ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ

«Ο Γιος Του Σαούλ» - Η κατασκευή της αγωνίας

Λαμπρινή Πετριανού

ΤΧ2011047

Διδάσκουσα: Κα Αθηνά Πεγκλίδου

Κέρκυρα

12/5/2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη........................................................................................ σελ.3

Κεφάλαιο 1ο: **Σύντομη πλοκή ταινίας και στοιχεία σκηνοθέτη**

 Ο σκηνοθέτης Lazlo Nemes..................................... σελ.4

 Η πλοκή της ταινίας................................................. σελ.4

Κεφάλαιο 2ο: **Τα αισθητικά στοιχεία και τα τεχνικά μέσα**

 Υποκειμενική θέαση................................................. σελ.5

 Η έξαψη της φαντασίας και ο ήχος........................... σελ.6

 Το μοντάζ και ο ηθοποιός......................................... σελ.7

Κεφάλαιο 3ο:**Η κατασκευή της αγωνίας**...................................... σελ.9

Συμπεράσματα................................................................................. σελ.11

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

 Η παρούσα εργασία έχει ως στόχο την ανάδειξη και ανάλυση στοιχείων που εμφανίζονται στην ταινία "Ο Γιος του Σαούλ" και συνθέτουν ένα κλίμα σασπένς.

 Δίνονται κάποια βασικά στοιχεία της βιογραφίας του Σκηνοθέτη Laslo Nemes και η η πλοκή της ταινίας σε περίληψη. Η κατασκευή της αγωνίας εξετάζεται συνολικά, αφού αναφερθούν τα τεχνικά στοιχεία τα οποία τη συνθέτουν, όπως η υποκειμενική θέαση, η ηχητική επένδυση, η σκηνοθεσία, το μοντάζ, η υποκριτική τέχνη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο: ΣΥΝΤΟΜΗ ΠΛΟΚΗ ΤΑΙΝΙΑΣ ΚΑΙ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

Ο σκηνοθέτης Lazlo Nemes

Γεννημένος στην Ουγγαρία το 1977, ο Lazlo Nemes, πέρασε την παιδική και νεανική του ηλικία στο Παρίσι, όπου ακολούθησε το 1989 την μητέρα του, που άρχισε μια νέα ζωή στη Γαλλική πρωτεύουσα. Οι γονείς του ήταν αντίπαλοι του κομμουνιστικού καθεστώτος. Ο Lazlo Nemes φύγει για την Βουδαπέστη το 2003, σε ηλικία 26 ετών για να μάθει την τέχνη της κινηματογράφησης.  Έτσι έγινε βοηθός του Μπέλα Ταρ ο οποίος τον δίδαξε να «εστιάζει στις λεπτομέρειες, να κατανοεί την σπουδαιότητα μιας σκηνής, το γεγονός ότι τα πάντα είναι μια ενιαία και αυστηρή διαδικασία – από την επιλογή των συνεργατών μέχρι το τελικό γύρισμα». Περιστοιχιζόμενος από μια μικρή, πιστή, στενά συνεργαζόμενη ομάδα ο Lazlo Nemes πέρασε τα τελευταία 5 χρόνια υλοποιώντας το συγκεκριμένο project, τον «Γιο Του Σαούλ», εμπνεόμενος από την απώλεια πολλών συγγενών του στα χιτλερικά στρατόπεδα. (**http://www.koutipandoras.gr/article/o-gios-toy-saoyl-toy-laslo-nemes)**

Η πλοκή της ταινίας

 **Οκτώβριος 1944, Άουσβιτς-Μπίρκεναου. Ο Σαούλ είναι Ούγγρος, μέλος της Sonderkommando, της ομάδας των Εβραίων κρατουμένων η οποία έχει απομονωθεί από το στρατόπεδο και είναι αναγκασμένη να βοηθά τους Ναζί στον μηχανισμό των μεγάλης κλίμακας εκτελέσεων. Ενώ δουλεύει σε ένα από τα κρεματόρια ο Σαούλ ανακαλύπτει το πτώμα ενός αγοριού το οποίο θεωρεί ότι είναι παιδί του. Ενώ η Sonderkommando σχεδιάζει εξέγερση, ο Σαούλ αποφασίζει να φέρει εις πέρας μια αδύνατη αποστολή: να σώσει το σώμα του παιδιού από τις φλόγες, να βρει ένα Ραββίνο να απαγγείλει την νεκρώσιμη ακολουθία (Kaddish) και να θάψει το αγόρι όπως πρέπει. (http://www.koutipandoras.gr/article/o-gios-toy-saoyl-toy-laslo-nemes)**

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο: Τα αισθητικά στοιχεία και τα τεχνικά μέσα

 Ο «Γιος του Σαούλ», του Λάζλο Νέμες, γυρίστηκε με φόντο τις ναζιστικές θηριωδίες που συνέβαιναν στο κολαστήριο του Άουσβιτς, χρησιμοποιώντας έναν ρεαλιστικό τρόπο γυρίσματος. Ο τρόπος συνθέτεται από πολλά μικρά στοιχεία που εμφανίζονται σε όλη την διάρκεια της ταινίας και θα εξετασθούν αναλυτικά.

 Η εισαγωγή στην ταινία και το Κρεματόριο γίνεται από την αρχή με τον τρόπο που χαρακτηρίζει όχι μόνο ολόκληρη την ταινία αλλά και το ύφος και την ταυτότητα του σκηνοθέτη.

 Ο πρωταγωνιστής παρακολουθεί τον ερχομό ενός τρένου που μεταφέρει εκατοντάδες ανθρώπους στον τελευταίο τους σταθμό. Ο ήχος έχει πρωτεύοντα ρόλο καθώς με τις κραυγές των μελλοθάνατων, τη μηχανή του τρένου, τις δυνατές φωνές των στρατιωτών, οι πυροβολισμοί δημιουργούν μια ασφυκτική ατμόσφαιρα. Η σύγχυση και η αγωνία είναι δύο στοιχεία που κάνουν την εμφάνισή τους προκαλώντας στον θεατή ένα δυσάρεστο συναίσθημα.

 Έπειτα από μια τόσο δυνατή εισαγωγική σκηνή, το ύφος του σκηνοθέτη έχει δηλωθεί. Η ιδιαιτερότητα της εικόνας, η οποία είναι γυρισμένη σε 40 mm φίλμ, ο τρόπος που κάθε φυσικός ήχος και θόρυβος χρησιμοποιείται, ο φακός που ακολουθεί τον πρωταγωνιστή, οι εναλλαγές σταθερών και τρεμάμενων πλάνων χτίζουν την εικόνα του σκηνοθέτη και τη δομή του έργου.

 Υποκειμενική θέαση

 Σε όλη την έκταση του έργου η υποκειμενική ματιά κυριαρχεί, πετυχαίνοντας σχεδόν αμέσως να μπει ο θεατής στη θέση του Σαούλ και να ταυτιστεί μαζί του, έχοντας ενεργό και όχι παθητικό ρόλο.

 Εξ αρχής, οτιδήποτε κοιτάζει ο Σαούλ είναι νεταρισμένο ενώ οτιδήποτε άλλο είναι φλου. Θολά τα γυμνά πτώματα, το περιβάλλον, οι Γερμανοί, οι θηριωδίες που λάμβαναν χώρα μέσα στο Άουσβιτς, από τον θάλαμο αερίων μέχρι και την μεγάλη φωτιά που εξόντωσε ζωές. Τα πλάνα καθαρίζουν μονάχα όταν ο ίδιος ο Σαούλ εστιάζει κάπου στην προσπάθεια του να βρει αυτό που ψάχνει.

 Οι ιδέες μας και τα αισθήματά μας συγκεντρώνονται γύρω από το αντικείμενο της προσοχής μας. Αυτό γίνεται το αρχικό σημείο της δράσης - σκέψης μας ενώ τα άλλα αντικείμενα στη σφαίρα των αισθήσεών μας χάνουν κάθε επαφή μαζί μας. Πάνω σε αυτό ακριβώς στηρίζεται και (η ψυχολογία) η εμπειρία της τεχνικής του κινηματογράφου. Η λεπτομέρεια, αυτό που ονομάζουμε γκρο-πλαν γίνεται ξαφνικά ολόκληρο το περιεχόμενο της εικόνας και όλα τα άλλα που το μυαλό μας θέλει να παραβλέψει έχουν ξαφνικά χαθεί από το χώρο όρασής μας. Το γκρο πλάνο έχει αντικειμενοποιήσει στο χώρο της αντίληψής μας τη διανοητική λειτουργία της προσοχής. (Μωραϊτης 1977). Η πλάτη του Σαούλ είναι (η κατευθυντήρια γραμμή) το όχημα/μέσο που (περιφέρει) κατευθύνει το θεατή στο στρατόπεδο, στη δράση και την αναζήτηση. Μέσα από αυτό το γκρο-πλαν ο θεατής όχι μόνο βλέπει αλλά και αισθάνεται αυτά που ο πρωταγωνιστής βιώνει.

Όπως δηλώνει σε συνέντευξή του και ο ίδιος ο Νέμες : «Δεν ήθελα να δείξω το πρόσωπο της φρίκης ανοιχτά ή να αναπαράξω τις ακρότητες μπαίνοντας μέσα στους θαλάμους αερίων ενώ οι άνθρωποι πέθαιναν. Το φιλμ ακολουθεί αυστηρά τις κινήσεις του Σαούλ. Έτσι σταματάμε στην πόρτα του θαλάμου αερίων και μπαίνουμε μόνο μετά την εξόντωση όταν απομακρύνονται τα πτώματα και όταν ξεπλένονται τα ίχνη όσων συνέβησαν εκεί για να προετοιμασθούν για την επόμενη ομάδα. Οι χαμένες εικόνες είναι εκείνες του θανάτου, εικόνες που δεν πρέπει να επαναδημιουργηθούν, ούτε πρέπει να πειραχθούν και να χειραγωγηθούν. Επειδή είναι σημαντικό για μένα να μείνω στην οπτική γωνία του Σαούλ, δείχνω μόνο ότι βλέπει, ότι προσέχει. Δουλεύει στο κρεματόριο για (4) τέσσερεις μήνες σαν προστατευτικό αντανακλαστικό, δεν παρατηρεί πλέον την φρίκη, γι’ αυτό έστειλα την φρίκη στον background θολή ή εκτός πλάνου. Ο Σαούλ βλέπει μόνο το αντικείμενο της αναζήτησής του. Αυτό δίνει στην ταινία τον οπτικό της ρυθμό.» (Koutipandoras, 2015)

Η έξαψη της φαντασία και ο ήχος

 Από τα πρώτα του βήματα, ο κινηματογράφος μοιάζει να ακολουθεί την τάση της σύγχρονης τέχνης, προς "μαθηματική αφαίρεση", εφόσον επιδιώκει, με τον Αϊζενστάιν κυρίως, να αφήσει να περάσει, μαζί και πάνω από την εικόνα ένα παραπεμπτικό σημείο (χρειάζεται διευκρίνηση). Λεπτομερέστατη οργάνωση του χώρου, αυστηρή τοποθέτηση κάθε αντικειμένου, υπολογισμένη παρεμβολή κάθε ήχου και κάθε (ατάκας) μορφής λόγου: όλα αυτά οφείλουν να συνοδεύσουν, στο επίπεδο του πολύ ορατού, μια "ρυθμική" , "πλαστική" διάσταση, ένα αίνιγμα που η λύση του δεν ξεπηδάει αμέσως μπροστά στα μάτια και που μέσα του βρίσκεται κρυπτογραφημένο το άγχος του κινηματογραφιστή, το οποίο πρέπει να ερεθίσει το άγχος του θεατή βαθύτερα απ όσο θα το έκανε η εικόνα - παραπεμπτικό στοιχείο. (Kristeva 1977)

 H κύρια λειτουργικότητα και χρησιμότητα του ήχου, αφορά τη ρεαλιστική αίσθηση που δίνει στις άψυχες και σιωπηρές αναπαραστάσεις της εικόνας. Με τον ήχο "ζωντανεύουν" τα δρώμενα και δημιουργούν τις προϋποθέσεις αληθοφάνειας στον κινηματογράφο. (Δαυλόπουλος 1990)

 Η διάταξη των εικόνων δεν καθορίζεται από το θέμα τους: οι θόρυβοι που συνοδεύουν την κάθε μια συντίθεται όπως τα στοιχεία μιας μελωδίας. Συνδέονται η μια με την άλλη και ακολουθούν κάποιο ρυθμό. Στην (εκτύλιξη) εξέλιξη μιας ταινίας ο ήχος μπορεί να χρησιμεύει σαν υπαινιγμός και έτσι συμμετέχει στην τόσο σημαντική για τον κινηματογράφο σύνταξη της έλλειψης, η οποία θα αναλυθεί παρακάτω**.** (Agel 1965)

 Στη συγκεκριμένη ταινία, ο Λάζλο Νέμες αφαιρεί βασικά οπτικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα τα νεκρά σώματα στο θάλαμο αερίων, τα οποία δεν εμφανίζονται ολόκληρα και με γενικό πλάνο, αλλά εμφανίζονται τμηματικά και μάλιστα μόνο όσα περιλαμβάνονται στο οπτικό πεδίο του Σαούλ. Η ασφυκτική ατμόσφαιρα που δημιουργείται όχι μόνο από τα οπτικά στοιχεία που αφαιρούνται, αλλά από τον ήχο που έρχεται να συμπληρώσει την έλλειψη αυτή, εμφανίζουν στο θεατή μια έξαψη, μια περιέργεια του τι θα συμβεί στη συνέχεια αλλά και του τι συμβαίνει γύρω του.

 Η ασταμάτητη βουή του Κολαστηρίου του Άουσβιτς, οι φωνές των Εβραίων και των Γερμανών, οι κραυγές των μελλοθάνατων συνθέτουν ένα ηχητικό τοπίο το οποίο από μόνο του μπορεί να σταθεί και να εξιστορήσει μια φρικτή και απάνθρωπη ιστορία. Η ηχητική αυτή επένδυση προέρχεται από σημεία εκτός κάδρου τα οποία όμως δίνουν στο υπάρχον κάδρο πνοή και υπενθυμίζουν στο θεατή ότι υπάρχει κάτι άλλο το οποίο απλώς δεν είναι ορατό. Όλο αυτό συνθέτει έναν ρεαλισμό, μια υπαρκτή πραγματικότητα, δημιουργώντας στο κοινό μια οπτικοακουστική εμπειρία χωρίς υπερβολές, αλλά με έντονο συναισθηματικό χαρακτήρα.

Το μοντάζ και ο ηθοποιός

 Στην ταινία γίνεται έντονη χρήση της έλλειψης. Η έλλειψη αναγκάζει τον αναγνώστη/θεατή να σκιρτήσει, καταργώντας ένα από τα στοιχεία μιας πράξης, ή ενός λόγου, του επιβάλλει μια συντόμευση της εξέλιξης και τον οδηγεί ξαφνικά να πάρει πιο ενεργό μέρος σε ό,τι του διηγούνται, εντείνοντας έτσι την προσοχή του. Η έλλειψη, αφαιρώντας σημαντικό μέρος ενός συνόλου προκαλεί ένα είδος ξαφνιάσματος. Η δυναμική διακοπτόμενη εξέλιξη, γίνεται πηγή πολύ σύνθετης απόλαυσης για τον γνώστη: αυξάνει την εσωτερική ζωή της σκηνής ενώ συγχρόνως ευρύνει απεριόριστα τις παραστατικές εικόνες αφού αυτό που δεν άκουσε , αλλά φαντάστηκε, δεν του επεβλήθη αλλά του χαρίστηκε από μιαν απροσδιόριστη πλαστικότητα. (Agel 1965)

 Η επιλογή να μην φαίνονται όλες οι λεπτομέρειες των βασανιστηρίων και των νεκρών σωμάτων προσδίδει συνεπώς ένα πιο δυνατό χαρακτήρα στην ταινία, μια μεγαλύτερη αίσθηση φόβου αφού τα κομμάτια που δεν εμφανίζονται στην οθόνη, εμφανίζονται στη φαντασία του θεατή . Είναι αποσπασματικά, αφήνοντας μια αόριστη αίσθηση. Το μοντάζ είναι "σφιχτό". Η εναλλαγή σταθερών και κινούμενων πλάνων προσδίδει στην ταινία έναν ρυθμό, ο οποίος καταφέρνει να συνδυάσει ελάχιστα κομμάτια νηνεμίας και πολλά αγωνίας ενισχύοντας το ένα το άλλο. Η κίνηση της κάμερας εξωτερικεύει το αίσθημα της αναταραχής ακολουθώντας τον Σαούλ με πολύ γρήγορο ρυθμό, μετατρέποντας την ιστορία σε κλειστοφοβικό θρίλερ.

 Η φάση της μετεπεξεργασίας (post-production) είναι σίγουρα μεγάλης σημασίας, όπως μεγάλης σημασίας είναι και η απόδοση του σωστού συναισθήματος από τον ηθοποιό.

 Ο συγγραφέας της ιστορίας βλέπει με τα μάτια της φαντασίας μια εικόνα, μια συγκινησιακή ενσάρκωση του θέματος του. Έργο του είναι να περιστείλει αυτή την εικόνα σε δύο ή τρεις μερικές αναπαραστάσεις των οποίων ο συνδυασμός ή η αντιπαράθεση θα προκαλέσει στα συναισθήματα του θεατή την ίδια γενικευμένη αρχική εικόνα που ξεκίνησε από τη φαντασία του συγγραφέα. Εννοώ την εικόνα ενός έργου σα σύνολο και για κάθε ιδιαίτερη σκηνή. Όλα αυτά μπορεί να βρουν εφαρμογή στη δημιουργία μια εικόνας από τον ηθοποιό. Ο ηθοποιός αντιμετωπίζει ένα παρόμοιο θέμα: μέσα από δύο, τρία ή και τέσσερα χαρακτηριστικά ενός προσώπου ή ενός τρόπου συμπεριφοράς, πρέπει να εκφράσει τα κύρια στοιχεία τα οποία τοποθετημένα δίπλα θα δημιουργήσουν την ολοκληρωμένη εικόνα που είχε συλλάβει ο συγγραφέας. (Αϊζενστάιν 1983)

 Και πράγματι, ο Σαούλ (Γκέζα Ρέριγκ), δε χρησιμοποιεί καμία υπερβολή στο πρόσωπό του, οι εκφράσεις του είναι περιορισμένες με ένα πρόσωπο ως επι το πλείστον ανέκφραστο και ελαφρώς αγωνιώδες, διατηρεί σιωπηρή προσωπικότητα, αλλοτριωμένη από τις θηριωδίες που λαμβάνουν χώρα τριγύρω του. Από τη μια θρηνεί βουβά για αυτά που συμβαίνουν γύρω του και από την άλλη σε οτιδήποτε έχει να κάνει με το παιδί η αγωνία συγκεντρώνεται στα σημεία του προσώπου κυρίως, ακροβατώντας από τη λογική στην παράνοια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο: Η κατασκευή της αγωνίας

 Τη διανοητική λειτουργία της προσδοκίας, της αναμονής (suspense), μπορούμε να την ταξινομήσουμε κάτω από τη διανοητική λειτουργία της φαντασίας. Ο κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει όπως η φαντασία μας. Έχει την κινητικότητα των ιδεών μας που ελέγχονται από τους ψυχολογικούς νόμους για τη συσχέτιση ιδεών και όχι από τη φυσική ανάγκη των εξωτερικών γεγονότων. (Μωραϊτης 1977)

 Η σκηνή που κρατάει το ενδιαφέρον μας ζωντανό σίγουρα περιλαμβάνει πολύ περισσότερα πράγματα από την απλή εντύπωση της κίνησης και της απόστασης των αντικειμένων. Από την πλευρά του , ο θεατής πρέπει να συνοδέψει αυτές τις εικόνες με ένα πλούτο ιδεών. Πρέπει να έχουν ένα νόημα για αυτόν, πρέπει να εμπλουτισθούν με την φαντασία του, να του ξυπνήσουν τα κατάλοιπα περασμένων εμπειριών, να εγείρουν τις συγκινήσεις του και τα αισθήματα που πρέπει να τραβήξουν την προσοχή του στα σημαντικά και ουσιώδη στοιχεία του φιλμ. (Μωραϊτης 1977)

 Αυτό γίνεται με μεγάλη επιτυχία στο παρόν έργο, καθότι τα παραπάνω τεχνικά στοιχεία, όπως αναλύθηκαν, έχουν τη δυνατότητα να δημιουργήσουν ένα πολύ ασφυκτικό και αποπνικτικό τοπίο. Μέσα σε αυτό είναι που δρα ο Σαούλ και προσπαθεί με κάθε τρόπο να επιτύχει τον στόχο του. Να εντοπίσει έναν Ραβίνο στις ορδές ανθρώπων που έρχονται στο στρατόπεδο και να κηδέψει το παιδί.

 Ακόμη και η ίδια η πλοκή δημιουργεί στον θεατή μια αίσθηση αγωνίας για το αν τελικά θα καταφέρει ο Σαούλ σε ένα τόσο αυστηρό περιβάλλον να κάνει κάτι που είναι εκτός των ορίων και ενάντια σε όλα. Ο πρωταγωνιστής δεν έχει παρελθόν. Ζει στο Κολαστήριο ενώ ξέρει ότι θα πεθάνει σύντομα. Και οι θεατές το γνωρίζουν, αλλά ο στόχος και η προσπάθεια του φαίνεται να υπερβαίνουν τα όρια και έτσι καταφέρνει να "κερδίσει" τους θεατές οι οποίοι ζουν μέσα από τα μάτια του.

 Το εικαστικό κομμάτι της ταινίας και οι επιλογές του σκηνοθέτη κρατούν τον θεατή ενεργό, καθότι όλη η πλοκή ξετυλίγεται μέσα από τα μάτια του Σαούλ. Η πλάτη του, με το κόκκινο, χαραγμένο "X" που έκανε τους Ζόντερκομμάντο να ξεχωρίζουν από τους υπόλοιπους Εβραίους, εμφανίζεται στα περισσότερα πλάνα και αυτή η επιλογή δημιουργεί την ενσυναίσθηση. Τη συναισθηματική ταύτιση του θεατή με τον πρωταγωνιστή. Η αγωνία του, που μεταφέρεται από τις εκφράσεις του προσώπου του, τις ανάσες του και τον τρόπο κίνησής του, προκαλεί το κοινό να αισθανθεί μαζί του, ξεφεύγοντας από τον κλασσικό τρόπο αφήγησης που θέλει τον θεατή περισσότερο παθητικό δέκτη.

 Η ηχητική επένδυση της ταινίας, η οποία βασίζεται πολύ στους ρεαλιστικούς ήχους, συμπληρώνει την χαοτική και σκληρή εικόνα και σε αρκετά σημεία την αντικαθιστά. Σε μια πολύ χαρακτηριστική σεκάνς, λίγο μετά τη μέση της ταινίας, και ενώ η μέρα έχει φτάσει στο τέλος της, εμφανίζεται απροσδόκητα μια ομάδα μελλοθάνατων που οδηγούνται στη μεγάλη πυρκαγιά για καύση. Είναι σε αυτό ακριβώς το σημείο όπου ο Σαούλ έχει μπλεχτεί στο πλήθος και αναζητά τον Ραβίνο ενώ τριγύρω ακούγονται πυροβολισμοί, κραυγές, πολλές και διαφορετικές γλώσσες ανθρώπων (ανάμεσα τους και ελληνικά), κλάματα, ακόμη και η ανάσα του ίδιου του Σαούλ. Γίνεται αισθητή η ανάγκη του να βρει αυτό που ψάχνει ανάμεσα σε ένα φρικτό, αποπνικτικό περιβάλλον, γεμάτο βία, με τις στάχτες και τον φωτισμό προερχόμενο από την πυρκαγιά που πλησιάζει ο ίδιος να ελλοχεύουν. Ο ήχος με τους πυροβολισμούς και τις κραυγές, οι απότομες κινήσεις της κάμερας όσο πλησιάζει στην πυρκαγιά και αντικρίζει τις θηριωδίες, έχοντας πάντα σε πρώτο πλάνο τον ίδιο τον πρωταγωνιστή και το παγωμένο γεμάτο αγωνία βλέμμα του, το ημίφως της φωτιάς με το σκοτάδι και τους προβολείς του στρατοπέδου, κρατούν το σασπένς ψηλά και καθηλώνουν το κινηματογραφικό κοινό.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

 Η αγωνία που δημιουργείται μέσα στη συγκεκριμένη ταινία προέρχεται από την αξιοποίηση όλων των τεχνικών μέσων και της συγκεκριμένης σκηνοθετικής προσέγγισης.

 Οι θολές εικόνες, η υποκειμενική θέαση, η ηχητική επένδυση, το γρήγορο μοντάζ, ο πρωταγωνιστής, η κινηματογράφηση της ταινίας με φιλμ, ο φωτισμός, το ίδιο το σενάριο συνθέτουν 108 λεπτά γεμάτα αγωνία και ψυχολογικό τρόμο, με τον θεατή καθηλωμένο. Τα απάνθρωπα μαρτύρια που διαπράχθηκαν στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Άουσβιτς ξετυλίγονται μέσα από την ιστορία του Σαούλ και την προσπάθεια του για λίγη ανθρωπιά μέσα στο κέντρο των θηριωδιών.

 Πρόκειται για μια σπουδαία παραγωγή η οποία εμφανίζει δικό της χαρακτήρα, με ιδιαίτερη κινηματογράφηση και επιλογές σκηνοθετικές, σπάζοντας την κλασσική φόρμα και αποδίδοντας έναν προσωπικό, γνήσιο χαρακτήρα στο σκηνοθέτη. Η ευκαιρία που δίνεται στο κοινό να βιώσει αυτό που βιώνει ο Σαούλ αποτελεί μια καταπληκτική επιλογή του σκηνοθέτη αφήνοντας ελευθερία για ατομική ανάγνωση από τον εκάστοτε θεατή και ενεργό ρόλο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

* Μωραΐτης, Μάκης. 1977. "Το φιλμ - η ψυχολογική διάσταση." *Κινηματογράφος - Ψυχανάλυση, περιοδική έκδοση ανάλυσης και θεώρησης του κινηματογράφου*, τεύχος 13, τόμος Δ': σελ. 40-43
* Kristeva Julia. 1977. "Έλλειψη πάνω στον τρόμο και τη φαντασματική αποπλάνηση." *Κινηματογράφος - Ψυχανάλυση, περιοδική έκδοση ανάλυσης και θεώρησης του κινηματογράφου*, τεύχος 13, τόμος Δ': σελ. 69-70
* Δαυλόπουλος Τάκης. 1990. *Χρόνος - Κινηματογράφος - Μοντάζ*. Αθήνα: Αιγόκερως
* Agel Henri. 1965. *Ο Κινηματογράφος*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη
* Αιζενστάιν Σ.Μ. 1983. *Προβλήματα σκηνοθεσίας Κινηματογράφου*. Αθήνα: Δαμιανός

ΙΣΤΟΓΡΑΦΙΑ

* **http://www.koutipandoras.gr/article/o-gios-toy-saoyl-toy-laslo-nemes**

Λίνα, η ανάλυση σου είναι λεπτομερής και εμπεριστατωμένη και το κείμενο σου γενικά καλό. Δεν θα είχα κάτι να προσθέσω εκτός από κάποια σημεία που τα διορθώνω μέσα στο κείμενο. Ίσως να έλειπε ένα σχόλιο για το ύφος που περιγράφεις σε σχέση και με άλλες ταινίες του σκηνοθέτη για να καταλάβουμε τις επιλογές του και το ύφος του.