόματα της Βαϊμάρης βλέπουμε την προσπάθεια των αυτομάτων να δημιουργήσουν το δικό τους νόημα, η οποία αποδεικνύεται καταστροφική τόσο για τα ίδια, όσο και για τον δημιουργό και τον κόσμο στον οποίο ζουν. Η θέληση για ελευθερία οδηγεί στο χάος.

Αναμφισβήτητα, το αρχέτυπο του αυτομάτου κατέχει σημαντική θέση στις μέρες μας. Άρθρα επί άρθρων γράφονται καθημερινά για τις επιπτώσεις της τεχνολογίας, για τον φόβο ότι οι μηχανές θα προσπαθήσουν να υποδουλώσουν των ανθρωπότητα και για την ηθική ευθύνη των μηχανών (όπως τα 'δολοφονικά' αυτόματα drone που συμβάλλουν, μεταξύ άλλων, σε πολεμικές επιχειρήσεις.). Το ζήτημα του ελέγχου, τόσο του ανθρώπου πάνω στη μηχανή όσο και του ανθρώπου πάνω στη φύση φαίνεται να μην έχει απομακρυνθεί πολύ από τις πρώτες αψιμαχίες μεταξύ των Διαφωτιστών και των Ρομαντικών. Την ίδια στιγμή όμως, είναι ενδιαφέρον ότι, αν και τα αυτόματα παρουσιάζονται ως κάτι το εξωτερικό από την κοινωνία, το μη ανθρώπινο και το καταστροφικό, που οδήγησε την Cathy Gelbin να τα συνδέσει με την άνοδο του αντισημιτισμού στην Γερμανία, παράλληλα έχουν μια στενή σύνδεση με την ανθρωπότητα η οποία δεν μπορεί να παραβλεφθεί. Το γκόλεμ, ακριβώς όπως και ο Αδάμ, γεννήθηκε από πηλό και την εμφύσηση ζωής από μια ανώτερη οντότητα. Αν ο άνθρωπος του Ρομαντισμού και της Βαϊμάρης είναι έρμαιο των παθών του, της μοίρας και των δαιμόνων με τη ψευδαίσθηση της ελευθερίας να οδηγεί στο χαμό του και έχοντας, σύμφωνα με την Εβραϊκή και Χριστιανική παράδοση ένα ανώτερο ον ως δημιουργό του, πόσο εύκολο είναι να αναγνωρίσουμε τις διαφορές μεταξύ ανθρώπου και αυτομάτου; Αυτό είναι και ένα από τα πιο τρομερά στοιχεία στον μύθο του αυτομάτου που στην περίπτωση της Βαϊμάρης προμηνύει το εφιαλτικό της μέλλον.

Ο Άλλος

Αν το αρχέτυπο του Άλλου έχει κάποια συσχέτιση με το αυτόματο, τότε αυτό συμβαίνει στο

51

επίπεδο της διαφορετικότητας σε σχέση με το Εγώ. Ο Άλλος, ορίζεται ως μια εξωτερικότητα η οποία δεν μπορεί ποτέ να συλληφθεί, και, ακόμα και ο φόνος του Άλλου διατηρεί αυτήν την διαφορετικότητα που δεν μπορεί να ελέγχει, η οποία ταυτίζεται, σύμφωνα με τον Levinas (Levinas 1979), με αυτό που είναι άπειρο. Όταν ο Hegel (Berenson 1982) μιλούσε για την έννοια του Άλλου, την αντιλαμβανόταν ως μέρος της συνειδητότητας, βάσει της ιδέας ότι το Εγώ αντιλαμβάνεται τον εαυτό του όταν έρχεται σε επαφή με τον Άλλο. Το Εγώ αυτοορίζεται μέσω του Άλλου. "[...]Ο Άλλος εισχωρεί στην καρδιά μου. Δεν μπορώ να τον αμφισβητήσω χωρίς να αμφισβητήσω τον εαυτό μου, μιας και η συνειδητότητα μου είναι αληθινή μόνο όταν αναγνωρίζει

την ηχώ της σε κάποια άλλη."

Ο Ρομαντισμός χρησιμοποίησε εικόνες και παραστάσεις του Άλλου κατά κόρον. Κάποιες φορές ο Άλλος χαρακτηριζόταν ως κάτι το εξαιρετικά διαφορετικό από την ανθρώπινη φύση, όπως το βαμπίρ ή το φάντασμα. Όταν όμως ασχολούνταν με τον δίδυμο, ή τη σκιά, ήταν εμφανής η εσωτερική σύνδεση του Άλλου με το Εγώ. Στο μυθιστόρημα του Dostoyevski ο Δίδυμος, ο πρωταγωνιστής συναντά τον δίδυμο του, ο οποίος συμπεριφέρεται εντελώς αντίθετα από τον πρωταγωνιστή· είναι αγαπητός, κοινωνικός και εξωστρεφής ενώ ο πρωταγωνιστής παρουσιάζεται αγχώδης και αντικοινωνικός. Κατά μια έννοια, ο δίδυμος είναι αυτό που ο πρωταγωνιστής ονειρεύεται να γίνει, όταν όμως αναρωτιέται για την ύπαρξη του διδύμου του σίγουρα δυσκολεύεται να τον αποδεχθεί("Η θα πρέπει να υποκριθώ ότι δεν είμαι εγώ αλλά κάποιος άλλος που μοιάζει καταπληκτικά με μένα, και να φαίνομαι σαν να μην συμβαίνει τίποτα;"). Αν λάβουμε υπόψιν τη θέση του Hegel περί αυτοπροσδιορισμού του Εγώ μέσω του Άλλου, τότε μπορούμε να καταλάβουμε το πως οι αμφιβολίες και η απόρριψη του Άλλου ταραάζουν την ίδια την συνειδητότητα μας. Στο τέλος του βιβλίου, ο πρωταγωνιστής τρελαίνεται.

Ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο το οποίο βρίσκουμε στον Hegel είναι η θέση ότι, σύμφωνα με την ερμηνεία του Berenson(Berenson 1982) πάνω στον Hegel "εφόσον η συνειδητότητα σκέφτεται για τον Άλλο, ο Άλλος υπάρχει.". Πέρα από το γεγονός του αν ο Άλλος είναι πραγματικός ή όχι, μπορούμε να πούμε ότι η ανάγκη του Άλλου γεννά τον Άλλο. Στο μυθιστόρημα του Dostoyevski αυτό φαίνεται ξεκάθαρα από το γεγονός ότι αν και αντικοινωνικός ο πρωταγωνιστής επιθυμεί να είναι μέρος της κοινωνίας κάτι που συμβαίνει αβίαστα για τον δίδυμο του. Το γεγονός το οι επιθυμίες μπορούν να αποβούν καταστροφικές δεν τις κάνει λιγότερο επιθυμητές για πολλούς χαρακτήρες τόσο της λογοτεχνίας, του φολκλόρ και του κινηματογράφου.

Δεν είναι τυχαίο ότι η αγγλική λέξη doppelganger που είναι κοινώς αποδεκτή για να χαρακτηριστεί ένας σωσίας είναι γερμανικής προέλευσης και μεταφράζεται ως 'αυτός που περπατάει διπλά', δηλαδή, κάνοντας ακριβώς τις ίδιες κινήσεις με το άτομο που αναπαριστά.

52

Πιθανότητα η λέξη να είναι εξέλιξη του vardoger(Eiss 2011), που χρησιμοποιόταν για να περιγράψει τα φαντάσματα των ζωντανών που μιμούνταν τις πράξεις τους πριν πεθάνουν στη Νορδική μυθολογία. Πάντως, σε αντίθεση με την θεωρία του Jung και του Hegel περί αποδοχής του Άλλου, στην περίπτωση του doppelganger η επαφή μαζί του λογίζονταν ως κάτι το επικίνδυνο και αρνητικό στο γερμανικό φολκλόρ. Οι doppelganger συχνά θεωρούνταν οιωνοί θανάτου.

Όμως το πιο τρομαχτικό αρχέτυπο του doppelganger δημιουργήθηκε την περίοδο αμέσως μετά τον Ρομαντισμό. "Ο Doppelganger λειτουργεί σαν μια φιγούρα μετατόπισης. Παρουσιάζεται

χαρακτηριστικά εκτός τόπου ώστε να εκτοπίσει τον οικοδεσπότη. Η Ιταλία είναι ο επαναλαμβανόμενος τόπος γι αυτή την μετατόπιση για τον Γερμανό doppelganger; και ο Εβραίος της Γερμανίας είναι ένα παράδειγμα για την κατάσταση μιας μετατοπισμένης ή σκιώδους ταυτότητας στα πατρικά εδάφη.". Βάσει αυτής της ανάλυσης του Andrew J. Webber (Webber 1996(1-56), ο doppelganger δρα σαν ένα παράσιτο που αναταράσσει την τάξη των πραγμάτων. "Αναπαριστά την διαρκή ανεξαρτησία των πραγματικών και φανταστικών κόσμων, με το να τους καθιστά απίστευτα παρόντες τη στιγμή της εμφάνισης του doppelganger.[...] Στην περίπτωση του doppelganger το 'πραγματικό' αντιγράφεται σαν φάντασμα με τέτοιο τρόπο ώστε να αψηφά τη διαφορά. Η αντιγραφή[...]τονίζει μια ουσιώδη απουσία η οποία θα πρέπει να συμπληρωθεί, μια απουσία μέσα στον 'πραγματικό εαυτό', και κατ' επέκτασιν μέσα στην τάξη του πραγματικού.". Στον κινηματογράφο της Βαϊμάρης, το συμπλήρωμα αυτό είναι απόλυτα τρομαχτικό, όταν ο doppelganger επιδίδεται σε εγκληματικές πράξεις και εμφανίζεται κυριευμένος από πάθη, παρουσιάζοντας όχι την αντίθεση με το Εγώ, αλλά την ύπαρξη του μέσα στο Εγώ. Ο doppelganger δεν είναι ένας άγνωστος, αλλά η σκοτεινή πλευρά του πρωταγωνιστή, υπενθυμίζοντας του την ίδια τρέλα, σκληρότητα και διαστροφή που ενυπάρχει μέσα του, και φυσικά, μέσα στην κοινωνία.

Αν το Εγώ χρειάζεται τον Άλλο για να προσδιοριστεί, τότε με παρόμοιο τρόπο οι φίλοι χρειάζονται εχθρούς. Το 1927, ο Carl Schmitt(Schmitt 1996:26-28) εκφέρει την άποψη ότι "ένας κυριαρχικός ηγέτης[...]πρέπει να ομογενοποιήσει την κοινωνία με το να επικαλεστεί μια ξεκάθαρη διάκριση μεταξύ φίλων και εχθρών, όπως και με την καταστολή, εξολόθρευση και αποβολή των εσωτερικών εχθρών που δεν εγκρίνουν αυτήν την διάκριση." στο κείμενο *Η Έννοια του Πολιτικού*. Αναμφισβήτητα πρόκειται μια θεωρία που επιδιώκει την κατασκευή Άλλων ως προϋπόθεση για την ύπαρξη ενός κυρίαρχου κράτους. Για το Ναζιστικό κράτος, η υπόδειξη των Εβραίων ως εχθρών ήταν απόλυτα λογική. Εφόσον το αρχέτυπο του Εβραίου ως παράσιτου προϋπήρχε η εκμετάλλευση του και η μετατροπή του σε αποδιοπομπαίο τράγο δεν ήταν και τόσο δύσκολη.

Η έννοια του Άλλου, ως αρχετυπική έννοια, έχει προσαρμοστεί στο πέρασμα των χρόνων ανάλογα με την εποχή και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Ως προσπάθεια ελέγχου και άσκησης εξουσίας ο Άλλος έχει χρησιμοποιηθεί από τη Δύση για να περιγράψει τις ανατολικές αποικίες, ενώ

αργότερα χρησιμοποιήθηκε από το φεμινιστικό κίνημα και το κίνημα των ομοφυλοφίλων για να περιγράψει την σχέση του αποκλεισμένου και αυτού που αποκλείει στο κοινωνικό σύνολο, αλλά και για να ενδυναμώσει τις ομάδες τονίζοντας την διαφορετικότητά τους. Ο Άλλος έχει εισχωρήσει στην κουλτούρα, όμως η μορφή που παίρνει τείνει να αλλάζει αναφορικά και με ποιος τον χρησιμοποιεί αλλά και για τον σκοπό που χρησιμοποιείται. Ο κινηματογράφος της Βαϊμάρης

βρίθει από εικόνες Άλλων. Σωσίες που αναπαριστούν τα σκοτεινά ένστικτα τόσο σε ατομικό όσο και σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο, βαμπίρ και μάγοι που απειλούν την κοινωνική τάξη, παράσιτα και αποκλειόμενοι, οι εικόνες αυτές μαρτυρούν μια κοινωνία αποξενωμένη και καχύποπτη που δυσκολεύεται με την κατασκευή της ταυτότητας της.

Η Μοίρα

Στην Αγγλοσαξονική και Νορδική μυθολογία η έννοια της Wyrd, που φαίνεται να αποτελεί την ρίζα για την αγγλική λέξη weird (de Grazia 1993), ανταποκρίνεται σε μια θηλυκού γένους θεότητα η οποία σχετίζεται με την μοίρα (Frakes 1984). Αναφορές της Wyrd υπάρχουν στα επικό ποιήματα Beowulf και Wanderer, τα οποία χρονολογούνται περίπου στο 10ο αιώνα μετά Χριστόν (Ferrell 1984). Διάφοροι μελετητές βλέπουν θεματική σύνδεση μεταξύ των δύο ποιημάτων· αναφορικά με την Wyrd φαίνεται ότι η άποψη πως η Μοίρα δεν μπορεί να μεταπειστεί και πως μπορεί να γίνει απόλυτα καταστροφική βρίσκεται τόσο στο The Wanderer όσο και στο Beowulf (Wanner, 1999), (Garcia ;). Στην Νορδική μυθολογία άλλωστε ένα από τα πιο σημαντικά γεγονότα είναι το Ragnarok, το οποίο έχει μεταφραστεί και ως 'Λυκόφως των Θεών.' (Snorri 1987).

Το Ragnarok δεν είναι τίποτα άλλο παρά τα γεγονότα που θα σημάνουν τον θάνατο των θεών και το τέλος του κόσμου. Αναπαραστάσεις του Ragnarok μπορούν να βρεθούν τόσο στην τέχνη όσο και στην λογοτεχνία, και έχουν εισχωρήσει στο συλλογικό ασυνείδητο τόσο των Αγγλοσαξόνων όσο και των Σκανδιναβών (Pluskowski 2004). Σε ένα από τα ποιήματα της Νορδικής μυθολογίας, το Ragnarok περιγράφεται ως εξής (Dronke 1987:19) "Χορταίνει με το αίμα της ζωής των ανδρών που υπόκεινται στην μοίρα, ζωγραφίζει κόκκινα τα σπίτια των ισχυρών με πορφυρό αίμα. Μαύρες γίνονται οι ακτίνες του ήλιου τα καλοκαίρια που ακολουθούν, οι καιροί είναι ύπουλοι.[...] Αδέρφια θα πολεμήσουν και θα σκοτώσουν το ένα το άλλο, τα παιδιά των αδερφάδων θα ατιμάσουν την οικογένεια. Είναι ένας σκληρός κόσμος, διαδεδομένης πορνείας —μια εποχή του τσεκουριού, μια εποχή του σπαθιού —ασπίδες καταστρεμμένες— μια

54

εποχή του ανέμου, μια εποχή του λύκου— πριν ο κόσμος βαδίζει ορμητικά μπροστά. Κανένας άντρας δεν θα έχει έλεος για τους γύρω του."*. Σε αντίθεση με την Χριστιανική αποκάλυψη, όπου οι μάχες και οι τραγωδίες θα τελειώσουν με την οριστική νίκη του Θεού έναντι του Διαβόλου, στο Ragnarok οι θεοί θα πεθάνουν. Η γη θα αναγεννηθεί και δύο άνθρωποι θα επιβιώσουν ώστε να

*

Η μετάφραση είναι του συντάκτη της εργασίας.

συνεχίσουν το ανθρώπινο γένος.

Ο φιλόσοφος Eliade (Eliade 1967:25-26), έχει υποστηρίξει ότι η Ναζιστική ιδεολογία βασίστηκε κατά πολύ σε μια κατασκευή μιας ψευδογερμανικής θρησκείας βασισμένη στην αρχαία Γερμανική μυθολογία. "Σε αντίθεση με την δραστήρια αισιοδοξία του κομμουνιστικού μύθου, η μυθολογία που διαδόθηκε από τους εθνικοσοσιαλιστές φαίνεται ιδιαίτερα αποτυχημένη· και αυτό δεν συμβαίνει μόνο λόγω των περιορισμών του φυλετικού μύθου (πως μπορεί κάποιος να φανταστεί ότι οι υπόλοιπη Ευρώπη θα αποδεχόταν οικειοθελώς την υποταγή της στην κυρίαρχη φυλή;) αλλά πάνω από όλα λόγω της θεμελιώδους απαισιοδοξίας της Γερμανικής μυθολογίας.[...] Επειδή το έσχατο που έχει προφητευθεί και αναμενόταν από τους αρχαίους Γερμανούς ήταν το *ragnarok* – το οποίο σημαίνει το καταστροφικό τέλος του κόσμου.". Ο Heidegger επίσης αναφέρεται σε μια μοίρα των Γερμανών σύμφωνα με την ανάλυση του Tom Rockmore (Rockmore 1991:59). "Η ιδέα της ιστορικής μοίρας των Γερμανών βασίζεται στην έννοια της μοίρας που παρουσιάστηκε από τον Heidegger στο *Being and Time*. Η επίκληση του στη μοίρα και στο πεπρωμένο αναπαριστά μια πιστοποιημένη επιστροφή στην Ελληνική έννοια της μοίρας, στην ανάλυση της ιστορίας με μυθικούς παρά με αιτιατούς όρους, όπως βρίσκεται στον γνωστό μύθο των τριών μοιρών που καταγράφηκε από τον Πλάτωνα."

Η έννοια της μοίρας βέβαια, μπορεί να χρησιμοποιηθεί για αφηγηματικούς σκοπούς, με την χρησιμοποίηση ορισμένων ευρημάτων που οδηγούν σε ένα συγκεκριμένο τέλος. Όμως, ο Anthony J. Gilbert (Gilbert 1992), στην ανάλυση του για τα γερμανικά ποιήματα, μεταξύ των οποίων και το *Beowulf*, τονίζει ότι είναι χαρακτηριστικό της Γερμανικής ποίησης να "εστιάζει στην απρόβλεπτη και ξαφνική αλλαγή των γεγονότων σε κάθε μέρος της ζωής ενός Γερμανού πολεμιστή.". Σε αντίθεση με τον ήρωα που ορίζει τη μοίρα του, ο οποίος είναι κυρίαρχη μορφή στην Αμερικανική παράδοση (Kaplan 2009), ο Γερμανός ήρωας παρά τις προσπάθειες του να υπερνικήσει τα εμπόδια της μοίρας και παρά τις παροδικές νίκες του, στο τέλος πάντα καταλήγει να ορίζεται από αυτήν, μέσω απρόσμενων περιστατικών που διαταράσσουν την ροή. Τίποτα δεν είναι σίγουρο, όταν οι άνθρωποι έχουν να αντιμετωπίσουν τα καπρίτσια της *Wyrd*. Τέτοια παραδείγματα υπάρχουν σε ταινίες του Βαϊμαρικού κινηματογράφου όπως ο *Faust*, ο Φοιτητής από την Πράγα και φυσικά η

τριλογία των *Nibelungen*. Και συνήθως, αντί για ένα ευχάριστο τέλος, οι παρεμβάσεις της μοίρας οδηγούν στην καταστροφή του ήρωα, ή τουλάχιστον, σε μια γλυκόπικρη κατάληξη όπου ο ήρωας δεν ταυτίζεται με τον νικητή.

Η έννοια της μοίρας μπορεί να οδηγήσει, παραδόξως, τόσο σε μια μορφή ενδυνάμωσης όπου ο ήρωας ανακαλύπτει τον σκοπό της ζωής του και μάχεται για να τον πετύχει, αλλά και σε μια

μορφή υποδούλωσης όταν φαίνεται ότι δεν μπορεί να ξεφύγει από αυτό που μέλλεται να συμβεί. Όπως και στο αυτόματο το θέμα του agency είναι κυρίαρχης σημασίας για την ανάλυση των ηρώων. Σίγουρα, η έννοια της μοίρας υπονοεί έναν περιορισμό της ελευθερίας που, όπως είδαμε, ήταν κεντρικό ζήτημα στο Ρομαντικό κίνημα. Και αν η φιλοσοφία του Shelley προτιμούσε να κρατά μια σχετικά αισιόδοξη στάση, ο κινηματογράφος της Βαϊμάρης είναι απαισιόδοξος αναφορικά με την ικανότητα του ήρωα να καθοδηγήσει τη μοίρα προς όφελος του.

Τα παραπάνω αρχέτυπα δεν είναι και τα μοναδικά τα οποία μπορεί κανείς να βρει στον κινηματογράφο της Βαϊμάρης, αποτελούν όμως κυρίαρχα μοτίβα τόσο για την κινηματογραφική αφήγηση, όσο και για την Γερμανική παράδοση. Αν λάβουμε υπόψιν ότι πολλές από τις ταινίες της Βαϊμάρης προέρχονται από παλιότερους μύθους ή λογοτεχνικές αφηγήσεις, είναι εμφανής η προσπάθεια σύνδεσης του κινηματογράφου με τα άλλα μέσα, αλλά και με το παρελθόν της Γερμανίας. Με τη χρησιμοποίηση αρχετύπων, οι ήρωες αποκτούν μια μυθική υπόσταση και τα μηνύματα των έργων φαίνεται να επιχειρούν τόσο να απευθύνονται στο σύνολο της κοινωνίας όσο και να παρουσιάσουν αυτήν την κοινωνία. Φυσικά, όπως ήδη διαπιστώθηκε, τα αρχέτυπα μπορούν να αλλάζουν αρκετά ώστε να μη χάσουν την αρχική τους ιδιότητα αλλά παράλληλα να ταυτίζονται με τις ανάγκες της κοινωνίας (ή την ανάγκη ελέγχου της κοινωνίας από ορισμένους φορείς εξουσίας). Αυτοί οι κοινοί τόποι μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να ξυπνήσουν τις συλλογικές φαντασιώσεις ενός λαού, όπως στην περίπτωση του Wotan, ή τον συλλογικό δέος και τρόμο, όπως στην περίπτωση του Ragnarok και του Άλλου. Στην ανάλυση που ακολουθεί θα παρουσιαστεί μια εκτενής περιγραφή των ηρώων και γεγονότων που λειτουργούν σαν αρχέτυπα, αλλά και τα στοιχεία που καθιστούν τον κινηματογράφο της Βαϊμάρης μία από τις σημαντικότερες φωνές του περιόδου 1917-1933.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ : Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΒΑΙΜΑΡΗΣ

56

3.1 Απόλυτη Κυριαρχία : Το εργαστήρι του Δόκτορα Καλιγκάρι, Nosferatu, Mabuse

Εφόσον επιχειρείται η ανάλυση και των αρχετύπων που βρίσκονται στις ταινίες της Βαϊμάρης,

η κατηγοριοποίηση των φιλμ βάσει των κοινών μοτίβων θεωρήθηκε απαραίτητη. Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλυθούν ταινίες όπου στην κύρια θεματική τους βρίσκεται η εξουσία, και ο τρόπος με τον οποίο αυτή ασκείται πάνω σε ένα συγκεκριμένο υποκείμενο, ή πάνω σε ολόκληρη την κοινωνία. Στις συγκεκριμένες ταινίες η εξουσία είναι τόσο απόλυτη που αυτοί που βρίσκονται κάτω από τον έλεγχο της μοιάζουν ή είναι αυτόματα· υπνωτισμένοι και άβουλοι χαρακτήρες που ο σκοπός τους είναι να εξυπηρετούν τον αφέντη τους. Είναι μια σχέση αφέντη/δούλου στην πιο ακραία μορφή της όπου ο δούλος συχνά δεν έχει καν επίγνωση της ταυτότητας του. Κατά τη διάρκεια της ταινίας όμως, ο δούλος αρχίζει σταδιακά να κατανοεί όλο και περισσότερο τον κόσμο γύρω του και τον εαυτό του, οδηγώντας στην σύγκρουση. Και εφόσον ο αφέντης βασίζονταν στον δούλο για τις ανάγκες του, η σύγκρουση αυτή είναι καταστροφική τόσο για το δούλο αλλά και για τον αφέντη (Bornedal, ;;).

Ίσως το πιο διάσημο παράδειγμα αυτής της σχέσης, που παράλληλα αποτελεί μια από τις πιο διάσημες ταινίες του κινηματογράφου της Βαϊμάρης είναι το Εργαστήρι του Δόκτορα Κάλιγκαρι. Η συγκεκριμένη ταινία έχει αποτελέσει αντικείμενο πολλών μελετητών που ενδιαφέρονται τόσο για την ευρηματική της αφήγηση και την καλλιτεχνική της αρτιότητα όσο και για την σχέση της ταινίας με το περιβάλλον στο οποίο δημιουργήθηκε. Το Εργαστήρι του Δόκτορα Καλιγκάρι θεωρείται ως το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού στο πεδίο του κινηματογράφου, και μια από τις ταινίες σταθμός όχι μόνο στον κινηματογράφο της Βαϊμάρης αλλά για τον παγκόσμιο κινηματογράφο. Και, η φιγούρα του Καλιγκάρι αποτελεί μία από τις εικόνες που, σύμφωνα με τον Krakauer, προφήτευσαν την άνοδο του Hitler.

Η ιστορία της γένεσης της ιδέας για την ταινία είναι τόσο παράξενη και συναφής με το πνεύμα του Ρομαντισμού όσο και το ίδιο το σενάριο του φιλμ. Οι σεναριογράφοι, Hans Janowitz και Carl Mayer, είχαν ζήσει κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, βιώνοντας τα τραύματα της στρατιωτικής θητείας, και τις συνέπειες της ήττας. Τα στοιχεία τα οποία έχουν έρθει στο φως καταδεικνύουν ότι το σενάριο του φιλμ είχε πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία καθώς και οι δύο σεναριογράφοι έκαναν παρέα με μια κοπέλα που, αφότου παρότρυνε τον Janowitz να γράψει το σενάριο μετέπειτα πέθανε, όπως ακριβώς είχε προβλέψει μια μάντισσα (Talbot 1975). Ακόμα, οι

57

δύο σεναριογράφοι είχαν παρακολουθήσει ένα θέαμα με τον τίτλο 'Άνθρωπος ή Μηχανή' όπου ένας υπνωτισμένος εκτελούσε απίστευτες πράξεις, και, ο Janowitz, το 1913 είχε δει ένα νεαρό κορίτσι και έναν άντρα να εξαφανίζονται σε μια δασώδη περιοχή, από την οποία βγήκε μόνο ο άντρας, και αργότερα ανακαλύφθηκε ότι το κορίτσι είχε βρεθεί νεκρό (Kracauer 1966). Βέβαια, το αν αυτά τα περιστατικά είναι αληθινά ή όχι δεν μπορεί να είναι εντελώς σίγουρο, καθώς αποτελούν μαρτυρίες

του Janowitz, του οποίου κάποιοι κριτικοί έχουν αμφισβητήσει την αξιοπιστία, πάντως, το μόνο σίγουρο είναι ότι συμβάλλουν στον τρομαχτικό χαρακτήρα του φιλμ και της διασημότητας του.

Η πόλη στην οποία διαδραματίζονται τα γεγονότα του φιλμ είναι το Holstenwall, μια πόλη στα σύνορα με την Ολλανδία. Ένα από τα στοιχεία που κατατάσσουν το Εργαστήρι του Δόκτορα Καλιγκάρι στα πιο ενδεικτικά έργα του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού είναι η χρήση των σκηνικών. Στην ταινία, ολόκληρο το Holstenwall αναπαριστάται με την χρήση σκηνικών που προσδίδουν μια θεατρική ατμόσφαιρα στην ταινία. 'Βάσει του κυρίαρχου ρόλου που τα σκηνικά έχουν στην ταινία, έχει υποστηριχθεί ότι το Εργαστήρι του Δόκτορα Καλιγκάρι αποτελεί 'αφήγηση μέσω σκηνικών'. Οι έντονες γωνίες, οι ζωγραφισμένες σκιές, τα πανύψηλα τραπέζια των γραφειοκρατών, όλα συμβάλλουν στην απεικόνιση ενός κόσμου που καταρρέει και οδηγείται στην παράνοια. "Τα περισσότερα φιλμ φαντασίας και τρόμου της περιόδου θα είχαν επιδοθεί σε τρικ της κάμερας και ειδικά εφέ. Στον Καλιγκάρι, όμως, αυτή η τεχνολογία δεν χρησιμοποιείται για την θαυματουργή μετατροπή της πραγματικότητας· οι σεναριογράφοι ήθελαν να δούμε τον πολιτικό κόσμο έτσι όπως αυτός είναι. Η παράλογα ψηλές καρέκλες στο γραφείο του ληξιαρχείου είναι μια έγκυρη έκφραση του τι αισθανόμαστε στις γραφειοκρατικές διαδικασίες. Οι [χωρίς νόημα] αριθμοί και οι άλλες μαθηματικές φιγούρες στα γραφεία ανήκουν σε ένα σύστημα που διαφημίζεται ως ορθολογικό, κι όμως εμφανίζεται ως καβαλιστικό, μυστικιστικό- ακόμα μια πλευρά του συστήματος όπου ο καθημερινός άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με τον έξω κόσμο χωρίς κατανόηση αν και υπάρχει μόνο χάριν στην άδεια του." γράφει ο William Nestrick.

Μια άλλη εξήγηση του γιατί ο κόσμος του Καλιγκάρι παρουσιάζεται τόσο εφιαλτικός είναι επειδή είναι όντως ένας εφιάλτης. Το σενάριο της ταινίας αποτελεί ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα καθώς, οι πηγές αναφέρουν ότι το αρχικό πλάνο ήταν ως εξής: Μετά το θάνατο του καλύτερου του φίλου, που είχε προβλεφθεί από έναν υπνωτισμένο, ο Francis αρχίζει να υποψιάζεται ότι πίσω από τον μυστηριώδη θάνατο και από άλλους που συμβαίνουν στην πόλη κρύβεται ο υπνωτιστής Καλιγκάρι που χρησιμοποιεί τον υπνωτισμένο Cesare για να διαπράττει εγκλήματα. Ο Francis με τη συνεργασία των αρχών φτάνουν στη λύση των εγκλημάτων καθώς ο Cesare

58

στέλνεται να σκοτώσει την αγαπημένη του Francis. Ο υπνωτισμένος, κυριευμένος από πάθος μπροστά στην ομορφιά της κοπέλας την απαγάγει και έπειτα πέφτει από έναν γκρεμό, ενώ ο Francis και οι αρχές συλλαμβάνουν τον τρελό πια Καλιγκάρι (Kracauer 1966). Στην εκδοχή όμως που γυρίστηκε και προβλήθηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες, βλέπουμε στην πρώτη σκηνή τον Francis να διηγείται την ιστορία. Στο τέλος της ιστορίας, αποκαλύπτεται ότι ο Francis διηγείται την ιστορία από το προαύλιο ενός ψυχιατρείου, το οποίο διευθύνει μια μορφή ολόιδια με

τον Καλιγκάρι στην ιστορία του Francis. Η ταινία κλείνει με το διευθυντή του ψυχιατρείου που αναφέρει ότι γνωρίζει πια τα αίτια της αρρώστιας του Francis και ξέρει πως να τον γιατρέψει. Σύμφωνα με τον Kracauer (Kracauer 1966), αυτή η αλλαγή μετέτρεψε ένα επαναστατικό φιλμ σε ένα φιλμ όπου η εξουσία όχι μόνο δεν ανατρέπεται, αλλά όποιοι την αμφισβητούν είναι εμφανώς τρελοί.

Όμως ίσως δεν πρέπει να βιαστούμε να ανακηρύξουμε τον Francis έρμαιο των παραισθήσεων του προτού λάβουμε υπόψιν κάποια στοιχεία της ταινίας. Όταν ο Francis μαζί με τις αρχές του Holstenwall ξεσκεπάζουν την συνωμοσία του Καλιγκάρι, αυτός βρίσκει καταφύγιο σε ένα ψυχιατρείο, το οποίο αποκαλύπτεται ότι διευθύνει. Ο Francis εξιστορεί στους άλλους γιατρούς την πλεκτάνη που έχει στήσει ο Καλιγκάρι και αυτοί αποφασίζουν να ερευνήσουν το γραφείο του. Σίγουρα η απόφαση των γιατρών να εμπιστευτούν τα λόγια ενός αγνώστου έναντι του διευθυντή τους είναι ελαφρώς παράξενη και δεν είναι δύσκολο να πιστέψει κάποιος ότι δεν είναι τίποτα άλλο από προβολή των εσωτερικών επιθυμιών του ταραγμένου μυαλού το Francis. Όμως αν η αφήγηση στον Καλιγκάρι γίνεται μέσω σκηνικών, είναι ενδιαφέρον το ότι όταν στο τέλος βλέπουμε τον τρελό Francis μαζί με άλλους αρρώστους στο ψυχιατρείο, το σκηνικό είναι το ίδιο όπως στην προηγούμενη σκηνή όπου ξεσκεπάστηκε ο Καλιγκάρι από τους γιατρούς. Ανάμεσα στην πραγματικότητα όπως υπάρχει στο μυαλό του Francis και στην εξωτερική πραγματικότητα δεν υπάρχει κάποια οπτική διαφορά. Μόνο ο Καλιγκάρι είναι εμφανώς διαφορετικός, καθώς στην φαντασίωση του Francis καθώς του δίνεται μια ελαφρώς υπερφυσικά σκοτεινή εμφάνιση με τη χρήση του make up. Στην τελευταία σκηνή, ο διευθυντής αναφέρει ότι γνωρίζει ότι ο Francis πιστεύει ότι είναι ο μυθικός Καλιγκάρι. Νωρίτερα, έχουμε δει τον Francis και τους άλλους γιατρούς να ανακαλύπτουν ένα χειρόγραφο στο γραφείο του διευθυντή όπου αναφέρεται ότι το 1093 ο Καλιγκάρι ήταν ένας μυστικιστής που έσπερνε τον τρόπο στα χωρία της Ιταλίας μέσω των τρομαχτικών πράξεων που διέτασσε τον υπνωτισμένο Cesare να διαπράξει. Αυτή η ιστορία, σύμφωνα με τον Francis, ενέπνευσε τον διευθυντή να γίνει και ο ίδιος Καλιγκάρι. Είναι εμφανές ότι ο διευθυντής έχει ακούσει τουλάχιστον για την ιστορία αυτή και στην πραγματικότητα, και θα

59

τη χρησιμοποιήσει για να γιατρέψει τον Francis. Βάσει αυτών των μικρών λεπτομερειών όμως, ο θεατής δεν αισθάνεται πως η κατάληξη αυτή είναι ευνοϊκή για τον άρρωστο Francis. Στο μυαλό του θεατή υπάρχει η υποψία ότι ο Francis μπορεί να έχει δίκιο.

Κι αυτό είναι το πιο τρομαχτικό στοιχείο της ταινίας. Η υπόνοια ότι ο Francis δεν είναι εντελώς τρελός και πως κάποια από τα παραληρήματά του εναντίον του διευθυντή έχουν βάση, όμως λόγω του ρόλου του ως τρόφιμος του ψυχιατρείου δεν έχει καμμία δύναμη. Η γνώση που έχει για τις

σκευωρίες του Καλιγκάρι δεν τον καθιστούν ελεύθερο αλλά τον οδηγούν στην παράνοια, και η παράνοια τον καθιστά υποχείριο του διευθυντή. Στην τελευταία σκηνή, όταν οι γιατροί του βάζουν τον ζουρλομανδύα και ο διευθυντής έρχεται να τον εξετάσει, ο Francis είναι ήρεμος, σε αντίθεση με την υπόλοιπη ταινία. Η εξουσία του διευθυντή είναι απόλυτη όταν μπορεί να σιγάσει τις φωνές εναντίον του.

Ο Francis δεν είναι ο μόνος τραγικός χαρακτήρας στο έργο. Η τραγικότητα του Francis έχει να κάνει με το γεγονός ότι αν όντως διευθυντής είναι ο Καλιγκάρι τότε η προσπάθεια εναντίωσης του στην παράλογη εξουσία τον οδήγησε στην καταστροφή του εαυτού του και την επικύρωση αυτής της εξουσίας επάνω του. Η τραγικότητα του Cesare είναι παρόμοια μόνο που ο ίδιος δεν γνώρισε την ελευθέρια παρά μόνο για μια στιγμή, όταν κυριεύτηκε από πάθος εμπρός στην ομορφιά της Jane. Είναι η πρώτη φορά που βλέπουμε τον Cesare να κάνει μόνος του μια επιλογή, αντί να ακολουθεί τυφλά τις οδηγίες του Καλιγκάρι· την επιλογή να μην σκοτώσει. Αυτή η επιλογή όμως οδηγεί στον δικό του θάνατο αφού αποφασίζει να απαγάγει την Jane, προκαλώντας την οργή του πατέρα της και ολόκληρης της κοινότητας. Ο Cesare έχει κάποια κοινά στοιχεία με το τέρας του Frankenstein στο ότι, όταν απέκτησε έλεγχο του εαυτού του, φάνηκε το πόσο αποκομμένος από την κοινωνία και τις επιταγές της είναι. Οι άνθρωποι της πόλης τον κυνηγούν κι αυτός τρομάζει και πέφτει στον γκρεμό. Ο θάνατος του Cesare είναι απαραίτητος καθώς αργότερα αποτελεί το κλειδί για το ξεσκέπασμα του Καλιγκάρι, όμως τι μπορούμε να πούμε για την ζωή του;

Ο Cesare αποτελεί κι αυτός είναι κομμάτι της συζήτησης περί της έννοιας της κυριαρχίας στους ανθρώπους και στις μηχανές. Αν και διαπράττει εγκλήματα, το κάνει πάντα κάτω από τον έλεγχο του Καλιγκάρι, προβάλλοντας την ιδέα ότι το εργαλείο δεν είναι ούτε καλό ούτε κακό, αλλά το ηθικό ερώτημα πάντα τίθεται με βάση τη χρήση του εργαλείου. Ο Kracauer και άλλοι μελετητές (Kracauer 1966) είδαν στο πρόσωπο του Καλιγκάρι τον Hitler στις μετέπειτα ερμηνείες τους και τον Cesare ως το κομμάτι του Γερμανικού λαού που 'μαγεύτηκε' από τη ρητορική δεινότητα του ηγέτη του Ναζιστικού κόμματος που οδήγησε στη συμμετοχή του σε εγκλήματα.

60

Άρα εκτός από την τεχνολογική κατάσταση, ο Cesare μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σαν μεταφορά για την ανθρώπινη κατάσταση.

Αν διευθυντής είναι όντως ο Καλιγκάρι, τότε η τάξη έχει διαταραχθεί και έχει εγκατασταθεί ένα σύστημα τόσο παρανοϊκό όσο και αυτός που το εξουσιάζει. Στην φαντασίωση του Francis ο Καλιγκάρι φέρεται σαν εγκληματίας, χωρίς να διστάζει να στείλει τον Cesare να σκοτώσει υπαλλήλους του δημαρχείου. Όμως έχει την αστυνομία, τον ίδιο τον Francis και τον πατέρα της

Jane στο κατόπι του. Ως διευθυντής, στο τέλος της ταινίας, κανείς δεν του αντιτίθεται. Ακόμα και ο Francis ηρεμεί μπροστά του. Η ιδέα των αρρώστων που καταλαμβάνουν ένα ψυχιατρείο ανατρέποντας την τάξη έχει χρησιμοποιηθεί και σε άλλες αφηγήσεις, όπως το κείμενο του Poe *The System of Dr Tarr and Professor Fether*, στο οποίο ο διευθυντής ενός ασύλου τρελαίνεται και αποφασίζει να ελευθερώσει τους ασθενείς και να κλειδώσει τους γιατρούς σε κελιά, ανατρέποντας την ισορροπία. Στο αφήγημα, αυτό αποκαλύπτεται στο τέλος, όταν οι γιατροί καταφέρνουν να δραπετεύσουν από τα κελιά τους. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με μια αδυναμία καθορισμού τόσο της λογικής όσο και της τρέλας. Όμως ήδη αναφέραμε, σε πολλά έργα του Ρομαντισμού τα σύνορα μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας γίνονται θολά και η τρέλα μπορεί να κρύβεται μέσα στη λογική και το αντίστροφο. Αυτό είναι το αίσθημα το οποίο προκαλείται στο Εργαστήρι του δόκτορα Καλιγκάρι, κάνοντας την ταινία τόσο τρομαχτική.

Nosferatu

Αν το Εργαστήρι του δόκτορα Καλιγκάρι είναι αυτό που ονομάζουμε 'πρωτότυπο σενάριο', η Γερμανική ταινία *Nosferatu* αποτελεί μια μεταφορά του διάσημου βιβλίου *Δράκουλας* του Bram Stoker. Όπως και στην περίπτωση του Καλιγκάρι το φιλμ κατάφερε να δημιουργήσει τον δικό του μύθο γύρω από το όνομα του, καθώς οι δημιουργοί δεν πήραν τα δικαιώματα από τον Stoker για την μεταφορά του στην μεγάλη οθόνη, κάτι που οδήγησε σε μηνύσεις από την οικογένεια Stoker (Snider 2011). Ακόμα πιο παράξενο είναι το γεγονός ότι μέλος της εταιρείας παραγωγής, η οποία χρεοκόπησε λόγω των μηνύσεων, ήταν ο Albin Grau. Οι φήμες λένε ότι ο Grau ήταν μέλος της μυστικής αδελφότητας *Fraternitas Saturni* στην οποία συμμετείχε και ο Alistair Crowley* (Churton 2014). Ακόμα, λέγεται ότι κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου είχε γνωρίσει ένα Σέρβο στρατιώτη ο οποίος υποστήριζε ότι ο πατέρας του ήταν βρικόλακας και

61

απέθαντος (Scivalli 2015). Αυτές οι μαρτυρίες συνετέλεσαν στο μυστήριο που συνοδεύει την ταινία (το οποίο έχει οδηγήσει θαυμαστές να πιστεύουν ότι ο πρωταγωνιστής της ταινίας Max Schreck ήταν πραγματικό βαμπίρ) ακόμα και σήμερα. Ο τάφος του σκηνοθέτη της ταινίας

* Η *Fraternitas Saturni* είναι μια Γερμανική αδελφότητα η οποία ασχολείται με το μυστικισμό και η οποία ιδρύθηκε την εποχή της Βαϊμάρης μετά από ιδεολογικές διαφωνίες διάφορων μυστικιστών με τον Alistair Crowley, τον διάσημο ιδρυτή της θρησκείας Thelema (Bogdan 2013)

Frederick Murnau πέφτει συχνά θύμα βανδαλισμών και το 2015 άγνωστοι έκλεψαν το κρανίο του. Πολλά ρεπορτάζ υποστηρίζαν ότι οι άγνωστοι ανήκαν σε σατανιστικές ομάδες (Moyer 2015).

Παρά τις παράξενες φήμες και γεγονότα που συνοδεύουν την ταινία σε καμιά περίπτωση δεν καταφέρνουν να επισκιάσουν το περιεχόμενο της. Η εξαιρετική σκηνοθεσία, η χρήση των σκιών και το παιχνίδι του φωτός με το σκοτάδι, οι ερμηνείες, οι τοποθεσίες και η τρομαχτική φιγούρα του κόμη Orlok καταφέρνουν να στοιχειώσουν τον θεατή, δημιουργώντας μια από τις πιο διάσημες και επιδραστικές ταινίας τρόμου. Παρόμοια με τον Καλιγκάρι ο φόβος προκαλείται μέσω διάφορων μεθόδων τόσο σκηνοθετικών όσο και σεναριακών, αλλά το πιο τρομαχτικό στοιχείο είναι η αδυναμία αντίστασης μπροστά στην κυριαρχία του Nosferatu. Η ταινία ξεκινάει σε ένα ειδυλλιακό τοπίο, γεμάτο λουλούδια, όπου βρίσκεται η Ellen και ο σύζυγος της Thomas Hutter. Η φύση εξακολουθεί να είναι το κυρίαρχο στοιχείο καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας, όμως, όπου βρίσκεται ο κόμης Orlok τόσο αυτή παρουσιάζεται ως σκοτεινή και χαοτική, όπου αρπαχτικά παραμονεύουν για να επιτεθούν στα θύματα τους. Οι μελετητές της ταινίας αναφέρουν ότι αυτό υποδηλώνει την φύση του βαμπίρ, ως όχι απλά ένα τρομαχτικό πλάσμα, αλλά μια δύναμη της φύσης (Haenni, Barrow, White 2015). Στην αρχή της ταινίας, ένας μεγαλύτερος σε ηλικία κύριος λέει στον Thomas πως 'δεν μπορεί να δραπετεύσει από τη μοίρα με το να τρέχει μακριά της', πράγμα που επιβεβαιώνεται στην συνέχεια της ταινίας, όπου βλέπουμε την εξάπλωση του Nosferatu. Όπου και αν βρεθεί το βαμπίρ, ακολουθούν αρρώστιες και θάνατος. Παρόμοια, μπορεί να εξουσιάζει ανθρώπους παρά τη θέληση τους όπως και συμβαίνει με τον Hutter, τη Ellen και τον Knock. Η άφιξη του βαμπίρ στην πόλη και η επιλογή του να αγοράσει οικόπεδο σε αυτήν σημαίνει το θάνατο της πόλης. Και το πιο φοβερό είναι ότι αυτή η δύναμη της φύσης δεν μπορεί να καταπολεμηθεί, αφού ακόμη και η επιστήμη δεν μπορεί να γιατρέψει αυτούς που έχουν επηρεαστεί από το βαμπίρ.

Ο Hutter βέβαια, παρά τα εμπόδια που βρίσκει στον δρόμο του καταφέρνει να τα ξεπεράσει, προκειμένου να φτάσει στην αγαπημένη του και να τη σώσει από το κόμη Orlok. Όμως στις σκηνές όπου ο Hutter προσπαθεί να φτάσει από την Τρανσυλβανία στη Βρέμη, αντιπαραβάλλονται οι σκηνές όπου η Ellen υπονοβατεί, βλέπει οράματα και γενικά είναι σε μια κατάσταση εξαιρετικής σύγχυσης που έρχεται σε αντίθεση με την εικόνα της στην αρχή της ταινίας. Όταν η Ellen προαναγγέλλει την άφιξη κάποιου που πρέπει να συναντήσει' δεν είναι

σίγουρο αν μιλάει για τον Hutter ή για τον κόμη Orlok. Η υπόθεση ότι μπορεί να αναφέρεται στον Nosferatu ενισχύεται από το γεγονός ότι στις σκηνές που η Ellen περιμένει, κοιτάζει προς στην θάλασσα από την οποία έρχεται το βαμπίρ. Άλλωστε, η επανένωση του Hutter και της Ellen δεν φαίνεται να καλυτερεύει την κατάσταση καθώς η κοπέλα εξακολουθεί να βασανίζεται από την

παρουσία του Nosferatu που κατοικεί πλέον στο απέναντι σπίτι. Στο τέλος, η Ellen βρίσκει τη λύση για να απαλλαχθεί από το βαμπίρ σε ένα βιβλίο, και αφού ξεγελά τον Hutter ώστε να την αφήσει μόνη, προσκαλεί το βαμπίρ στο δωμάτιο της προσφέροντας του το αίμα της μέχρι το πρωί, όπου και οι πρώτες ακτίνες του ηλίου εξαφανίζουν τον Nosferatu για πάντα.

Η σύνδεση που πολλοί μελετητές κάνουν ανάμεσα στη φιγούρα του Nosferatu και την άνοδο του αντισημιτισμού στην Ευρώπη δεν είναι καθόλου τυχαία. Από τη μια υπάρχει η αισθητική προσέγγιση του φιλμ, στην οποία ο Nosferatu παρουσιάζεται ως τερατώδης, σκυφτός και με γαμψή μύτη· μια εικόνα που βρισκόταν κοντά στην στερεοτυπική απεικόνιση των Εβραίων και η οπτική παρομοίωση του Nosferatu με τα ποντίκια, ως μεταφορείς ασθενειών, δεν μπορεί παρά να φέρνει στην μνήμη την μετέπειτα χρησιμοποίηση των ποντικών ως μεταφορά για την Εβραϊκή κοινότητα στη Ναζιστική προπαγάνδα. Από την άλλη, το ίδιο το σενάριο, παρουσιάζοντας τον κόμη ως μια απειλή από την Ανατολή η οποία θέλει να καταλάβει μια ήσυχη Γερμανική πόλη [παρόμοια με τη λειτουργία του παράσιτου στην θεώρηση του Michel Serres (Serres 2007)], να σπείρει το θάνατο και να εξουσιάσει την γυναίκα του Hutter, θυμίζει κι αυτό τις παρόμοιες ιδέες που χρησιμοποιήθηκαν από τους Ναζί για την στοχοποίηση των Εβραίων. Όμως για να μην πέσουμε στην παγίδα του αναχρονισμού, υποστηρίζοντας ότι τα αντισημικά στοιχεία του Nosferatu είναι προϊόν μιας μετέπειτα σύνδεσης η οποία ταυτίζεται μόνο με τις πρακτικές του Ναζιστικού κόμματος, είναι χρήσιμο να μελετήσουμε το κείμενο από το οποίο ο προήλθε ο Nosferatu. Αναφορικά με τον Δράκουλα του Stoker, η Judith Halberstam τονίζει ότι "τα τέρατα του Γοτθικού[...] είναι ανοιχτά σε πολλές ερμηνείες, ακριβώς επειδή μεταμορφώνουν κομμάτια της έννοιας του Άλλου στο σώμα. [...] Η παθολογία των Εβραίων, σύμφωνα με τον αντισημιτισμό, περικλείει μια απουσία αφοσίωσης στην Πατρίδα, μια τάση για οικονομικό τυχοδιωκτισμό, και άρα μια απουσία κοινωνικής ηθικής και, γενικότερα, ένα είδος μακάβριου ναρκισσισμού ή εγωισμού. Η ανάγκη του Δράκουλα να "καταναλώσει όσες περισσότερες ζωές μπορεί", η εκθηλυμένη μη φαλλική σεξουαλικότητα, και η τάση του να τριγυρίζει που τον οδηγεί μακριά από το σπίτι ψάχνοντας καινούργιο αίμα τον σημαδεύουν με όλα τα σημάδια της Εβραϊκής νεύρωσης. Σαν το πρωτότυπο του περιπλανώμενου, του 'ξένου σε έναν ξένο τόπο', ο Δράκουλας επίσης προβάλλει τον τρόπο με τον οποίο το να είσαι άστεγος ή να μην έχεις ρίζες θεωρούνταν ότι υπομόνευε το

έθνος (εδώ ως έθνος υπονοείται φυσικά η Αγγλία, πατρίδα του Stoker). Ακόμα, η απειλή του περιπλανώμενου, ταυτίζεται ξεκάθαρα από τον Stoker στο μυθιστόρημα ως σεξουαλική απειλή. Το nosferatu δεν είναι απλά η προδιαγραφμένη μετενσάρκωση του Περιπλανώμενου Εβραίου, αλλά μάλλον ένα απέθαντο σώμα, ένα σώμα το οποίο δεν θα ξεκουραστεί μέχρι να καταβροχθίσει τα

ζωτικά υγρά των γυναικών και των παιδιών, να τους στραγγίσει την υγεία τους, να τους αποπλανήσει." (Halberstam 1993). Στην ταινία Nosferatu βλέπουμε ξεκάθαρα ότι το σπίτι του κόμη δεν είναι το κάστρο, αλλά το φέρετρο, το οποίο μπορεί να κουβαλάει μαζί του όπου πηγαίνει.

Ο Nosferatu είναι κυρίαρχος αλλά και ο Άλλος, που ασκεί την κυριαρχία του μέσα από τις σκιές και τη φύση στην πιο τερατώδη της μορφή. Δεν είναι τυχαίο ότι όταν ο Nosferatu επιτίθεται βλέπουμε την σκιά του να πέφτει πάνω στο θύμα του, και στην τελευταία σκηνή η σκιά του αποσκελετωμένου χεριού του φαίνεται να αρπάζει την καρδιά της Ellen. Η τελευταία σκηνή υποδηλώνει την επιθετική σεξουαλικότητα του βαμπίρ αλλά και την παράδοση της Ellen στα χέρια του, με σκοπό την καταστροφή και των δύο. Ο θάνατος και το σεξ περιπλέκονται και γίνονται το ένα έκφανση του άλλου.

Η θυσία της Ellen μας θυμίζει τα χαρακτηριστικά του ρομαντικού ήρωα που θεμελιώνει την απόφαση του θανάτου ως ηρωική πράξη. Βέβαια, όσο και αν η θυσία της Ellen παραμένει δική της απόφαση προβάλλοντας το agency του χαρακτήρα, είναι και αυτή έρμαιο του Nosferatu, των παθών και της μοίρας. Βασανιζόμενη από τη σκιά του βαμπίρ που την παρακολουθούσε κάθε νύχτα και παλεύοντας ανάμεσα στην κυριαρχία του βαμπίρ πάνω της και στην αγάπη της για τον Hutter, ο θάνατος φαίνεται να είναι η μόνη σωτήρια και για εκείνη, αλλά και για ολόκληρη την πόλη. Η Ellen είναι ελεύθερη μόνο στο θάνατο.

Ο Nosferatu ταυτίζεται με τις δυνάμεις μιας σκοτεινής και διαβολικής φύσης, η οποία όμως δεν μπορεί να νικηθεί από την επιστήμη και τον ορθό λόγο, φέρνοντας στην μνήμη την διαμάχη του Διαφωτισμού με τον Ρομαντισμό. Οι επιθεωρητές και οι γιατροί, παρά τις προσπάθειες τους δεν καταφέρνουν να απομονώσουν τις αρρώστιες που το βαμπίρ μεταφέρει και να βρουν θεραπεία. Στην ταινία παρουσιάζονται στοιχεία τα οποία συμπεριφέρονται ως βαμπίρ στην φύση, όπως τα εντομοφάγα φυτά, υποδεικνύοντας ότι ακόμα και η φύση μπορεί να είναι κατά της ζωής και απορρίπτοντας έτσι την αθωότητα της. Ο φόβος δεν προέρχεται μόνο από την απεικόνιση του Nosferatu, αν και αναπαριστά το υπερφυσικό στην απόλυτη του μορφή ως κάτι το απόλυτα εξωτερικό και διαφορετικό από τον άνθρωπο, αλλά και από την αδυναμία να ξεφύγεις από τον Nosferatu. Είναι η ίδια αδυναμία αντίστασης που υπάρχει και στον Καλιγκάρι η οποία επικυρώνει την κυριαρχία. Και αν η Ellen με το να υποκύψει στον Nosferatu κατάφερε να τον

64

εξοντώσει, και πάλι μπορεί να λεχθεί ότι με αυτή την απόφαση της ξεπέρασε τα όρια του φυσικού και ανθρώπινου. Πέρασε την νύχτα με ένα βαμπίρ το οποίο της ήπιε το αίμα, το κατ'εξοχή σημαινόμενο για τη ζωή, και ξεγέλασε τον άντρα της. Ο πιο ανθρώπινος και αθώος χαρακτήρας, ο Thomas, είναι αδύναμος μπροστά στην κυριαρχία του βαμπίρ. Χρησιμοποιεί όλες του τις δυνάμεις για να ξεφύγει από τον κόμη μόνο και μόνο για να βρει τον κόμη στο απέναντι

σπίτι ή στο δωμάτιο της γυναίκας του. Εν τέλει το να αποφύγεις τη σύγκρουση με την κυριαρχία και το παράσιτο είναι ανώφελο, καθώς έτσι αυτό παίρνει δύναμη από την αδυναμία αντίστασης για να συνεχίσει το καταστροφικό του έργο. Η μόνη λύση που προβάλλεται στο Nosferatu είναι να συγκρουστείς σε ένα παιχνίδι που θα καταστρέψει και τους δύο.

Mabuse

Η ταινία του Fritz Lang γύρω από τον χαρακτήρα Dr Mabuse αποτελεί και αυτή μία κινηματογραφική μεταφορά του βιβλίου του Norbert Jacques, ενός γερμανόφωνου συγγραφέα από το Λουξεμβούργο. Η φιγούρα του Mabuse φαίνεται να ενδιέφερε τον Lang καθόλη την διάρκεια της κινηματογραφικής του καριέρας, καθώς το 1933 σκηνοθέτησε μια ακόμα ταινία για τον Mabuse, η οποία απαγορεύτηκε από το Ναζιστικό καθεστώς. Το 1960 επανήλθε στην ίδια θεματική με μια ακόμα ιστορία του Mabuse, η οποία οδήγησε σε επόμενες ταινίες που σκηνοθετήθηκαν από άλλους σκηνοθέτες (Kalat 2001). Η δημοφιλία του χαρακτήρα βασίζεται σε διάφορα στοιχεία, από την πολυμηχανία του και την ικανότητα του να καταστρώνει τα πιο τρομαχτικά εγκλήματα χρησιμοποιώντας όποιον έχει στη διάθεση του ως πiónια του μέχρι την κοινωνική και πολιτική κριτική η οποία ασκείται μέσα από τις ιστορίες του Mabuse. Δεν είναι τυχαίο ότι οι ολοκληρωμένοι τίτλοι των δύο πρώτων ταινιών είναι Ο Μεγάλος Παίκτης : Μια εικόνα της εποχής μας και Κολαστήριο: Ένα Παιχνίδι για τους Ανθρώπους της Εποχής μας, καταδεικνύοντας την ανάγκη του Lang να αναφερθεί μέσω της ταινίας στην κατάσταση της Γερμανίας το 1922. Η ταινία καταπιάνεται τόσο με τον υπόκοσμο όσο και με την αστική τάξη, χρησιμοποιώντας ως τοποθεσίες της δράσης τα μέρη που οι δύο αυτοί κόσμοι συναντιούνταν· καμπαρέ, καζίνο και χαρτοπαικτικές λέσχες. Χρησιμοποιώντας τόσο τις γνώσεις όσο και τις υπερφυσικές του δυνάμεις, ο Mabuse μπορεί ελεύθερα να κυκλοφορεί από κύκλο σε κύκλο διαπράττοντας φρικτά εγκλήματα χωρίς κανείς να είναι σε θέση να τον σταματήσει.

Παρόμοια με τον Καλιγκάρι, ο Mabuse κατέχει και αυτός τόσο τα μυστικά του αποκρυφισμού

όσο και γνώσεις ψυχολογίας, και μία από τις ψεύτικες ταυτότητες του είναι αυτή του ψυχιάτρου. Οι επιστήμες της ψυχολογίας, της ψυχιατρικής και της ψυχανάλυσης ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή στην Γερμανία του Freud και του Jung. Μετά το τέλος το Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, όπου τα τραύματα του πολέμου ταλάνιζαν πολλούς στρατιώτες και πολίτες, οι προσπάθειες για την ανάρρωση αυτών των ανθρώπων αφέθηκε στα χέρια των ψυχιάτρων και των επιστημόνων (Kaes,

2009). Στην ταινία, η δύναμη του ψυχαναλυτή προβάλλεται από το γεγονός ότι, ο Mabuse, αφότου κατάστρεψε την ζωή ενός αστού, απαγάγοντας την γυναίκα του και υπνωτίζοντας τον στο να κλέψει σε ένα παιχνίδι χαρτιών, οδηγώντας τον στον εξευτελισμό, έγινε ο προσωπικός ψυχαναλυτής του. Αφού τον απομόνωσε από του υπηρέτες του τάχα για να γίνει καλύτερα και παρότρυνε τον μπάτλερ του να πει ψέματα στην αστυνομία, ο Mabuse σταδιακά οδήγησε τον κόμη στην αυτοκτονία.

Γύρω από τον Mabuse υπάρχει ένα δίκτυο ανθρώπων με αδύναμο χαρακτήρα. Η Cara Carozza, συνεργάτης του Mabuse που είναι τόσο ερωτευμένη μαζί του που θυσιάζει τη ζωής της για να μην αποκαλύψει στην αστυνομία πληροφορίες γι αυτόν. Ο κοκαΐνομανής βοηθός του, οι μεθυσμένοι συνεργάτες του, η χρήση τυφλών ζητιάνων στο δίκτυο του, όλοι αποτελούν σύμβολα μιας κοινωνίας που έχει παραδοθεί στην εξουσία ενός ανθρώπου. Μιας κοινωνίας κατά βάση αμοραλιστικής που τα πιο τρομερά εγκλήματα συμβαίνουν με την ανοχή ή τη συνέργια της. Είναι ενδιαφέρον ότι ο χαρακτήρας που καταφέρνει να αντισταθεί στον υπνωτισμό του Mabuse και που εκπροσωπεί τον νόμο, ο Weck, δεν φαίνεται να κυριαρχείται από κάποιο υψηλό αίσθημα δικαιοσύνης. Στο σύνολο του έργου παρουσιάζεται ως ψυχρός και αναλυτικός, λειτουργώντας σύμφωνα με τον Krakauer ως ένας "γκάνγκστερ του νόμου" (Krakauer 1966).

Το φιλμ παρουσιάζει τόσο την κοινωνική όσο και την οικονομική αστάθεια της Γερμανίας, όταν ο Mabuse καταφέρνει να επηρεάσει την πορεία του χρηματιστηρίου προς όφελος του, με τη συνδρομή της συμμορίας του που κλέβει απόρρητα έγγραφα μυστικών συμφωνιών εμπορίου. Στη σκηνή η φιγούρα του Mabuse εμφανίζεται με φόντο την ερειπωμένη αίθουσα του χρηματιστηρίου. Η εξουσία του Mabuse διαπερνά κάθε σφαίρα, και ο ίδιος είναι σαν ένας αόρατος μαριονετίστας που οδηγεί την κοινωνία εκεί που την θέλει. Είναι ακόμα πιο ύπουλος και επικίνδυνος από τον Καλιγκάρι, καθώς μέσω των μεταμφίσεων, τις ευφυΐας του και του δικτύου που ελέγχει μπορεί να βρίσκεται στα πιο απίθανα μέρη τις πιο απίθανες στιγμές. Ο Mabuse είναι ο παίκτης που κινεί τα πόνια στη σκακιέρα που ονομάζεται κοινωνία. Η Cara Carozza αναφορικά με τον Mabuse λέει πως κάνεις δεν μπορεί να τον καταστρέψει παρά μόνο ο εαυτός του το οποίο αποδεικνύεται προφητικό. Στο τέλος της ταινίας ο Weck και η αστυνομία συλλαμβάνουν

66

του συνεργούς του και ο Mabuse τρελαίνεται κάτω από το βάρος των εγκλημάτων που έχει διαπράξει.

Οι ομοιότητες των πράξεων του Mabuse με τις εγκληματικές και συνομοτικές πρακτικές του Ναζιστικού κόμματος είναι αρκετά φανερές ώστε στην επόμενη ταινία για τον Mabuse ο Fritz Lang χρησιμοποίησε φράσεις των Ναζί για το διάλογο του. Ήδη όμως από το 1922 βλέπουμε

τον Mabuse να αναφωνεί πως 'δεν υπάρχει αγάπη, παρά μόνο επιθυμία, δεν υπάρχει ευτυχία, παρά μόνο η θέληση να αποκτήσεις δύναμη' υποδεικνύοντας την φιλοσοφία του κακοποιού. Ο Francis και η Hellen οδηγούνται στο χαμό από το αίσθημα της δικαιοσύνης και την αγάπη τους. Στον Mabuse ο μόνος χαρακτήρας που εμφανίζεται να αγαπά είναι η Cara Carozza, η οποία όμως δεν διστάζει να αποτελέσει μέρος των εγκληματικών σχεδίων του Mabuse και της οποίας η αγάπη συγκινεί τόσο τη γυναίκα του κόμη ώστε αρνείται να βοηθήσει την αστυνομία. Η αίσθηση της δικαιοσύνης είναι απύσχα από το σύνολο της ταινίας. Οι περισσότεροι χαρακτήρες είναι παραδομένοι στα πάθη και τον εγωισμό τους. Ακόμα και ο βοηθός του Mabuse τον προδίδει στην αστυνομία καταδεικνύοντας ότι δεν υπάρχει τιμή μεταξύ των κλεφτών. Μόνο στο τέλος αισθάνεται ο θεατής ότι ο Mabuse τιμωρήθηκε για τις πράξεις του, όμως η τιμωρία έρχεται από μέσα, από το ταραγμένο μυαλό του. Στις επόμενες ταινίες και στη σειρά βιβλίων, υπονοείται ότι η δύναμη του Mabuse μπορεί να περάσει σε άλλους ανθρώπους, οδηγώντας στη θεωρία ότι ο Mabuse είναι στην πραγματικότητα ένα δαιμονικό πνεύμα το οποίο κυριεύει τα θύματα του και τα οδηγεί στο να διαπράξουν τρομαχτικά εγκλήματα. Ίσως έτσι εξηγείται η κρίση συνείδησης στο τέλος της ταινίας.

Η ταινία καταφέρνει να παρουσιάσει έναν χαοτικό κόσμο όπου η δικαιοσύνη απουσιάζει και όπου οι εγκληματικές οργανώσεις ελέγχουν την κοινωνία και οι περισσότεροι άνθρωποι είναι συνεργοί ή αδιάφοροι. Αναμφισβήτητα ο Lang, χωρίς να γυρίζει ένα ντοκιμαντέρ, κατάφερε να προβάλει την κοινωνία της Βαϊμάρης μέσα από τα μάτια ενός εξπρεσιονιστή καλλιτέχνη. Οι εξπρεσιονιστικές σκιές σε συνδυασμό με τις τοποθεσίες των γυρισμάτων κάνουν την ταινία μια από τις πιο χαρακτηριστικές για το πως αναλαμβάνονταν τη Βαϊμαρική περίοδο οι καλλιτέχνες του εξπρεσιονισμού.

3.2 Το (α)δύνατο της Επανάστασης και η Μοίρα: Metropolis, Faust, Nibelungen

Ίσως η πιο διάσημη εξπρεσιονιστική ταινία, όχι μόνο του Fritz Lang αλλά ολόκληρου του

Γερμανικού εξπρεσιονισμού να είναι το Metropolis. Αν και αρχικά οι κριτικές για την ταινία ήταν αρνητικές, με τον Orson Wells να την αποκαλεί "ηλίθια"*, η διασημότητα της ταινίας τόσο για το καλλιτεχνικό της στιλ όσο και για το περιεχόμενο της αυξήθηκε στα χρόνια που ακολούθησαν. Φαίνεται ότι ο Goebbels ενθουσιάστηκε με την ταινία, προς απογοήτευση του Lang, και

χρησιμοποιήθηκε ως έμπνευση για προπαγανδιστικά φιλμ του Ναζιστικού κόμματος (Kracauer 1966), (Marshall 2015). Όμως εκτός από τους Ναζί, σύγχρονοι κριτικοί κατατάσσουν την ταινία μεταξύ των καλύτερων όλων των εποχών. Το στίλ της αντιγράφηκε από τους δημιουργούς των κόμικς της DC και από τον σκηνοθέτη Tim Burton, ώστε η πόλη του υπερήρωα Batman, η Gotham, κατέληξε, τη δεκαετία του 1980* να θυμίζει εκπληκτικά την φουτουριστική πόλη του φιλμ (Meehan 2008). Η ταινία είχε μια απίστευτη επιρροή στην αμερικάνικη ποπ κουλτούρα και αποτελεί το σήμα κατατεθέν και έμπνευση για πολλές φουτουριστικές αναπαραστάσεις πόλεων στα οπτικά μέσα.

Το σενάριο επικεντρώνεται σε μια φουτουριστική κοινωνία όπου ο ταξικός διαχωρισμός έχει δημιουργήσει ουσιαστικά δύο πόλεις: στην επιφάνεια ζουν οι πλούσιοι αστοί ανάμεσα σε ουρανοξύστες και κήπους και στην υπόγεια πόλη όπου υπάρχουν οι μηχανές, που συντηρούν την επιφάνεια, ζουν οι εργάτες οι οποίοι είναι υπεύθυνοι για την καλή λειτουργία των μηχανών μέρα νύχτα. Τα ξεκάθαρα αυτά ταξικά όρια θυμίζουν το βιβλίο του H. Wells *Η μηχανή του χρόνου* (Wells 1989), όπου, στο μέλλον, ο παράδεισος των Ελói που υπάρχει στην επιφάνεια υποστηρίζεται από τους πιθηκίσιους Μορλόκ οι οποίοι στην συνέχεια τρέφονται από τους Ελói. Σίγουρα, η ταινία χρησιμοποιεί πολλές σεναριακές και στυλιστικές μεθόδους για να υποδείξει τις διαφορές μεταξύ αυτών που ζουν επάνω και αυτών που ζουν κάτω. Οι εργάτες με τα κεφάλια τους σκυφτά και τις μηχανικές τους κινήσεις φαίνεται ότι σιγά σιγά έχουν υιοθετήσει έναν τρόπο ζωής που τους εξομοιώνει με τις ίδιες τις μηχανές τις οποίες χρησιμοποιούν. Αμέσως μετά οι σκηνές αλλάζουν, δείχνοντας τις ζωές των πλουσίων οι οποίοι επιδίδονται σε αθλοπαιδιές σε ένα περιβάλλον αρχιτεκτονικά επηρεασμένο από την αρχαία Ελλάδα και Ρώμη. Νεαρές κοπέλες επιδεικνύουν τα φορέματα τους σε κήπους που φαίνεται να έχουν βγει από παραμύθι. Εκείνη τη στιγμή τα όρια μεταξύ των δύο διαφορετικών κόσμων διαταράσσονται όταν εμφανίζεται η Μαρία με ένα πλήθος μικρών παιδιών που φορούν τα ίδια βρόμικα ρούχα. Η εργάτρια και τα παιδιά, αν και απομακρύνονται γρήγορα, καταφέρνουν να συγκινήσουν τον Freder, τον γιο του κυριάρχου της πόλης ο οποίος αποφασίζει να κατέβει στην πόλη των εργατών. Ο Freder ταραζεται βλέποντας ένα εργατικό ατύχημα και αρχίζει να αποκτά παραισθήσεις ότι η κύρια μηχανή είναι ο αρχαίος

68

θεός Μολόχ στον οποίο οι εργάτες δίνονται ως ανθρώπινη θυσία. Ο Freder αποφασίζει να μιλήσει στον πατέρα του, ο οποίος μένει σε ένα πύργο που ονομάζεται Πύργος της Βαβέλ. Γύρω από τον πύργο υπάρχουν τεράστιοι ουρανοξύστες που ενώνονται με γέφυρες και ανάμεσα από τους οποίους

* Πηγή <http://www.thegeektwins.com/2012/09/the-influence-of-metropolis-on-tim.html#.V2BPcruLTIU>

πετάνε ανεμόπτερα.

Η αναπαράσταση της πόλης εμπνεύστηκε από τον Ιταλικό Φουτουρισμό, που ονειρεύτηκε πόλεις οι οποίες χαρακτηρίζονται από την ταχύτητα και την εκτεταμένη χρήση των μηχανών (Bowler 1991). Είναι ενδιαφέρον ότι στην επιφάνεια βλέπουμε κυρίως αυτοκίνητα να δημιουργούν γεωμετρικά σχήματα που προσδίδουν στο στιλιστικό αποτέλεσμα της ταινίας. Στην υπόγεια πόλη, είναι οι μάζες των εργατών που θυμίζουν γεωμετρικά σχήματα με τον τρόπο που στέκονται και κινούνται. Αυτή η τεχνική τονίζει τον εξανθρωπισμό του εργάτη και τη διάλυση της υποκειμενικότητας μέσα στο σύνολο. Δεν είναι τυχαίο ότι το Ναζιστικό καθεστώς εμπνεύστηκε από την απεικόνιση των εργατών στο Metropolis για το πως να κινηματογραφήσει τις μάζες στις ομιλίες του Χίτλερ.

Αν και οι Φουτουριστές ονειρεύτηκαν πόλεις σαν το Metropolis, στην ταινία η οργάνωση της πόλης παρουσιάζεται ως δυστοπική. Αφότου ο Freder εξιστορεί τα όσα είδε στην υπόγεια πόλη, ο πατέρας του αποφασίζει να απολύσει τον βοηθό του, Josafat, καθώς δεν τον ενημέρωσε πρώτος για το εργατικό ατύχημα. Ο Freder όμως δεν το βάζει κάτω και περνάει όλο και περισσότερο χρόνο στην υπόγεια πόλη. Αποφασίζει να αλλάξει θέσεις με έναν εργάτη και ανταλλάζουν ρούχα ώστε να υπάρχει πάντα ένας "άνθρωπος για κάθε μηχανή.". Την ώρα που ο εργάτης μαγεύεται από τα καμπαρέ και τις απολαύσεις του επάνω κόσμου αντί να συναντήσει τον Josafat όπως του είπε ο Freder, ο γιος του κυρίαρχου της πόλης αρχίζει να κινείται στον ρυθμό της μηχανής. Την ίδια στιγμή, ο πατέρας του Freder στην προσπάθεια του να ελέγξει τους εργάτες αποφασίζει να επισκεφθεί τον Rotwang. Η φιγούρα του Rotwang θυμίζει έντονα τον Καλιγκάρι και όχι τυχαία. Ο εφευρέτης έχει φτιάξει έναν μηχανικό άνθρωπο που υπακούει στις διαταγές του ώστε να μπορέσει να αναστήσει την Χελ, την γυναίκα με την οποία ήταν ερωτευμένος και αυτή τον άφησε για να παντρευτεί τον Frederer και έπειτα πέθανε στη γέννα του Freder. Οι δύο κατεβαίνουν στα υπόγεια για να κρυφάκουν την στιγμή που η Μαρία προφητεύει την έλευση ενός μεσολαβητή μεταξύ των εργατών και των πλούσιων. Ο κόσμος παρομοιάζεται με την ιστορία της Βαβέλ όπου η κατάρρευση του Πύργου προήλθε από την αδυναμία επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων. Ο Freder και η Μαρία ερωτεύονται, αλλά ο Rotwang την απαγάγει ώστε να δώσει την μορφή της στο ρομπότ. Όταν ο Freder βρίσκει το ρομπότ Μαρία μαζί με τον πατέρα του λιποθυμά από το

σοκ. Σταδιακά, το ρομπότ Μαρία φέρνει την καταστροφή, καθώς πείθει τους εργάτες να καταστρέψουν την κεντρική μηχανή. Αυτό οδηγεί στην πλημμύρα των υπογείων και θέτει σε κίνδυνο τα παιδιά των εργατών που ζουν εκεί. Η πραγματική Μαρία αφότου καταφέρνει να

δραπετεύσει σπεύδει να βοηθήσει τα παιδιά, ενώ οι εργάτες, γεμάτοι οργή και τύψεις στρέφονται εναντίον της Μαρίας. Στο τέλος, βρίσκουν το ρομπότ Μαρία να γιορτάζει και αποφασίζουν να το κάψουν στη πυρά, όπου και αποκαλύπτεται ότι είναι μηχανή. Ο Freder σώζει την πραγματική Μαρία από τον Rotwang, που πιστεύει ότι είναι η Χελ, και στην τελευταία σκηνή ο Freder συμφιλιώνει τον πατέρα του με τον αρχηγό των εργατών, υποδεικνύοντας ότι ο μεσολαβητής ανάμεσα στο κεφάλι και στα χέρια είναι η καρδιά.

Η έντονη κριτική που ασκήθηκε στην ταινία έχει να κάνει με το γεγονός ότι είναι μεν στιλιστικά άρτια, αλλά θεωρήθηκε ότι το μήνυμά της ήταν τουλάχιστον αφελές. Αναμφισβήτητα, σε μια Βαϊμάρη η οποία σπαραζόταν από εσωτερικές συγκρούσεις, είναι λογικό να γυρίζονται ταινίες που προβάλλουν την ανάγκη για ειρήνη. Οι πολιτικές προσεγγίσεις της ταινίας είναι σίγουρα μετριοπαθείς, αν λάβουμε υπόψιν μας ότι η ταινία υποστηρίζει ότι μια επανάσταση των εργατών είναι καταστροφική για τους ίδιους του εργάτες και τα παιδιά τους. Ακόμα, η επανάσταση των εργατών δεν φαίνεται να είναι ένα προϊόν αυτοοργάνωσης και σκέψης· αντίθετα φαίνεται να υποκινούνται από τα συμφέροντα των εξουσιαστών τους οι οποίοι χρησιμοποιούν την οργή των εργατών για να τους χειραγωγήσουν. Οι εργάτες παρουσιάζονται σαν μια μάζα η οποία αδυνατεί να σκεφτεί για τον εαυτό της και περιμένει να οδηγηθεί από μια μεσσιανική φιγούρα. Βάσει αυτού δεν είναι παράξενο που η ταινία άρεσε τόσο στον Goebbels, αν και οι προθέσεις του Lang δεν ήταν να κινηματογραφήσει μια ταινία που ήταν θετική προς τους Ναζί. Η ανάγκη όμως για ειρήνη, που είναι έντονη στην ταινία, χρησιμοποιήθηκε έντονα από το Ναζιστικό κόμμα ως προσπάθεια χειραγώγησης των πολιτών της Γερμανίας.

Πίσω από τις μηχανογραφίες εναντίον των εργατών, κρύβεται το ερωτικό πάθος του Rotwang που οδηγεί στην καταστροφή του ανθρώπου μηχανή και του ίδιου. Το Ρομαντικό μοτίβο περί του καταστροφικού έρωτα είναι και εδώ κυρίαρχο και, αντίστροφα από τον Καλιγκάρι όπου το αυτόματο προκάλεσε το χαμό του ιδίου και του αφέντη του μέσω του ερωτικού πάθους, στο Metropolis το πάθος του κατασκευαστή καταστρέφει το δημιούργημα του, το οποίο δεν φαίνεται να αποκτά δική του βούληση. Η μηχανή Μαρία δεν προκαλεί στο θεατή τα ίδια συναισθήματα θλίψης που προκαλεί ο Cesare. Παρουσιάζεται ως μια άμυαλη μηχανή του χάους συνδεδεμένη με την Πόρνη της Βαβυλώνας και με εικόνες θανάτου. Φυσικά, πολλοί μελετητές έχουν ταξινομήσει την εμφάνιση του Rotwang ως εβραϊκή, και τα εβραϊκά σύμβολα είναι

κυρίαρχα στο εργαστήριο του. Όσο για τον Freder, έχει υποστηριχθεί ότι εκπληρώνοντας τη μεσσιανική προφητεία η παρουσία του θυμίζει έντονα τον Ιησού Χριστό, που στάλθηκε στη γη για να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ των ανθρώπων και του Θεού, μέσω μιας ειρηνικής κατήχησης

(Wharton 2003).

Αν και αυτά τα στοιχεία προσδίδουν ένα ορισμένο βάθος στην ταινία, αναμφισβήτητα, επαναστατικό μήνυμα δεν υπάρχει. Όπως και στον Καλιγκάρι ή το Nosferatu, ο άνθρωπος εμφανίζεται αδύναμος μπροστά στα πάθη του ή σε δυνάμεις μεγαλύτερες από αυτόν. Ο Freder και η Μαρία είναι σίγουρα δυναμικοί χαρακτήρες, αλλά ο συμβολισμός του ως μεσσίες τους αφαιρεί το ανθρώπινο στοιχείο. Ακόμα και η κριτική της ταινίας θυμίζει τις κριτικές του Schmitt εναντίον του Ρομαντισμού και του Λούκατς εναντίον του εξπρεσιονισμού περί εξαφάνισης της ουσίας μέσω της αισθητικοποίησης της. Δεν είναι τυχαίο ότι τα εκπληκτικά κοστούμια της ταινίας έχουν για δεκαετίες εμπνεύσει μεγάλους οίκους μόδας, και ότι το στιλ της έχει αντιγραφεί δεκάδες φορές (Ganeva 2008). Άλλωστε το Metropolis έθεσε τα θεμέλια για το είδος των ουτοπικών και δυστοπικών ταινιών επιστημονικής φαντασίας*.

Ακόμα ένα ενδιαφέρον στοιχείο που προβάλλεται στην ταινία είναι οι διαφορετικές σχέσεις ανθρώπων και μηχανής. Στην κάτω πόλη οι εργάτες φτάνουν στο σημείο να κινούνται σαν τις μηχανές και ο Freder να τις φαντάζεται σαν αιμοσταγείς θεούς. Το ρομπότ Μαρία, καταφέρνει μέσω το σεξουαλικού χορού της και του βίαιου λόγου της να σκλαβώσει τις μάζες τόσο όσον αφορά τους αστούς όσο και τους εργάτες. Η χρησιμοποίηση του σεξ για να σκλαβώσει αντί να απελευθερώσει είναι ένα στοιχείο κριτικής της κοινωνίας της Βαυμάρης που ξοδευόταν σε πρόσκαιρες απολαύσεις ως αποτέλεσμα της οικονομικής κρίσης, την ίδια στιγμή που στα χαμηλότερα στρώματα της κοινωνίας σιγόκαιε ο θυμός*. Και στις δύο περιπτώσεις το ρομπότ εκμεταλλεύεται τα πάθη των ανθρώπων, παρουσιάζοντας διαφορετικούς τρόπους υποδούλωσης των ανθρώπων στην τεχνολογία. Αναμφισβήτητα, αν κάποιο από τα μηνύματα της ταινίας είναι διαχρονικό τότε θα πρέπει να είναι η σχέση τεχνολογίας και ανθρώπου. Αν και το ρομπότ Μαρία δεν προκαλεί κάποια ιδιαίτερη συμπάθεια στον θεατή, η καύση της στην πυρά από ένα οργισμένο πλήθος που πιστεύει ότι τα παιδιά τους έχουν πεθάνει είναι συγκλονιστική. Αποκαλύπτει επίσης την αδυναμία του πλήθους να αποδεχθεί τις ευθύνες του, η οποία γίνεται μόνο μέσω της παρέμβασης του Φρέντερ. Εν τέλει, η υποδούλωση τόσο των εργατών όσο και των αστών σε ένα ρομπότ δεν προκαλεί εντύπωση, δεδομένου της αδυναμίας

71

ελέγχου της ζωής τους, ένα συναίσθημα που κυριαρχούσε κατά την διάρκεια των ταραγμένων χρόνων της Βαϊμάρης.

* Πηγή <https://culturalafterthoughts.wordpress.com/2012/09/01/fritz-langs-metropolis/>

* Πηγή <http://weimarcinema.weebly.com/sexuality.html>

Η ταινία *Faust* αποτελεί την κινηματογραφική μεταφορά του ομώνυμου θεατρικού έργου του Goethe. Ο μύθος όμως του Faust προϋπήρχε τόσο στο γερμανικό φολκλόρ όσο και σε ιστορίες και αφηγήσεις ανά την Ευρώπη ήδη από τα χρόνια του Μεσαίωνα. Ο φιλόσοφος Kierkegaard υποστηρίζει ότι "η ιδέα (εννοείται του Φάουστ) είναι μια ιστορική ιδέα, και έτσι κάθε σημαντική ιστορική εποχή θα έχει τον δικό της Φάουστ." (Kierkegaard 1992: ch. 2). Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η ιστορία του Faust είναι αρχετυπική, προβάλλοντας και κατασκευάζοντας το προφίλ του απομονωμένου διανοούμενου, της βασανισμένης ιδιοφυίας που δέχεται να πουλήσει την ψυχή του στο διάβολο για να γνωρίσει την ανθρώπινες απολαύσεις. Και πραγματικά το πλήθος των μεταφορών της ιστορίας του Faust τόσο στην μεγάλη οθόνη, όσο και σε βιβλία, όπερες και στην ποίηση συνεχίζονται μέχρι και σήμερα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελεί η μεταφορά του συγγραφέα Tommas Mann, ο οποίος στον Δόκτωρ Φαούστους χρησιμοποιεί τον πρωταγωνιστή Adrian Leverkühn ως μια μεταφορά για την ίδια την Γερμανία (Mann 1948). Ο συνθέτης μολύνεται από σύφιλη, ώστε, με τη βοήθεια μιας δαιμονικής προσωπικότητας να φτάσει στην καλλιτεχνική αποθέωση. Για 24 χρόνια παράγει μουσική, ενώ σιγά σιγά η αρρώστια μολύνει το μυαλό του και η ζωή του ταρασσεται από τραγωδίες, αποτέλεσμα της συμφωνίας η οποία τον δεσμεύει να μην γνωρίσει ξανά την αγάπη. Το 1930, ο Adrian καταρρέει, και ζει για άλλα δέκα χρόνια κάτω από την επίβλεψη των συγγενών του. Η επιλογή αυτής της χρονιάς δεν είναι τυχαία, καθώς ταυτίζεται με την αρχή του τέλους για την Βαϊμάρη.

Ο Faust μεταφέρθηκε στην μεγάλη οθόνη του 1926 από τον σκηνοθέτη Murnau. Ο Murnau, που ήδη από το *Nosferatu* είχε δείξει την μαεστρία του στο να δημιουργεί εικόνες που μπορούν να στοιχειώσουν τον θεατή, και την εκπληκτική χρήση του φωτός και της σκιάς κατάφερε να δημιουργήσει ένα κόσμο αρκετά τρομαχτικό και ανησυχητικό. Στην πρώτη σκηνή βλέπουμε τον Θεό και τον Διάβολο οι οποίοι στοιχηματίζουν την ψυχή του Faust· αν ο Διάβολος καταφέρει να τον διαφθείρει, τότε η Γη του ανήκει. Καθώς το φως αναπαριστά τον Θεό και το σκοτάδι τον Διάβολο, βλέπουμε στην επόμενη σκηνή μια τεράστια φιγούρα του Διαόλου να ανοίγει

δεν είναι ικανή αν γιατρέψει την πανούκλα, αλλά ούτε και η θρησκεία καθώς οι προσευχές του παραμένουν αναπάντητες. Ο φόβος του θανάτου κυκλώνει την πόλη, προκαλώντας μια στροφή προς την ακολασία καθώς ο καθένας νομίζει ότι ζει τις τελευταίες του στιγμές. Απελπισμένος, ο Faust φτάνει στο σημείο να κάψει τα βιβλία του, αλλά σε ένα από αυτά αποκαλύπτεται πως να καλέσει τον Διάβολο σε βοήθεια. Αφού τον επικαλείται, ο Faust τρομάζει, αλλά οι προσπάθειες του να κρυφτεί από τον Μεφιστοφελή είναι μάταιες, καθώς όπου κι αν πηγαίνει βλέπει την φιγούρα του Διαβόλου να τον χαιρετάει. Αρχικά, ο Μεφιστοφελής τον παρασύρει λέγοντας που θα του δώσει τη δύναμη να βοηθήσει τους αρρώστους μόνο για μια μέρα, προβάλλοντας τον ανθρωπισμό και τις ιδεαλιστικές σκέψεις του Faust. Ο Faust πείθεται και υπογράφει με το αίμα του και σύντομα αποκτά την ικανότητα να γιατρέψει τους αρρώστους. Όμως η πόλη στρέφεται εναντίον του όταν συνειδητοποιούν ότι ο Faust δεν αντέχει την εικόνα του σταυρού. Ο κυνηγημένος Faust πείθεται από τον Μεφιστοφελή να αποκτήσει την αιώνια νεότητα. Σύντομα, ο Μεφιστοφελής οδηγεί τον Faust σε μια ηθική κατάπτωση, αφού τον ταξιδεύει στην Πάρμα, δείχνοντας του την Δούκισσα, την πιο όμορφη γυναίκα της Ιταλίας, στο γαμήλιο της γλέντι. Με τα τεχνάσματα του διαβόλου η Δούκισσα πέφτει στην αγκαλιά του Faust και ο Μεφιστοφελής σκοτώνει τον γαμπρό. Καθώς η μέρα τελειώνει, ο Faust συμφωνεί ώστε η συμφωνία τους να διαρκέσει για όλη την αιωνιότητα.

Αργότερα, ο Faust γυρίζει στην πατρίδα του, όπου και ερωτεύεται την νεαρή Gretchen. Ο έρωτας του έχει καταστροφικές συνέπειες, αφού, ο Μεφιστοφελής οδηγεί την μητέρα και τον αδελφό της Gretchen στον θάνατο, ειδοποιώντας τους την στιγμή που ο Faust βρισκόταν στην κρεβατοκάμαρα της. Ο Faust αναγκάζεται να φύγει από την πόλη κυνηγημένος μαζί με τον Μεφιστοφελή, και η Gretchen διαπομπεύεται. Σύντομα καταλήγει στους δρόμους, γεννώντας ένα παιδί το οποίο αργότερα πεθαίνει από το κρύο. Η Gretchen οδηγείται στην πυρά, και όταν ο Faust συνειδητοποιεί τι της έχει συμβεί, ρίχνεται στην πυρά μαζί της, με τη μορφή πια του ηλικιωμένου εαυτού του. Ο Διάβολος υποστηρίζει ότι κέρδισε το στοίχημα, αλλά ο Θεός του επισημαίνει τη μία λέξη η οποία το ακύρωσε, και η λέξη Liebe εμφανίζεται στην οθόνη στο τέλος της ταινίας.

Παρόμοια με τον Nosferatu και τον Mabuse, ο Μεφιστοφελής παρουσιάζεται ως μια δύναμη της φύσης που μπορεί να ελέγχει τους ανθρώπους και να ελέγχει τις ζωές τους κατά πώς τον συμφέρει. Καθώς είναι ο Διάβολος, έχει απίστευτες ικανότητες χειραγώγησης, έτσι ώστε κανείς να μην μπορεί να αντισταθεί στα σχέδια του. Οι άνθρωποι δεν είναι παρά πιόνια στο παιχνίδι του με το

Θεό και οι ζωές του υπόκεινται στα καπρίτσια. Παρουσιάζεται να έχει την δύναμη να καταστρέψει οποιονδήποτε αν το θελήσει. Μπορούμε να πούμε ότι ο Μεφιστοφελής είναι η δύναμη της μοίρας η

οποία ελέγχει τους ανθρώπους. Φυσικά, το σχέδιο του έχει ένα ελάττωμα το οποίο οδηγεί στο να χάσει το στοίχημα. Η δύναμη της αγάπης, φαίνεται να είναι μεγαλύτερη από τη δύναμη του Διαβόλου. Ο ίδιος τη χρησιμοποιεί για τα δικά του οφέλη, όταν ξεσηκώνει την μητέρα και τον αδερφό της Gretchen ώστε να βρουν το ζευγάρι, αλλά καθώς φαίνεται, η αγάπη δεν ανήκει στη σφαίρα των πραγμάτων που ο Μεφιστοφελής μπορεί να ελέγξει με άμεσο τρόπο. Η ταινία δείχνει ξεκάθαρα ότι ο Μεφιστοφελής μπορεί να προκαλέσει το ερωτικό πάθος, και πολλά σχέδια του βασίζονται σε αυτό, αλλά σίγουρα όχι την ανιδιοτελή αγάπη που ο Faust μοιράστηκε με τη Gretchen.

Η ανιδιοτελής αγάπη όμως φέρνει το θάνατο, τόσο για το μωρό της Gretchen όσο και για την ίδια και τον Faust. Αυτή η ιδέα θυμίζει τα προτάγματα του Ρομαντισμού, καθώς και τη θυσία της Hellen. Ο Faust θα μπορούσε να είχε ζήσει πολλά περισσότερα χρόνια αν ασχολιόταν μόνο με τις ερωτικές απολαύσεις που του πρόσφερε ο Μεφιστοφελής, και η ζωή της Gretchen δε θα είχε καταστραφεί. Όμως, πηγαίνοντας ενάντια στις δυνάμεις της μοίρας, οδηγήθηκε μεν στην λύτρωση της ψυχής του αλλά στην καταστροφή της ζωής του ιδίου και της αγαπημένης του. Το τίμημα του να πολεμάς τη μοίρα, όπως και στο Nosferatu, είναι πολύ βαρύ. Απαιτεί, όπως φαίνεται, την αυτοθυσία και το θάνατο.

Ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι στην ταινία ο Μεφιστοφελής χρησιμοποίησε τον ανθρωπισμό και τον ιδεαλισμό του Faust μέσω της πανούκλας, κάτι το οποίο λείπει από το έργο του Goethe, όπου ο Faust περισσότερο ανατειχίζεται για τον κόσμο γύρω του παρά ασχολείται ενεργά με αυτόν. Έτσι, ο Faust της ταινίας γίνεται ιδιαίτερα συμπαθής καθώς φαίνεται να μην οδηγείται μόνο από εγωιστικούς λόγους. Όμως, παρουσιάζεται και η δύναμη του Διαβόλου ο οποίος μπορεί να προκαλέσει ανά πάσα στιγμή του χάος, ένα χάος που ούτε ο Θεός θέλησε να σταματήσει λόγω του στοιχήματος. Η αδυναμία της ανθρώπινης φύσης μπροστά στην καταστροφή αποτυπώνεται στους ανθρώπους της πόλης που είτε χάνουν την πίστη τους και ξοδεύονται σε εφήμερες απολαύσεις είτε οδηγούνται στην απόλυτη απελπισία. Ο φόβος του θανάτου είναι αρκετός για να προκαλέσει το χάος. Όπως και στο Metropolis, οι μάζες παρουσιάζονται ως αδύναμες και εύκολα χειραγωγήσιμες και χωρίς τον έλεγχο της ίδιας της ζωής τους. Έρμαια της μοίρας, των παθών και των σκοτεινών δυνάμεων κινούνται ανάλογα με το πώς συμφέρει τους μυστικούς εξουσιαστές τους. Η αυτοθυσία αποτελεί την μοναδική επανάσταση που αλλάζει τη ροή των πραγμάτων.

Όπως στο Nosferatu, έτσι και στον Faust, η αγάπη ταυτίζεται με τον θάνατο. Η αγάπη μπορεί να οδηγήσει στον θάνατο αλλά η πράξη του θανάτου απελευθερώνει τη ψυχή και ξορκίζει το

κακό μακριά από την ανθρωπότητα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αγάπη παρουσιάζεται σαν μια δύναμη της φύσης, η οποία σχετίζεται με τη σωτηρία των ανθρώπων σε ένα υπερβατικό επίπεδο, με τη σωτηρία της ψυχής έναντι του σώματος. Σε αντίθεση, οι άνθρωποι κυριευμένοι από το ερωτικό πάθος που χρησιμοποιεί ο Μεφιστοφελής για τους σκοπούς του, ενδιαφέρονται για τις απολαύσεις του σώματος. Είναι η γνωστή διχοτόμηση του σώματος και της ψυχής η οποία αποτελεί ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της Χριστιανικής πίστης. Αυτό φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με τις ιδέες του ρομαντισμού που επιδίωκε την αντιπαράθεση με τις Χριστιανικές ιδέες αναζητώντας την ένωση των δύο. Μολαταύτα, η ταινία απηχεί τη ρομαντική θέση ότι η επιστήμη και το ορθολογικό πνεύμα αποτυγχάνουν, καθώς ο κόσμος κυριαρχείται από χαοτικές δυνάμεις που οι άνθρωποι δεν μπορούν να αντιμετωπίσουν, ελέγξουν ή ακόμα και να εξηγήσουν.

Die Nibelungen

Η ταινία *Nibelungen* αποτελεί και αυτή μια μεταφορά, όπως ο *Faust* και ο *Nosferatu*, ενός γραπτού κειμένου στην μεγάλη οθόνη. Το κείμενο είναι το επικό ποίημα *Nibelungenlied*, που χρονολογείται περίπου στα 1200 μετά Χριστόν. Η επιρροή του ποιήματος και οι αναφορές που γίνονται σε αυτό στην τέχνη, το φολκλόρ και τον πολιτικό λόγο οδήγησαν στον χαρακτηρισμό του ως εθνικό ποίημα της Γερμανίας, παρόμοια με την θέση που έχει η *Ιλιάδα* στην Ελλάδα (Savage 2007). Σύμφωνα με φιλόλογους, το ποίημα έχει αναφορές σε ιστορικά γεγονότα, πιθανότητα την ήττα των Βουργουνδών από το Φλάβιο Αέτιο και τους Ούννους ενώ το όνομα *Nibelungen* αναφέρεται κατά πάσα πιθανότητα στους Φράγκους*.

Η ιστορία βρίθκει από ηρωικά κατορθώματα, προδοσίες, βία στα όρια του παραλογισμού και δίψα για εκδίκηση. Το πρώτο μέρος της ταινίας αφηγείται τις περιπέτειες του ήρωα Siegfried, και τίποτα δεν μας προετοιμάζει για την τραγική κατάληξη της ιστορίας. Βλέπουμε τον Siegfried (ξανθό, ημίγυμνο και καλογυμνασμένο, το κατ'εξοχή πρότυπο του Αρείου άνδρα) να ζει ανάμεσα σε μια φυλή μικροσκοπικών τριχωτών πλασμάτων και να κατασκευάζει ένα σπαθί που μπορεί να κόψει μέχρι και πούπουλο. Η διαφορά μεταξύ της ομορφιάς του Siegfried και της ασχήμιας και των βάρβαρων τρόπων των πλασμάτων είναι εμφανής από τα πρώτα καρέ. Τα πλάσματα αναφέρουν το

75

βασιλείο των Βουργουνδών και την πριγκίπισσα Kriemhild, και ο Siegfried αποφασίζει να ταξιδέψει εκεί και να ζητήσει το χέρι της σε γάμο. Ο Mime τον στέλνει να περάσει από το δάσος,

*

Πηγή <http://www.britannica.com/topic/Nibelungenlied>

το οποίο είναι γεμάτο με μυθικά πλάσματα. Ο Siegfried σκοτώνει ένα δράκο, συνομιλεί με τα πουλιά, και κάνει μπάνιο στο αίμα του δράκου για να γίνει άτρωτος, εκτός από το σημείο που έπεσε ένα φύλλο στο δέρμα του, κατά τη διάρκεια του μπάνιου. Αργότερα, νικά τον βασιλιά των Νάνων που του δίνει το μανδύα που σε κάνει αόρατο και του υπόσχεται να τον κάνει τον πιο πλούσιο βασιλιά στη γη. Τη στιγμή που ο Siegfried αντικρίζει τον θησαυρό, ο βασιλιάς των Νάνων του επιτίθεται ξανά και ο Siegfried τον λαβώνει θανάσιμα. Ο νάνος καταριέται τον θησαυρό και οι νάνοι που τον βάσταζαν καθώς και ο ίδιος γίνονται πέτρα. Ο Siegfried παρουσιάζεται στο βασίλειο της Βουργουνδίας ως βασιλιάς, την στιγμή που ο Kriemhild βλέπει σε όραμα ένα λευκό πουλί να καταδιώκεται από δύο μαύρα, που στο τέλος το κατασπαράζουν. Τα πνεύματα οξύνονται μεταξύ του Siegfried, του βασιλιά Gunther και του συμβούλου του, αλλά η εμφάνιση της Kriemhild τους κατευνάζει, και ο Siegfried δέχεται να βοηθήσει τον βασιλιά να κερδίσει το χέρι της βασίλισσας της Ισλανδίας, Brunhild. Η βασίλισσα βάζει τρεις άθλους στον βασιλιά, κι αυτός καταφέρνει να κερδίσει με την βοήθεια του αόρατου Siegfried. Η Brunhild όμως υποπτεύεται τη δολοπλοκία, και μετά το γάμο της αρνείται να δώσει τον εαυτό της στον βασιλιά, ενώ ο Siegfried και ο Gunther παίρνουν αδελφικούς όρκους και ο Siegfried παντρεύεται την Kriemhild. Ο βασιλιάς ζητά από τον Siegfried να πάρει τη θέση του την νύχτα μετά τη γαμήλια τελετή και να υποτάξει την βασίλισσα. Ο ίδιος αντιστέκεται αλλά στο τέλος δέχεται, και αφού παίρνει το βραχιόλι της, την αφήνει, ηττημένη για το βασιλιά. Αργότερα, και ενώ ο θησαυρός του βασιλιά των νάνων φτάνει στο παλάτι, η Kriemhild βρίσκει το βραχιόλι της Brunhild στην κάμαρα της. Ο Siegfried της εξομολογείται την πράξη του. Όταν ξεσπά ένας καβγάς μεταξύ των δύο γυναικών για το ποια θα προχωρήσει πρώτη ως βασίλισσα της Βουργουνδίας στο καθεδρικό ναό, ο Kriemhild, πάνω στην οργή της, προδίδει το μυστικό του άνδρα της στην Brunhild. Η Brunhild απαιτεί το θάνατο του Siegfried, υποστηρίζοντας ότι την βίασε κατά την διάρκεια της πάλης τους. Ο βασιλιάς βρίσκεται σε εσωτερική σύγκρουση, αλλά στο τέλος οργανώνει την δολοφονία του Siegfried μαζί με τον σύμβουλο του, που ξεγελά την Kriemhild ώστε να του αποκαλύψει το αδύναμο του σημείο, ράβοντας έναν κόκκινο σταυρό στην στο μανδύα του. Ο Siegfried και ο βασιλιάς φεύγουν για κυνήγι. Ο Hagen προκαλεί τον Siegfried σε έναν αγώνα τρεξίματος, και όταν αυτός φτάνει σε μια πηγή για να πιει νερό, τον καρφώνει με το δόρυ του. Ο Siegfried πεθαίνει. Η Brunhild ομολογεί στον βασιλιά πως του είπε ψέματα για τον υποτιθέμενο βιασμό της για να τον εκδικηθεί. Η Kriemhild ματαιώς ζητά την εκδίκηση για την

δολοφονία του άνδρα της. Στην τελευταία σκηνή ορκίζεται ότι θα εκδικηθεί το Hagen μόνη της, μπροστά στο πτώμα του Siegfried και της Brunhild που αυτοκτονεί.

Στο δεύτερο μέρος της σειράς ταινιών, η Kriemhild προσπαθεί να εκδικηθεί τον θάνατο του

Siegfried με κάθε τρόπο. Χρησιμοποιεί τον θησαυρό του βασιλιά των νάνων για να εξαγοράσει τους πολίτες, αλλά ο Hagen τον πετά στα νερά του Ρήνου. Η Kriemhild αποφασίζει να παντρευτεί τον βασιλιά Etzen των Ούννων, και ζητά από τον απεσταλμένο του, Rudiger, να ορκιστεί πίστη σε αυτήν. Ταξιδεύει στη χώρα των Ούννων και αφού παντρεύεται τον Etzen του χαρίζει ένα γιο. Η Kriemhild ζητά από τον Etzen να προσκαλέσει την οικογένεια της στο βασίλειο του για να γιορτάσουν το θερινό ηλιοστάσιο. Έπειτα δωροδοκεί τους Ούννους στρατιώτες να πολεμήσουν με τους Βουργουνδούς. Οι επόμενες σκηνές του έργου μέχρι και το τραγικό τέλος είναι πραγματικά συνταρακτικές. Η βασίλισσα ζητά να της φέρουν το γιο της στην αίθουσα του γλεντιού. Καθώς τα επεισόδια μεταξύ Ούννων και Βουργουνδών ξεκινούν, ο Hagen αποκεφαλίζει το παιδί. Οι Βουργουνδοί καταλαμβάνουν την αίθουσα και οδηγούν τον Etzen και την βασίλισσα με το νεκρό παιδί έξω, αλλά βρίσκονται πολιορκημένοι από τους Ούννους. Οι συνεχείς εικασίες για να σταματήσουν η αιματοχυσίες είναι ανώφελες, καθώς η Kriemhild είναι ανυποχώρητη ακόμα και μετά το θάνατο μελών της οικογένειας της και του Rudiger. Ο Hagen δηλώνει ανυποχώρητος επίσης και την κατηγορεί για όσα έχουν συμβεί, και η Kriemhild διατάσσει την πυρπόληση της αίθουσας. Οι μόνοι που επιβιώνουν είναι ο Guthner και ο Hagen. Η Kriemhild διατάζει τον αποκεφαλισμό του Gunther και σκοτώνει τον Hagen. Ένας από τους στρατιώτες μαχαιρώνει την Kriemhild στην πλάτη, κι αυτή πεθαίνει στην αγκαλιά του Etzen.

Η ιστορία αποτελείται λοιπόν από μια σειρά περιστατικών που οδηγούν στην καταστροφή και το θάνατο των ηρώων. Το όραμα της Kriemhild για τα δύο κοράκια που κατασπαράζουν το λευκό βγαίνει πραγματικό με τη δολοφονία του Siegfried. Οι περισσότεροι χαρακτήρες οδηγούνται από τα πάθη τους· το ερωτικό πάθος του Gunther προς της Brunhild είναι μοιραίο όχι μόνο για αυτόν και τη βασίλισσα της Ισλανδίας αλλά και για την αδερφή του και τον Siegfried. Η Brunhild οδηγείται από το πάθος της να εκδικηθεί τον βασιλιά που την ξεγέλασε. Αργότερα, η Kriemhild έχει μόνο στόχο την εκδίκηση για τον άδικο θάνατο του αγαπημένου της. Οι χαρακτήρες μετατρέπονται σε καταστροφικές δυνάμεις, έρμαια της μοίρας και των συναισθημάτων τους. Ο κύκλος της καταστροφής δεν σταματά προτού όλοι έχουν πεθάνει, καταδεικνύοντας το αδύνατο του να σταματήσεις τη μοίρα και να ελέγξεις το χάος. Ο παραλογισμός του πολέμου φαίνεται ξεκάθαρα, αλλά ταυτόχρονα καταδεικνύεται πόσο μάταιες είναι οι προσπάθειες για την διακοπή του μπροστά στον παραλογισμό των ανθρώπων. Η δίψα για

εκδίκηση και ο πόνος της Kriemhild δεν έχουν όριο και σαρώναν τα πάντα στο πέρασμα τους, οδηγώντας στο ξεκλήρισμα της οικογένειας της. Σε αντίθεση με τον Faust, το Nosferatu και το Metropolis, στους Nibelungen παρουσιάζεται η αγάπη που αντί να σώζει οδηγεί στην καταστροφή.

Βέβαια, τη στιγμή του θανάτου του Siegfried, αυτός κοιτάζει μπροστά, σαν να βλέπει κάτι που τον εκπλήσσει, και παρόμοιο ύφος έχει και η Kriemhild κατά τη διάρκεια του θανάτου της. Πιθανόν να υπονοείται ότι στις τελευταίες τους στιγμές έβλεπαν ο ένας τον άλλον, όμως, ο θάνατος τους έφερε την καταστροφή του κόσμου αντί για τη λύτρωση του.

Στην ταινία έχουμε ξεκάθαρες εμφανίσεις της Wyrð η οποία δρα ανεξάρτητα από την βούληση των ανθρώπων. Το φύλλο που έδωσε ένα τρωτό σημείο στον Siegfried, με παρόμοιο τρόπο όπως και στην ιστορία του Αχιλλέα, το όραμα της Kriemhild, η κατάρα του νάνου βασιλιά και η διάφοροι μάντεις που εμφανίζονται στην ταινία, υποδηλώνουν την απόκοσμη δύναμη της μοίρας. Σε αντίθεση με τον Faust όπου η μοίρα ταυτιζόταν με τον Μεφιστοφελή, στους Nibelungen η Wyrð δεν αναφέρεται σε κάποιο πρόσωπο. Η παρουσία της κρύβεται σε μικρά περιστατικά που κατευθύνουν το ρου της ιστορίας.

Η διαφορά μεταξύ εξουσίας και εξουσιαζόμενου είναι ακόμα πιο έντονη και ξεκάθαρη στους Nibelungen από ότι στο Metropolis. Οι νάνοι εμφανίζονται αλυσοδοσμένοι να κρατούν τον θησαυρό, και όταν ο βασιλιάς τους γίνεται πέτρα, έχουν και αυτοί την ίδια μοίρα. Όταν η Brunhild φτάνει στο παλάτι του Gunther, καλείται να περάσει από μια πλατφόρμα την οποία επίσης βαστάζουν άνδρες. Οι περισσότερες φυλές φαντάζουν ανοργάνωτες και άξεστες σε σύγκριση με τους Βουργουνδούς και τόσο οι νάνοι όσο και οι Ούννοι, με την αγάπη τους για το χρυσάφι, το σκυφτό τους περπάτημα και τα χαρακτηριστικά τους θυμίζουν την στερεοτυπική απεικόνιση των Εβραίων στην οποία αναφερθήκαμε στο Nosferatu. Αυτό εντοπίστηκε από πολλούς κριτικούς, και φυσικά ο Kracauer (Kracauer 1966) είδε στο φιλμ σκηνές απόλυτης εξουσίας, οι οποίες, όπως αναφέρει, φαίνεται να αποτέλεσαν έμπνευση για το προπαγανδιστικό φιλμ *Ο Θρίαμβος της Θέλησης*. Ο ίδιος ο Lang έχει δηλώσει σε συνέντευξη του ότι 'με το να φτιάξω τους Nibelungen ήθελα να δείξω ότι η Γερμανία έψαχνε για ένα ιδανικό στο παρελθόν της, ακόμα και κατά την απαίσια εποχή μετά από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.' (Ahearn 2012). Φαίνεται ότι οι Ναζί προτιμούσαν το πρώτο μέρος του φιλμ, με τα ανδραγαθήματα του Siegfried σε σύγκριση με το δεύτερο που μαστίζεται από την καταστροφή και τις παράλογες μάχες. Το οποίο, φυσικά, καταδεικνύει την τάση των Ναζί να εμπλέκουν ιστορικά και μυθικά γεγονότα σε μια ρητορική η οποία ωφελεί του σκοπούς τους, όπως η σύνδεση του θεού Odin με τον Adolf Hitler. Πολλοί μελετητές αναφέρουν ότι υπήρξε επίσης μια ταύτιση του Siegfried με τον Hitler, τουλάχιστον

όσον αφορά την προβολή του ηρωισμού και της δύναμη (Hastings 2011). Είναι ενδιαφέρον ότι σε πολλές μεταφορές του Nibelungen η Εκδίκηση της Kriemhild αγνοείται, λόγω της ματαιότητας της δύναμης που πρεσβεύει, και του γεγονότος ότι η Kriemhild σε αντίθεση με τον Siegfried δεν είναι

μια ηρωική προσωπικότητα αλλά μια τραγική, εκδικητική φιγούρα. Αν ο Siegfried αναπαριστά την Γερμανία όπως θα ήθελε να είναι, η Kriemhild αναπαριστά το πως η Γερμανία μπορεί να καταλήξει, ή, πώς η Γερμανία έγινε μετά την άνοδο του Hitler στην εξουσία. Είναι ενδιαφέρον ότι ο θάνατος του Siegfried ήταν ουσιαστικά ένα πισώπλατο μαχαίρωμα, που φέρνει στην μνήμη τη φήμη που κυκλοφορούσε, κυρίως στους δεξιούς κύκλους, ότι οι Γερμανοί στρατιώτες του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου έπεσαν θύματα προδοσίας, είτε από τους καπιταλιστές (κυρίως Εβραίους) είτε από τους μπολσεβίκους (Kaes 2012). Το τέλος της ταινίας έρχεται σε αντίθεση με το αισιόδοξο τέλος του Metropolis, παρουσιάζοντας ένα κόσμο που έχει καταστραφεί από μια ανώφελη βία και δίψα για εκδίκηση.

3.3 Ο Άλλος : Ο Φοιτητής από την Πράγα, Το Γκόλεμ, Μ

Ο Φοιτητής από την Πράγα, γυρισμένο μόλις το 1913, έχει χαρακτηριστεί ως η πρώτη ανεξάρτητη κινηματογραφική ταινία, μια ταινία δηλαδή η οποία δεν ανήκε σε κάποιο στούντιο παραγωγής. Εμπνευσμένο τόσο από τον Faust όσο και από το μυθιστόρημα του Edgar Allan Poe, *William Wilson*, η ιστορία ξεκινά με ένα απένταρο φοιτητή που η έλλειψη χρημάτων τον έχει κάνει δυστυχισμένο και τη γνωριμία του με ένα γηραιότερο άνδρα με το όνομα Scapinelli. Όταν ο φοιτητής, ονόματι Balduin σώζει μια κόμησσα από πνιγμό, ο Scapinelli τον δελεάζει με χρήματα ώστε να υπογράψει ένα συμβόλαιο. Όλα φαίνονται να πηγαίνουν καλά πλέον για το νεαρό φοιτητή καθώς κερδίζει την αγάπη της κόμησσας μέχρι τη στιγμή που αρχίζει να βλέπει τον δίδυμο του. Όταν ο αρραβωνιαστικός της κόμησσας μαθαίνει για τη σχέση του Balduin και της αρραβωνιαστικιάς του τον προκαλεί σε μονομαχία, και ο δίδυμος τον σκοτώνει πριν ο Balduin προλάβει να φτάσει στον τόπο της μονομαχίας. Αφού καταστρέφει τη ζωή του Balduin και κάθε ελπίδα να είναι με την κόμησσα, ο Balduin αποφασίζει να τον σκοτώσει. Καθώς τον πυροβολεί, ο δίδυμος εξαφανίζεται και ο Balduin πεθαίνει. Στην τελευταία σκηνή εμφανίζεται ο Scapinelli που σκίζει το συμβόλαιο πάνω από το πτώμα του φοιτητή.

Η ταινία έχει δεχθεί ένα πλήθος αναλύσεων που επικεντρώνονται στη σχέση του Balduin με τον δίδυμο του. Σύμφωνα με τη θεωρία του Jung, ο δίδυμος πιθανόν να αναφέρεται στις

ενορμήσεις του υποκειμένου που είναι σε λανθάνουσα μορφή, και τις οποίες ο Balduin καταπιέζει. Όσο περισσότερο τρέχει μακριά από τον δίδυμο του, ή την σκιά του σύμφωνα με το αρχέτυπο του Jung, τόσο περισσότερη δύναμη αποκτά ο δίδυμος και γίνεται όλο και πιο καταστροφικός για τον

Balduin. "Το υποκείμενο παρουσιάζει ένα είδος μεταμπίεσης ή κοινωνικής μάσκας, την περσόνα, μια λέξη που στα λατινικά σημαίνει θεατρική μάσκα.[...] Η σκιά είναι το σύνολο όλων αυτών των χαρακτηριστικών που το υποκείμενο θέλει να κρύψει από τους άλλους και τον εαυτό του. Αλλά όσο περισσότερο το άτομο προσπαθεί να τα κρύψει από τον εαυτό του, τόσο περισσότερο η σκιά μπορεί να γίνει ενεργή και να πράττει κακές πράξεις" γράφει ο Henri Ellenberger (Ellenberger 1970:657-749) σχετικά με το αρχέτυπο της σκιάς στο έργο του Jung, και πράγματι είναι αυτό που βλέπουμε στον Φοιτητή από την Πράγα. Αν ο δίδυμος διαθέτει κάποια χαρακτηριστικά του Balduin, τότε είναι τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του με τα οποία δεν συμφιλώνεται ποτέ. Κατά τη διάρκεια του έργου βλέπουμε τον Balduin να τρέχει μακριά από τον δίδυμο του κάθε φορά που αυτός εμφανίζεται, και στο τέλος επιχειρεί να τον καταστρέψει ολοκληρωτικά, μόνο και μόνο για να καταλήξει να καταστρέψει τον εαυτό του.

Ο Krakauer, στην ανάλυση του, είδε στο πρόσωπο του Balduin και του διδύμου του την Γερμανία. Αναφέρει ότι, υπήρχαν πραγματικά την εποχή του φιλμ δύο Γερμανίες, οι οποίες αναφέρονταν στις διαφορές μεταξύ της άρχουσας και της μεσαίας τάξης, με την μεσαία τάξη να κρατά μια εχθρική στάση. Όμως την ίδια στιγμή η άρχουσα τάξη ταυτιζόταν με τα συμφέροντα της μεσαίας τάξης πολύ περισσότερο σε σχέση με τα δικαιώματα των εργατών, αναγκάζοντας την μεσαία τάξη να είναι στο πλευρό της τάξης που μισούσε (Krakauer 1966). Βάσει αυτής της ανάλυσης η στάση της μεσαίας τάξης ήταν τουλάχιστον σχιζοφρενική και οδηγούσε σε μία σχάση των υποκειμένων παρόμοια με αυτή του Balduin που αρνούσαν να παραδεχθεί ότι ο δίδυμος ήταν ένα κομμάτι του εαυτού του. Ο Balduin φαίνεται να συνειδητοποιεί ότι είναι ένα με το δίδυμο του μόλις καταλαβαίνει ότι η δολοφονία που διαπράττει είναι στην πραγματικότητα αυτοκτονία. Αλλά τότε είναι πια πολύ αργά.

Αναμφισβήτητα η ταινία δείχνει την δύναμη που μπορεί να έχει ο εσωτερικός εχθρός. Αν η μάχη εναντίον του Nosferatu, του Καλιγκάρι και του Mabuse είναι δύσκολη λόγω των υπερφυσικών δυνάμεων τους και του ελέγχου που ασκούν στα άτομα, η μάχη ενάντια στον άλλο εαυτό είναι χαμένη. Ο δίδυμος εξαφανίζεται όταν ο Balduin σκοτώνεται, όμως η θυσία του Balduin δεν γίνεται συνειδητά, όπως αυτή της Hellen. Και ο Scapinelli, υπαίτιος για το θάνατο του Balduin, δεν τιμωρείται. Εμφανίζεται στο τέλος επιβεβαιώνοντας τον ρόλο του ως του αθόρυβου χεριού της μοίρας που σφράγισε το τραγικό τέλος του Balduin με το συμβόλαιο του, σκίζοντας το

επιδεικτικά. Στον Φοιτητή από την Πράγα δεν υπάρχει καμιά αίσθηση δικαίωσης, και η αγάπη, που φέρνει τη λύτρωση σε άλλες ταινίες του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού ή επαναφέρει την τάξη, εδώ δεν μπορεί να επιβιώσει της καταστροφικής μανίας του διδύμου.

Η αυτοκαταστροφή είναι ένας κοινός τύπος στις ταινίες του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού και αποτελεί αναφορά τόσο στα τραύματα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου όσο και στην χαοτική κατάσταση που επικράτησε κατά τη διάρκεια της Βαϊμάρης. Είναι ένα είδους Ragnarok, στο οποίο όχι μόνο αδέρφια στρέφονται το ένα εναντίον του άλλου, όπως είδαμε στους Nibelungen και στο Metropolis, αλλά ο ίδιος ο εαυτός στρέφεται εναντίον ενός ατόμου. Πιστός στις Γερμανικές παραδόσεις, ο δίδυμος στον Φοιτητή από τη Πράγα είναι οιώνος θανάτου, ή μάλλον φέρνει ο ίδιος τον θάνατο. Σε μια σκηνή η οποία θυμίζει έντονα την σκηνή στην οποία ο Faust προσπαθεί να ξεφύγει από τον Μεφιστοφελή, ο Balduin τρέχει όλο και πιο μακριά από το δίδυμο του, μόνο και μόνο για να τον βρει να στέκεται πίσω από κάθε γωνία, προβάλλοντας το αναπόφευκτο της μοίρας.

Ο δίδυμος καταδεικνύει το πως το παράσιτο αναστατώνει την τάξη και καταστρέφει σταδιακά κάθε δεσμό του Balduin με την κοινωνία, απομονώνοντας τον και οδηγώντας τον στην δολοφονία/αυτοκτονία, ενώ παράλληλα φαίνεται να αποτελεί ενσάρκωση των σκοτεινών πλευρών της προσωπικότητάς του. Η ιδέα ενός "άλλου εαυτού" που διαπράττει εγκλήματα συναντάται συχνά στις ταινίες του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού, ως μια προσπάθεια κατανόησης της τάσης κάποιων ομάδων της κοινωνίας τόσο προς την πολιτική βία όσο και προς την εγκληματική συμπεριφορά. Οι υπνωτισμένοι, μηχανικοί, παρασιτικοί εγκληματίες αυτών των ταινιών προβάλλουν την ιδέα ότι η απώλεια της ταυτότητας και ο κατακερματισμός του εγώ οδηγούν σε ένα υποκείμενο ικανό για τα πάντα.

Το Γκόλεμ

Η ιστορία του Γκόλεμ αποτελεί μία από τις σημαντικότερες ιστορίες στο Εβραϊκό φολκλόρ. Αρχικά στη μορφή της προφορικής παράδοσης, απέκτησε φήμη και έξω από την εβραϊκή κοινότητα όταν μια μικρή ιστορία για το Γκόλεμ συμπεριληφθεί στον κατάλογο των διάσημων μελετητών του φολκλόρ, αδερφών Grimm. Το Γκόλεμ απέκτησε ξαφνικά ως τόπο δράσης την Πράγα δίνοντας το έναυσμα για τη συγγραφή πολλών ιστοριών γύρω από το άγαλμα από πηλό. Σύμφωνα με τους Dekel και Gurtley το Γκόλεμ βρήκε την θέση του ανάμεσα στους άλλους κοινούς τόπους της ρομαντικής αφήγησης, όπως ο doppelganger και οι μυστικιστικές

δυνάμεις, το οποίο οδήγησε στην παρερμηνεία ή και απόρριψη στοιχείων στην ιστορία του Γκόλεμ που έχουν να κάνουν με την εβραϊκή παράδοση (Dekel, Gurtley 2013). Έχει ήδη αναφερθεί η τάση των αρχετύπων να μεταμορφώνονται ανάλογα με τις συνθήκες της κάθε εποχής, και το ίδιο συνέβη και με το Γκόλεμ, τόσο ως αυτόματο όσο και ως Άλλος.

Από τις τρεις ταινίες που γυρίστηκαν για το Γκόλεμ κατά την εποχή του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και της Βαϊμάρης, δυστυχώς έχει σωθεί μόνο η μία, η οποία εξιστορεί τις απαρχές του Γκόλεμ, σύμφωνα με την ιστορία που λέγεται ότι ο Paul Wegener, ο ηθοποιός που ενσάρκωσε το Γκόλεμ και τον Balduin, άκουσε όταν ζούσε στη Πράγα. Στην ταινία, ο ραβίνος Loew, ο οποίος είναι και ο αρχηγός της εβραϊκής κοινότητας προβλέπει βάσει των κινήσεων των αστεριών ότι κάποιο κακό θα βρει την κοινότητα του και τρέχει να προειδοποιήσει του γηραιότερους . Πραγματικά, την επόμενη μέρα ο αυτοκράτορας συστήνει μια διαταγή με την οποία απαιτεί οι Εβραίοι να φύγουν από την Πράγα, λόγω των παραπόνων που έχει δεχθεί ότι οι Εβραίοι "απεχθάνονται τις χριστιανικές τελετουργίες, αποτελούν κίνδυνο για τη ζωή και τις παρουσίες των συμπολιτών τους και επιδίδονται σε πρακτικές μαύρης μαγείας.". Ο αυτοκράτορας στέλνει τον ιππότη Florian να μεταφέρει το μήνυμα στο Εβραϊκό γκέτο. Την ίδια στιγμή ο ραβίνος Loew αποφασίζει να ζωντανέψει το Γκόλεμ για να σώσει την κοινότητα του με την επίκληση του δαιμονικού πνεύματος Άσταροθ. Ο Florian φτάνει στην πόλη και μαγεύεται από την ομορφιά της κόρης του Ραβίνου, της Miriam, ενώ ο Ραβίνος παρακαλεί τον Florian να θυμίσει στον αυτοκράτορα τις υπηρεσίες που του έχει προσφέρει και να τον δεχθεί για ακρόαση. Ο Florian επιστρέφει ξανά με την απόφαση του αυτοκράτορα να δεχθεί τον ραβίνο στη Γιορτή των Ρόδων, και πέρνα μερικές ερωτικές στιγμές με την Miriam. Μόλις φεύγει, ο ραβίνος λέει στην Miriam πως τον ντροπιάζει με την συμπεριφορά της, αλλά σύντομα θα έχει ένα προστάτη γι αυτή. Έπειτα καλεί τον βοηθό του ώστε να πραγματοποιήσουν την τελετή για να ζωντανέψουν το άγαλμα. Κατά τη διάρκεια της τελετής, στην οποία ο ραββινός χρησιμοποιεί καβαλιστικά σύμβολα και το αστέρι του Δαβίδ μεταξύ άλλων, εμφανίζεται το πνεύμα του Άσταροθ, το οποίο παρουσιάζει στον ραβίνο τη λέξη η οποία θα ζωντανέψει το Γκόλεμ. Ο Loew την γράφει σε ένα κομμάτι χαρτί, την βάζει σε ένα εξάκτινο αστέρι στο στήθος του Γκόλεμ, κι αυτό πραγματικά ζωντανεύει. Ο Ραβίνος τον χρησιμοποιεί ως υπηρέτη και αργότερα τον παίρνει μαζί του στη Γιορτή των Ρόδων για να τον δείξει στον αυτοκράτορα. Στη γιορτή, αρχικά οι παρευρισκόμενοι τρομάζουν με την εμφάνιση του Γκόλεμ, αλλά μία από τις κοπέλες του χαρίζει ένα λουλούδι. Ο αυτοκράτορας ζητά ένα καινούργιο θαύμα, και ο Ραβίνος τους δείχνει την ιστορία του Περιπλανώμενου Εβραίου σαν σε όραμα, συμβουλευόντας αυτούς που βρίσκονται

στην αίθουσα να μην γελάσουν. Όταν παρακούν την συμβουλή του το παλάτι αρχίζει να καταρρέει, και ο αυτοκράτορας ζητά από τον ραβίνο να τους σώσει και σε αντάλλαγμα θα αφήσει τους Εβραίους να μείνουν στην πόλη. Το Γκόλεμ, με την τεράστια του δύναμη καταφέρνει να κρατήσει το ταβάνι στα χέρια του σώζοντας τον αυτοκράτορα. Εντωμεταξύ, ο Florian περνάει τη νύχτα με

την Miriam. Το επόμενο πρωί ο ραββίνος φτάνει στο γκέτο και αναγγέλλει πως η κοινότητα τους σώθηκε. Ξαφνικά όμως ο Loew συνειδητοποιεί πως το Γκόλεμ έχει αρχίσει να το πιάνει μανία και του βγάζει το εξάκτινο αστέρι, κάτι που τον μετατρέπει και πάλι σε μία άβια μάζα από πηλό. Ο Ραββίνος ανακαλύπτει πως το ξόρκι επιβάλλει ότι το Γκόλεμ θα καταστρέψει τα πάντα στο πέρασμα του και αποφασίζει πως πρέπει να το καταστρέψει. Τον διακόπτει όμως ο βοηθός του που αναγγέλλει την άφιξη των γηραιότερων της κοινότητας που θέλουν να τον συνοδέψουν στην συναγωγή για να τον ευχαριστήσουν. Ο Loew φεύγει, και ο βοηθός ανεβαίνει στο δωμάτιο της Μίριαμ για να την συνοδέψει στην συναγωγή, και καταλαβαίνει ότι κάποιος έχει περάσει το βράδυ στο δωμάτιο της. Ο βοηθός ζωντανεύει το Γκόλεμ, το οποίο σπάει την πόρτα του δωματίου και προσπαθεί να πάρει μαζί του την Miriam. Το Γκόλεμ και ο Florian φτάνουν στην ταράτσα του κτιρίου, όπου το Γκόλεμ αρπάζει τον Florian και τον πετά κάτω, σκοτώνοντας τον. Έπειτα βάζει φωτιά στο σπίτι και απαγάγει ξανά την Miriam. Ο βοηθός τρέχει στην συναγωγή για να ειδοποιήσει τον Loew. Στο τέλος η φωτιά σβήνει αφού καταστρέφει το σπίτι του ραββίνου, και αφού αυτός προστάζει την κοινότητα να προσευχηθεί. Το Γκόλεμ αφήνει την Miriam, την οποία βρίσκει ο ραββίνος και ο βοηθός, ο οποίος ζητά από την Miriam να τον συγχωρέσει. Όσο για το Γκόλεμ, αυτό βγαίνει από το γκέτο, όπου παίζουν κάποια παιδιά. Παίρνει στα χέρια του ένα μικρό κορίτσι, το οποίο του βγάζει το αστέρι, και το Γκόλεμ πέφτει νεκρό. Οι κάτοικοι του γκέτο βρίσκουν το Γκόλεμ να κείτεται ακίνητο με μια παρέα παιδιών να παίζουν γύρω του και το μεταφέρουν μέσα στην κοινότητα, ενώ ο Loew προσεύχεται στον Θεό ο οποίος τρεις φορές έδειξε σήμερα την αγάπη του για το λαό του. Η ταινία κλείνει με το αστέρι του Δαβίδ στην οθόνη.

Από την ταινία λείπει η σκηνοθετική δεινότητα που βρίσκουμε στις ταινίες του Murnau και του Lang, όμως κατέχει μια εξέχουσα θέση μεταξύ των ταινιών του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού τόσο για τα εντυπωσιακά της σκηνικά όσο και για το περιεχόμενο της. Αν και όπως είδαμε στις ταινίες της Βαϊμάρης δεν λείπουν οι εβραϊκοί χαρακτήρες, το Γκόλεμ είναι μια ταινία που ασχολείται αποκλειστικά με μια ολόκληρη κοινότητα Εβραίων. Όμως, βάσει ορισμένων στοιχείων, δεν μπορούμε να πούμε ότι είναι μια ταινία που ξεφεύγει από τα στερεότυπα που χαρακτηρίζαν τους Εβραίους εκείνη την εποχή. Αν μη τι άλλο, ενισχύει αυτά τα στερεότυπα μέσω της εικόνας και της αφήγησης.

Το αυτοκρατορικό διάταγμα κατηγορεί την Εβραϊκή κοινότητα ότι ασχολείται με την μαύρη μαγεία, και πραγματικά βλέπουμε τον Ραββίνο Loew να προβλέπει το μέλλον μέσα από την κίνηση των αστεριών, και να επιδίδεται σε τελετές επίκλησης πνευμάτων, μελετώντας τα βιβλία του. Ο Άσταροθ, τον οποίο ο Loew επικαλείται, είναι ένας από τους πιο ισχυρούς δαίμονες της κόλασης

και βρίσκεται στην ίδια ιεραρχία με τον Lucifer. Σε επόμενη σκηνή, όταν ο Florian προσπαθεί να μπει στην πόλη για να δει τη Miriam και ο φύλακας της πύλης αντιστέκεται, ο Florian βγάζει ένα πουγκί. Η κάμερα κάνει ζουμ στο χέρι του Florian το οποίο αρχίζει να δίνει νομίσματα στο χέρι του φύλακα. Παρόμοια με το πλήθος στο Metropolis, στο Γκόλεμ η κοινότητα των Εβραίων παρουσιάζεται ως επί το πλείστον αφημένη στην τύχη της, περιμένοντας από το ραβίνο να την σώσει. Ακόμα πιο ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι η κοινότητα των Εβραίων ζει μέσα σε ψηλούς τοίχους στην πόλη της Πράγας, αποκομμένη από τον έξω κόσμο. Κανείς δεν μπορεί να περάσει ή να βγει αν δεν μιλήσει πρώτα με τον φύλακα, σε μια πρακτική που θυμίζει τα μυθιστορήματα του Κάφκα. Είναι ενδιαφέρον ότι η απόφαση του Florian να μπει στην πόλη, και μετέπειτα στο δωμάτιο της Miriam σημαίνει τον χαμό του. Παράλληλα, τα ένστικτα που οδηγούν το Γκόλεμ να σπάσει την πόρτα της πύλης και να βγει έξω, επίσης οδηγούν στον χαμό του. Ο μόνος που περνά την πύλη και καταφέρνει να επιβιώσει είναι ο Loew, ο οποίος λειτουργεί ως μεσολαβητής μεταξύ της Εβραϊκής κοινότητας και του έξω κόσμου, σαν άλλος Freder. Όμως στην προσπάθεια να σώσει τον λαό του ο Loew απειλεί να τον καταστρέψει με τη δημιουργία του Γκόλεμ.

Και σε αυτήν την ταινία το ερωτικό πάθος του Florian αποδεικνύεται καταστροφικό τόσο για τον ίδιο όσο και για την Miriam. Αναφορικά με το Γκόλεμ, υπάρχουν κάποιες συγκινητικές στιγμές οι οποίες υποδεικνύουν ότι πιθανόν το ζωντανεμένο άγαλμα από πηλό να βιώνει σιγά σιγά ανθρώπινα συναισθήματα, όπως όταν κοιτάζει το λουλουδί που του προσφέρει το κορίτσι, ή όταν σηκώνει το μικρό παιδί στην αγκαλιά του. Όμως η μαγεία που το έφερε στη ζωή έχει σφραγίσει τη μοίρα του. Το Γκόλεμ δεν έχει άλλη επιλογή παρά να καταλήξει καταστροφικό και όπως πολλά αυτόματα των ταινιών της Βαυμάρης, δεν έχει καμιά δύναμη πάνω στην μοίρα του. Ανήκει περισσότερο στον Άσταροθ παρά στον ραβίνο, αφού, όπως γράφει το βιβλίο που διαβάζει ο Loew, ο Άσταροθ θα ζητήσει το πλάσμα του πίσω όταν η τροχιά των αστεριών είναι σωστή. Η ζωή του Γκόλεμ είναι τόσο τραγική όσο και η ζωή του Cesare.

Το αρχέτυπο του Άλλου στην ταινία δεν εξαντλείται στην αναπαράσταση του Γκόλεμ. Για την ακρίβεια, οι Εβραίοι ίσως να αποτελούν μια ακόμα πιο ακριβή αναπαράσταση του Άλλου. Κατοικούν παράλληλα μέσα στην πόλη και έξω από αυτή, αφού, μέσα στα ψηλά τείχη του γκέτο,

σπάνια έρχονται σε επαφή με τους υπόλοιπους κατοίκους της Πράγας. Τα όρια μεταξύ των Εβραίων και του υπόλοιπου κόσμου καθορίζονται ξεκάθαρα από την πύλη, την οποία, στην ταινία, όποιος περάσει φέρνει την καταστροφή. Για τους Εβραίους, ο υπόλοιπος κόσμος είναι οι Άλλοι, που λειτουργούν σαν μια αόρατη εξουσία από την οποία προσπαθούν να προστατευτούν. Ο

μόνος που έχει επαφή με αυτήν την εξουσία είναι ο Loew, κάτι που του δίνει σχεδόν μεσσιανική μορφή από την κοινότητα. Για τον αυτοκράτορα, και τον υπόλοιπο κόσμο, οι Εβραίοι είναι παράλληλα μια απειλή αλλά και κάτι το 'εξωτικό', αστείο και αξιοπερίεργο, ακριβώς όπως και το Γκόλεμ. Το Γκόλεμ πιθανόν να συγκεντρώνει τόσο τις επιθυμίες όσο και τους φόβους της Εβραϊκής κοινότητας. Ναι μεν σώζει τον αυτοκράτορα από τον χαμό κερδίζοντας την εύνοια του για χάρη της κοινότητας, αλλά όταν σπάζει την πύλη και βγαίνει έξω, το Γκόλεμ πεθαίνει. Και ο Florian, εκφράζει τους φόβους των μη Εβραίων κατοίκων, όταν, συνεπαρμένος από την ομορφιά της Miriam βρίσκει το θάνατο μέσα στο γκέτο. Είναι ενδιαφέρον στοιχείο το γεγονός ότι η Miriam δεν έχει την ντροπαλότητα της Jane ή της Gretchen. Αντίθετα φλερτάρει ασύστολα με τον Florian από την πρώτη στιγμή. Το ερωτικό πάθος συνδέεται με το θάνατο όπως και στον Faust ή στον Nosferatu. Αλλά ο θεατής λυπάται λιγότερο για την τύχη της Miriam σε σχέση με την Gretchen, η οποία αποτελεί την προσωποποίηση της αθωότητας.

Το Γκόλεμ είναι όσο επαναστατικό είναι και ο Metropolis. Αν και η μεγάλη καταστροφή αποφεύγεται, οι δομές με τις οποίες ξεκίνησε η ταινία παραμένουν. Τα σύνορα μεταξύ του γκέτο και του υπολοίπου κόσμου δεν μπορούν να καταρριφθούν. Στην τελευταία σκηνή, οι κάτοικοι σηκώνουν το Γκόλεμ και κλείνουν την βαριά πύλη πίσω τους.

M

Η ταινία M σκηνοθετήθηκε το 1931, όταν η Δημοκρατία της Βαϊμάρης πλησίαζε στο τέλος της και η επιρροή και δύναμη του Ναζιστικού κόμματος αποτελούσε κάτι περισσότερο από κοινό μυστικό. Για την ακρίβεια, όταν ο Frinz Lang ανακοίνωσε ότι θα έγραφε και σκηνοθετούσε μια ταινία για έναν δολοφόνο, δέχθηκε απειλητικά γράμματα και τα Staaken Studios αρνήθηκαν να συνεργαστούν μαζί του, υποστηρίζοντας ότι το φιλμ θα αναπαριστούσε τους Ναζί (Jensen 1969). Πρέπει να σημειωθεί ότι εκτός από την πολιτική βία, η εγκληματικότητα από οργανωμένες ή μη οργανωμένες ομάδες ήταν σε αύξηση στην Γερμανία τα χρόνια της Βαϊμάρης. Η οικονομική κρίση είχε οδηγήσει πολλούς στο έγκλημα, ενώ παράλληλα τα κονδύλια για τον εξοπλισμό της

αστυνομίας ήταν μειωμένα και η συνεχιζόμενη πολιτική αστάθεια επηρέαζε τις σχέσεις αλλά και το ηθικό των αστυνομών. Το πέρασμα από τη μοναρχία στη δημοκρατία δημιούργησε μια νέα σχέση μεταξύ των εκπροσώπων του νόμου και της αστυνομίας, η οποία κάθε άλλο παρά ρόδινη ήταν,

δεδομένου ότι πολλοί αστυνομικοί είχαν εκπαιδευτεί κατά τη διάρκεια της μοναρχίας*. Και καθώς τα εγκλήματα και η πολιτική αστάθεια συνεχίζονταν, οι πολίτες απαξίωναν όλο και περισσότερο την αστυνομία. Παράλληλα, την εποχή της Βαϊμάρης, υπήρχε ένας μεγάλος αριθμός κατά συρροή δολοφόνων και εγκλημάτων που παρουσιάζονταν από τις εφημερίδες και που έτρεφαν τη νοσηρή περιέργεια των αναγνωστών. Τέτοια ήταν η περίπτωση του βρικόλακα του Dusseldorf, ενός δολοφόνου και βιαστή ο οποίος υποστήριζε ότι έπινε το αίμα των θυμάτων του, και, καθώς λέγεται, αποτέλεσε έμπνευση για τον κύριο χαρακτήρα του Μ*.

Η ταινία αποτελεί την πρώτη ταινία με ήχο του Fritz Lang, και ανοίγει με τη σκηνή μικρών παιδιών να παίζουν στο προαύλιο μιας πολυκατοικίας τραγουδώντας ένα τραγούδι για έναν δολοφόνο. Στην συνέχεια, ενώ η μητέρα της ετοιμάζει μεσημεριανό, η μικρή Elsie Beckmann καθώς γυρνάει από το σχολείο, πετά την μπάλα της προς μία ανακοίνωση για 10.000 μάρκα για όποιον μπορεί να βρει έναν δολοφόνο. Η σκιά μιας φιγούρας εμφανίζεται στην αρίσα, και ακούμε έναν άνδρα να ρωτάει το όνομα του κοριτσιού. Αργότερα, της αγοράζει ένα μπαλόνι, σφυρίζοντας ένα ρυθμό. Στο μεταξύ η μητέρας της ανησυχεί και αρχίζει να φωνάζει από το μπαλκόνι. Στην επόμενη σκηνή ακούμε τις φωνές των νεαρών που μοιράζουν εφημερίδες να μιλούν για ένα νέο έγκλημα από τον άγνωστο δολοφόνο, ο οποίος έχει ήδη αφαιρέσει τη ζωή οχτώ παιδιών. Το χέρι του δολοφόνου εμφανίζεται να γράφει στις εφημερίδες δηλώνοντας πως δεν έχει σταματήσει και πως η αστυνομία δεν δημοσίευσε το γράμμα του, σφυρίζοντας τον ίδιο ρυθμό. Στην επόμενη σκηνή καθώς μια παρέα ανδρών διαβάζει το άρθρο της εφημερίδας, ένας από τους παρευρισκόμενους κατηγορεί κάποιον στον τραπέζι ότι είναι ο δολοφόνος και ξεσπάει καβγάς. Παρόμοιοι καβγάδες ξεσπούν σε ολόκληρη την πόλη όταν κάποιος τυχαίνει να μιλήσει με ένα μικρό κορίτσι και κάποιος από το πλήθος φωνάζει "που είναι η αστυνομία όταν την χρειάζεσαι;". Όταν η αστυνομία κάνει την εμφάνιση της παλεύει να συγκρατήσει το οργισμένο πλήθος. Οι έρευνες προσανατολίζονται προς την ανάλυση του γραφικού χαρακτήρα του δολοφόνου, την σκηνή των εγκλημάτων και 14 διαφορετικές καταθέσεις, όπως ο αστυνομικός διευθυντής εξηγεί στον υπουργό τηλεφωνικώς, τονίζοντας το πόσο δύσκολο είναι να εντοπιστεί ο δράστης. Όταν

* Πηγή <https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005465>

* Πηγές <http://www.crimeandinvestigation.co.uk/crime-files/peter-kurten-the-vampire-of-dusseldorf> <http://www.executedtoday.com/2012/07/02/1931-peter-kurten-the-vampire-of-dusseldorf/>

όμως η αστυνομία αρχίζει να προσανατολίζει τις έρευνες τις στον υπόκοσμο, αυτό προβληματίζει τους αρχηγούς των εγκληματικών οργανώσεων. Την ίδια στιγμή που οι αστυνομικοί συνέρχονται για να αποφασίσουν πως θα κινηθούν, το ίδιο κάνουν και οι εγκληματίες. Ο Sprachter, ο πιο χαρισματικός και ικανός εγκληματίας προτείνει τη χρησιμοποίηση των ζητιάνων για να προστατέψουν τα παιδιά, αφού είναι οι μόνοι που μπορούν να κινηθούν στους δρόμους χωρίς να κινήσουν υποψίες, ενώ οι αστυνομικοί αποφασίζουν να εντείνουν τις έρευνες τους σε ψυχιατρεία και άσυλα. Ο τυφλός ζητιάνος από τον οποίο ο δολοφόνος είχε αγοράσει ένα μπαλόνι για την Elsie, αναγνωρίζει τον σκοπό του σφυρίγματος του, και στέλνει έναν άλλο ζητιάνο να τον παρακολουθήσει. Αυτός, γράφει με κιμωλία το γράμμα Μ για την λέξη murder που σημαίνει δολοφόνος και αφήνει το αποτύπωμα στο παλτό του δολοφόνου. Εντωμεταξύ ο αστυνομικός διευθυντής Lohman βρίσκει επιτέλους στοιχεία στο σπίτι κάποιου Bekkert που υποδεικνύουν ότι μπορεί να είναι ο δολοφόνος, βάσει του κόκκινου μολυβιού με το οποίο γράφτηκε το γράμμα στις εφημερίδες. Το δίκτυο των ζητιάνων κυνηγά τον δολοφόνο και αυτός βρίσκει καταφύγιο σε ένα κτίριο. Οι εγκληματίες καταστρώνουν ένα σχέδιο να μπουν στο κτίριο, αποπλίζοντας τους φρουρούς και βρίσκοντας τρόπους να ξεγελάσουν το σύστημα ασφαλείας. Εν τέλει βρίσκουν τον Bekkert στη σοφίτα, αλλά ένας από τους φρουρούς καταφέρνει να σημάνει το συναγερμό. Οι εγκληματίες φεύγουν με τον Bekkert πριν έρθει η αστυνομία, αλλά ένας μένει πίσω και συλλαμβάνεται. Ανακρίνεται, και αποκαλύπτει ότι το δίκτυο των εγκληματιών έχει βρει τον δολοφόνο. Εντωμεταξύ, οι εγκληματίες στήνουν μια δική τους 'δίκη' στην οποία προεδρεύει ο Sprachter. Το πλήθος ζητά το θάνατο του δολοφόνου, και ο Sprachter ανακοινώνει ότι το 'δικαστήριο' θα ακολουθήσει τις διαδικασίες του νόμου και πως θα έχει και δικηγόρο. Ο δολοφόνος παραδέχεται ότι δεν μπορεί να ελέγξει τον εαυτό του, και πως νιώθει ότι έχει ένα κακό μέσα του. Θέλει να δραπετεύσει από τον άλλο εαυτό του, που τον σπρώχνει να δολοφονήσει αθώα παιδιά, αλλά είναι ανήμπορος μπροστά του. Τα φαντάσματα των παιδιών και των μητέρων τον κυνηγούν, και ο μόνος τρόπος για να μην τα θυμάται, είναι να σκοτώσει. Ο Sprachter τον καταδικάζει σε θάνατο, αλλά ο "δικηγόρος" παρεμβαίνει και υποστηρίζει ότι η εμμονή του δολοφόνου είναι αυτή που τον απαλλάσσει καθώς κάποιος δεν μπορεί να καταδικαστεί για κάτι που δεν μπορεί να ελέγξει. Το πλήθος εξακολουθεί να ζητάει το θάνατο του δολοφόνου, προβάλλοντας ένα σωρό επιχειρήματα, από το γεγονός ότι μπορεί να μην γιατρευτεί αν σταλθεί σε άσυλο και ότι αν δραπετεύσει θα κάνει τα ίδια, και στο τέλος επιτίθενται στον δολοφόνο, αλλά η αστυνομία μπαίνει μέσα στην αίθουσα της 'δίκης'. Στην τελευταία σκηνή σε μια αίθουσα δικαστηρίου βλέπουμε τις μητέρες των δολοφονημένων παιδιών να λένε πως 'αυτό δεν θα φέρει

πίσω τα παιδιά μας' και πως 'όλοι πρέπει να φροντίζουν τα παιδιά τους.'

Η ταινία έχει χαρακτηριστεί αριστούργημα από πολλούς κριτικούς κινηματογράφου, και ο ίδιος ο Lang την θεωρούσε την καλύτερη ταινία που έχει φτιάξει. Τα θέματα που πραγματεύεται είναι πολλά, όπως η σχέση της δικαιοσύνης με τον νόμο, η ευθύνη, η τρέλα, ο φόβος και ο διχασμός στην κοινωνία και η διατάραξη των κοινωνικών σχέσεων, και όλα φαίνεται να αποτελούν θέματα τα οποία χαρακτήριζαν την Βαϊμάρη. Η εμφάνιση του δολοφόνου χρησιμοποιείται, μεταξύ άλλων, για να καταδείξει την διχασμένη κοινωνία την οποία παρουσιάζει η ταινία, που χαρακτηρίζεται από δυσπιστία. Με τον δολοφόνο να βρίσκεται ανάμεσα τους, η θέση που κυριαρχεί είναι ότι ο καθένας θα μπορούσε να είναι δολοφόνος.

Η σχέση της αστυνομίας με το πλήθος είναι περίπλοκη. Βλέπουμε την αγανάκτηση του πλήθους για το έργο της αστυνομίας, αλλά, όταν οι αστυνομικοί εισβάλλουν σε ένα νυχτερινό μαγαζί και αρχίζουν να κάνουν ελέγχους, η συμπεριφορά τους θυμίζει αυτή των απείθαρχων παιδιών, τα οποία μπορεί να φωνάζουν εναντίον της εξουσίας αλλά στο τέλος υποτάσσονται στην αρχή. Από την άλλη, οι αρχηγοί των εγκληματικών ομάδων παρουσιάζονται το ίδιο οργανωμένοι, αν όχι περισσότερο, με την αστυνομία. Ο Sprachter αναδεικνύεται γρήγορα σε φιγούρα εξουσίας μεταξύ τους, λόγω της ευφυΐας και της ικανότητας του να οργανώνει σχέδια. Είναι ενδιαφέρον ότι οι εγκληματίες κατάφεραν να βρουν τον δολοφόνο πριν από την αστυνομία. Η ανομία όχι απλά κυριαρχεί στην κοινωνία που το Μ παρουσιάζει, αλλά έχει ποτίσει την πόλη, αποτελώντας ένα από τα χαρακτηριστικά της. Αναμφισβήτητα, αυτή η κοινωνία θυμίζει τις περιγραφές που έχουμε για το Βερολίνο κατά τη δημοκρατία της Βαυμάρης.

Επίσης ενδιαφέρουσα είναι η σχέση της έννοιας της δικαιοσύνης με τον νόμο που προβάλλεται, κάτι το οποίο απασχολούσε πολλούς θεωρητικούς και φιλοσόφους της εποχής, όπως ο Walter Benjamin. Οι εγκληματίες προβάλλουν το επιχείρημα περί της αδυναμίας του νόμου να καταπολεμήσει το έγκλημα που ενυπάρχει στην ίδια τη φύση του νόμου, βάσει του άρθρου που επιτρέπει στους εγκληματίες να περνούν την ποινή τους σε άσυλα και ψυχιατρεία σε περίπτωση ψυχολογικών προβλημάτων. Δεδομένου ότι ο Hitler κατέλαβε την εξουσία εκμεταλλευόμενος το άρθρο 48 του Συντάγματος μόλις δύο χρόνια μετά την κυκλοφορία της ταινίας, το φιλμ φαντάζει σχεδόν προφητικό. Ο Sprachter εκφράζει την άποψη, με την οποία συμφωνεί και το πλήθος, ότι άνθρωποι σαν τον Bekkert πρέπει να αφανιστούν καθώς τους είναι αδύνατο να αλλάξουν. Φυσικά, διαχωρίζει τις εγκληματικές επιχειρήσεις του από την εμμονή του δολοφόνου να σκοτώνει. Ο Sprachter παρουσιάζεται ως ένας πράκτορας της λογικής, ενώ ο Bekkert είναι πρεσβευτής της τρέλας.

Ο δικηγόρος θέτει το θέμα της ευθύνης, υποστηρίζοντας ότι ένας άνθρωπος που δεν έχει έλεγχο των πράξεων του δεν μπορεί να τιμωρηθεί. Το πλήθος θεωρεί τον δικηγόρο τρελό για τις απόψεις του, όμως είναι ενδιαφέρον ότι το ίδιο επιχείρημα χρησιμοποιήθηκε μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο για να εξηγήσει την στάση τόσο των Γερμανών πολιτών όσο και των Ναζί. Αναμφισβήτητα πρόκειται για ένα επιχείρημα το οποίο απηχεί ρομαντικές ιδέες περί των καταπιεσμένων δυνάμεων που ενυπάρχουν μέσα στον άνθρωπο και οδηγούν τις πράξεις του. Υπό αυτήν την έννοια, ο δολοφόνος του Μ δεν είναι τόσο διαφορετικός από τον Cesare ή το Γκόλεμ. Όπως ο Cesare δεν μπορούσε να ελέγξει την παρουσία του Καλιγκάρι στο μυαλό του που τον παρακινούσε να διαπράξει εγκλήματα, έτσι και ο Bekkert δεν μπορεί να ελέγξει την τάση του να δολοφονεί αθώα παιδιά. Υπάρχει εδώ η έννοια της κατάληψης από μια δύναμη που το άτομο δεν μπορεί να ελέγξει που είδαμε να αναλύεται στην περίπτωση του Wotan, του θεού που φέρνει την φρενίτιδα και κατέλαβε το μυαλό του Hitler, ο οποίος εν συνέχεια κατέλαβε το μυαλό των πολιτών της Γερμανίας.

Ο ίδιος ο Bekkert στον πυρετώδη λόγο του μιλά για τον 'εαυτό του ο οποίος κυνηγάει τον εαυτό του', δηλαδή μια ξεχωριστή οντότητα από αυτόν που τον παρακολουθεί μονίμως και από τον οποίον θέλει να ξεφύγει αλλά δεν μπορεί. Τον βλέπει πάντα όπου κι αν πάει, όπως ο Balduin έβλεπε παντού τον δίδυμο του και ο Faust έβλεπε παντού τον Μεφιστοφελή. Ο άλλος, και τα φαντάσματα των θυμάτων του φεύγουν προσωρινά τη στιγμή που ο Bekkert δολοφονεί. Φεύγουν, ή γίνονται έναν με αυτόν. Η στιγμή της πράξης μπορεί να θεωρηθεί ως η ολοκληρωτική παράδοση του Bekkert στον σκοτεινό εαυτό του, δεδομένου ότι μετά δεν θυμάται τις πράξεις του. Η ζωή του Bekkert φαίνεται να είναι μια αέναη μάχη με τον Άλλο.

Όμως ο ίδιος ο Bekkert ταυτίζεται με τον Άλλο στα μάτια του πλήθους των εγκληματιών και του Sprachter. "Πρέπει να τον αντιμετωπίσουμε σαν ένα λυσσασμένο σκυλί" φωνάζει κάποιος από το πλήθος κατά τη διάρκεια της "δίκης". Και ο Sprachter, η κυριαρχική φιγούρα μεταξύ των εγκληματιών προβάλλει την λογική άποψη ότι ο μόνος τρόπος για σταματήσει ο Bekkert να προκαλεί κακό είναι να εξαφανιστεί. Μετά τα όσα γνωρίζουμε για τους θαλάμους αέριων και τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, αυτή η άποψη μπορεί να θεωρηθεί τρομαχτική και απόλυτη. Όμως ο Sprachter απλά επαναλαμβάνει μια θέση που εκφέρονταν και από την επιστημονική κοινότητα της εποχής, μεταξύ άλλων. Ο νομπελίστας Alexis Carrel έγραψε το 1935 στο βιβλίο του *Man, the Unknown*, ότι "αυτοί που έχουν δολοφονήσει, ληστέψει με τη χρήση αυτομάτου ή όπλου, απαγάγει παιδιά, ληστέψει τους φτωχούς από τις παρουσίες τους, παραπλανήσει τους πολίτες σε σημαντικά ζητήματα, θα πρέπει με ανθρωπιστικό και οικονομικό τρόπο να ξεφορτώνονται σε

μικρά κέντρα ευθανασίας τα οποία έχουν τα κατάλληλα αέρια." (Carrel 1935:ch 12). Το πνεύμα του Διαφωτισμού μπορεί να γίνει κι αυτό καταστροφικό όταν επιδιώκει την ολοκληρωτική εξαφάνιση της τρέλας. Άλλωστε έχει ειπωθεί πως η καταστροφή του Άλλου είναι αδύνατη· κάτι πάντα παραμένει, όπως τα φαντάσματα των πεθαμένων που κυνηγούν τον Mabuse και τον Bekkert. Όμως η αναρχία, το χάος και η αδικία έφτασαν να κυριαρχούν σε τέτοιο βαθμό στην Βαϊμάρη, που μέχρι και ο θάνατος προς χάριν της τάξης πλέον δικαιολογούν, όπως βλέπουμε στο Μ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ : (ΑΝΤΙ)ΓΡΑΦΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΖΩΗΣ

4.1 Το μήνυμα

Είναι εμφανές ότι οι σκηνοθέτες και σεναριογράφοι της Βαϊμάρης προσπαθούσαν να κοινοποιήσουν μηνύματα μέσω του έργου τους στους θεατές σχετικά με την κοινωνία στην οποία ζούσαν. Για παράδειγμα, στην περίπτωση του Μ, ο Fritz Lang έχει αναφέρει ότι η έρευνα που έκανε τόσο σε άσυλα όπου κρατούνταν διάσημοι δολοφόνοι της εποχής αλλά και μέσω των εφημερίδων που κάλυπταν εγκλήματα καθιστούν το Μ "ένα ντοκουμέντο και ένα απόσπασμα από γεγονότα και με αυτό τον τρόπο μια αυθεντική αναπαράσταση του συνδρόμου του μαζικού δολοφόνου."(Springer 2013). Αυτή η φράση είναι ενδιαφέρουσα καθώς εμπεριέχει την άποψη ότι μια ταινία μπορεί να αναπαραστήσει πλευρές της πραγματικότητας. Όμως αποτελεί μια αναπαράσταση της πραγματικότητας όπως την αντιλαμβάνεται ένας σκηνοθέτης και σεναριογράφος. Οι κινήσεις της κάμερας είναι οι επιλογές του σκηνοθέτη. Και αυτές οι επιλογές προσδίδουν μία απόδοση νοήματος, όπως είδαμε στο ζουμ της κάμερας στο χέρι του Florian που κρατά ένα νόμισμα, και στο ανοιχτό χέρι του Εβραίου φύλακα της πύλης στο Γκόλεμ. Το πως εκλαμβάνεται αυτή η σκηνή από τον θεατή είναι κάτι που θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο, αλλά εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι, ακόμα και στο είδος των ντοκιμαντέρ, που θεωρούνται καταγραφές της πραγματικότητας, το ζουμ της κάμερας, το μοντάζ, η επιλογή του ήχου είναι όλα στοιχεία που δηλώνουν την υποκειμενικότητα του μέσου και την επιλογή που γίνεται από τους δημιουργούς.

Όμως αν οι ταινίες είναι υποκειμενικές εκφράσεις των καλλιτεχνών τότε εγείρεται το ερώτημα κατά πόσο μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως εργαλείο για να μελετήσουμε την εποχή στην οποία παράγονται. Είδαμε ήδη ότι η τέχνη και η επιστήμη, κατά την περίοδο της Βαϊμάρης ,

πνεύμα της Βαϊμάρης το οποίο επηρέαζε κάθε πλευρά της κοινωνικής ζωής. Το πρόταγμα του εξπρεσιονισμού για αλλαγή της κοινωνίας επέβαλλε την άμεση ενασχόληση των καλλιτεχνών με αυτήν. Διανοούμενοι σαν τον Lang περνούσαν τις μέρες τους διαβάζοντας εφημερίδες στα καφενεία, συχνάζοντας στα κέντρα διασκέδασης ή επισκεπτόμενοι γκέτο και υποβαθμισμένες περιοχές. Βρίσκονταν σε μια διαρκή αναζήτηση του πνεύματος της Βαϊμάρης , όπως ο συγγραφέας Joseph Roth, ο οποίος κατέγραψε σκηνές από την Βαϊμάρη μέσω της δουλειάς του ως ρεπόρτερ, στις οποίες η προσωπική του ματιά κυριαρχεί στο κείμενο. Κάθε πτυχή της κοινωνίας περνάει από μια διαδικασία 'φιλτραρισμάτων', από το μάτι του παρατηρητή στο μέσο με το οποίο το εκφράζει, είτε αυτό είναι η γραπτή ή φιλική γλώσσα. Παραμένει όμως σε διάλογο με την κοινωνία, αποκαλύπτοντας κάποια πτυχή της ή κάποια δυνατότητα της.

Έτσι οι ταινίες γίνονται μια μορφή αρχείου με τη βοήθεια του οποίου μπορούμε να μελετήσουμε την εποχή στην οποία παράχθηκαν. Όπως είδαμε, η μεταφορά του μύθου του Nibelungen στον κινηματογράφο κατά την περίοδο της Βαϊμάρης δεν μπορεί παρά να έχει πολιτικοκοινωνική και ιστορική σημασία, δεδομένου ότι ο Lang τόνισε ότι ο σκοπός της ταινίας ήταν να θυμίζει το ένδοξο παρελθόν της Γερμανίας σε μια εποχή που αυτό χρειαζόταν. Οι ταινίες της Βαϊμάρης , οι οποίες όπως είδαμε είναι ως επί το πλείστον μεταφορές λογοτεχνικών έργων και προφορικών παραδόσεων προσδίδουν μια μυθική διάσταση στην πραγματικότητα χωρίς να ξεφεύγουν από αυτήν. Όπως ο Αμερικανός συγγραφέας Alexander Lloyd έχει δηλώσει "η φαντασία δεν είναι μια δραπετεύση από την πραγματικότητα. Είναι ένας τρόπος για να την καταλάβουμε." (Lloyd 1994).

Φυσικά, το πρόβλημα των αρχετύπων, τα οποία ως κυρίαρχα στους μύθους δεν θα μπορούσαν να λείπουν από ένα μέσο σαν τον κινηματογράφο, είναι ότι είναι άχρονα. Η βιωσιμότητα τους, και πολλές φορές η αθανασία τους, οφείλεται στο γεγονός ότι μπορούν να υπερβαίνουν τα χρονικά όρια και να επανεμφανίζονται σε διάφορες εποχές. Το αρχέτυπο του ήρωα έχει επιβιώσει χιλιάδων χρόνων στη λογοτεχνία και την τέχνη· η φιγούρα του Μωυσή έχει μετεγγραφεί στον Superman. Το να μελετήσουμε τα χαρακτηριστικά μιας συγκεκριμένης εποχής με βάση ένα αέναο αρχέτυπο φαίνεται παράδοξο. Όμως, θα πρέπει να λάβουμε υπόψιν μας ότι τα αρχέτυπα είναι άχρονα επειδή είναι άμορφα. Ως κατασκευές και ιδέες μπορούν να πάρουν πολλές μορφές, συνδέοντας τον Θησέα με τον Βασιλιά Αρθούρο. Έτσι μπορούν να υπάρχουν σε κάθε εποχή, ανταποκρινόμενα στις ανάγκες της. Το γεγονός ότι το αρχέτυπο του ήρωα είναι σχεδόν ανύπαρκτο στις ταινίες της Βαϊμάρης , ως κάποιος ο οποίος ξεπερνά τα εμπόδια της μοίρας, και προβάλλεται ένας τύπος

ήττα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου είχε χάσει αρκετή από την αισιοδοξία και το κουράγιο της. Τα αρχέτυπα που κυριαρχούν στην Βαϊμάρη σχετίζονται με την ανικανότητα του ανθρώπου να τιθασεύσει, να κατανοήσει και να ελέγξει τον κόσμο γύρω του, όπως τα αυτόματα και η μοίρα. Πράγματι, αν κάτι είναι κυρίαρχο στις ταινίες της Βαϊμάρης, είναι οι διαφορετικές μορφές ελέγχου, το οποίο καταδεικνύει την ανάγκη της εποχής για αυτό που της έλειπε, την τάξη και την σταθερότητα. Οι ταινίες δεν αποτελούν πιστή καταγραφή της κοινωνίας στο επίπεδο του πραγματικού, όμως εκφράζουν του φόβους, τις επιθυμίες και τα όνειρα της κοινωνίας. Ίσως γι αυτό και να αποδεικνύονται προφητικές, καθώς η ανθρωπότητα βρίσκεται σε ένα συνεχή αγώνα εκπλήρωσης των επιθυμιών της και των ονείρων της.

Το πρόβλημα που ανακύπτει είναι εάν, γνωρίζοντας την κατάληξη της Βαϊμάρης και τα χρόνια που ακολούθησαν, ένας ερευνητής πέφτει στην παγίδα να βλέπει σε κάθε πολιτιστική έκφραση της Βαϊμάρης δυσοίωνα μηνύματα για την άνοδο των Νάζι. Αναμφισβήτητα, όπως και ο σκηνοθέτης έτσι και ο ερευνητής δεν μπορεί παρά να φιλτράρει τις πληροφορίες τις οποίες λαμβάνει, και είναι πραγματικά δύσκολο, ίσως και ακατόρθωτο, να αποκοπεί από την εποχή του και να κοιτάζει στο παρελθόν με ολοκάθαρα μάτια. Όμως καθώς είδαμε, οι ταινίες της Βαϊμάρης, αν και ασχολούνται με παρόμοια θέματα, η αντιμετώπιση αυτών των θεμάτων παρεκκλίνει. Οφείλουμε να λάβουμε υπόψιν μας πως ο Lang διόλου δεν θεωρούσε πως ο μεσσίας που θα συμφιλίωνε τους εργάτες με τον κεφάλαιο ήταν ο Hitler, καθώς το πρόβλημα της μεσσαιανικότητας ήταν κάτι που απασχολούσε τον φιλοσοφικό κόσμο της Βαϊμάρης στο σύνολο τους (κυρίως τους Εβραίους διανοούμενους όπως ο Benjamin και ο Bloch). Και αν η εξουσία του Καλιγκάρι δεν μπορεί να αμφισβητηθεί, ο Mabuse μπορεί να καταστραφεί και η Hellen μπορεί να νικήσει τον Nosferatu με την θυσία της. Οι Ναζί έπαιξαν με τα αρχέτυπα επειδή η φύση τους επιτρέπει το παιχνίδι, δεδομένου του αυθαίρετου χαρακτήρα του σημείου, σύμφωνα με τον Saussure. Ένα αρχέτυπο μπορεί να έχει κάποια ορισμένα χαρακτηριστικά, αλλά οι σημασίες που μπορούν να του δοθούν επιτρέπουν πολλαπλές ερμηνείες, ανάλογα με τον σκοπό της ερμηνείας και τον ερμηνευτή. Κάπως έτσι, στην φιγούρα του Nosferatu βλέπουμε χαρακτηριστικά που θα μπορούσαν να προσιδιάζουν στην φιγούρα του Wotan, βάσει τις ικανότητας του Nosferatu να επηρεάζει τα θύματα του και να είναι φορέας υπερφυσικής δύναμης και απόλυτης εξουσίας, όμως για τους Ναζί, ο Nosferatu ταυτίζεται με τους Εβραίους, οι υπερφυσικές του δυνάμεις αποτελούν κίνδυνο για την ανθρωπότητα και ο ίδιος είναι ένα παράσιτο. Δεν είναι

4.2 Η επίδραση

Αν η ερμηνεία των ταινιών διαφέρει ανάλογα με τον θεατή, τότε αυτή η μελέτη δεν μπορεί να είναι ολοκληρωμένη χωρίς την αναφορά στο κοινό των ταινιών της Βαϊμάρης . Υπάρχουν πολλά στοιχεία τα οποία αποδεικνύουν την επίδραση των ταινιών της Βαϊμάρης μετέπειτα τόσο στο Hollywood όσο και μεταξύ των κριτικών και ιστορικών του κινηματογράφου, όμως τι συνέβαινε με το κοινό της εποχής; Οι μελέτες αναφέρουν ότι οι ταινίες που θεωρούνται ορόσημα για την Βαϊμάρη, δεν ήταν διόλου διάσημες στην εποχή τους. Σύμφωνα με στοιχεία, η βιομηχανία του κινηματογράφου θεωρούνταν η τρίτη μεγαλύτερη βιομηχανία στην Βαϊμάρη, και οι κινηματογραφόφιλοι έφταναν περίπου τα τρία εκατομμύρια (Deren ;). Όμως η πτώχευση των κινηματογραφικών στούντιο ήταν συχνό φαινόμενο καθώς πολλές φορές τα χρήματα που ξοδεύονταν για τη δημιουργία μιας ταινίας ήταν περισσότερα από αυτά που η ταινία έβγαζε. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ίσως το Metropolis, το οποίο, με έναν προϋπολογισμό 5 εκατομμυρίων Reichsmark θεωρείται η ακριβότερη ταινία της Βαϊμάρης , όμως το κοινό της ήταν πολύ μικρό σε σχέση με τα χρήματα που ξοδεύτηκαν για την δημιουργία της. Οι λόγοι για την αποτυχία του Metropolis φαίνεται να είναι πολλοί και σχετίζονται με την μεγάλη επιρροή του αμερικανικού κινηματογράφου μετά το 1925 καθώς και το κοινό που παρακολουθούσε κινηματογράφο*. Αν και οι ταινίες της Βαϊμάρης που αναλύθηκαν προδίδουν ένα υψηλό αισθητικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, ο κινηματογράφος τα πρώτα χρόνια της ανάδειξης του είχε να συναγωνιστεί με το θέατρο για μια θέση στην υψηλή κουλτούρα. Η άποψη ότι ο κινηματογράφος ήταν μια μορφή διασκέδασης για τα χαμηλότερα στρώματα του πληθυσμού αντί για μια μορφή τέχνης φαίνεται να επικρατούσε μεταξύ των υψηλότερων στρωμάτων της αστικής τάξης μέχρι και την περίοδο της Βαϊμάρης .* Από την άλλη τα χαμηλότερα στρώματα του πληθυσμού πολλές φορές δεν είχαν το χρόνο ή τα χρήματα για να δουν κινηματογράφο. Μολαταύτα, ο κινηματογράφος γρήγορα έγινε ένα μαζικό μέσο παράγοντας εκατοντάδες ταινίες τον χρόνο (Bosch 2015).

Αν και σύγχρονες μελέτες επιχειρούν να καταδείξουν ότι η κουλτούρα της Βαϊμάρης δεν

* Πηγή http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/metropolis_modernity/

* Πηγή <https://www.goethe.de/ins/au/en/kul/sup/ewk/20691768.html>

μεγαλύτερο κομμάτι του πληθυσμού, αποτελεί γεγονός ότι ο ίδιος ο Goebbels αναγνώρισε τη δύναμη του κινηματογράφου ως φορέα προπαγάνδας όταν οι Ναζί ανέβηκαν στην εξουσία. Ο Goebbels χαρακτήρισε τον κινηματογράφο ως μια "καθημερινή δόση ενάντια στην βαρεμάρα και στην δυστυχία" καταδεικνύοντας τη θέση που είχε στη ζωή των πολιτών (Rieger 2005). Από την άλλη, άλλοι μελετητές υποστηρίζουν ότι η προσπάθεια κατανόησης της Βαϊμάρης μέσα από μια χούφτα ταινίες σε σχέση με το πόσες έχουν χαθεί είναι λανθασμένη. Υπολογίζεται ότι περίπου 3000 ταινίες που παράχθηκαν κατά τη διάρκεια της Βαϊμάρης έχουν χαθεί και πιθανολογείται ότι πολλές από αυτές μπορεί να μην είχαν εξπρεσιονιστικά στοιχεία (Goesch 1981).

Κι όμως, λανθασμένο θα ήταν να υποτεθεί ότι οι ταινίες που έχουν διασωθεί δεν ανοίγουν ένα παράθυρο στη ζωή της Βαϊμάρης. Και τότε όπως και σήμερα υπήρξαν διάσημες ταινίες οι οποίες έκοψαν πολλά εισιτήρια, όμως γρήγορα ξεχάστηκαν και τη θέση τους έλαβαν άλλες διάσημες ταινίες. Η δύναμη του εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου που έχει διασωθεί βρίσκεται στους συμβολισμούς, τις μυθικές, θρησκευτικές και ιδεολογικές προεκτάσεις και στα αρχέτυπα που συμβάλλουν στην κατανόηση της πνευματικής ζωής της Βαϊμάρης και γίνονται διαχρονικά σημεία που μπορούν να ανταποκριθούν στις ανάγκες και άλλων κοινωνιών και εποχών. Ο Faust, ο Δράκουλας, τα φαντάσματα και οι σωσίες δεν είναι κομμάτια μόνο του συλλογικού ασυνειδήτου των Γερμανών, αλλά και άλλων πολιτισμών. Είναι ανοιχτά κείμενα τα οποία μεταγράφονται και παραλλάσσονται χωρίς να πεθαίνουν, λειτουργώντας όπως και τα αρχέτυπα. Πολλά στοιχεία των ταινιών της Βαϊμάρης μετεγγράφηκαν αργότερα στις Ναζιστικές ταινίες, και μετέπειτα στις ταινίες του Hollywood, διασφαλίζοντας την επιβίωση τους. Η κίνηση των εργατών στο Metropolis, η σκιά του Νοσφεράτου και τα ποντίκια ως απειλή εγγράφηκαν στο συλλογικό ασυνείδητο ως πρωταρχικές σκηνές τρόμου για την τέχνη του κινηματογράφου. Όμως όπως είδαμε, αν και οι ταινίες έγιναν μέρος της παγκόσμιας κινηματογραφικής κουλτούρας, αναμφισβήτητα προβάλλουν στοιχεία τα οποία σχετίζονται με τον τόπο στον οποίο παράχθηκαν.

Οι ταινίες του εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου στοχεύουν σε συναισθήματα και ένστικτα της ανθρώπινης ψυχής όπως ο φόβος, το άγχος και η ανησυχία. Πιθανόν η δημοφιλία των ταινιών αυτών και έξω από την Γερμανία να σχετίζεται με την ανάγκη των ανθρώπων να βλέπουν ταινίες θρίλερ η οποία μελετήθηκε και μελετάται από επιστήμονες*. Όμως έχει ήδη καταδειχθεί ότι αυτά

* <http://filmmakeriq.com/lessons/the-psychology-of-scary-movies/> Το συγκεκριμένο blog συνοψίζει τις πιο διάσημες θεωρίες σχετικά για τους λόγους που οδηγούν τους θεατές να παρακολουθούν ταινίες θρίλερ. Η έρευνα πάνω στο πεδίο συνεχίζεται http://articles.chicagotribune.com/2011-06-22/health/sc-health-0622-movies-impact-on-body-20110622_1_horror-films-intense-movies-birgit-wolz

τα συναισθήματα κυριαρχούσαν μεταξύ των διάφορων τάξεων και πολιτικών και κοινωνικών ομάδων στην Βαϊμάρη, ως αποτέλεσμα της ήττας του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και της οικονομικής και πολιτικής αστάθειας. Δεν είναι τυχαίο ότι το κινηματογραφικό είδος του τρόμου γεννήθηκε εκείνη την εποχή στην Γερμανία. Άλλωστε, είδαμε ότι εκτός από του τρόμους της Βαϊμάρης, η παράδοση του ρομαντισμού έκανε την παραγωγή ταινιών σαν το *Nosferatu* και το *Εργαστήριο του Δόκτορα Καλιγκάρι* αναπόφευκτη.

Οι ταινίες του εξπρεσιονισμού επιβάλλουν τη συμμετοχή του θεατή, την ενεργοποίηση του, ακόμα και την συντάραξη του. Η κάμερα δεν διστάζει να εστιάσει στο πρόσωπο του Mabuse την στιγμή που υπνωτίζει το κοινό του, υποδηλώνοντας ότι ο Mabuse προσπαθεί να υπνωτίσει τους ίδιους τους θεατές της ταινίας με το τρομαχτικό βλέμμα του. Πιθανόν ο Lang να κάνει ένα σχόλιο για την δύναμη της εικόνας, ακόμα και την προπαγανδιστική της δύναμη, και πραγματικά αποτελεί τραγική ειρωνεία ότι πολλά Ναζιστικά φιλμ εμπνεύστηκαν από τις κινήσεις της κάμερας του σκηνοθέτη. Ο ίδιος έχει δηλώσει πως "προσπαθούμε ήδη να φωτογραφίσουμε σκέψεις, δηλαδή, να τις αποδώσουμε οπτικά· δεν προσπαθούμε πια να εκφράσουμε τη σύνθεση της πλοκής ενός γεγονότος αλλά να κάνουμε οπτικό το ιδεολογικό περιεχόμενο της εμπειρίας όπως φαίνεται από την οπτική αυτού που το βιώνει. [...] Πια δεν θα συμμετέχουμε μόνο εξωτερικά στους μηχανισμούς της ψυχής των χαρακτήρων του φιλμ. Δεν θα περιορίζουμε τους εαυτούς μας στο να βλέπουμε τα αποτελέσματα των συναισθημάτων αλλά θα τα βιώνουμε στις ψυχές μας, από τη στιγμή της έναρξης τους και μετά, από την πρώτη αναλαμπή μιας σκέψης μέχρι το λογικό τελευταίο συμπέρασμα μιας ιδέας." (Lang 1926). Η κάμερα της Βαϊμάρης στράφηκε προς την άβυσσο της ανθρώπινης ψυχής, προβάλλοντας την εμπρός στους θεατές. Σε προσωπικό επίπεδο ο θεατής έβλεπε την ψυχή του αποτυπωμένη στο φιλμ, ερχόμενος σε επαφή με τους φόβους, τις σκέψεις, τα όνειρα και τις επιθυμίες του, παρόμοια με την πρακτική της ψυχανάλυσης. Σε συλλογικό επίπεδο, προβάλλονταν οι αγωνίες, οι ελπίδες και οι σκέψεις μιας ολόκληρης κοινωνίας. Οι φιλοδοξίες του Lang ήταν πραγματικά επαναστατικές, αν περιελάμβαναν την εξερεύνηση του εαυτού, αλλά και της κοινωνίας της ίδιας μέσω από την κινηματογραφική εμπειρία.

Έχει ήδη λεχθεί σε αυτήν τη μελέτη ότι ένα από τα κύρια προβλήματα των χρόνων της Βαϊμάρης είναι ότι πολλοί από αυτούς που ασχολήθηκαν με την δύναμη του κινηματογράφου προέρχονταν από την ακροδεξιά. Οι Ναζί είδαν στο πρόσωπο του Freder τον Hitler, την απόλυτη εξουσία του Mabuse ως επιθυμητή και τον Άλλο ως κάτι που έπρεπε να εξοντωθεί. Βάσει της θεωρίας, που έχει αναλυθεί από τον Umberto Eco, περί της αποδικοποίησης των μηνυμάτων, ο παραλήπτης

ενός μηνύματος "μπορεί να αποφασίσει να δοκιμάσει νέες ερμηνευτικές δυνατότητες στο κείμενο που ο δημιουργός έβαλε μπροστά του.[...]το έργο τέχνης είναι ένα κείμενο που προσαρμόζεται από τους συγκεκριμένους παραλήπτες του, ώστε να πληροί πολλούς διαφορετικούς επικοινωνιακούς σκοπούς σε διαφορετικές ιστορικές ή ψυχολογικές περιστάσεις."(Eco 1989:425). Το κάψιμο βιβλίων και η απαγόρευση ταινιών κατά τη διάρκεια του Ναζιστικού καθεστώτος αποδεικνύει ότι υπήρξαν κάποια μηνύματα στα οποία οι Ναζί αδυνατούσαν να προσδώσουν άλλες σημασίες για διάφορους λόγους, όπως την εβραϊκή τους προέλευση ή το κομμουνιστικό τους περιεχόμενο. Όμως, ο Hitler είχε τη δυνατότητα να δει τον εαυτό του ακόμα και σαν σωτήρα των εργατών, αφότου είδε την ταινία το Τούνελ η οποία αναφέρεται σε έναν άνδρα που παρακινεί μια ομάδα εργατών μέσω ενός εμπνευσμένου λόγου (Fuchs 2000). Όσο πιο αφηρημένο είναι ένα κείμενο, τόσο ευκολότερο είναι για τον παραλήπτη να προσδώσει τις δικές του ερμηνείες σε αυτό. Σήμερα, για τους περισσότερους είναι ακατόρθωτο να δουν μια σβάστικα και να μην σκεφτούν αυτόματα τους Ναζί, βάσει των πολυπληθών οπτικών και γραπτών κειμένων που συνδέουν τα δύο και της ελεύθερης πρόσβασης σε αυτά. Οι ιδέες όμως είναι πιο ανοιχτές σε ερμηνείες από τα σύμβολα. Μπορούμε να δώσουμε μια ορισμένη μορφή στην ελευθερία, η οποία θα είναι οικουμενική, αδιαμφισβήτητη και διαχρονική σε κάθε πολιτισμό; Πιθανόν αν ολόκληρος ο πλανήτης είχε υποταχθεί σε ένα μόνο απολυταρχικό καθεστώς. Όμως ούτε οι Ναζί δεν το κατάφεραν αυτό, και έτσι η ελευθερία μην μπορώντας να πάρει μία μορφή, μπορεί να πάρει εκατοντάδες ανάλογα με τον δημιουργό, το μέσο και τον παραλήπτη. Το ίδιο συνέβη και στα αρχέτυπα τα οποία μελετήσαμε. Οι κινηματογραφικές φωνές της δεν χάνονταν ανάμεσα στην χαοτική κατάσταση που επικρατούσε, αλλά ταξίδευαν στα πιο επικίνδυνα αυτιά.

4.3 Η εξέλιξη

Μετά την κατάρρευση της δημοκρατίας της Βαϊμάρης, τα αυτιά που άκουσαν τις φωνές της πλήθυναν. Ένας από τους λόγους είναι αναμφισβήτητα η ανάγκη εξήγησης της άνοδο των Ναζί μελετώντας την εποχή των απαρχών του κινήματος. Όσο περισσότερο μελετιόταν η Βαϊμάρη όμως, τόσο γινόταν φανερό ότι οι Ναζί είναι μόνο ένα κομμάτι από το συναρπαστικό συνονθύλευμα των γεγονότων που συνέβαιναν και των ιδεών που κυκλοφορούσαν. Οι ταινίες της Βαυμάρης απέκτησαν δημοφιλία στους καλλιτεχνικούς και κινηματογραφικούς κύκλους μέσω των Cahier du Cinema, του Γαλλικού περιοδικού για την τέχνη του

κινηματογράφου στο οποίο αρθρογραφούσαν σπουδαίοι σκηνοθέτες, κριτικοί κινηματογράφου και θεωρητικοί όπως ο Francois Truffaut, ο Andre Bazin και ο Jean Luc Godard. Τα Cahier du Cinema αφιέρωσαν άρθρα για σκηνοθέτες όπως ο Lang και ο Murnau και μάλιστα κατέταξαν το M στη λίστα με τα καλύτερα φιλμ όλων των εποχών (Chapman 2003). Ο Γερμανικός εξπρεσιονισμός αναλύθηκε σε βάθος, και σύντομα βρέθηκε να αποτελεί ένα από τα πιο διάσημα κινηματογραφικά στυλ. Από τον Hitchcock μέχρι τον Tim Burton, οι σκηνοθέτες του Hollywood εμπνεύστηκαν από το στυλ των ταινιών της Βαϊμάρης που έχουν διασωθεί και δανείστηκαν στοιχεία από αυτές τα οποία ενσωμάτωσαν στις ταινίες τους. Εκτός από την κινηματογραφική γλώσσα και την αισθητική του φιλμ, η σχέση της πολιτικής και κοινωνικής ζωής της Βαϊμάρης με τις ταινίες που παράχθηκαν κατά την διάρκεια της κυριάρχησε στον διάλογο για την Βαϊμάρη αμέσως μετά την πτώση των Ναζί μέσω θεωρητικών όπως ο Krakauer, η Eisner και ο Peter Gay. Όμως η ταινίες κατάφεραν κάτι το οποίο τις υψώνει στο επίπεδο του αρχετυπικού. Μιλώντας για την εποχή στην οποία παράχθηκαν, εντούτοις κατάφεραν να νικήσουν το χρόνο μέσω της διαχρονικότητας τους, και να αποτελέσουν τα θεμέλια όχι μόνο για την εξέλιξη της σκηνοθεσίας και της σκηνογραφίας, αλλά και τομείς όπως η επιστημονική φαντασία, αλλά και το ταξίδι στο διάστημα.

Ο Lang ήταν ένας τόσο προσηλωμένος και σχολαστικός ερευνητής, ώστε όταν θέλησε, μετά την εισπρακτική αποτυχία του Metropolis να γυρίσει μια ταινία για το διάστημα, κάλεσε επιστήμονες ως συνεργάτες του, οι οποίοι είδαν στην ταινία του Lang την πραγματοποίηση των ονείρων τους. Η ταινία ήταν φυσικά απλά μια αναπαράσταση ενός ταξιδιού στο διάστημα, όμως η επιστημονική έρευνα η οποία διεξήχθη κατά τη διάρκεια της θόλωσε τα όρια μεταξύ του ονείρου και της πραγμάτωσης του. Οι μάσκες οξυγόνου και οι μηχανές που χρησιμοποιήθηκαν ήταν όλες πραγματικές και προϊόν μελέτης και προσεκτικών υπολογισμών. Ακόμα πιο ενδιαφέρον είναι ότι η NASA εμπνεύστηκε από αυτή την ταινία και χρησιμοποίησε στοιχεία της σε αληθινές διαστημικές αποστολές, όπως την αντίστροφη μέτρηση κατά την εκτίναξη ενός πυραύλου (Giaimo 2016). Δεδομένης της τάσης των ταινιών της Βαϊμάρης να ονειρεύονται νέους κόσμους ως μια προσπάθεια απόδρασης από την πραγματικότητα, δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι ενέπνευσαν την διαστημική εξερεύνηση. Η ταινία πρόβαλλε ένα όνειρο και οι άνθρωποι έσπευσαν να το κάνουν πραγματικότητα.

Αυτή η ιστορία δεν μιλάει μόνο για την δύναμη των ταινιών της Βαϊμάρης αλλά του κινηματογράφου γενικότερα. Στην αρχή αυτής της μελέτης, χρησιμοποιώντας το παράδειγμα του Ανθρώπου στο Ψηλό Βουνό, όπου η Τζουλιάννα αποφασίζει να μπει στην Αντίσταση βλέποντας

ένα φιλμ που αποτυπώνει μια άλλη πραγματικότητα από αυτή που ζει, τέθηκε το ερώτημα στον αν οι ταινίες μπορούν να αλλάξουν τον κόσμο. Μπορεί να μοιάζει σαν ένα αφελές ερώτημα, και όμως, όπως είδαμε, μια ταινία του Lang κατάφερε να εμπνεύσει τη NASA. Η προπαγάνδα του Τρίτου Ράιχ βασίστηκε σε ταινίες και ο Hitler κινητοποιήθηκε μέσα από το να παρακολουθεί ταινίες. Η εικόνα του V, του αναρχικού χαρακτήρα ο οποίος βομβαρδίζει ένα Λονδίνο που βρίσκεται κάτω από ένα απολυταρχικό καθεστώς ενέπνευσε πλήθος ακτιβιστών του 21ου αιώνα και αποτελεί το logo της ομάδας των Anonymous (Gibbs 2015). Φυσικά, αν η αποκωδικοποίηση ενός μηνύματος επηρεάζεται από τον παραλήπτη είναι προφανές ότι η επιρροή μιας ταινίας δεν μπορεί να είναι απόλυτη και ίδια σε όλους τους ανθρώπους, εκτός κι αν φανταστούμε έναν άνθρωπο ο οποίος από τη στιγμή που γεννιέται μέχρι τη στιγμή που πεθαίνει είναι κλεισμένος σε ένα δωμάτιο και βλέπει την ίδια ταινία. Όμως είναι φανερό ότι ο κινηματογράφος μπορεί, μέσω της φιλμικής γλώσσας, να παρακινήσει, να εμπνεύσει, να απογοητεύσει ή να αποχαυνώσει τους ανθρώπους. Παράλληλα η αυτοαναφορικότητα του κινηματογράφου και οι αναφορές του σε άλλες ταινίες δημιουργούν εν τέλει ένα σύμπαν εικόνων, έναν φιλμικό κόσμο με την δική του ιστορία. Αυτός ο κόσμος όμως δεν είναι αποκομμένος από την βιωματική πραγματικότητα αλλά θρέφεται από αυτήν, και με τη σειρά της η βιωματική πραγματικότητα επηρεάζεται από τον κινηματογράφο.

Οι ταινίες της Βαϊμάρης είναι ένα αποτύπωμα της ιστορίας, εκφράζοντας τις ανησυχίες, τους φόβους και τις προσδοκίες της εποχής με παρόμοιο τρόπο όπως και τα βιβλία, οι πίνακες αλλά και τα ρεπορτάζ της. Είδαμε όμως πως οι ταινίες κουβαλούν αναφορές στο παρελθόν, χρησιμοποιώντας παλιούς μύθους και παραδόσεις, και ανοίγουν ένα παράθυρο όχι μόνο στην Βαϊμάρη αλλά και προς το ρομαντικό παρελθόν της Γερμανίας ή τους μυθικούς χρόνους που γράφτηκε το Nibelungen. Ο χαρακτήρας τους είναι αναμφισβήτητα διδακτικός· μπορούν να διδάξουν ιστορία. Και την ίδια στιγμή μας φανερώνουν στοιχεία και για το μέλλον. Η χρησιμοποίηση πολλών αρχέτυπων και η στόχευση σε βασικά ένστικτα και συναισθήματα της ανθρώπινης ψυχής τους δίνει μια διαχρονική διάσταση και ανταποκρίνεται στις ανάγκες των θεατών και άλλων εποχών και культурών, όμως τα κομμάτια παλαιότερων εποχών ζουν μέσα τους. Ένα κομμάτι της Γερμανίας του ρομαντισμού βρίσκεται στον Faust. Ένα κομμάτι των μύθων που γέννησαν την Γερμανία βρίσκεται στους Nibelungen. Και ένα κομμάτι από τα όνειρα της Βαϊμάρης για ένα καλύτερο κόσμο ζει κάθε φορά που εκτοξεύεται ένας διαστημικός πύραυλος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ : Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΗΣ ΚΡΙΣΗΣ

5.1 Ελληνική κρίση και Βαϊμάρη

Η ιστορία κάνει κύκλους. Αυτή η άποψη μπορεί πλέον να έχει γίνει κλισέ, όμως τα κλισέ, όπως και τα αρχέτυπα, έχουν τη δική τους δύναμη στο συλλογικό ασυνείδητο*. Η διαρκής επανάληψη τους από στόμα σε στόμα και γραπτό σε γραπτό και η χρησιμοποίησή τους για την περιγραφή πολλών εμπειριών και καταστάσεων τους προσδίδει μια ψευδαίσθηση αλήθειας. Στο τέλος, το κλισέ γίνεται ένας τρόπος χαρακτηρισμού μιας κατάστασης του οποίου η πιστότητα δεν αμφισβητείται. Φράσεις όπως "οι πολιτικοί δεν είναι άξιοι εμπιστοσύνης γιατί η εξουσία διαφθείρει, και η απόλυτη εξουσία διαφθείρει απόλυτα" ή "ρατσισμός θα υπάρχει πάντοτε γιατί οι άνθρωποι φοβούνται αυτό που δεν καταλαβαίνουν" θεωρείται ότι έχουν έναν αξιωματικό ρόλο καθώς εκφράζουν κάτι το οποίο θεωρείται προφανές. Τα κλισέ, με αυτήν την έννοια, εκφέρουν απόλυτη εξουσία, αν δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Αποτελούν επίσης έναν τρόπο κατανόησης και νοηματοδότησης μιας κατάστασης με το να αναφέρονται σε μια υποτιθέμενη γενική αλήθεια. Έτσι η άποψη ότι η ιστορία κάνει κύκλους υποτίθεται ότι μας δίνει τη δυνατότητα να εξηγήσουμε κάποια φαινόμενα βάσει του τι έχει συμβεί στο παρελθόν, αλλά και την αίσθηση της πρόβλεψης του μέλλοντος. Κάπως έτσι η Ελληνική κρίση από το 2008 μέχρι και σήμερα μπλέχτηκε με την δημοκρατία της Βαϊμάρης.

Κάποια άρθρα έχουν χαρακτηρίσει την κοινωνικοπολιτική κατάσταση στην Ελλάδα των τελευταίων χρόνων ως "Ελληνική Βαϊμάρη."*. Οι αναλογίες που τονίζονται είναι αρκετές. Το κραχ του 1929 είχε μεγάλο αντίκτυπο στην Γερμανία, της οποίας η οικονομία βασιζόταν στα Αμερικανικά δάνεια. Η ανεργία εκτοξεύθηκε, η κρίση συντάραξε μια ήδη ταραγμένη κοινωνία, και το κόμμα των Ναζί εκμεταλλευόμενο την ασταθή κατάσταση κατέλαβε την εξουσία με νόμιμα

* Είναι ενδιαφέρον ότι η λειτουργία των αρχετύπων είναι εντελώς διαφορετική από αυτή των κλισέ · τα αρχέτυπα μπορούν να παίρνουν διαφορετικές μορφές μιας ορισμένης ιδέας ανάλογα με την εποχή και τον τόπο, ενώ τα κλισέ λειτουργούν ως αξιώματα τα οποία χαρακτηρίζουν την ίδια κατάσταση παντού. Και τα δύο όμως έχουν τεράστια δύναμη ως τρόποι νοηματοδότησης και κατανόησης του κόσμου.

* Όπως αυτό <http://www.internationalman.com/articles/weimar-greece-the-effects-of-a-currency-collapse> ή το άρθρο του Paul Krugman στους New York Times που μιλά για την "Βαϊμάρη του Αιγαίου". <http://www.nytimes.com/2015/02/16/opinion/paul-krugman-weimar-on-the-aegean.html>

μέσα. Στην Ελλάδα η κρίση χαρακτηρίζεται μεταξύ άλλων από μια κρίση των πολιτικών θεσμών και την άνοδο του αντιδημοκρατικού εξτρεμιστικού κόμματος της Χρυσής Αυγής. Αν σε αυτό

99

προσθέσουμε τους υψηλούς δείκτες ανεργίας και την αυξανόμενη φτωχοποίηση του πληθυσμού που οδήγησαν τους Έλληνες να κατατάσσονται στους πιο απαισιόδοξους λαούς της Ευρώπης, τότε βλέπουμε ότι τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στην κατάσταση στην Βαϊμάρη και την ελληνική κατάσταση είναι πολλά. Κι αν ένα ποσοστό της κοινωνίας της Βαϊμάρης ήταν εχθρικά διατεθειμένο προς του ξένους μετά την ήττα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και την συνθήκη των Βερσαλλιών, σίγουρα ένα ποσοστό της Ελληνικής κοινωνίας έχει χάσει την εμπιστοσύνη του στην ιδέα της ενωμένης Ευρώπης, δεδομένων των οικονομικών χασμάτων που υπάρχουν μεταξύ των χωρών του Νότου και των χωρών του Βορρά, και την αποτυχία των μέτρων για ανάκαμψη που επιβάλλονται από ΔΝΤ και Ευρωπαϊκή ένωση.

Φαίνεται να φτάνει μόνο να συγκρίνουμε ένα από τα δημοσιογραφικά άρθρα του Joseph Roth για να βρούμε τους κοινούς τόπους μεταξύ της Ελλάδας του σήμερα και της Βαϊμάρης του τότε. "Είναι πρόσφυγες. Τους ξέρουμε σαν τον κίνδυνο από την Ανατολή.[...]Συνολικά περίπου πενήντα χιλιάδες άνθρωποι έχουν έρθει στην Γερμανία από την Ανατολή από τον καιρό που άρχισε ο πόλεμος. Πρέπει να πω, φαίνεται σαν να είναι εκατομμύρια. Η εντύπωση τόσης πολλής αθλιότητας είναι διπλάσια, τριπλάσια, δεκαπλάσια. Τόσο πολύ είναι.[...] Δεν υπάρχουν δουλείες γι αυτούς τους ανθρώπους στις γερμανικές εταιρείες, αν και ο μόνος τρόπος με τον οποίο αποτελούν κάποιου είδους απειλή είναι αν δεν τους επιτραπεί να δουλέψουν. Τότε φυσικά θα γίνουν έμποροι στην μαύρη αγορά, λαθρέμποροι, ακόμα και κοινοί εγκληματίες[...]. Αλλά ακόμα και η απέλαση αυτών των ανθρώπων φαίνεται πολύ δύσκολη για τις αρχές. Αντί να εγκρίνουν την άμεση αναχώρηση αυτών που κάνουν αίτηση για βίζα, οι αρχές καταβάλλουν την μέγιστη προσπάθεια στο να καθυστερούν και να παρατείνουν την διαδικασία. Οι πρόσφυγες περνούν βδομάδες και βδομάδες εδώ, κυριολεκτικά πεθαίνοντας από την ελεημοσύνη των άλλων ανθρώπων μέχρι να τους επιτραπεί να αραιώσουν. Μέχρι στιγμής, 1.239 άνθρωποι έχουν επιτυχώς γίνει προϊόν διαπραγμάτευσης στο Βερολίνο χωρίς πρώτα να πεθάνουν από την πείνα."(Roth 2003:37-38). Το άρθρο αυτό που περιγράφει την κατάσταση των Εβραίων οι οποίοι έφυγαν από τη δυτική Ρωσία κατά την διάρκεια πογκρόμ μεταξύ του 1914 και του 1921, αναμφισβήτητα παρουσιάζει μια κατάσταση πολύ οικεία με την προσφυγική κρίση των τελευταίων χρόνων στην Ελλάδα. Άρθρα σαν κι αυτό οδηγούν πολλούς μελετητές να βλέπουν την Βαϊμάρη στην Ελλάδα.

Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι, αν και η οικονομική κρίση έχει επηρεάσει και τον χώρο του

πολιτισμού, η καλλιτεχνική παραγωγή στην Ελλάδα κατά τα χρόνια της κρίσης έχει ενταθεί. Η δημοφιλία θεσμών και φεστιβάλ όπως το Φεστιβάλ Επιδαύρου, η Biennale της Αθήνας, τα

100

κινηματογραφικά φεστιβάλ και η ανάπτυξη της τέχνης του graffiti καταδεικνύουν ότι μέσα στην κρίση υπάρχει καλλιτεχνική άνθηση. Ακόμα πιο εντυπωσιακό είναι το γεγονός ότι εν μέσω κρίσης η Ελλάδα ανέδειξε το δικό της κινηματογραφικό ρεύμα, το λεγόμενο Greek Weird Wave. Ταινίες όπως ο Κυνόδοντας, το Attenberg και η Στρέλλα ταξίδεψαν σε κινηματογραφικά φεστιβάλ ανά τον κόσμο αποσπώντας πολλά βραβεία και θέτοντας ξανά το ερώτημα του οποίου την απάντηση ιστορικοί και μελετητές του παρελθόντος έψαξαν να βρουν στην Βαϊμάρη : Μπορεί η οικονομική και πολιτική αναταραχή σε μια κοινωνία να οδηγήσει στην εμφάνιση πρωτοποριακών και σημαντικών καλλιτεχνικών ρευμάτων; Η Geli Mademli τονίζει ότι το "να ορίζουμε τον Ελληνικό κινηματογράφο ως τον κινηματογράφο της κρίσης προβάλλει την κρίση σαν μια επι-φάνεια -και σαν ένα σημείο διάρρηξης μεταξύ του χρόνου και του παρόντος (δηλαδή ένα φυσικό σύνορο), και σαν μια επιφάνεια (όπως η ετυμολογία της λέξης υπονοεί) ή οποία διαχωρίζει ή αντικατοπτρίζει, λειτουργώντας ως μια tabula rasa όπου ο καθένας μπορεί να γράψει την δική του ή τη δική της ιστορία, ή σαν μια μεταφορά επιπολαιότητας που έρχεται σε αντίθεση με την βαθύτητα της σκέψης." (Mademli 2016). Άλλωστε όπως επισημαίνει η Mademli, η Ελλάδα παρήγαγε το δικό της κινηματογραφικό είδος και κατά την δεκαετία του '70 και '80, όπου βρισκόταν σε μια οικονομική ανάπτυξη, και οι ταινίες της 'κρίσης' δεν ξεπετάχτηκαν ξαφνικά, αλλά στοιχεία τους μπορούμε να βρούμε και στην αρχή του εικοστού πρώτου αιώνα (Mademli 2016). Μολαταύτα, δεν μπορούμε να ξεκόψουμε τις ταινίες του Greek Weird Wave από την κοινωνική κατάσταση στη χώρα μας. Οι ταραχές του Δεκέμβρη του 2008, η κατάρρευση της μεσαίας τάξης και ο ρατσισμός αποτελούν θέματα τα οποία εμφανίζονται στις ταινίες. Παράλληλα, τα συναισθήματα τα οποία αυτές οι ταινίες προβάλλουν στο θεατή, με τη χρήση μεθόδων υποκριτικής και της κάμερας και των σκηνικών είναι το άγχος, η αποξένωση, η αδεξιότητα και η ανασφάλεια, τα οποία χαρακτηρίζουν μια εποχή διαρκούς αστάθειας. Οι ήρωες αυτών των ταινιών πολλές φορές προσπαθούν να φτιάξουν ένα κομμάτι ενός δικού τους κόσμου εν μέσω μιας κοινωνίας που δεν μπορούν να κατανοήσουν.

Η έντονη προσπάθεια σύνδεσης της καλλιτεχνικής παραγωγής με την κρίση πιθανόν να συνδέεται με την ανάγκη σύνδεσης της Ελληνικής κρίσης με τη Βαϊμάρη. Και πραγματικά, όπως είδαμε, υπάρχουν πολλές αναλογίες και κοινοί τόποι μεταξύ των δύο εποχών. Όμως το να βλέπουμε τη Βαϊμάρη στην Ελλάδα μας ρίχνει στην παγίδα του αναχρονισμού. Αρχικά, πολλοί μελετητές έχουν επισημάνει ότι η επίκληση στην Βαϊμάρη γίνεται συχνά μέσα στα πλαίσια της θεωρίας των

άκρων, η οποία για κάποιους επιβεβαιώνεται σε συνθήκες κρίσης (Συλλογικό έργο 2012) . Όμως, όπως παρουσιάστηκε στην εργασία, αν και τα άκρα τείνουν να καταστρέφουν το

101

κέντρο τόσο στην Βαϊμάρη όσο και στην Ελλάδα της κρίσης, μια από τις πρακτικές των τυχοδιωκτικών κομμάτων της ακροδεξιάς είναι να οικειοποιούνται το λόγο της Αριστεράς. Στην περίπτωση της Χρυσής Αυγής δεν είναι τυχαίο ότι η άνοδο της βασίστηκε σε ψήφους που προέρχονταν από λαϊκά και εργατικά στρώματα.

Όμως η Χρυσή Αυγή απέχει αρκετά από το να εξομοιωθεί με το NASDAP παρά τα κοινά τους στοιχεία. Ένας από αυτούς τους λόγους είναι το ότι στην Βαϊμάρη δεν υπήρχε προηγούμενο, οπότε δεν είναι δυνατόν για να το μεγαλύτερο κομμάτι του πληθυσμού να γνώριζε τις πρακτικές οι οποίες θα χρησιμοποιούνταν αργότερα*. Στην Ελλάδα του 21ου αιώνα, αν μιλάμε για "φασιστική απειλή" είναι γιατί γνωρίζουμε σε τι ακριβώς συνίσταται αυτή η απειλή, βάσει της γνώσης που έχουμε από το παρελθόν. Κατά μια έννοια, ο άνθρωπος του 21ου αιώνα είναι λιγότερος αθώος από τον άνθρωπο της Βαϊμάρης, δεδομένης της γνώσης αλλά και της πρόσβασης σε αυτήν που κατέχει. Όσο για το Ναζιστικό κόμμα, αυτό έχει γίνει στο συλλογικό ασυνείδητο το αρχέτυπο του απόλυτου κακού. Σαφώς και υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι ακολουθούν την ιδεολογία του Ναζισμού και τη δικαιολογούν, αλλά τα περισσότερα κόμματα της ακροδεξιάς στην Ευρώπη, μεταξύ των οποίων και η Χρυσή Αυγή, δεν αποδέχονται ή επιβεβαιώνουν επίσημα οποιοδήποτε δεσμό με το ναζισμό (Eremina, Seredenko, 2015).

Η δημοκρατία της Βαϊμάρης επικαλείται και ως ένα αποτυχημένο σύστημα στο διάλογο για την απαξίωση του συστήματος της δημοκρατίας εν γένει, παραγνωρίζοντας το γεγονός ότι στην Βαϊμάρη η δημοκρατία βρισκόταν στην γέννηση της. Στην Ελλάδα, η κρίση της δημοκρατίας βασίζεται στην απαξίωση της διακυβέρνησης της μεταπολίτευσης. Αναμφισβήτητα η καχυποψία ενάντια στο δημοκρατικό πολίτευμα είναι ένας κοινός τόπος μεταξύ των δύο κοινωνιών, αλλά οι λόγοι αυτής της καχυποψίας διαφέρουν. Στην Ελλάδα προσανατολίζεται στην κατάρρευση του συστήματος που διαμορφώθηκε με τις ηγεσίες του ΠΑΣΟΚ και της Νέας Δημοκρατίας μετά την κατάρρευση της Χούντας, ενώ στην Βαϊμάρη η ίδια η έννοια της δημοκρατίας και η εφαρμογή της αμφισβητούνταν, το οποίο επέτρεψε στους Ναζί να αρπάξουν την εξουσία καταλύοντας την. Στην Ελλάδα η δημοκρατία δεν μπορεί ποτέ να νοηθεί απλά και μόνο

* Αν και ο Heinrich Mann είχε προβλέψει και προειδοποιήσει τους συμπολίτες του για τις πρακτικές που θα επέβαλλε το Ναζιστικό καθεστώς όπως φαίνεται στο κείμενο "Η Γερμανία στο Σταυροδρόμι"(Συλλογικό έργο 2011).

σαν ένα 'πείραμα' όπως συνέβαινε τα πρώτα χρόνια της Βαϊμάρης . Μπορεί η Ελληνική δημοκρατία να αντιμετωπίζει μια κρίση, αλλά δεν βρίσκεται ούτε στην αρχή της ούτε, ας ελπίζουμε, το τέλος της.

Η Βαϊμάρη πλανάται περισσότερο σαν φάντασμα ή σαν ένα προμήνυμα του τέλους,

102

μια 'αισθητικοποίηση' όπως γράφει ο Κώστας Σπαθαράκης, "μια ψευδαίσθηση ότι ζούμε σε μια σημαντική, ιστορική εποχή, ότι ζούμε την επάνοδο της μεγάλης 'ιστορίας' (του πολέμου, των μαζών, του εθνικισμού και του διεθνισμού) σε αντίθεση με την ήρεμη ζωή των μεταπολεμικών δυτικών δημοκρατιών. Το αποτέλεσμα είναι η απόλυτη αδράνεια ενώπιον του θεάματος της "ιστορίας": τα κοσμοϊστορικά γεγονότα είναι αναγκαία, θα επέλθουν από μόνα τους, θα συμβούν· εμείς το μόνο που έχουμε να κάνουμε είναι να απολαύσουμε μεγάλες στιγμές."(Σπαθαράκης 2012). Αυτή η αισθητικοποίηση της κρίσης θυμίζει την κριτική για την αισθητικοποίηση της πολιτικής από τον Carl Schmitt. Όμως ο Σπαθαράκης αναφέρει επίσης ότι η επιστροφή στη Βαϊμάρη έχει να κάνει με την κατάρρευση του ορθολογικού πνεύματος της προόδου, το οποίο χαρακτηρίζει περιόδους κρίσης(Σπαθαράκης 2012). Αν η αναβίωση του ρομαντισμού εν μέσω της Βαϊμάρης δεν ήταν τυχαία μετά το σοκ της ήττας του Παγκοσμίου Πολέμου, της οικονομικής κατάρρευσης και της ψυχολογίας των ατόμων, τότε ο φάντασμα της Βαυμάρης πάνω στην Ελλάδα επίσης δεν είναι τυχαίο. Σε περιόδους κρίσης, όπου η ορθολογικότητα, η σταθερότητα και η πρόοδος αμφισβητούνται, οι ιδέες του Ρομαντισμού, και η αναπαράσταση των ιδεών αυτών επανέρχονται στο προσκήνιο. Όταν το απολλώνιο καταρρέει, το διονυσιακό έρχεται για να γελάσει στα μούτρα του. Από την άλλη, η αναβίωση της Βαϊμάρης είναι μια προσπάθεια τόσο αποφυγής του μέλλοντος όσο και καταστροφολογίας. Χρησιμοποιείται τόσο ως παράδειγμα προς αποφυγή όσο και ως αναπόφευκτο τέλος μιας αλληλουχίας γεγονότων. Μοιάζει σαν ένα αγώνα κατά του πεπρωμένου όμοιου με αυτόν τον Ρομαντικών ηρώων.

Η αναλογία της Βαϊμάρης είναι μια έκφανση του πως κάποιοι θέλουν να κατανοήσουν την Ελληνική κρίση. Είναι μια δυνατή αναλογία, και πιθανόν, όσο περισσότερο η Ελληνική κοινωνία βλέπει γύρω μας την Βαϊμάρη, τόσο περισσότερο οδηγείται προς στο να την μιμηθεί, αφού, βάσει της ανάλυσης της Βαϊμαρικής τέχνης είναι ξεκάθαρο ότι οι άνθρωποι τείνουν να προσπαθούν να πραγματοποιήσουν όχι μόνο τα όνειρα τους αλλά και τους εφιάλτες τους. Όμως καμιά εποχή και κουλτούρα δεν είναι απόλυτα ίδια με μια άλλη παρά τους κοινούς τόπους και τις επιδράσεις. Αρκεί να δούμε πως οι ταινίες του Greek Weird Wave διαφέρουν από τις ταινίες της Βαϊμάρης *.

*

Αν ο κινηματογράφος της Βαϊμάρης ήταν εξπρεσιονιστικός, ο σύγχρονος Ελληνικός

5.2 Τέχνη και πολιτική

Αυτή η μελέτη θα ήταν ελλιπής χωρίς την χαρτογράφηση της σχέσης μεταξύ της τέχνης και της πολιτικής. Είναι σκόπιμο να αναφερθεί ότι αυτή σχέση δεν είναι δεδομένη και τείνει να διαφοροποιείται ανάλογα με την εποχή και τον πολιτισμό ο οποίος μελετάται. Σύμφωνα με τον Νίκο Δασκαλοθανάση, αναφορικά με την έννοια του καλλιτέχνη του 20ού αιώνα, "το ιστορικό περιβάλλον στο οποίο ζει κάθε φορά ευνοεί την προβολή της μιας ή της άλλης του πλευράς, ενώ οι αντιφάσεις του διατηρούν μεταξύ τους μια διαλεκτική σχέση λανθάνουσας έντασης που κυριαρχεί στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα."(Δασκαλοθανάσης 2004). Όπως επισημαίνει ο Δασκαλοθανάσης, η τέχνη της λεγόμενης 'πρωτοπορίας' του τέλος του 19ου και αρχών του 20ού αιώνα, για πολλούς μελετητές ήταν αναγκαστικά μέρος των επαναστατικών πολιτικών ιδεολογιών που ξεπήδησαν εκείνη την εποχή. Όμως, αν και δεν χωρά αμφισβήτηση το γεγονός ότι η σύνδεση του πολιτικού με την τέχνη ποτέ δεν ήταν πιο έντονη παρά την περίοδο του Ρώσικου φορμαλισμού και του γερμανικού εξπρεσιονισμού, η σχέση παραμένει αρκετά πολύπλοκη σε πολλές περιπτώσεις. Παράλληλα με την ανάδυση της αστικής τάξης, ο καλλιτέχνης οδηγήθηκε σε ένα νέο είδος καλλιτεχνικής αυτονομίας. Έτσι γεννήθηκε ένας ενδιαφέρον διχασμός "από αυτήν την αναμέτρηση ανάμεσα στην 'αυτόνομη' και την 'κοινωνικά οριοθετημένη' τέχνη και δεν υποχώρησε προς την κατεύθυνση της απόλυτης 'αυτονομίας' παρά μόνο όταν απολέσθηκε το ευρύτερο όραμα για ριζική ανατροπή της ίδιας της κοινωνίας που την γέννησε."(Δασκαλοθανάσης 2004).

Μπορεί φιλόσοφοι σαν τον Lukacs να υποστηρίζουν ότι το γεγονός ότι ο εξπρεσιονισμός αναπήδησε από την αστική τάξη ασκώντας κριτική στον ίδιο τον εαυτό του είναι προβληματικό ή αφελές, μολαταύτα, οι πολιτικές προεκτάσεις του εξπρεσιονισμού δεν μπορούν να αμφισβητηθούν. Οι στρατιώτες με τις αντιασφυξιογόνες μάσκες του Otto Dix, η αναπαράσταση ουτοπικών κτιρίων του Wenzel Hablik, η εξουσία όπως αποτυπώνεται

κινηματογράφος είναι υπερρεαλιστικός. Σε αντίθεση με τον εξπρεσιονιστικό κινηματογράφο το Greek Weird Wave δε βασίζεται στο πάθος, αλλά στις μηχανιστικές κινήσεις και πολλές από τις ταινίες του εμπεριέχουν μια παράξενη αναζήτηση της ελευθερίας και αυτοπροσδιορισμού του υποκειμένου η οποία απουσίαζε από τις ταινίες της Βανμάρης(Rose 2011)

στον Καλιγκάρι και στο Mabuse, αποτελούν εκτός από καλλιτεχνικές και πολιτικές πράξεις. Η μετέπειτα ανακήρυξη έργων της γερμανικής εξπρεσιονιστικής τέχνης ως εκφυλισμένης από το Ναζιστικό καθεστώς εντείνει την πολιτική σημασία του ρεύματος και των καλλιτεχνικών έργων. Η αποτύπωση σχέσεων εξουσίας, η αναζήτηση της ουτοπίας και η προβολή της αδυναμίας του νόμου αποτελούν προσπάθειες των καλλιτεχνών να προβάλλουν την πολιτική πραγματικότητα της εποχής τους, ή και να εμπλακούν σε αυτήν και να την αλλάξουν μέσω της δυνατότητας της τέχνης να κοινοποιεί μηνύματα στο κοινό. Η τοποθέτηση αφύσικα ψηλών καθισμάτων για τους

104

γραφειοκράτες τους οποίους συναντά ο Καλιγκάρι έχει πολιτικό νόημα καθώς προβάλλει την εξουσία τονίζοντας την απόσταση του κυβερνητικού υπαλλήλου με τον πολίτη, ως προϊόν σχεδιασμού. Σε αυτό το παράδειγμα μπορούμε να δούμε πως ένα αισθητικό θέμα(το ψηλό κάθισμα του υπαλλήλου) μπορεί να είναι παράλληλα και πολιτικό(η εξουσία ως απόσταση, ως διαχωρισμός του επάνω με το κάτω) εκφραζόμενο μέσα από την τέχνη.

Η σχέση της τέχνης με την έννοια του πολιτικού είναι αρκετά περίπλοκη, ιδίως στην σημερινή εποχή όπου υπάρχει η τάση να θεωρείται ως πολιτική πράξη κάθε προσπάθεια κοινοποίησης μηνυμάτων στο κοινωνικό σύνολο. Πολλοί υποστηρίζουν ότι και η ίδια η πράξη του να κάνει κάποιος τέχνη είναι πολιτική πράξη, όμως, τέτοιες απόψεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι αν όλα έχουν πολιτικό μήνυμα τότε η έννοια του πολιτικού εξαφανίζεται (Baudrillard 1992). Είναι πιο σωστό να υποθέσουμε ότι το πολιτικό μήνυμα μιας πράξης εξαρτάται και από το πλαίσιο στο οποίο συμβαίνει, τις προθέσεις αυτού που κάνει την πράξη αλλά και των ερμηνειών που δίνονται στην πράξη. Η αισθητική πάντως, σε καμιά περίπτωση δεν απαγορεύει την πολιτική πρόθεση. Ο Γάλλος φιλόσοφος Ranciere μάλιστα όχι μόνο δεν βλέπει την αισθητική σε αντίθεση με το πολιτικό, αλλά υποστηρίζει ότι υπάρχουν δύο 'πολιτικές της αισθητικής': 'η πολιτική του 'να γίνει η ζωή τέχνη' (le devenir vie de l' art) και η πολιτική της 'μορφής της αντίστασης' (la forme resistente) οι οποίες πάντοτε συνυπάρχουν.[...]Αυτές οι δύο πολιτικές της αισθητικής, αν και αντίθετες, δεν μπορούν να νοηθούν ξεχωριστά, αλλά υφίστανται σε διαμάχη μεταξύ τους. Αυτή η αρχή αγκυλώνει το πολιτικό στην καρδιά της αισθητικής." (Berrebi 2008). Η θέση του Ranciere φαίνεται να έχει αναφορές στην θεωρία του πολιτικού του Carl Schmitt, ο οποίος ορίζει το πολιτικό ως τον διαχωρισμό μεταξύ εχθρών και φίλων. Ακόμα και η avant garde τέχνη, η οποία ανακοίνωνε ότι ενδιαφέρεται μόνο για τον εαυτό της, εμπεριέχει για τον Ranciere πολιτικές θεωρήσεις. Μάλιστα, για τον Γάλλο φιλόσοφο, υπάρχουν δύο κινήματα του avant garde, το πολιτικό και το αισθητικό. Αλλά ακόμα και το αισθητικό κίνημα του avant garde δεν μπορεί να νοηθεί ξέχωρο από την πολιτική, εφόσον "δεν είναι η δουλειά του αισθητικού avant garde απλά

να βρει νέους ευρηματικούς και αποκομμένους τρόπους παραγωγής, αλλά να εφεύρει την αισθητική που γίνεται μέρος ενός μεγαλύτερου κοινωνικού ιστού της κουλτούρας." (Berrebi 2008).

Ο απολιτικός χαρακτήρας ταινιών όπως το Metropolis, φαίνεται για κάποιους να έγκειται στην στιλιστική απεικόνιση της κοινωνίας. Οι μηχανιστικές κινήσεις των εργατών γίνονται στιλ που χρησιμοποιείται αργότερα σε προϊόντα της μαζικής κουλτούρας όπως οι επιδείξεις μόδας ή τα βιντεοκλίπ. Όμως, το γεγονός ότι ένα στιλ μπορεί να αντιγραφεί σε άλλα

105

μέσα δεν σημαίνει ότι η αρχική του σύλληψη δεν είχε κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο, ούτε και η μετέπειτα αναπαραγωγές του. Την εποχή του Metropolis, όπου ο πυρετός της τεχνολογικής ανάπτυξης μαχόταν με το πνεύμα του ρομαντισμού, η συζήτηση περί της μηχανοποίησης του ανθρώπου ήταν έντονη. Οι κινήσεις των εργατών φανερώνουν την ολοένα εξάρτηση τους από τις μηχανές στο σημείο που είναι δύσκολο να ξεχωρίσεις ανάμεσα σε άνθρωπο και ρομπότ. Ακόμα και στην εποχή μας, η μηχανιστική κίνηση στο χορό ή και σε άλλα μέσα έχει χρησιμοποιηθεί ως κοινωνικό και πολιτικό σχόλιο καθώς θέτει το σημαντικό θέμα του ελέγχου πάνω στο σώμα (Parviainen 1998). Εν τέλει η μηχανιστική κίνηση του σώματος δεν μπορεί παρά να αναφέρεται παρά σε ένα καθαρά πολιτικό ζήτημα· αυτό της εξουσίας πάνω στα σώματα. Στην ταινία Κυνόδοτος, η οποία κατέκτησε το Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας το 2009, η κίνηση των σωμάτων έχει άμεσες αναφορές στον απόλυτο έλεγχο μιας πατριαρχικής κοινωνίας στην οποία το σώμα των παιδιών ανήκει στον πατέρα. Ο σκηνοθέτης της, προερχόταν από το χώρο των βιντεοκλίπ, και έχει έντονα εκφράσει το ενδιαφέρον του για την έννοια του στιλ. Στο ίδιο μήκος κύματος, εκθέσεις και μελέτες για την μόδα και το στιλ ως πολιτική πράξη δεν είναι άγνωστα φαινόμενα τον 21ο αιώνα. Αρκεί απλά να σκεφτούμε το ένδυμα του hijab και την αντιμετώπιση του στις δυτικές κοινωνίες*.

Ίσως, ιδιαίτερα στην περίπτωση της Βαϊμάρης, αυτό που είναι σημαντικό είναι όχι τόσο η σχέση της τέχνης με το πολιτικό αλλά η σχέση της τέχνης με την δημοκρατία. Ο κόσμος που αναδύθηκε κατά τον 20ο αιώνα ήταν ένας κόσμος στον οποίο η πρόσβαση στην τέχνη έγινε πραγματικότητα για ένα μεγάλο κομμάτι του πληθυσμού σε σύγκριση με το τι συνέβαινε τους προηγούμενους αιώνες. Ο όρος μαζική τέχνη, μέρος της οποίας είναι και ο κινηματογράφος,

* Πηγή # HYPERLINK "http://www.humanityinaction.org/knowledgebase/189-among-two-worlds-interviews-with-veiled-young-women-on-the-symbolism-of-the-headscarf-in-the-netherlands" <http://www.humanityinaction.org/knowledgebase/189-among-two-worlds-interviews-with-veiled-young-women-on-the-symbolism-of-the-headscarf-in-the-netherlands>

αποτελεί, για τον Alain Badiou, μια πολιτική κατηγορία η οποία μπορεί να ταυτιστεί με την ακτιβιστική δημοκρατία. Ο κινηματογράφος παίρνει από την λεγόμενη υψηλά τέχνη τα στοιχεία της, είτε αυτά είναι "η καθαρή πιθανότητα της αλλαγής της εμφανής ομορφιάς του κόσμου σε μια εικόνα που μπορεί να αναπαραχθεί" από τη ζωγραφική, είτε "το ρυθμικό φάντασμα που συνοδεύει τα συμβάντα του ορατού" από τη μουσική, είτε "την αφήγηση που μετονομάζει σε σενάριο" από την λογοτεχνία και τα προσφέρει στις μάζες" (Badiou 2008). Οι θεατές μιας κινηματογραφικής ταινίας δεν περιορίζονται από κοινωνικές τάξεις ή πολιτικές ιδεολογίες. Όχι μόνο ο καθένας έχει πρόσβαση αλλά και ο καθένας μπορεί να κατανοήσει μια ταινία, εκτός από εκείνα τα κινηματογραφικά είδη που χαρακτηρίζονται από έντονο διανοητισμό. Στην εποχή της

106

Βαϊμάρης το πλήθος των ταινιών προοριζόνταν για μαζική κατανάλωση. Αν προσθέσουμε σε αυτό και το γεγονός ότι το δημοκρατικό καθεστώς επέτρεψε την δημιουργία κολλεκτίβων και καλλιτεχνικών ομάδων με πλουραλιστικές απόψεις, μπορούμε να κατανοήσουμε πως η ύπαρξη της δημοκρατίας στην Γερμανία ευνόησε την τέχνη.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στόχος αυτής της εργασίας ήταν η περιπλάνηση στις κινηματογραφικές εικόνες της εποχής της Βαϊμάρης ως οπτικοί χάρτες που αποκαλύπτουν τις πολιτικές συγκρούσεις, τα τραύματα του παρελθόντος και τα όνειρα που σημάδεψαν τα ταραγμένα χρόνια της πρώιμης δημοκρατίας. Τα φιλμ της Βαϊμάρης άλλοτε καταδείκνυαν κομμάτια της πραγματικότητας όπως τα βίωναν οι δημιουργοί τους και άλλοτε εξέφραζαν τις επιθυμίες για ένα καλύτερο κόσμο, πάντοτε όμως σε διάλογο με την κοινωνία η οποία τα γεννούσε. Παράλληλα, πολλές φορές αντλούσαν έμπνευση από το παρελθόν για να κατανοήσουν το παρόν, και ιδιαίτερα από τις σκοτεινές ιδέες του ρομαντισμού στις οποίες κυριαρχεί η αταξία ως αντίθεση της τάξης, η τρέλα ως απάντηση στην λογική και το πάθος που ελλοχεύει στην ανθρώπινη ψυχή. Η αναγνωρισιμότητα και διαχρονικότητα που απολαμβάνουν τα φιλμ έξω από το πλαίσιο της Βαϊμάρης οφείλεται μεταξύ άλλων στις ρομαντικές τους επιρροές και στην επίκληση έντονων συναισθημάτων στον θεατή.

Η χρήση των αρχετύπων έχει διπλή λειτουργία· από τη μια ενώνει σύμβολα του παρελθόντος, του μέλλοντος και ακόμα και διαφορετικών πολιτισμών στην εμφάνιση ενός χαρακτήρα ή ενός συμβάντος, ενώ από την άλλη λειτουργεί ως εννοιολογικό εργαλείο για την κατανόηση της ιστορίας. Τα αρχέτυπα βοηθούν έναν θεατή όχι μόνο να κατανοήσει ένα φιλμ που γυρίστηκε 100 χρόνια πριν, αλλά και να ταυτιστεί με τους ήρωες του και να εφαρμόσει τα διδάγματα της ταινίας

στην δική του πραγματικότητα. Υπό αυτήν την έννοια τα αρχέτυπα μπορούν να είναι επικίνδυνα. Η εφαρμογή τους σε διαφορετικούς χρόνους και πολιτισμούς εκφράζει μια εξουσία του απολύτου αντί για μια θεωρία της διαφοράς. Κάπως έτσι το αρχέτυπο της Βαϊμάρης εφαρμοζόμενο στην ελληνική κρίση των αρχών του 21ου αιώνα αδιαφορεί για τις διαφορές μεταξύ των δύο κοινωνιών και μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως προάγγελος του τέλους της δημοκρατίας.

Όμως αν κάτι μπορεί να μας διδάξει η Βαϊμάρη είναι ότι σε εποχές ιδιαίτερης σύγχυσης και αβεβαιότητας για το μέλλον, οι άνθρωποι τείνουν να βρίσκουν καταφύγιο στο παρελθόν. Ο Πρώτος παγκόσμιος πόλεμος ήταν ο πιο τεχνολογικός πόλεμος που η ανθρωπότητα είχε γνωρίσει

107

μέχρι εκείνη τη στιγμή, φέρνοντας μαζί του μια καινούργια φρενίτιδα για την τεχνολογική ανάπτυξη και την επιστημονική πρόοδο. Όταν, μετά την συντριπτική ήττα ο Γερμανικός λαός κατάλαβε ότι η τεχνολογική πρόοδος μπορεί να φέρει και τον όλεθρο, το πνεύμα του αντι-ορθολογισμού, που ποτέ δεν είχε πεθάνει, έκανε την εμφάνιση του. Με τον ίδιο τρόπο και σήμερα, παρατηρούμε ότι ο 21ος αιώνας, είναι παράλληλα τεχνολογικός και βίαιος, επιστημονικός αλλά και γεμάτος ανισότητες και οικονομικές καταστροφές. Και τι κάνουμε; Παρατηρούμε την ανάδυση της βιομηχανίας των ηλεκτρονικών παιχνιδιών, τα οποία προσφέρουν αυτό που κάποτε πρόσφερε η βιομηχανία της διασκέδασης στους ανθρώπους της Βαϊμάρης· την προβολή άλλων κόσμων, άλλων πιθανών πραγματικοτήτων και ενός καλύτερου μέλλοντος όπου ο χρήστης μπορεί να έχει αυτό που του λείπει στην σημερινή κοινωνία· τον έλεγχο.

Πιθανόν ένας από τους λόγους που σε εποχές και κοινωνίες βαθιάς κρίσης υπάρχει καλλιτεχνική ανάπτυξη είναι επειδή, αυτό που μένει στον άνθρωπο που κατακερματίζεται από τις τραγικές συνθήκες γύρω του δεν είναι τίποτα άλλο από την φαντασία. Τα όνειρα για ένα καλύτερο μέλλον φαίνεται να είναι το κατάλληλο υλικό για την συγγραφή εξαιρετικών σεναρίων και την καλλιτεχνική αποτύπωση μιας άλλης πραγματικότητας. Την ίδια στιγμή, η πολιτική και οικονομική κρίση και ο πόλεμος δεν μπορούν να αφήσουν ανεπηρέαστη την τέχνη. Οι εξαθλιωμένοι πρόσφυγες, τα θύματα της μάχης, οι βίαιες συγκρούσεις αποτελούν μια πραγματικότητα που ζητά να καταγραφεί και να αναπαραχθεί σε διάφορα μέσα, ώστε να γίνει το σύμβολο μιας εποχής. Οι καλλιτέχνες δεν μπορούν να μείνουν ασυγκίνητοι μπροστά σε μια τραγωδία, και μέσω της τέχνης το χάος και η τραγωδία μπορούν να αποκτήσουν ένα ορισμένο νόημα.

Στη Βαϊμάρη, οι καλλιτέχνες δημιούργησαν ομάδες και κολεκτίβες με σκοπό να έρθουν σε επαφή με την τραγωδία και, ορισμένοι, να την χρησιμοποιήσουν ως όχημα για την αλλαγή της

κοινωνίας. Σήμερα η άποψη ότι η 'τέχνη δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο' είναι κυρίαρχη, αλλά παράλληλα πληθαίνουν οι καλλιτεχνικές ομάδες που θεωρούν ότι η καλλιτεχνική δημιουργία πηγαίνει χέρι χέρι με τον ακτιβισμό. Καλλιτεχνικές ομάδες που στοχεύουν στο να αλλάξουν τις συνθήκες διαβίωσης στις μεγαλουπόλεις και συνέδρια σχετικά με την θέση της τέχνης στον σημερινό κόσμο και καλλιτεχνικά έργα αφιερωμένα στα θύματα του πόλεμου, στις αντιφάσεις και αδικίες του παγκόσμιου καπιταλιστικού συστήματος και στις μειονότητες προβάλλουν την ανάγκη δράσης που διακατέχει τον καλλιτεχνικό κόσμο. Ίσως λοιπόν η θέση ότι η 'τέχνη δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο' να είναι ένα ακόμα κλισέ, που η εφαρμοσιμότητα του μπορεί να αμφισβητηθεί. Άλλωστε είτε στην περίπτωση του κινηματογραφόφιλου Χίτλερ που ταυτίστηκε με ήρωες σαν τον Siegfried,

108

είτε στην περίπτωση των τεχνικών της NASA που αποφάσισαν να χρησιμοποιήσουν στοιχεία από μια ταινία του Fritz Lang για τα διαστημικά ταξίδια, είναι εμφανές ότι η τέχνη μπορεί να επηρεάσει αυτούς τους οποίους χρειάζεται ο κόσμος για να αποκτήσει νόημα· τους ανθρώπους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

Adorno, Theodor W. *Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda*. New York: Continuum 1982

Agamben, Giorgio. *Κατάσταση Εξαιρέσεως*. Αθήνα: Πατάκη, 2007

Argan, Giulio Carl. *Η Μοντέρνα Τέχνη*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2006

Αραμπατζής Θεόδωρος, Γαβρόγλου Κώστας, *Η κρίση στη φυσική και η δημοκρατία της Βαϊμάρης*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012

Barrow, Sarrah, Sabine, Haenni, White, John. *The Routledge Encyclopedia of Films*. New York: Routledge 2015

Bassie, Ashley. *Expressionism*. New York: Parkstone International Press 2014

Bataille, Georges. *On Nietzsche*. London: Continuum 2004

Baudrillard, Jean. *The disappearance of Art and Politics*. New York: St Martin's Press 1992

Benjamin, Walter. *Για μια κριτική της βίας*. Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα 2014

Blake, William. *The marriage of heaven and hell*. Boston: John W. Luce and Company, 1925

Bloch, Ernst. *Ουτοπία και Επανάσταση*. Αθήνα: Έρασμος 1984

Bloch, Ernst. *The spirit of utopia*. Stanford: Stanford University Press 2000

Bloch, Ernst, *The heritage of our times*. Cambridge: Polity Press 1991

110

Bogdan, Henrik, *Occultism in a Global Perspective*. Durham: Acumen Press 2013

Bordwell, David, *The poetics of cinema*. New York: Routledge 2007

Bosch, Frank, *Mass Media and Historical Change: Germany in International Perspective, 1400 to Present*. Oxford: Berghahn Books, 2015

Byron, George Gordon. *Complete Works of Lord Byron*. Hastings: Delphi 2014

Μπάυρον, Τζωρτζ Γκόρντον, *Χάρολντ Τσάιλντ*. Αθήνα: Κ.Χ. Σπανού 1977

Μπάυρον, Τζωρτζ Γκόρντον. *Ο Γκιαούρ*. Αθήνα: Παρασκήνιο 1997

Carrel, Alexis. *Man, The Unknown*. New York: Harper and Brothers, 1935

Chapman, James. *Cinemas of the World: Film and Society from 1985 to the Present*. London: Reaktion Books, 2003

Churton, Tobias. *The Beast in Berlin: Art, Sex and Magick in the Weimar Republic*. Rochester: Inner Traditions, 2014

Curtis, William. *Modern Architecture since 1800*. London: Phaidon, 1987

Δασκαλοθανάσης, Νίκος. *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο ως τον 20ο αιώνα*. Αθήνα: Άγρα, 2004

Derrida, Jacques. *Acts of Religion*. New York: Routledge 2002

Dick, Philip K. *The Man in the High Castle*. London: Penguin Books, 2010

Dronke, Ursula. *The Poetic Edda: Volume 2: Mythological Poems*. Oxford: Oxford University Press 1997

111

Eisner, Lotte H. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. Los Angeles: University of California Press, 1973

Eiss, Harry. *Divine Madness*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011

Eko, Umberto. *Θεωρία σημειωτικής*. Αθήνα: Γνώση 1989

Eliade, Mircea. *Myths, Dreams and Mysteries*. New York: Harper and Row, 1967

Ellenberger, Henri. *The Discovery of the Unconscious*. London: Penguin Press, 1970

Eremina, Natalia, Seredenko, Sergei. *Right Radicalism in Party and Political Systems in Present-Day European States*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2015

Ferber, Michael. *A Companion to European Romanticism*. Malden: Blackwell Publishing 2008

Ffytche, Matt. *The Foundation of the Unconscious*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012

Fitzpatrick, Martin, Jones, Peter, Knellwolf, Christa, McCalman, Ian. *The Enlightenment World*. Oxfordshire: Routledge 2004

Freud, Sigmund. *An outline of psychoanalysis*. New York: Norton 1949

Fuchs, Thomas. *A Concise Biography of Adolf Hitler*. New York: Berkley Books 2000

Furness, R.S. *Expressionism*. London: Methuen 1973

Ganeva, Mila. *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918-1933*. New York: Camden House, 2008

Gay, Peter. *Why the Romantics matter*. New Haven: Yale University Press, 2015

111

Gay, Peter. *The Englishment: An Interpretation Volume 2: The science of freedom*. New York: Alfred A. Knopf, 1978

Gay, Peter. *Η πνευματική ζωή στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης* . Θεσσαλονίκη: Νησίδες, 2010

Gelbin, Cathy S. *The Golem Returns: From German Romantic Literature to Global Jewish Culture 1808-2008*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011

Goethe, Johann Wolfgang von. *Goetz of Berlichingen, with the Iron Hand: A Tragedy*. London: J. Bell, 1799

Goethe, Johann Wolfgang von. *Ο Βέρθερος*. Αθήνα: Θεωρία, 1983

Guiley, Rosemary. *The Encyclopedia of Witches, Witchcraft and Wicca*. New York: Facts on File 2008

Hastings, George. *Richard Wagner, Rudolf Steiner, and Allegories of the Ring: From the Mundane to the Esoteric*. Seattle: Bennet and Hastings Publishing, 2011

Herf, Jeffrey. *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third*

Reich. Cambridge: Cambridge University Press 1984

Huxley, Aldous. *On Art and Artists*. New York: Harper, 1960

Jensen, Paul M. *The Cinema of Fritz Lang*. New York: Barnes and Co, 1969

Jung, Carl G. *Essays on Contemporary Events*. London: Kegan Paul 1947

Kaes, Anton. Jay, Martin. Dimendberg, Edward. *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley: University of California Press 1994

Kaes, Anton. *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton: Princeton University Press, 2009

112

Kalat, David. *The strange case of Dr Mabuse: A study of the twelve movies and five novels*. North Carolina: McFarland, 2001

Kandiski, Wassily. *On the spiritual in art*. New York: Solomon R Guggenheim Foundation, 1946

Kaplan, Harold. *Democratic Humanism and American Literature*. New Jersey: Transaction Publishers, 2009

Kierkegaard, Soren. *Either/Or: A fragment of life* London: Penguin, 1992

Κόκκινος, Γ., Μπογιατζής, Β., Καρασαρίνης Μ., *Το πολύχρωμο μωσαϊκό της γερμανικής ιστορίας. Από τις αρχές του 19ου αιώνα έως και τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο* Αθήνα: Επέκεινα 2016

Κουζέλης Γεράσιμος(επ.). *Η δημοκρατία της Βαϊμάρης και οι σημερινές "αναβιώσεις" της*. Αθήνα: Νήσος, 2012

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*. Princeton: Princeton University Press, 1966

Kuhn, Bernard. *Autobiography and Natural Science in the Age of Romanticism*. New

York: Routledge 2016

Lacan, Jacques. *Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964. New York: W.W Norton and Company, 1977

Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity*. The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1979

Λυκιαρδόπουλος, Γεράσιμος(μετ.) *Φωνές από τη Βαϊμάρη*. Αθήνα: Ύψιλον 2011

Luxemburg, Rosa. *Μεταρρύθμιση και Επανάσταση*. Αθήνα: Αναγνωστίδης, 1984

Mann, Thomas. *Doctor Faustus*. New York: Alfred A. Knopf, 1948

Maturana, Humberto R., Varella, Francisco J. *The tree of knowledge: The biological roots of human understanding*. Boston: Shambhala, 1992

Meehan, Paul. *Tech-Noir: The Fusion of Science Fiction and Film Noir*. North Carolina: McFarland, 2008

113

Nestrick, William. *The cabinet of Dr. Caligari. The abduction of Jane: notes and analysis*. New York: Macmillan Films, 1976

Neubauer, John. Cornis-Pope, Marcel. *History of the literary cultures of East-Central Europe: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries: Volume IV: Types and stereotypes*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010

Patch, William L. *The Christian Trade Unions in the Weimar Republic 1918-1933: The Failure of Corporate Pluralism*. New Haven: Yale University Press, 1985

Poe, Edgar A. *Τα πιο γνωστά ποιήματα του Edgar Allan Poe*. Αθήνα: Εκάτη, 2011

Poggi, Stefano, Bossi, Maurizio. *Romanticism in Science: Science in Europe 1790-1840*. New York: Springer, 1994

Pratt, Sarah. *Russian Metaphysical Romanticism: The Poetry of Tiutchev and Boratynskii*. Stanford: Stanford University Press, 1984

Rieger, Bernard. *Technology and the Culture of Modernity in Britain and Germany, 1890-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005

Rockmore, Tom. *On Heidegger's Nazism and Philosophy*. Berkeley: University of California Press, 1992

Rosenberg, Alfred. *The Myth of the Twentieth Century*. Costa Mesa: Legion for the Survival of Freedom, 1982

Roth, Joseph. *What I Saw: Reports from Berlin 1920-33*. London: Granta Books, 2004

Rousseau, Jan Jacques. *The Discourses and other early political writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997

114

Scivally, Bruce. *Dracula FAQ: All that's left to know about the Count from Transylvania*. Milwaukee: Backbeat Books 2015

Serres, Michel. *The parasite*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007

Schmitt, Carl. *Πολιτική θεολογία*. Αθήνα: Λεβιάθαν, 1994

Schmitt, Carl. *Political Romanticism*. New Jersey: Transaction Publishers, 2011

Schmitt, Carl. *The Concept of the Political*. Chicago: University of Chicago Press, 1996

Schmitt, Carl. *Η έννοια του πολιτικού*. Θεσσαλονίκη: Κριτική, 2009

Shelley, Mary. *Frankenstein*. New York: H.G. Daggars 1845

Shelley, Percy B. *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. London: Edward Moxon, 1844

Sherrill, Grace. *Regression and Apocalypse: Studies in North American Literary Expressionism*. Toronto: University of Toronto Press 1989

Stallworthy, John. *The New Penguin Book of Love Poetry*. London: Penguin 2013

Stevens, Anthony. *Archetype: A Natural History of the Self*. London: Routledge, 2013

Swedenborg, Emanuel. *A compedium of the theological and spiritual writings of Emanuel Swedenborg*. Boston: Crosby and Nichols, 1854

115

Talbot, Daniel. *Film: An anthology*. Berkeley: University of California Press. 1975

Thompson, John B. *Studies in the Theory of Ideology*. Berkeley: University of California Press, 1984

Travers, Martin. *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία: Από το Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*. Αθήνα: Βιβλιόραμα 2005

Tresch, John. *The Romantic Machine: Utopian Science and Technology after Napoleon*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012

Webber, Andrew J. *The Doppelganger: Double Visions in German Literature*. Oxford: Clarendon Press 1996

Wells, Hebert G. *The Time Machine*. New York: Signet Classics, 2002

Winkler, Heinrich A. Βαϊμάρη : *Η ανάπηρη δημοκρατία 1918-1933*. Αθήνα: Πόλις 2011

Zelizer, Barbie. *Visual Culture and the Holocaust*. New Jersey: Rutgers University Press, 2001

Zuidevaart, Lambert. *Adorno's Aesthetic Theory: The redemption of illusion*. Cambridge, USA: MIT Press 1993

Αρθρα

Berenson, Frances. "Hegel on Others and the Self" *Philosophy* vol 57, 1982: 77-90

Bowler, Anne. "Politics as Art: Italian Futurism and Fascism." *Theory and Society* vol 20, 1991: 763-794

Dekel, Edan; Gurley David G. "How the Golem came to Prague." *The Jewish Quartely Review* 103 2003: 241-58

116

Gilbert, Anthony J. "The Ambiguity of Fate and Narrative Form in Some Germanic Poetry" *The Yearbook of English Studies* vol 22 1992: 1-16

Halberstam, Judith. "Technologies of Monstrosity: Bram Stoker's Dracula" *Victorian Sexualities* vol 36, 1993: 333-52

O'Donnell, Meghan. "Dangerous Undercurrent: Death, Sacrifice and Ruin in Third Reich Germany" *International Journal of Humanities & Social Science* vol 2. 9, 2012: 231

Rabinbach, Anson. "Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch, and Modern German Jewish Messianism" *New German Critique* vol 34 1985: 78-124

Wanner, Kevin J. "Warriors, Wyrms and Wyrd: The Paradoxical Fate of the Germanic Hero/King in Beowulf" *Essays in Medieval Studies* vol 16 1999: 1-12

Woodman, Ross. "Literature and the Unconscious: Coleridge and Jung." *Journal of Analytical Psychology* vol 25. 2, 1980: 363-375

Ηλεκτρονικές Πηγές

Ahearn, William. "Die Nibelungen, Part I: Siegfried and Part II: Kriemhild's Revenge(1924) *williamahearn.com* 2012 Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://www.williamahearn.com/sigfried.html> Ανασύρθηκε στις 3/3/ 2016

Badiou Alain. Cinema as Democratic Emblem. *Parrhesia: A journal of critical philosophy* στο <http://www.lacan.com/> , 2008, Διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση <https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/747/08/> Ανασύρθηκε στις 1/2/2016

Berrebi, Sophie. Jacques Ranciere: Aesthetics is Politics. *Art & Research*, 2008, Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/berrebirev.html> Ανασύρθηκε στις 8/2/2016

117

Bludworth, Layne T. "Weimar Cinema: Sexuality" *weimarcinema.weebly.com* Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://weimarcinema.weebly.com/sexuality.html> Ανασύρθηκε 24/5/2016

Bordenal, Peter. Hegel's Master Slave Dialectics.*academia.edu*, P. Bordenal, Διαθέσιμο στην διεύθυνση http://www.academia.edu/2494539/Hegels_Master_Slave_Dialectics Ανασύρθηκε στις 26/3/2016

Braff, Danielle. "Movies may cause special effects on the body" *chicagotribune.com*, 22/6/2011 Διαθέσιμο στην διεύθυνση http://articles.chicagotribune.com/2011-06-22/health/sc-health-0622-movies-impact-on-body-20110622_1_horror-films-intense-movies-birgit-wolz Ανασύρθηκε 17/11/2015

Brockway, David. "H.G.Wells on Metropolis 1927" *erkelzaar.tsudao.com* 25/12/2002 Διαθέσιμο στην διεύθυνση http://erkelzaar.tsudao.com/reviews/H.G.Wells_on_Metropolis%201927.htm

Ανασύρθηκε στις 8/3/2016

Burke, Edmund. A philosophical inquiry into the origins of our ideas of the Sublime and the Beautiful. *Adelaide: ebooks@Adelaide*, 2014 Διαθέσιμο στην διεύθυνση

<https://ebooks.adelaide.edu.au/b/burke/edmund/sublime/> Ανασύρθηκε στις 13/1/2016

Celebi, Semra, Jurisic, Pedja. "Among two Worlds: Interviews with Veiled Young Women on the Symbolism of the Headscarf in Netherlands" *humanityinaction.org*, Διαθέσιμο στην

διεύθυνση <http://www.humanityinaction.org/knowledgebase/189-among-two-worlds-interviews-with-veiled-young-women-on-the-symbolism-of-the-headscarf-in-the-netherlands> Ανασύρθηκε στις 22/2/2016

Cressman, Darryl. A Brief Overview of Actor-Network Theory: Punctualization, Heterogeneous Engineering and Translation ACT Lab/Centre for Policy Research on Science and Technology.

Simon Fraser University 2009 Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://www.sfu.ca/sfublogs-archive/departments/cprost/uploads/2012/08/0901.pdf> Ανασύρθηκε στις 23/4/2016

118

Deren, Secil. Cinema and Film Industry in Weimar Republic, 1918-1933 *@kor autonomedia, peopleonsunday2010.com* Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://peopleonsunday2010.com/wp-content/uploads/2010/05/Cinema-and-Film-Industry-in-Weimar-Republic1.pdf> Ανασύρθηκε στις

14/3/2016

Gibbs, Alexandra. "The man behind the Anonymous mask" *cnn.com*, 29/12/2015 Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://www.cnn.com/2015/12/29/the-man-behind-the-anonymous-mask-v-for-vendettas-david-lloyd.html> Ανασύρθηκε στις 2/3/2016

Giaimo, Cara. "NASA Stole the Rocket Countdown From a 1929 Fritz Lang Film"

atlasobscura.com 1 / 2 /2016 Διαθέσιμο στην διεύθυνση www.articles/nasa-stole-the-rocket-countdown-from-a-1929-fritz-lang-film-1d569cc0-50ff-4045-b0c9-1f0d72a193db Ανασύρθηκε στις 22/2/2016

Γιαννακόπουλος, Χαράλαμπος. "P.B. Shelley, Ωδή στον δυτικό άνεμο"

bookstandfiles.wordpress.com 28/5/2013 Διαθέσιμο στην διεύθυνση

<https://bookstandfiles.wordpress.com/2013/05/28/p-b-shelley-%CF%89%CE%B4%CE%B7-%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%B4%CF%85%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF-%CE%B1%CE%BD%CE%B5%CE%BC%CE%BF/> Ανασύρθηκε στις 23/4/2016

Goesch, Tamara D. A Critique of the Secondary Literature on Weimar Film: The Importance of the Weimar Industry. *Oregon State University*. 12/8/1981 Διαθέσιμο στην

διεύθυνση <http://ir.library.oregonstate.edu/xmlui/bitstream/handle/1957/41894/GoeschTamaraD.pdf?sequence=1> Ανασύρθηκε στις 4/2/2016

J. Llewellyn. "Why the Weimar Republic Failed?" *alphahistory.com/* Alpha History 2014

Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://alphahistory.com/weimarrepublic/why-the-weimar-republic-failed/> Ανασύρθηκε στις 23/12/2015

119

Parviainen, Jaana. Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art. *University of Tampere Press*, 1998,

Διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/68138/951-44-5595-9.pdf?sequence=1> Ανασύρθηκε στις 5/3/2016

Power, Chris. "Notes on suicide" *theguardian.com Guardian News and Media Limited* 9/5/2008

Διαθέσιμο στην διεύθυνση

<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2008/may/09/notesonsuicide> Ανασύρθηκε στις 2/2/2016

Rose, Steve. "Attenberg, Dogdooth and the weird wave of Greek cinema." *theguardian.com, Guardian News and Media Limited* 27/8/2011, Διαθέσιμο στην διεύθυνση

<https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> Ανασύρθηκε στις 2/2/2016

Schjoth, Corey. "Mysterious Traveller: Frankenstein's Castle, Darmstadt, Germany" *huffingtonpost.com, TheHuffingtonPost.com, Inc.* 10/07/2015 Διαθέσιμο στη διεύθυνση http://www.huffingtonpost.com/corey-schjoth/mysterious-traveler-frankenstein_b_8253046.html Ανασύρθηκε στις 5/4/2016

Snider, Eric D. "What's the Big Deal? Nosferatu (1922)" *mtv.com Viacom International Inc.* 16/8/2011 Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://www.mtv.com/news/2766947/whats-the-big-deal-nosferatu-1922/> Ανασύρθηκε στις 3/2/2016

Σπαθαράκης, Κώστας. "Δεκανίκια για την δημοκρατία" *levga.gr*, 2/3/2011, Διαθέσιμο στην διεύθυνση http://www.levga.gr/2012/03/blog-post_02.html Ανασύρθηκε στις 28/3/2016

Springer, Mike. "Fritz Lang's M: The Restored Version of the Classic 1931 Film" *openculture.com* 25/8/2013 Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://www.openculture.com/2013/08/fritz-langs-m-watch-the-restored-version-of-the-classic-1931-film.html> Ανασύρθηκε στις 25/4/2016

120

Mademli, Geli. "From the Crisis of Cinema to the Cinema of Crisis: A "Weird" Label for Contemporary Greek Cinema" *framescinemajournal.com*, University of St Andrews, 2006 Διαθέσιμο στην διεύθυνση Ανασύρθηκε στις 4/3/2016 <http://framescinemajournal.com/article/from-the-crisis-of-cinema-to-the-cinema-of-crisis-a-weird-label-for-contemporary-greek-cinema/>

Marshall, Colin. "Fritz Lang Tells the Riveting Story of the Day He Met Joseph Goebbels and Then High-Tailed It Out of Germany" *openculture.com* 28/4/2015 Διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://www.openculture.com/2015/04/fritz-lang-tells-the-riveting-story-of-the-day-he-met-joseph-goebbels.html> Ανασύρθηκε στις 23/4/ 2016

Moyer, Justin W. "The skull of famed horror film director is stolen; Satanists suspected"

washingtonpost.com *The Washington Post* 15/7/2015 Διαθέσιμο στην διεύθυνση
<https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2015/07/15/nosferatu-director-f-w-murnaus-skull-stolen-satanists-suspected/> Ανασύρθηκε στις 13/1/ 2016

Nees, Verena. "The White Ribbon: Michael Haneke's pessimistic study on society" wsws.org *World Socialist Web Site* 6/1/2010 Διαθέσιμο στην διεύθυνση
<https://www.wsws.org/en/articles/2010/01/ribb-j06.html> Ανασύρθηκε στις 23/11/2015

Lukacs, Georg. Expressionism: Its Significance and Decline. *Internationale Literatur* Moscow:1934
Διαθέσιμο στην
διεύθυνση <http://www.mariabuszek.com/kcai/Expressionism/Readings/LkcsDecline.pdf>
Ανασύρθηκε στις 14/1/2016

Thomas, Jeff. "Weimar Greece: The Effects of a Currency Collapse", *internationalman.com*
Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://www.internationalman.com/articles/weimar-greece-the-effects-of-a-currency-collapse> Ανασύρθηκε στις 4/12/2015

Thompson, Peter. "The Frankfurt school, part 6: Ernst Bloch and the Principle of Hope",
theguardian.com Διαθέσιμο στην διεύθυνση
<https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2013/apr/29/frankfurt-school-ernst-bloch-principle-of-hope> Ανασύρθηκε στις 4/7/2015

121

Krugman, Paul. "Weimar of the Aegean" *nytimes.com*, 16/2/2015 Διαθέσιμο στην
διεύθυνση http://www.nytimes.com/2015/02/16/opinion/paul-krugman-weimar-on-the-aegean.html?_r=0 Ανασύρθηκε στις 14/11/2015

Watson, Alexander. "Stabbed at the Front" *historytoday.com History Today Ltd* 11/11/2008
Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://www.historytoday.com/alexander-watson/stabbed-front>
Ανασύρθηκε στις 14/11/2015

Wharton, David M. Crucified to the Machine: Religious Imaginery in Fritz Lang's Metropolis
strangehorizons.com @davidmichaelwharton 6/1/2003 Διαθέσιμο στην
διεύθυνση <http://www.strangehorizons.com/2003/20030106/metropolis.shtml> Ανασύρθηκε στις
27/1/2016

Wilde, Florian. "Divided They Fell: The German left and the rise of Hitler" *isj.org.uk/ International
Socialism* 9/1/2013 Διαθέσιμο στην διεύθυνση [http://isj.org.uk/divided-they-fell-the-german-left-
and-the-rise-of-hitler/](http://isj.org.uk/divided-they-fell-the-german-left-and-the-rise-of-hitler/) Ανασύρθηκε στις 12/12/2015

Woodman, Ross. Romanticism, Alchemy, and Psychology. *Romantic Circles*. Romantic Psyche and
Psychoanalysis, University of Maryland 12/2008 Διαθέσιμο στην διεύθυνση
<https://www.rc.umd.edu/praxis/psychoanalysis/woodman/woodman.html> Ανασύρθηκε στις
14/12/2015

"The psychology of scary movies" *filmmakeriq.com* Διαθέσιμο στην
διεύθυνση <http://filmmakeriq.com/lessons/the-psychology-of-scary-movies/> Ανασύρθηκε στις
3/3/2016

"Metropolis, Modernity and the Economy: Or why it was a flop!" Kinoeye, *blogs.warwick.ac.uk/*
2006 Διαθέσιμο στην ηλεκτρονική
διεύθυνση http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/_metropolis_modernity/ Ανασύρθηκε
στις 12/1/2016

122

"The German Film Industry and the First World War" *Goethe Institut*. www.goethe.de, 8/2014
Διαθέσιμο στην διεύθυνση <https://www.goethe.de/ins/au/en/kul/sup/ewk/20691768.html>
Ανασύρθηκε στις 21/2/2016

"Peter Kurten: The vampire of Dusseldorf" *A+E Networks UK* crimeandinvestigation.co.uk 2015
Διαθέσιμο στην διεύθυνση [http://www.crimeandinvestigation.co.uk/crime-files/peter-kurten-the-
vampire-of-dusseldorf](http://www.crimeandinvestigation.co.uk/crime-files/peter-kurten-the-vampire-of-dusseldorf) Ανασύρθηκε στις 12/4/2016

"1933: Peter Kurten, the Vampire of Dusseldorf" *executedtoday.com* 2/7/2012 Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://www.executedtoday.com/2012/07/02/1931-peter-kurten-the-vampire-of-dusseldorf/> Ανασύρθηκε στις 12/4/2016

"German Police: From Democracy to Dictatorship" *United States Holocaust Memorial Museum* ushmm.org 2/7/2016 Διαθέσιμο στην διεύθυνση <https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005465> Ανασύρθηκε στις 1/5/2016

"Nibelungenlied". *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online.* Encyclopædia Britannica Inc., 11/6/2016
Διαθέσιμο στην διεύθυνση <https://www.britannica.com/topic/Nibelungenlied> Ανασύρθηκε στις 12/6/2016

"Fritz Lang's Metropolis and the Dawn of the Science Fiction Movie" *culturalafterthoughts.wordpress.com* Διαθέσιμο στην διεύθυνση <https://culturalafterthoughts.wordpress.com/2012/09/01/fritz-langs-metropolis/> Ανασύρθηκε στις 22/4/2016

"The Infuence of 'Metropolis' on Tim Burton's Batman" *thegeektwins.com* 9/11/2012 Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://www.thegeektwins.com/2012/09/the-influence-of-metropolis-on-tim.html#.V4RVQPmLTIW> Ανασύρθηκε στις 7/3/2016

123

Savage, Bryan. *Creating Germany's National Myth. Yale University.* Διαθέσιμο στην διεύθυνση <http://brbl-archive.library.yale.edu/exhibitions/nibelungenlied/essay.html> Ανασύρθηκε στις 3/4/ 2016

Loyd, Alexander. "Loyd Alexander part 2 of 3" βίντεο Youtube 7/5/2008 Διαθέσιμο στην διεύθυνση <https://www.youtube.com/watch?v=Gillovrb4uE&feature=youtu.be&t=5m43s> Ανασύρθηκε στις 5/4/2016

Φιλμογραφία

Ο Φοιτητής από την Πράγα. Paul Wegener. Deutsche Bioscop GmbH, 1913.

Το εργαστήριο του Δόκτορα Καλιγκάρι. Robert Wiene. Decla Bioscop AG, 1920.

Το Γκόλεμ. Carl Boese, Paul Wegener. Projektions AG Union, 1920.

Nosferatu, Μια Συμφωνία Τρόμου. F.W. Murnau. Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana Film GmbH, 1922.

Δρ Mabuse, ο Παίκτης. Fritz Lang. Uco-Film GmbH, 1922

Die Nibelungen: Siegfried. Fritz Lang. Decla-Bioscop AG, UFA, 1924

Die Nibelungen: Η οργή της Kriemhild. Fritz Lang. Decla-Bioscop AG, UFA, 1924.

Faust. F.W. Murnau. UFA, 1926

Metropolis. Fritz Lang. UFA, 1927

M. Fritz Lang. Nero Film AG, 1931



Ο Balduin και ο δίδυμος του στον Φοιτητή από την Πράγα



Ο Cesare απαγάγει την Jane στο Εργαστήρι το Δόκτορα Καλιγκάρι



Το Γκόλεμ συναντά ένα μικρό κορίτσι



Ο θάνατος του count Orlok στο Nosferatu



Ο Mabuse υπνωτίζει το κοινό του



Η δολοφονία του Siegfried στο Die Nibelungen



Και η εκδίκηση της Kriemhild στο sequel της ταινίας



Ο Μεφιστοφελής στο Faust



Η αλλαγή της βάρδιας των εργατών στο Metropolis



Ο δολοφόνος στο M

