

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Πολιτισμική μνήμη και Κινηματογράφος.
Οι ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας για τον Β' Παγκόσμιο
Πόλεμο**

Αρτεμησία Σκύφα

**Επιβλέπων Καθηγητής
Χρήστος Δερμεντζόπουλος**

Μάιος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Πολιτισμική μνήμη και Κινηματογράφος.
Οι ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας για τον Β΄ Παγκόσμιο
Πόλεμο**

Αρτεμησία Σκύφα

**Επιβλέπων Καθηγητής
Χρήστος Δερμεντζόπουλος**

Η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2017

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Περίληψη

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του Β' Παγκοσμίου Πολέμου με δεδομένη τη συμβολή του κινηματογράφου στη διαμόρφωση της πολιτισμικής μνήμης. Σχεδόν έναν αιώνα μετά, ο πόλεμος αυτός παραμένει στο επίκεντρο, εμπνέοντας την κινηματογραφική παραγωγή και απασχολώντας τη δημόσια σφαίρα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εξετάζουμε και αναλύουμε αφηγηματικά πέντε ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας σχετικά με το ακανθώδες αυτό ιστορικό γεγονός και εστιάζουμε στον τρόπο με τον οποίο το αναπαριστούν, ποια θέματα φωτίζουν και πως διασώζουν τη μνήμη του. Έτσι, στο πρώτο μέρος της εργασίας εστιάζουμε στη δυναμική και στην αξία της μνήμης ως ενεργητικής διαδικασίας του παρόντος και στο δεύτερο μέρος, αναλύουμε τις πέντε ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας ξαναζωντανεύοντας το παρελθόν. Τέλος, βασικό συμπέρασμα της εργασίας είναι ότι οι ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας, διαμορφώνουν ιστορική συνείδηση, μέσα από τις οποίες ο θεατής επικοινωνεί με το παρελθόν, και γίνονται αγωγοί πολιτισμικής μνήμης.

Summary

The purpose of this work is the cinematic representations of the Second World War given the contribution of the cinema to the formation of cultural memory. Almost a century later, this war remains the focus, inspiring cinematographic production and occupying the public sphere. Within this framework, we examine and analyze five historical fiction films on this thorny historical event and focus on how they represent it, which subjects illuminate and preserve its memory. Thus, in the first part of the work we focus on the dynamics and value of memory as an active process of the present, and in the second part, we analyze the five historical fiction films reviving the past. Finally, the main conclusion of the thesis is that historical fiction films form a historical consciousness through which the viewer communicates with the past and become conduits of cultural memory.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της επιτροπής κύριο Γιάννη Κυριακάκη και κυρία Ειρήνη Παπαδάκη. Ιδιαίτερα θέλω να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή της εργασίας, κύριο Χρήστο Δερμεντζόπουλο για την άψογη επικοινωνία, την ουσιαστική καθοδήγηση και τις εύστοχες υποδείξεις του, με τις οποίες με βοήθησε στην εξέλιξη και διαμόρφωση της παρούσας εργασίας.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
1.1	Ο σκοπός και τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας	1
1.2	Η συνεισφορά της εργασίας	3
1.3	Η μεθοδολογική έρευνα και οι περιορισμοί της εργασίας.....	3
1.4	Η διάρθρωση της εργασίας.....	4
2	Θεωρητικοί πυλώνες της μνήμης	6
2.1	Οι Σπουδές μνήμης.....	6
2.2	Halbwachs: Συλλογική μνήμη – Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης - Nora: Οι τόποι μνήμης.....	9
2.3	Πολιτισμική και Συλλογική μνήμη	12
3	Πολιτισμική μνήμη και Κινηματογράφος	16
4	Κινηματογραφικές Αναπαραστάσεις του Β' Παγκοσμίου Πολέμου	20
4.1	<i>Life is Beautiful</i>	20
4.2	<i>The Pianist</i>	24
4.3	<i>Downfall</i>	28
4.4	<i>Saving Private Ryan</i>	33
4.5	<i>Schindler's List</i>	38
5	Επίλογος	43
5.1	Γενικά Συμπεράσματα.....	43
	Βιβλιογραφία	45
	Παράρτημα Α Τεχνική Ταυτότητα Ταινιών	50
	Παράρτημα Β Φωτογραφικό Υλικό: Στιγμιότυπα Ταινιών	55

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Κι α σου μιλώ με παραμύθια και παραβολές
είναι γιατί τ' ακούς γλυκότερα, κι η φρίκη
δεν κουβεντιάζεται γιατί είναι ζωντανή
γιατί είναι αμίλητη και προχωράει·
Στάζει τη μέρα, στάζει στον ύπνο
μνησιπήμων πόνος.
Γιώργος Σεφέρης, *Τελευταίος Σταθμός*

1.1 Ο σκοπός και τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας

Το 1945 τερματίστηκε επίσημα ο μεγαλύτερος πόλεμος στην ιστορία της ανθρωπότητας. Σήμερα, μετά από τόσα χρόνια, σχεδόν έναν αιώνα μετά, οι συζητήσεις γύρω από το επίμαχο ζήτημα του Β' ΠΠ συνεχίζονται, η μνήμη αυτού του πολέμου παραμένει ζωντανή και το παρελθόν στην ουσία δεν έχει παρέλθει. «Η σχέση με την ιστορία συνήθως γίνεται πιο εύκολη όσο περισσότερο απομακρυνόμαστε χρονικά από τα γεγονότα. Θετικές μνήμες λαμπρύνονται, μνήμες αρνητικές ξεθωριάζουν, οι παλιές γενιές που ενδεχομένως θα εξέφραζαν αντίλογο, φεύγουν από τη νομοτέλεια των βιολογικών ρυθμών. Αυτή η διαδικασία ωστόσο της σταδιακής «εξομάλυνσης» δεν είναι απαρέγκλιτη» (Fleischer 2003: 11). Ο πόλεμος αυτός βρίσκεται διαρκώς στην επικαιρότητα μέσα από μια διαρκή υπενθύμιση και η μνήμη στο δικό της βάθος, στο επίκεντρο.

Η παρούσα εργασία εστιάζει στο πως αναπαριστά ο κινηματογράφος, μέσα από τις ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας, τα γεγονότα του Β' Παγκόσμιου Πολέμου και πως ο κινηματογράφος, ως αφηγηματικό μέσο, ξαναζωντανεύει αυτό το παρελθόν, το φέρνει στο παρόν και συμβάλλει στη διατήρηση της μνήμης γύρω από τον Πόλεμο αλλά και

στις ποικίλες αναπαραστάσεις του. Ακόμη τονίζει την μοναδική δυναμική του κινηματογράφου ως ανεξάντλητη πηγή πληροφόρησης και γνώσης για το παρελθόν που συμβάλλει στη διάσωση της μνήμης και αφετέρου στη διαμόρφωση ιστορικής συνείδησης μέσω της πολιτισμικής μνήμης. Όπως αναφέρει ο Δερμεντζόπουλος (2015: 27) «Ζώντας σε έναν έντονα οπτικοποιημένο κόσμο είναι βέβαιο ότι ο κινηματογράφος ως πολιτισμική τεχνολογία της μνήμης στον 21^ο αιώνα παραμένει το μέσο εκείνο που έχει τη δύναμη ακόμα να επηρεάζει και να καθορίζει τις συλλογικές ταυτότητες και, φυσικά, την πολιτισμική μνήμη της κάθε εποχής»

Ο 20^{ός} αιώνας θεωρείται πολύ πυκνός σε γεγονότα και ειδικά αν αναλογιστούμε τους δύο Παγκοσμίους Πολέμους, που τον σημάδεψαν. Η επιλογή της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, έγινε με γνώμονα ότι αποτελεί κομβικό κομμάτι στην ιστορία και είχε πολύπλευρες επιπτώσεις. Πτυχές αυτού του παρελθόντος αποτυπώνονται με τον καλύτερο τρόπο μέσα από τον κινηματογράφο και τα αφηγηματικά του μέσα. Ο πόλεμος ως έννοια έχει και γεννά μια ιδιαίτερη συναισθηματική φόρτιση. Ειδικά ο Β' Παγκόσμιος καθόρισε και καθορίζει τις μνήμες μέχρι και σήμερα και αποτελεί έμπνευση για τις ταινίες κεντρίζοντας το ενδιαφέρον των θεατών όλο και περισσότερο.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η έρευνα έχει διπλό σκοπό: Από τη μία να δείξει τη σημασία της μνήμης και τη δυναμική της ως ενεργής διαδικασίας του παρόντος. Η μνήμη δεν είναι στατική και ούτε μια απλή καταγραφή των γεγονότων. Είναι πυρήνας ταυτότητας. (Gillis 1994: 3). Από την άλλη, επικεντρώνεται στον κινηματογράφο ως ανεξάντλητη πηγή πληροφόρησης και γνώσης για το παρελθόν που συμβάλλει στη διάσωση της μνήμης και αφετέρου στη διαμόρφωση ιστορικής συνείδησης μέσω της πολιτισμικής μνήμης. Με αυτόν τον τρόπο, εξετάζουμε και αναλύουμε τις ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας, στο πλαίσιο της πολιτισμικής μνήμης.

Επομένως, τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα που θα επιδιώξει να απαντήσει η παρούσα εργασία είναι:

- ❖ Ποια είναι η λειτουργία της μνήμης και ποια είναι η δυναμική της;
- ❖ Πώς συνδέεται η πολιτισμική μνήμη με τον κινηματογράφο;

- ❖ Με ποιον τρόπο ο κινηματογράφος αφηγείται το παρελθόν και μας συνδέει με αυτό;
- ❖ Τέλος, πώς ο κινηματογράφος ανανεώνει τη μνήμη σχετικά με το επίμαχο ζήτημα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και πώς απεικονίζεται η μνήμη μέσα από την ιδιαίτερη ματιά του κάθε σκηνοθέτη;

1.2 Η συνεισφορά της εργασίας

Η παραγωγή ταινιών σχετικά με τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο είναι πολύ μεγάλη, συνεχίζεται αδιάκοπα μέχρι και σήμερα και αποτελεί πηγή έμπνευσης, φέρνοντας έτσι το θέμα στο επίκεντρο των συζητήσεων. Ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να διατηρεί τη μνήμη και να συμβάλλει στην αφήγηση του παρελθόντος. Μπορεί ακόμη να δώσει κίνητρο, ειδικά στους νέους, για τη γνώση του παρελθόντος με ένα μοναδικό τρόπο που διαφέρει από τη χρήση των σχολικών βιβλίων της ιστορίας, καθώς και στην ανάπτυξη ιστορικής συνείδησης. Από την περιγραφή μιας πολύνεκρης μάχης μέχρι τις συνθήκες διαβίωσης στα γκέτο, τη ζωή στον στρατοπεδικό κόσμο και πτυχές της προσωπικότητας του Χίτλερ και άλλων προσωπικοτήτων της ιστορίας, ο κινηματογράφος δημιουργεί συναισθήματα στον θεατή και τον παρακινεί να διαμορφώσει τη δική του αντίληψη για τα ιστορικά γεγονότα που δεν έχει ζήσει και να διαπραγματευτεί τη σχέση του με το παρελθόν στο παρόν. Για αυτούς τους λόγους είναι σημαντικό να εξετάσουμε πώς διαπλέκονται η πολιτισμική μνήμη, ο κινηματογράφος και η ιστορική περίοδος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

1.3 Μεθοδολογική έρευνα και περιορισμοί της εργασίας

Το μεθοδολογικό πλαίσιο της εργασίας βασίζεται σε δύο άξονες: από τη μία, στη βιβλιογραφική έρευνα, σε άρθρα, διαδικτυακές πηγές και οπτικοακουστικό υλικό και από την άλλη, στην επιλογή και ανάλυση του περιεχομένου ταινιών που σχετίζονται με τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο οποίος λειτουργεί ως η βασική αιτία πίσω από τις ιστορίες

που εξετάζουμε. Επιχειρούμε την αφηγηματική ανάλυση των ταινιών ως προς τον τόπο και, τον χρόνο και ερμηνεύουμε τον χαρακτήρα των ηρώων μέσα από τη χαρτογράφηση της δράσης τους.

Ανάμεσα στο σύνολο των ταινιών με θέμα τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αναλύουμε πέντε ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας που χρονικά τοποθετούνται από το 1993 έως το 2004, καλύπτοντας, έτσι, ένα ευρύ και αντιπροσωπευτικό χρονολογικό πλαίσιο, προκειμένου να δούμε τη διαχείριση της μνήμης μέσα από τη ματιά Ευρωπαίων και Αμερικανών σκηνοθετών.

Ειδικότερα, και όσον αφορά τα κριτήρια επιλογής, είναι οι ανθρώπινες σχέσεις και η ανάδειξη της προσωπικής ιστορίας που κινητοποιεί την πλοκή και ενεργοποιεί έντονα τα συναισθήματα, από την αγάπη μέχρι την εκδίκηση, τη δικαίωση, τη λύτρωση και τον θάνατο. Ακόμη, ενδιαφέρει και ο τρόπος που οι ταινίες αφηγούνται διάφορες ιστορίες με φόντο τον πόλεμο και τα θέματα που επιλέγουν να φωτίσουν. Τέλος, θεωρούμε τις ταινίες φορείς πολιτισμικής μνήμης που αποτυπώνουν και εξεικονίζουν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και μας δίνουν πληθώρα ιστορικών πληροφοριών, όχι τόσο για το αναπαριστάμενο γεγονός, αλλά για το παρόν της κατασκευής τους.

1.4 Η διάρθρωση της εργασίας

Βασικοί άξονες της εργασίας είναι η πολιτισμική μνήμη – ο κινηματογράφος – ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος. Με οδηγό αυτό το τρίπτυχο η εργασία διαρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια συνολικά.

Συγκεκριμένα, σε αυτό το πρώτο κεφάλαιο, που αποτελεί και την εισαγωγή της εργασίας, θέτουμε τις βασικές συνιστώσες στις οποίες θα βασιστεί η εργασία, τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα, το σκοπό αλλά και τη συνεισφορά της. Ακολουθεί το δεύτερο κεφάλαιο, στο οποίο χαρτογραφείται η έννοια και η ιστορία της μνήμης. Πιο συγκεκριμένα, μέσα από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, εξετάζουμε την ιστορία της μνήμης, τη συμβολή των Halbwachs και Nora καθώς και την έννοια της πολιτισμικής μνήμης σε σχέση με τη συλλογική-κοινωνική.

Στη συνέχεια, στο τρίτο κεφάλαιο αναλύουμε τη σχέση της πολιτισμικής μνήμης με τον κινηματογράφο, που είναι και το αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το τρίτο κεφάλαιο θα ξεκινήσει με τα αίτια της πολιτισμικής μνήμης, τη σημασία των ιστορικών ταινιών μυθοπλασίας και τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουμε το παρελθόν. Ειδικά για τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, συνδέουμε το ακανθώδες αυτό ιστορικό γεγονός με τη δημόσια ιστορία και τον κινηματογράφο ως κατηγορία της. Με αυτόν τον τρόπο ολοκληρώνεται το θεωρητικό μέρος της εργασίας.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, ακολουθεί η αφηγηματική ανάλυση των πέντε ιστορικών ταινιών μυθοπλασίας, φωτίζοντας την ιστορία και την πλοκή των γεγονότων. Στο πέμπτο κεφάλαιο, συμπεριλαμβάνεται ο επίλογος με τα γενικά συμπεράσματα σχετικά με το αντικείμενο της εργασίας.

Τέλος, η εργασία ολοκληρώνεται με την παράθεση σε παραρτήματα της τεχνικής ταυτότητας των ταινιών που αναλύσαμε και συνοδεύεται από φωτογραφικό υλικό, προκειμένου έτσι να έχουμε μία ολοκληρωμένη εικόνα.

Κεφάλαιο 2

Οι Θεωρητικοί πυλώνες της μνήμης

Η μνήμη είναι υπεύθυνη όχι μόνο για τις πεποιθήσεις μας αλλά και για τα αισθήματά μας
Τσβετάν Τοντόροφ

2.1 Οι Σπουδές μνήμης

Χαρτογραφώντας το τοπίο της μνήμης, ανακαλύπτει κανείς ότι έχει και η μνήμη την ιστορία της. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Confino (1997: 1387), «όλα έχουν να κάνουν με τη μνήμη. Η μνήμη είναι παντού». Πράγματι, η ενασχόληση με τη μνήμη τόσο βιβλιογραφικά όσο και μέσα από την εκρηκτική αύξηση των αναμνηστήριων τελετών¹, των μουσείων, των μνημείων κλπ., έλαβε τέτοιες διαστάσεις που γεννήθηκε ένας ολόκληρος κλάδος, αυτός των μνημονικών σπουδών.

Οι σπουδές μνήμης είναι ένα πλούσιο και αχανές διεπιστημονικό πεδίο, το οποίο ανοίγει διάλογο με διάφορες επιστήμες, όπως την ιστορία, την ανθρωπολογία, τις πολιτισμικές σπουδές, την ψυχολογία, τις νευροεπιστήμες, τις κοινωνικές επιστήμες και άλλες, ακόμα και την αρχιτεκτονική (Roediger & Werch 2008, Astrid 2008). Ορόσημο στις μνημονικές σπουδές αποτελούν η έκδοση του *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory* του Γιόζεφ Γερουσάλμι², και της εισαγωγής του Νορά στο πολύτομο έργο *Les Lieux de Memoire* (1984-1992), όπου ασχολήθηκαν με το ζήτημα ιστορίας και μνήμης (Klein 2000).

¹ Ειδικά με τις τελεστικές πράξεις ασχολήθηκε, ο Connerton (1989) αναπτύσσοντας στην θεωρία του την τρίτη κατηγορία μνήμης, την μνήμη-έξη, που αφορά την ικανότητά μας να παράγουμε μια επιτέλεση, ανάμεσα στα άλλα δύο είδη κοινωνικής μνήμης: την προσωπική και την γνωστική. Ειδικά στις τελεστικές πράξεις, υπογραμμίζει το ρόλο του σώματος και τις σωματικές πρακτικές.

² Όπως αναφέρει ο Κόκκινος (2010: 40), σύμφωνα με τον Γερουσάλμι, η μνήμη βρίσκεται σε ρήξη με την ιστορία, αφού η μνήμη είναι κεντρική στην εβραϊκή θρησκευτική παράδοση και λειτούργησε ως θεματοφύλακας αυτής, οδηγώντας έτσι σε ριζική υποτίμηση της ιστορικής επιστήμης.

Τη δεκαετία του 1990 η μνήμη αναδείχθηκε σε νέα συνειδησιακή πραγματικότητα. Η μνήμη εισέβαλε στα πράγματα και η έμφαση πλέον δόθηκε από το τι συνέβη στα συναισθήματα (Λιάκος 2011: 361).

Πίσω από αυτή την εισβολή της μνήμης, βρίσκονται μια σειρά από παράγοντες, που προετοίμαζαν κατάλληλα το έδαφος. Από το 1960, έγινε εμφανής η παρουσία ομάδων που θεωρούνταν μέχρι τότε αόρατες καθώς τις είχε αποκλείσει η επίσημη ιστορία, η οποία μέχρι τότε είχε το μονοπώλιο. Ομάδες φυλετικές, θρησκευτικές, σεξουαλικές, επεδίωξαν να ακουστούν οι φωνές τους, συνθέτοντας έτσι την δική τους εκδοχή. (Κόκκινος 2007: 123-134). Εδώ ακριβώς είναι που λειτουργεί η αντι- μνήμη, όπως την ονόμασε ο Foucault. Πρόκειται για την «από τα κάτω μνήμη» των διαφόρων ομάδων, την ανεπίσημη συλλογική μνήμη, που ουσιαστικά αντιδιαστέλλεται στη δημόσια ή επίσημη μνήμη (Olick & Robbins 1998).

Στους παράγοντες πρέπει να προσθέσουμε μαζί με την επικράτηση του μεταμοντερνισμού, τη στροφή στις κοινωνικές επιστήμες και την έκρηξη των μετααποικιακών σπουδών. Σημαντική είναι η άνθηση των κινηματογραφικών σπουδών, των Πολιτισμικών καθώς και των σπουδών φύλου για να φτάσουμε στην κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης που συνέβαλε στην αύξηση της ενασχόλησης με τη μνήμη (Δερμεντζόπουλος 2015: 46-47 & Olick & Robbins 1998). Ήταν η στιγμή που την ιστορία την αντικατέστησε ο λόγος για τη μνήμη, η οποία απέναντι στην ιστοριογραφική κρίση λειτούργησε με έναν τρόπο θεραπευτικό (Klein 2002). Επιπρόσθετα, μέσα από τις ιστορικές σπουδές, την κοινωνική ανθρωπολογία και τη λογοτεχνία, η ενασχόληση με τη μνήμη πήρε τη μορφή της δέσμευσης απέναντι στις αδικίες του παρελθόντος (Λιάκος 2011: 319).

Τομή θεωρείται ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και το Ολοκαύτωμα. Αυτό εξηγείται αν σκεφτούμε ότι ο πόλεμος αυτός ήταν μια οδυνηρή εμπειρία για όλους και οδήγησε στο θάνατο περισσότερους άμαχους από αυτούς που πολεμούσαν στα μέτωπα (Μαζάουερ 2011: 210). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, τη δυνατότητα στην έκφραση του πόνου έδωσε η ανάδυση της Προφορικής Ιστορίας. Έχοντας στη καρδιά της τη μνήμη, βασίστηκε σε προφορικές μαρτυρίες και σε προσωπικές αφηγήσεις, δίνοντας έτσι το δικαίωμα

έκφρασης για ένα τόσο επίπονο παρελθόν³ (Μπενβενίστε 1999: 22). Όπως λέει και ο Λιάκος (2007:278) «αν οι νικητές είχαν την ιστορία, οι νικημένοι απαντούσαν με τη μνήμη».

Νέες λέξεις συνέθεταν πλέον το τοπίο, όπως τραύμα, λήθη, κάθαρση, λύτρωση, μαρτυρία, δικαιοσύνη και τα συναισθήματα κατέκλυσαν τη δημόσια σφαίρα (Klein 2000). Το Ολοκαύτωμα από την πλευρά του, πάει χέρι με χέρι με τη μνήμη σε τέτοιο βαθμό που διαμορφώθηκαν οι σπουδές του Ολοκαυτώματος και η έννοια της μετα - μνήμης της Hirsch (2008: 104-128). Πρόκειται για την μεταβίβαση τραυματικών αναμνήσεων στη δεύτερη και τρίτη γενιά παιδιών που αφορούν τραυματικά γεγονότα τα οποία έζησαν οι οικογένειές τους αλλά που δεν μεταβιβάζονται ευθέως, από τον φόβο της ανακάλυψης και λειτουργεί σαν βάρος για ένα επώδυνο παρελθόν.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, είμαστε πλέον μάρτυρες της «έκρηξης μνήμης» ή αλλιώς «memory boom» ή «βιομηχανία της μνήμης» ή «κύμα μνήμης», ή «παγκοσμιοποίηση μνήμης» (Klein 2000 & Astrid 2008). Πράγματι, από τις δημοσιεύσεις, μέχρι τις τελετές, τους εορτασμούς, και την πολυεπιστημονική βιβλιογραφία σε τέτοιο βαθμό, που σήμερα ο Hyussen (2003: 3) περιγράφει το φαινόμενο ως «υπερτροφία της μνήμης» και όχι της ιστορίας και συμφωνεί ο Τοντόροφ (1998:153) κάνοντας λόγο για υπεραφθονία μνήμης, σε αντίθεση με τα ολοκληρωτικά καθεστώτα του 20^{ου} αι. που ήθελαν οπωσδήποτε τη διαγραφή της.

Επομένως, το τέλος μιας εποχής, ανέδειξε τη μνήμη σε πρωταγωνίστρια. Η ίδια, καθώς αγκαλιάζει πολλές επιστήμες, δίνει νέο νόημα στη θεώρηση των πραγμάτων και γεννά πολλά και ενδιαφέροντα ερωτήματα. Ειδικά με τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όπως αναφέρει ο Confino (1997:1403), η μνήμη μετατράπηκε σε ηγετικό όρο, μέσα από τον οποίο οι άνθρωποι καταλάβαιναν το παρελθόν. Η σημασία που έχει η μνήμη, φαίνεται μέσα από τα έργα των Halbwachs και Nora, που αναφέρουμε παρακάτω.

³ Σχετικά με το Ολοκαύτωμα, είναι ενδεικτικό να αναφέρουμε ότι τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια ακολούθησε σιωπή. Μόνο μετά το 1960 άρχισε να αποτελεί αντικείμενο μιας παγκόσμιας επικοινωνιακής δημόσιας σφαίρας. (Λιάκος 2007: 316) Βλ. και την ενδιαφέρουσα ταινία (γερμανική) Ο λαβύρινθος της σιωπής.

2.2 Halbwachs: Συλλογική μνήμη – Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης

Η περιήγησή μας στο τοπίο της μνήμης, επιβάλλει μια στάση στο πρωτοπόρο έργο του Γάλλου κοινωνιολόγου Maurice Halbwachs⁴, ο οποίος συνέλαβε και ανέπτυξε τη συλλογική φύση της μνήμης. Συγκεκριμένα, στον ίδιο οφείλουμε την εισαγωγή του όρου συλλογική μνήμη, η οποία παραπέμπει στην κοινωνική μνήμη, από τη δεκαετία του 1920 και η οποία έκανε ξανά την εμφάνισή της τη δεκαετία του 1970, τη στιγμή εκείνη που, όπως είδαμε, άνθισε η μνήμη στο πλαίσιο των κοινωνικών και ανθρωπιστικών σπουδών (Μαντόγλου 2005: 25).

Σύμφωνα με τον Halbwachs, η μνήμη διακρίνεται σε ατομική και συλλογική. Η ατομική όμως δεν μπορεί να υπάρξει έξω από τα πλαίσια μέσα στα οποία ζουν οι άνθρωποι στην κοινωνία. Άρα, η ατομική μνήμη οφείλει την ύπαρξή της στη συλλογική, στην οποία μπορεί να στηριχτεί ακόμα και να μπερδευτεί προκειμένου να επιβεβαιώσει συγκεκριμένες αναμνήσεις. Αντίθετα, η συλλογική περιλαμβάνει τις ατομικές μνήμες, αλλά δεν ταυτίζεται με αυτές (Μαντόγλου 2005: 43). Ουσιαστικά, όπως παρουσιάζονται εδώ, οι δύο μνήμες βρίσκονται σε συνεχή αλληλεπίδραση.

Κεντρικός άξονας της θεωρίας του είναι αφενός η συνεργασία του ατόμου με την κοινωνία στην οποία ζει και λειτουργεί και αφετέρου οι αναμνήσεις που έχει το άτομο αναγνωρίζονται και τοποθετούνται μέσα σε κάποια πλαίσια που προσφέρει η κοινωνία: χώρος, χρόνος, γλώσσα και εμπειρία⁵. Αυτά τα πλαίσια, δίνουν νόημα στο παρόν και επιτρέπουν στα άτομα να θυμούνται και να ανακαλούν το παρελθόν. Το παρελθόν είναι σύμφωνα με τον Halbwachs μια κοινωνική κατασκευή που διαμορφώνεται από τις αντιλήψεις του παρόντος (Μαντόγλου 2005: 25 & Olick & Robbins:1998: 109).

⁴ Ο Halbwachs συνελήφθη το 1944 από τη Γκεστάπο όπου φυλακίστηκε στο στρατόπεδο συγκέντρωσης Μπούχενβαλντ. Πέθανε το 1945 και έτσι δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει το έργο του «Η Συλλογική μνήμη», το οποίο παραλαμβάνουμε σήμερα μετά από την έκδοση, που ανέλαβαν οι συγγενείς του (Μαντόγλου 2005).

⁵ Ο Halbwachs ήταν μαθητής του Emile Durkheim. Επηρεάστηκε τόσο από τον δάσκαλό του που απέκλεισε κάθε πιθανότητα το άτομο να θυμάται ανεξάρτητα από τα κοινωνικά πλαίσια στα οποία ζει (Kansteiner 2002: 181).

Η μνήμη από την πλευρά της, διαμορφώνεται από τη συμμετοχή των ατόμων σε κοινωνικές ομάδες στις οποίες ανήκουν (οικογένεια, θρησκεία, πολιτική παράταξη, επαγγελματικό κύκλο). Έτσι κάθε άτομο ανήκει σε διαφορετικές ομάδες με αποτέλεσμα να ενσωματώνει πολλές συλλογικές μνήμες (Παραδέλλης 1999: 28-31).

Επομένως, ο τρόπος που τα άτομα θυμούνται, είναι μόνο ως μέλη κοινωνικών ομάδων και έτσι οι αναμνήσεις μας είναι συλλογικές. Κατά τον Halbwachs, η μνήμη δεν αποτελεί μηχανική καταγραφή και αποθήκευση του παρελθόντος, αλλά συνεχής ανάπλασή κάτω από την επήρεια του παρόντος (Παραδέλλης 1999: 29).

Η θέση που διατρέχει το έργο του είναι ότι η συλλογική μνήμη αντλεί την ισχύ και τη διάρκειά της από το γεγονός ότι στηρίζεται σε μια ομάδα ανθρώπων (Halbwachs 2013: 73). Με λίγα λόγια, η μνήμη για τον Halbwachs, είναι ένα ζήτημα ουσιαστικά πως τα μυαλά λειτουργούν από κοινού μέσα στην κοινωνία (Olick & Robbins:1998: 109) και μέσα σε αυτό το πλαίσιο, υπογράμμισε τη σημασία της καθημερινής επικοινωνίας, προκειμένου να αναπτυχθεί η συλλογική μνήμη (Kansteiner 2002: 181).

Τέλος, ως προς την ιστορία και τη μνήμη, ο Halbwachs κάνει μια σαφή διάκριση μεταξύ τους. Θεωρεί ότι δεν πρέπει να ταυτίζονται αφού η συλλογική μνήμη είναι μια συνέχεια, που ασχολείται με την καθημερινότητα και όχι τεχνητή, σε αντίθεση με την ιστορία, η οποία χωρίζει τους αιώνες σε περιόδους και ασχολείται με επιλεγμένα γεγονότα του παρελθόντος. Άλλωστε υπάρχουν πολλές συλλογικές μνήμες⁶, ενώ η ιστορία είναι μία και μοναδική (Μαντόγλου 2005: 44-47).

Επομένως, θα λέγαμε ότι τα κοινωνικά πλαίσια λειτουργούν ως προαπαιτούμενο για τον Halbwachs. Θεωρεί ότι η μόνη αληθινή μνήμη είναι η συλλογική. Αυτό συμβαίνει, όπως επισημαίνει ο ίδιος, «επειδή στην πραγματικότητα δεν είμαστε ποτέ μόνοι» (Halbwachs 2013:48).

Nora: Οι τόποι μνήμης

⁶ Σύμφωνα με την Zarecka (1994: 47), η έννοια της συλλογικής μνήμης στεγάζει μεγάλη ποικιλία προσεγγίσεων. Μπορεί να αναφέρεται στην μνήμη της παγκόσμιας κοινότητας, άλλες φορές μιας γενιάς ή του έθνους,

Καθώς κινούμε τα γρανάζια της μνήμης, συναντούμε το σημαντικό έργο του Nora, ο οποίος κάνει λόγο για τους «τόπους μνήμης», εισάγοντας έτσι, έναν νέο όρο (Nora 1989).

Η έκρηξη μνήμης που περιγράψαμε, σύμφωνα με τον Nora, αιτιολογείται εύγλωττα σε μια μόνο φράση: «μιλάμε τόσο πολύ για τη μνήμη, επειδή δεν υπάρχει πια». Ο ίδιος μιλά για την εθνική, την κρατική μνήμη και αποδίδει τις αιτίες αυτής της φυγής στους τόπους μνήμης, διότι έχουν εκλείψει τα ζωντανά περιβάλλοντα μνήμης και έχει αλλάξει ο παραδοσιακός τρόπος μετάδοσης της μνήμης καθώς και οι φορείς της. Άλλωστε, «σε μία παραδοσιακή κοινωνία τη μνήμη θα τη νιώθαμε παντού». (Μπενβενίστε 1999:20).

Οι τόποι αυτοί κατά τον Nora μπορεί να είναι όχι μόνο τα μουσεία, οι βιβλιοθήκες, αλλά και τα αρχεία, τα λεξικά, οι αναμνηστήριες τελετές και οι γιορτές⁷. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, αποτελούν το καταφύγιο μέσα από το οποίο εκφράζουμε το δέσιμό μας με τη μνήμη. Είναι οι τόποι στους οποίους η μνήμη καταφεύγει και αποκρυσταλλώνεται. Εδώ, ο απώτερος στόχος είναι να μην ξεχάσουμε το παρελθόν, να μείνουμε συνδεδεμένοι με αυτό.

Ο Nora διαχωρίζει το φαινόμενο της μνήμης σε τρεις φάσεις: Στην προμοντέρνα, τη μοντέρνα και την μεταμοντέρνα.

1. Στην πρώτη φάση συνδέει τους ανθρώπους με το παρελθόν τους μια ασυναίσθητη σχέση που προσδιορίζεται από τα έθιμα και τις τελετουργικές επιβιώσεις του παρελθόντος.

2. Στη μοντέρνα φάση η μνήμη δομείται από τις «ελίτ» που παράγουν μνημεία, αρχεία και τόπους μνήμης στενά συνδεδεμένους με το έθνος-κράτος, επιδιώκοντας τη διασφάλισή του μέσω της κατασκευής παραδόσεων.

3. Στη μεταμοντέρνα φάση, δηλαδή τη σημερινή, η μνήμη είναι αρχειακή, υποταγμένη στο καθήκον. Είναι απομακρυσμένη και αόρατη, παραμορφωμένη από τα προτάγματα

⁷ Ο Nora (1989:22) στη θεωρία του διακρίνει αυτούς τους τόπους μνήμης στους εξής τύπους: Υπάρχουν οι φορητοί τόποι (οι εβραϊκοί νόμοι), οι τοπογραφικοί (βιβλιοθήκες) και οι μνημειακοί τόποι μνήμης (μνημεία, αγάλματα).

της ιστορίας για αμεσότητα και τεκμηριωμένες καταγραφές (Fogu & Kansteiner 2006: 301).

Στην ατελείωτη αναμέτρηση μεταξύ ιστορίας και μνήμης ο Nora αναφέρει ότι «η μνήμη είναι η ζωή ενώ η ιστορία είναι μόνιμα προβληματική» (Nora 1989: 8). Η θέση του είναι ξεκάθαρη: Τάσσεται στο πλευρό της μνήμης και κατηγορεί την ιστορία ότι συνεχώς την υποπτεύεται και αληθινή αποστολή της είναι να την καταστρέψει. Έτσι, η μνήμη και η ιστορία βρίσκονται στο έργο του σε αντιπαλότητα αφού είναι τελείως διαφορετικές.

Ο Nora εδώ τεκμηριώνει αυτή τη θέση του θεωρώντας ότι η μνήμη από τη φύση της είναι δυναμική, έχει «χαρακτήρα» και διακρίνεται για την πολλαπλότητα των όρων της σε αντίθεση με την ιστορία που έχει την τάση να ανήκει σε όλους αλλά και σε κανέναν. Όπως συμπληρώνει και ο Λιάκος: (2007:363-365): «Η ιστορία τάσσεται υπέρ του κράτους και από εκεί παρατηρεί την κοινωνία, ενώ η μνήμη ταιριάζει περισσότερο στην πολλαπλότητα της κοινωνίας και απαντά στην αναζήτηση συναισθήματος»⁸.

Συμπερασματικά, στους τόπους της μνήμης του Nora, που επισκεφθήκαμε, βλέπουμε την τάση των ανθρώπων στο διαρκώς μεταβαλλόμενο παρόν να κρατηθούν από ένα παρελθόν που μπορεί ακόμα και να μην έχουν βιώσει, προκειμένου να μην ξεχάσουν και να βρουν την χαμένη αυθεντικότητα και παράδοση⁹. Θα μπορούσαμε έτσι να πούμε, ότι λειτουργούν σαν «τεκμήρια μνήμης».

Όλα δείχνουν ότι η μνήμη ήρθε για να εγκαθιδρυθεί, όπως φαίνεται μέσα από την πολιτισμική μνήμη, που αναλύουμε παρακάτω.

2.3 Πολιτισμική και Συλλογική μνήμη

⁸ Σύμφωνα και με τον Hobsbawm (1998: 252) «η μνήμη δεν είναι τόσο ένας καταγραφείας, όσο ένας επιλεκτικός μηχανισμός και η επιλογή αυτή διαρκώς μεταβάλλεται, μέσα βέβαια σε κάποια πλαίσια».

⁹ Ο Τοντόροφ (1998: 188) από την πλευρά του, περιγράφει το φαινόμενο αυτό ως «λατρεία της μνήμης», εξηγώντας ότι οι Γάλλοι διακατέχονται από την συνεχή επίκληση μνήμης με τη μορφή νοσταλγίας για ένα παρελθόν που απομακρύνεται αμετάκλητα.

Η ιστορία της μνήμης, είναι αποκαλυπτική και μας φανερώνει, όπως είδαμε, την μακρά πορεία και την πολλαπλότητα των όρων της. Η πολυδύναμη φύση της μνήμης γίνεται φανερή με την έννοια της πολιτισμικής μνήμης που εισήγαγαν οι Assmann, σηματοδοτώντας μια στροφή στον χώρο των μνημονικών σπουδών.

Σύμφωνα με τον Assmann, οι κεντρικοί άξονες της θεωρίας της πολιτισμικής μνήμης, είναι η μνήμη–πολιτισμός–κοινωνία, που βρίσκονται σε άμεση σχέση και αλληλεπίδραση¹⁰(Assmann 1995: 125-133).

Με αυτόν τον τρόπο οι Assmann μας μύησαν στην έννοια της πολιτισμικής μνήμης, μια έννοια με την οποία είχε προηγουμένως ασχοληθεί ο Aby Warburg ο οποίος πρώτος είδε τις εικόνες σαν οχήματα της πολιτισμικής μνήμης¹¹. Απέδωσε ένα είδος «μνημονικής ενέργειας» στην αντικειμενικοποίηση του πολιτισμού, όχι μόνο μέσα από έργα υψηλής τέχνης, αλλά και τις αφίσες, γραμματόσημα, κοστούμια, έθιμα κ.τ.λ. (Assmann 1995: 125-133 & Assmann 2008: 109-118).

Σύμφωνα με τη θεωρία των Assmann, πολιτισμική μνήμη είναι ο σύνδεσμος μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος¹², δίνοντας με αυτόν τον τρόπο, άλλο νόημα στην μέχρι τώρα έννοια της συλλογικής μνήμης, όπως την είχε ορίσει ο Halbwachs.

Πιο συγκεκριμένα, οι Assmann κάνουν μια διάκριση ανάμεσα στην συλλογική και στην πολιτισμική μνήμη. Σύμφωνα με τον Halbwachs η συλλογική μνήμη μεταφέρεται από γενιά σε γενιά μέσω της προφορικής παράδοσης. Αντίθετα, η πολιτισμική μνήμη έχει συμβολικό χαρακτήρα περιλαμβάνει μνημονικές πρακτικές, σαν ένα είδος υπενθύμισης (Assmann 2008:109-118 και Rigney: 11-28) που αντέχει στο χρόνο. Μέσα από αυτή τη μεταμόρφωση της μνήμης, οι κοινωνικές ομάδες διατηρούν τη γνώση για την ιστορία

¹⁰ Σύμφωνα με την Assmann (2008 & 2010) ο πολιτισμός συνδέεται με τη μνήμη. Είναι ένα συμβόλαιο μεταξύ ζωντανών, νεκρών και αυτών που δεν έχουν γεννηθεί ακόμα, με τη χρήση συστηματικών και περίτεχνων στρατηγικών. Από την πλευρά της η πολιτισμική μνήμη, είναι ένα ανοιχτό σύστημα για διαπραγματεύσεις και προκλήσεις που βασίζεται στη συμμετοχή των ατόμων μέσα από το γράψιμο, το διάβασμα, την κριτική, τη συζήτηση, την εκτίμηση κλπ.

¹¹ Ο Assmann (2008: 110) αναφέρει ότι ο Aby Warburg ήταν από τους πρώτους που ασχολήθηκε και συνέλαβε τη σημασία της πολιτισμικής μνήμης, αλλά στη θεωρία του δεν έκανε χρήση του όρου «πολιτισμική μνήμη», έννοια η οποία αναπτύχθηκε τα τελευταία 20 χρόνια.

¹² Βλ. σχετικά τις διαλέξεις των Assmann στα πλαίσια του σεμιναρίου «International Seminar of Communicative and Cultural Memory» στις 15/05/13, διαθέσιμο στο <http://www.iea.usp.br/en/media-library/video/international-seminar-of-communicative-and-cultural-memory>.

και το παρελθόν, αυτοεπιβεβαιώνονται, συγκροτούν την πολιτισμική τους ταυτότητα και διατηρούν την πολιτισμική τους κληρονομιά». Όπως τονίζει ο Assmann «μέσω αυτής της πολιτισμικής κληρονομιάς μια κοινωνία γίνεται ορατή στον εαυτό της και στους άλλους». Το περιεχόμενο αυτής της γνώσης ποικίλλει από εποχή σε εποχή και από πολιτισμό σε πολιτισμό, αντίστοιχα ποικίλλουν τα μέσα, ο τρόπος οργάνωσης και οι θεσμοί (Assmann 1995: 125-133).

Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι ενώ ο Halbwachs περιορίζει τη συλλογική μνήμη από γενιά σε γενιά, οι Assmann προχωρούν ένα βήμα παραπέρα διευρύνοντάς την καθώς περιλαμβάνει το σώμα των επαναχρησιμοποιούμενων κειμένων, εικόνων και τελετουργιών κάθε κοινωνίας σε κάθε εποχή, προορισμένη να αντέξει στο χρόνο. Πρόκειται για μια διαδικασία δυναμική που συμβαίνει στο παρόν, έχει μακρά διάρκεια και το περιεχόμενό της καθορίζεται από γεγονότα του μακρινού παρελθόντος¹³ (Assmann 1995: 125-133 & Assmann 2008: 109-118).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, διαχωρίζουν την επικοινωνιακή μνήμη, η οποία περιορίζεται χρονικά στα 80 με 100 χρόνια και φτάνει μέχρι τρεις ή τέσσερις γενιές, και αφορά την εμπειρία που μεταδίδεται άμεσα, χαρακτηρίζεται από αστάθεια, δεν είναι οργανωμένη και διακρίνεται για την καθημερινότητά της (Fogu & Kansteiner 2006: 300).

Αντίθετα, η πολιτισμική μνήμη έχει απόσταση από την καθημερινότητα και ένα καθορισμένο σημείο και ορίζοντα, ο οποίος δεν αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου. Αυτά τα καθορισμένα σημεία είναι μοιραία γεγονότα του παρελθόντος, τα οποία ονομάζουν «σχήματα μνήμης» (Assmann 1995: 125-133).

Βασικό στοιχείο της πολιτισμικής μνήμης είναι οι αναπαραστάσεις. Έχει τη δύναμη να αντικειμενοποιεί τον πολιτισμό, να επικαλείται, να ανακατασκευάζει και να απεικονίζει το παρελθόν και την ιστορία, όπως γίνεται μέσα από τον κινηματογράφο και τις αναπαραστάσεις του Β' Παγκοσμίου Πολέμου που σήμερα μοιραζόμαστε σχεδόν μετά από έναν αιώνα.

¹³ Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Kansteiner (2002: 182): «...they are intended for the *longue duree*».

Με αυτόν τον τρόπο, η πολιτισμική μνήμη κατά τους Assmann, δεν είναι κλειστό σύστημα, αλλά συνεχώς αναδιαμορφώνεται, προσαρμόζεται και είναι προορισμένη να αποστέλλει διάφορα πολιτιστικά μηνύματα και να αποδίδει νέα νοήματα (Assmann 2008: 99-107).

Τέλος, η δυναμική της πολιτισμικής μνήμης αποδεικνύεται από το ότι αποτελεί ένα αμάλγαμα μνήμης και λήθης, που περιλαμβάνει την λειτουργική και αρχεϊακή μνήμη. Εξαιτίας αυτής ακριβώς της διπλής λειτουργίας είναι που την κάνει ανοιχτή σε αλλαγές, καινοτομίες και μεταμορφώσεις. Όλα αυτά τα στοιχεία είναι που την κρατούν ζωντανή (Assmann 2010: 43-44). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Assmann, κάποια γεγονότα πρέπει να τα ξεχάσουμε για να θυμηθούμε κάποια άλλα.¹⁴ (Assmann 2008: 99-107).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, μπορούμε να πούμε ότι σηματοδοτείται η μετάβαση από την συλλογική στην πολιτισμική μνήμη και η στροφή στην πολιτισμική κληρονομιά μοιάζει «σαν ένα γιγάντιο ρεύμα διάσωσης προκειμένου να διασφαλιστεί κάθε τι πάνω από το οποίο έχει περάσει το σημάδι του χρόνου» και το οποίο «έδωσε περιεχόμενο στην αναζήτηση των ταυτοτήτων και της μνήμης» (Λιάκος 2007: 259). Εξάλλου η στροφή αυτή, όπως λέει και η Aleida Assmann¹⁵, δεν είναι μόνο θεωρητική, αλλά πρόκειται για μία πολύ πιο βαθιά τομή στην επικρατούσα σημερινή προσωρινότητα, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο εστιάζοντας στη σχέση της πολιτισμικής μνήμης με τον κινηματογράφο και το ιστορικό γεγονός του Β' ΠΠ, μέσα από τις ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας.

¹⁴ Υπάρχουν δύο είδη μνήμης και λήθης: ένα active και ένα passive. Στο πλαίσιο του remembering, συμπεριλαμβάνεται η λειτουργία του canon (the past as a present), με την έννοια του ό,τι έχουν επιλέξει οι κοινωνίες να θυμούνται και του archive (the past as a past).

¹⁵ Βλ. σχετικά «International Seminar of Communicative and Cultural Memory», ο.π.

Κεφάλαιο 3

Πολιτισμική μνήμη και κινηματογράφος

«Memory and Past are all over the place»

Aleida Assmann

«Μια βαλίτσα πακεταρισμένη για να ταξιδέψει στο μέλλον, μεταφέροντας αντικείμενα που πρέπει να προστατευτούν». Με αυτό το εύγλωττο παράδειγμα περιγράφει η Aleida Assmann την πολιτισμική μνήμη, συμπυκνώνοντας έτσι όλο το νόημα και τη σημασία της¹⁶.

Το παρελθόν υπάρχει παντού, είναι τριγύρω μας και αναζητά κάθε φορά να το ερμηνεύσουμε, να δώσουμε απαντήσεις στα ερωτήματα που γεννά στο παρόν. Σύμφωνα με τον Hobsbawm (1998:42) «όταν στεκόμαστε απέναντι στο παρελθόν, οι σχέσεις μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος δεν είναι απλώς ζητήματα που έχουν μεγάλο ενδιαφέρον για όλους: είναι ζητήματα από τα οποία δεν μπορούμε να ξεφύγουμε». Η ανάδυση της πολιτισμικής μνήμης ήρθε σε μια στιγμή που μπροστά σε ένα δυσοίωνο μέλλον, που συνεχώς χάνει τη λάμψη του, το παρελθόν επέστρεψε, εισβάλλει στις συνειδήσεις μας και απαιτεί αναγνώριση και οργάνωση, καθώς μας αφορά όλους (Assmann 2013). Σε αυτό συνέβαλαν σημαντικοί παράγοντες, ξεκινώντας από τον διαφορετικό τρόπο μεταβίβασης της μνήμης από γενιά σε γενιά, που συνδέεται με τη μετάβαση από τη συλλογική στην πολιτισμική μνήμη που είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Ακόμη έχει αλλάξει ο τρόπος επικοινωνίας και πληροφόρησης, με βασική πηγή το διαδίκτυο και τις νέες τεχνολογίες. Τέλος, καταλυτικό ρόλο παίζει ο γρήγορος τρόπος ζωής και η αβεβαιότητα που τον συνοδεύει, με αποτέλεσμα να χάνεται η επαφή με τους τόπους καταγωγής και ο προσορισμός πλέον είναι τα

¹⁶ Βλ. «International Seminar of Communicative and Cultural Memory», ο.π.

«μνημονικά αβαθή» περιβάλλοντα. (Λιάκος 2007:361-363). Επομένως, μέσα από την πολιτισμική μνήμη οι άνθρωποι δεν χρειάζεται να αρχίσουν από το μηδέν και ο καίριος ρόλος της, έγκειται στο ότι εξοπλίζει με τα κατάλληλα μέσα τις γενιές, προκειμένου να κατανοήσουν τον κόσμο, να καταλάβουν ποιοι είναι και κυρίως τι να περιμένουν από το μέλλον¹⁷. (Assmann 2013).

Η συλλογική μνήμη ενέχει μια δυναμική που σε συνδυασμό με την κυκλοφορία των μέσων, όπως είναι ο κινηματογράφος, έχει τη δύναμη να απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό καθώς βρίσκεται σε συνεχή αλληλεπίδραση με τον άνθρωπο, ως ενεργό μέρος της ζωής του. Την αναζωπύρωση μέσα από τον κινηματογράφο στη σχέση των ανθρώπων με την ιστορία εντοπίζει και ο Le Goff (1998: 181), ο οποίος τον αναγνωρίζει ως κεφαλαιώδη πηγή της ιστορίας. Σήμερα, ειδικά οι νέοι προσεγγίζουν, προσλαμβάνουν και αντιλαμβάνονται την ιστορία κυρίως μέσα από την αφηγηματική αναπαράσταση που προσφέρει ο κινηματογράφος. Εδώ θα πρέπει να προσθέσουμε την εξοικείωσή τους με τον κόσμο της τεχνολογίας σε συνδυασμό με την παράλληλη «κόπωση» που παρουσιάζει η διδασκαλία του μαθήματος της ιστορίας στα σχολεία (CineScience 2013). Ο Ferro, ο Rosenstone και ο Sorlin συνομιλούν μέσα από τα έργα τους, σχετικά με την αξία του κινηματογράφου και πιο συγκεκριμένα την αξιοποίηση των ιστορικών ταινιών ως τεκμήρια. Πράγματι ο κινηματογράφος μπορεί να αναπαραστήσει με μοναδικό τρόπο το παρελθόν, χωρίς να αξιώνει την αντικειμενικότητα ή την αποτύπωση της αλήθειας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Sorlin (2006: 85-86), «Δεν δείχνει το πραγματικό, αλλά θραύσματά του, τα οποία δέχεται και αναγνωρίζει το κοινό. Από την άλλη πλευρά, μέσα από τις ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας ο κινηματογράφος δίνει φωνή στο παρελθόν, με τέτοιο τρόπο φωτίζοντας ιστορικά γεγονότα που η επίσημη ιστορία άφηγε στο περιθώριο και τα αποσιωπούσε. Κατέχει έτσι, σημαντική θέση ανάμεσα στα μέσα τα οποία μέσα από τις ιστορικές ταινίες βοηθούν στην αντιμετώπιση της λήθης και δίνει τη δυνατότητα αναπαράστασης τραυματικών γεγονότων και την πρόσληψή τους από τον θεατή, που είναι και το ζητούμενο, προκειμένου να ανακαλύψει το παρελθόν και να σταθεροποιήσει τη μνήμη του γύρω από σημαντικά ιστορικά γεγονότα. (Κόκκινος 2015: 26-29 & Winter 2010:11-23). Σύμφωνα με τον Rosenstone (1995), είναι το πιο δυνατό μέσο από το οποίο αποδεχόμαστε έναν άλλο

¹⁷ Ο Λιάκος (2007: 369) συνοψίζει λέγοντας ότι: «η στροφή προς τη μνήμη στα τέλη του 20^{ου} αιώνα απέκτησε τις διαστάσεις ενός πολιτισμικού φαινομένου επιβάλλοντας μια νέα ατζέντα».

τρόπο να κατανοούμε το παρελθόν και να ανοίξουμε με αυτόν τον τρόπο, ένα διάλογο που αφορά το από πού ήρθαμε, που πηγαίνουμε και ποιοι είμαστε.

Συνεπώς, οι ταινίες επιδρούν και στα δύο επίπεδα της πολιτισμικής μνήμης. Από τη μία στο συλλογικό, μέσα από τη συνεχή κυκλοφορία εκδοχών του παρελθόντος και την επιρροή που ασκεί ο κινηματογράφος στο ευρύ κοινό. Ανοίγονται έτσι νέα μονοπάτια θεώρησης του παρελθόντος στο πλαίσιο των δημόσιων συζητήσεων, εγείροντας ταυτόχρονα νέα ερωτήματα. Ο κινηματογράφος λοιπόν, ως μέσο της δημόσιας ιστορίας¹⁸, βρίσκει απήχηση στο ευρύ κοινό, καθώς όπως παρατηρεί η Astrid (2008:389-398), αποτελεί τον πιο απλό και προσιτό τρόπο για να προσεγγίζει την ιστορία και το πιο αποτελεσματικό μέσο για να παίρνει το κοινό μηνύματα. Από την άλλη πλευρά, στο ατομικό επίπεδο, οι εικόνες που δημιουργούν για το παρελθόν, επιδρούν στη φαντασία μας και στον τρόπο που θυμόμαστε τα γεγονότα και στα οποία προσπαθούμε να αποδώσουμε ένα νόημα (Astrid 2008: 389-398).

Ειδικότερα για το ιστορικό γεγονός Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου που μας απασχολεί στην παρούσα εργασία, η Astrid (2008: 389-398), εντοπίζει μια έκρηξη στην παραγωγή ιστορικών ταινιών (boom of history films) με κεντρικό θέμα, το Γ΄ Ράιχ και το Ολοκαύτωμα και ταινίες όπως, η «Πτώση», που θα αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, αποτελούν μέρος της διδασκαλίας στο εκπαιδευτικό σύστημα της Γερμανίας και αποτελούν έτσι βασικούς φορείς πολιτισμικής μνήμης. Η τάση αυτή εξηγείται αν αναλογιστούμε και προσθέσουμε εν συντομία τις συνέπειες αυτού του πολέμου, που ακόμα δεν έχουν τελειώσει και που ο Γιώργος Σεφέρης, είχε απόλυτο δίκιο όταν τον χαρακτήριζε «οικουμενική φρίκη» (Μέρρες Ε΄ 1996). Όλα είχαν προσαρμοστεί με τέτοιο τρόπο, στις ανάγκες αυτού του πολέμου (Young 2002: 20-22), που ουσιαστικά δεν ήταν ένας, αλλά πολλοί πόλεμοι μέσα σ' έναν, όπως τονίζει ο Μαζάουερ (2011: 210). Εκτός από στρατιωτική σύρραξη που οδήγησε στο θάνατο πάνω από 40.000.000 νεκρούς, σχεδόν τέσσερις φορές περισσότερους από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ήταν και πόλεμος θρησκευτικός, ταξικός αλλά και κατά κάποιο τρόπο εμφύλιος, αφού τα αντιστασιακά κινήματα προκάλεσαν τα γνωστά αντίποινα, δείχνοντας έτσι τα πολλά του πρόσωπα (Μαζάουερ 2011: 210). Ακολούθησε το Ολοκαύτωμα, η «μαύρη τρύπα» του δυτικού

¹⁸ Η Δημόσια Ιστορία είναι σχετικά νέα έννοια και ικανή να θεμελιώνει ή και να κλονίζει συλλογικές ταυτότητες, αφού δεν παράγεται μόνο για το συγκεκριμένο σύνολο, αλλά και μαζί μ' αυτό (Fleischer 2008). Σύμφωνα με τη Gazi (2003-2004) λειτουργεί σαν μια γέφυρα ανάμεσα στην ακαδημαϊκή ιστοριογραφία, στους ιστορικούς και στο κοινό, αξιοποιώντας τις νέες τεχνολογίες.

πολιτισμού¹⁹, που αποτελεί «μια ιδεοληπτική, μαζική, συστηματική και βιομηχανοποιημένη γενοκτονία» (Κόκκινος 2007: 19-22) για να παρασύρει στη δίνη του περισσότερους άμαχους²⁰ και να καταρρακώσει το ηθικό τους, ανάμεσά τους και παιδιά, εμπλέκοντας ουσιαστικά όλες σχεδόν τις χώρες του κόσμου (Berstein 1997:170-174). Διαπιστώνει χαρακτηριστικά ο Sorlin (1999: 113): «Η αρχέτυπη φωτογραφία του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου είναι ενός στρατιώτη στα χαρακώματα. Για τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, είναι ενός μωρού που παρασύρεται στους δρόμους μιας κατεστραμμένης πόλης»

Επομένως, όπως αναφέρει ο Δερμεντζόπουλος (2015: 52), ο κινηματογράφος θεωρείται «ως ιδιότυπο μέσο που μπορεί να χειρίζεται τον χωροχρόνο και την αιτιοκρατία είναι μιας πρώτης τάξης επικοινωνιακό μέσο για το πέρασμα στο κοινό, μέσω των τελεστικών διαδικασιών, των επινοημένων τόπων και της δημιουργίας πολιτισμικής μνήμης». Προκειμένου να διατηρηθεί η συλλογική μνήμη χρειάζεται οργάνωση και ενορχήστρωση. (Λιάκος 2007: 368-369). Η δική μας ενορχήστρωση γίνεται μέσα από τον κινηματογράφο και τις ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας που αναλύουμε αμέσως μετά.

¹⁹ Βλ. σχετικά τη διάλεξη του Γιώργου Κόκκινου στην Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, στις 08/04/16 με θέμα: «Εθνικοσοσιαλισμός, Ολοκαύτωμα και διαχείριση της τραυματικής μνήμης». Διαθέσιμο στο: <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=2715>.

²⁰ Η αναλογία των νεκρών αμάχων - ίσως το μισό του συνόλου - ήταν πολύ υψηλότερη από κάθε άλλη φορά (Μαζάουερ 2011: 210)

Κεφάλαιο 4

Κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του Β' Παγκοσμίου Πολέμου

4.1 Life is Beautiful

Η ιστορία ξεκινά το 1939 στην Ιταλία και εκτυλίσσεται μέχρι το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, το 1945. Πρόκειται για την ιστορία ενός Ιταλού Εβραίου, ο οποίος μεταφέρεται σε στρατόπεδο συγκέντρωσης με τη γυναίκα και το παιδί του. Εκεί ο κεντρικός ήρωας της ταινίας επιστρατεύει όλη τη φαντασία, το χιούμορ και τη θετική του ενέργεια, προκειμένου ο γιος του να μην καταλάβει την αλήθεια.

Η ζωή στο Αρέτσο

Τόπος: Ιταλία, Χρόνος: 1939. «Πρόκειται για απλή ιστορία, μα είναι δύσκολο να ειπωθεί. Όπως κάθε παραμύθι, είναι γεμάτο λύπη αλλά και γεμάτο μαγεία και ευτυχία». Έτσι πληροφορεί τον θεατή ο αφηγητής, τον ρόλο του οποίου αναλαμβάνει μόνο στην αρχή και στο τέλος της ταινίας ο γιός του κεντρικού ήρωα. Και το παραμύθι αρχίζει. Ο Guido, που είναι ο κεντρικός ήρωας της ταινίας, φτάνει στο Αρέτσο με σκοπό να βρει δουλειά μέχρι να ανοίξει το δικό του βιβλιοπωλείο. Με τη βοήθεια του θείου του Eliseo, θα εργαστεί σαν σερβιτόρος στο εστιατόριο του ξενοδοχείου που εργάζεται και ο ίδιος. Σε αυτή τη πρώτη φάση της ταινίας και της ζωής στο Αρέτσο, τον ήρωα θα σημαδέψει η γνωριμία του με τη Dora, μια δασκάλα την οποία θα χαιρετίζει κάθε φορά που θα τη βλέπει «Buongiorno Principessa» (Καλημέρα πριγκίπισσα), μέχρι η Ιταλίδα δασκάλα να γίνει η δικιά του πριγκίπισσα. Οι δυο τους θα συναντηθούν πολλές φορές και το ξεκίνημα μιας ρομαντικής ιστορίας θα καταλήξει σε σχέση ζωής, με φόντο το θέατρο του πολέμου. Από την άλλη, θα έχει μία καταλυτική γνωριμία με τον Dr. Lessing, η

επικοινωνία των οποίων θα γίνεται μέσα από γρίφους. Όταν θα τον ξανασυναντήσει οι συνθήκες θα είναι τελείως διαφορετικές. Και τότε θα μιλήσουν για γρίφους, αλλά ο Guido αυτή τη φορά δεν θα συμμετέχει. Καθώς η διεκδίκηση του Guido γίνεται όλο και πιο έντονη, θα καταλήξει στο σχολείο που εργάζεται η Dora και υποδύμενος τον επιθεωρητή του σχολείου μέσα από μια κωμική σκηνή ο ήρωας αποφασίζει να δείξει την «ανωτερότητα» της ιταλικής φυλής και τον τέλειο φασίστα, επιδεικνύοντας το τέλειο αυτί, την σφριγηλή και στιλάτη κοιλιά, τον τέλειο σωματότυπο, ειρωνεύοντας το φασιστικό καθεστώς. Η σκηνή υπογραμμίζει τον προσηλυτισμό των Ιταλών που υλοποιούνταν σύμφωνα με το φασιστικό καθεστώς του Μουσσολίνι, πρώτα από την εκπαίδευση και έπειτα μέσα από την προπαγάνδα και στόχευε στον ολοκληρωτικό έλεγχο της σκέψης και της δράσης των ατόμων, ξεκινώντας από το σχολείο²¹. Όλα όμως πρόκειται να αλλάξουν με τον χειρότερο τρόπο, αλλά κανείς ακόμα δεν υποψιάζεται το πώς. Ο Guido θα καταφέρει να εκδηλώσει έμπρακτα τα συναισθήματά του απέναντι στη Dora, την οποία θα κλέψει πάνω στο άλογο με το οποίο θα εισβάλλει στη δεξίωση των αρραβώνων της και η βραδιά ολοκληρώνεται με την εικόνα του ζευγαριού στο σπίτι του Guido. Όταν θα βγουν από αυτό θα έχουν περάσει πέντε χρόνια και θα έχει γεννηθεί ο μικρός γιός τους ο Giosue.

Η ζωή με τον Giosue

Ο πόλεμος έχει ήδη ξεκινήσει, ο Guido έχει ήδη ανοίξει το βιβλιοπωλείο του μέσα στο οποίο εργάζεται με τον γιό του και η Dora συνεχίζει να εργάζεται σαν δασκάλα, ολοκληρώνοντας την ευτυχισμένη ζωή του ζευγαριού. Κανείς όμως δεν φανταζόταν αυτό που θα επακολουθούσε, στην πιο σημαντική μέρα του μικρού Giosue. Τα πέμπτα γενέθλιά του δεν θα προλάβει να τα γιορτάσει και μαζί με τον Guido και τον Eliseo, θα εκτοπιστούν σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Η Dora, αδυνατώντας να τους αποχωριστεί ζητά και εκείνη να επιβιβαστεί μαζί τους παρ' όλο που δεν είναι Εβραία. Έτσι θα γίνει θύματα του ναζισμού, που κατά συνέπεια, εκτοπίστηκαν στα στρατόπεδα, ήταν εκτός από τους Εβραίους, οι τσιγγάνοι, οι ομοφυλόφιλοι και οι κομμουνιστές, ως εκπρόσωποι των «κατώτερων φυλών». Τα στοιχεία αυτά θεωρούνταν εχθροί του γερμανικού λαού που είχαν διαβρώσει την καθαρότητα της «περιούσιας φυλής», της γερμανικής και έπρεπε κατά συνέπεια, να εκμηδενιστεί η επιρροή τους. Η ζωή τους από εδώ και στο

²¹ Ο ολοκληρωτικός χαρακτήρας του φασισμού του Μουσσολίνι στόχευε στη διάπλαση ενός «νέου ανθρώπου», με σκοπό να εισχωρήσει βαθιά στο κοινωνικό σώμα και να μεταμορφώσει ριζικά την κοινωνία και τα άτομα που την αποτελούν (Berstein 1997: 83-88)

εξής θα είναι εντελώς διαφορετική και θα μεταφερθεί σε ένα τελείως διαφορετικό τόπο, σηματοδοτώντας το Ολοκαύτωμα των Εβραίων.

Από το Αρέτσο στο στρατόπεδο συγκέντρωσης: «Το παιχνίδι»

Ο κόσμος του στρατοπέδου περιλαμβάνει τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης των κρατουμένων που υποχρεώνονται να φορούν στολές, καταναγκαστικά έργα, δωμάτια ασφυκτικά και βρώμικα, ανύπαρκτες συνθήκες υγιεινής. Με άλλα λόγια, ένας κόσμος εχθρικός στα μάτια ενός παιδιού που γι' αυτό έπρεπε να μην καταλάβει την οδυνηρή αλήθεια. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θα αναδυθεί η επινοητικότητα του ήρωα τόσο ως προς το παιδί του μετατρέποντας τον εγκλεισμό σε παιχνίδι και ως προς τη γυναίκα του με την οποία επικοινωνεί μέσω της μουσικής. Το παιχνίδι μόλις άρχιζε και όλοι έπρεπε να ακολουθήσουν τους κανόνες του, που για το μικρό παιδί ήταν τελείως διαφορετικοί από των υπολοίπων. Ο στόχος του είναι να συγκεντρωθούν 1000 βαθμοί προκειμένου ο νικητής να κερδίσει το βραβείο, το οποίο είναι ένα αληθινό ταγκ. Τα χρόνια περνούν μέσα στο στρατόπεδο και καθώς οι συνθήκες διαβίωσης χειροτερεύουν ο μικρός Giosue, φανερά εξαντλημένος θέλει να φύγει. Το παιχνίδι όμως πρέπει να συνεχιστεί και είχε ακόμα δύο επίπεδα μέχρι να τελειώσει. Στο «σιωπηλό παιχνίδι», το οποίο λαμβάνει χώρα στο δειπνο των Γερμανών αξιωματικών και των παιδιών τους εντός του στρατοπέδου, ο Giosue, πρέπει να παραμείνει αμίλητος. Είναι εκεί που ο Guido θα ξανασυναντήσει τον Dr. Lessing εναποθέτωντας τις ελπίδες του στο γιατρό, ο οποίος πιστεύει ότι θα τον βοηθήσει να φύγουν. Η απογοήτευση όμως θα είναι μεγάλη όταν συνειδητοποιήσει ότι ο γιατρός δεν έχει πρόθεση να τον βοηθήσει, αλλά το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι η επίλυση του γρίφου, τονίζοντας τη συμμετοχική αδιαφορία των εγγράμματων Γερμανών. Ο πόλεμος τελείωσε και μαζί του τελειώνει και το παιχνίδι. Ο τελευταίος κανόνας υπαγορεύει στον Giosue να μείνει κρυμμένος και να βγει μόνο όταν επικρατεί απόλυτη ησυχία. Εντωμεταξύ, στην προσπάθειά του ήρωα, να σώσει και τη Dora, μεταμφιέζεται σε γυναίκα και καθώς γίνεται αντιληπτός από ένα Γερμανό στρατιώτη εκτελείται στα επόμενα λεπτά. Οι Αμερικανοί μπαίνουν στο στρατόπεδο και ένα πραγματικό ταγκ πλησιάζει τον Giosue και τον οδηγεί νικητή πλέον, στη μητέρα του. Στο σημείο αυτό η ταινία επικρίθηκε καθώς τα περισσότερα στρατόπεδα τα απελευθέρωσαν οι Ρώσοι. Η ιστορία τελειώνει με τον αφηγητή να λέει: «Αυτή είναι η ιστορία μου. Αυτή ήταν η θυσία του πατέρα μου. Αυτό ήταν το δώρο του σε μένα».

Συνεπώς, η *Life is Beautiful* εκτυλίσσεται ανάμεσα σε δύο διαμετρικά αντίθετους τόπους μέσα στους οποίους χαρτογραφείται η δράση του κεντρικού ήρωα. Από τη μία στην ιταλική πόλη και από την άλλη το στρατόπεδο συγκέντρωσης, μέσα στους οποίους μεταφέρεται ο θεατής: Από την ελευθερία στον εγκλεισμό μέσα στο στρατόπεδο θανάτου, μετατρέποντας τον χώρο αυτό που συνδέεται με τη θηριωδία, σε χώρο «παιχνιδιού». Αυτή ακριβώς είναι η εικόνα που εντυπώνεται στη μνήμη του θεατή, εμπλέκοντάς τον ενεργά στο δράμα του ήρωα και κάνοντας τον «συμπαίκτη» σε ένα παιχνίδι επιβίωσης, αλλά μέσα σε έναν ολοκαίνουργιο και θαυμαστό κόσμο, αυτόν που έχει δημιουργήσει η φαντασία του ήρωα, εξάπτωντας και τη φαντασία του ίδιου του θεατή. Το κλειδί βρίσκεται στον χαρακτήρα του ήρωα, ο οποίος παρ' όλο που είναι φυλακισμένος, δρα ακριβώς με τα ίδια στοιχεία της προσωπικότητάς του όπως όταν ήταν ελεύθερος και διαφοροποιείται με αυτόν τον τρόπο από τους υπόλοιπους κρατούμενους.

Σε αντίθεση με τον φρικτό κόσμο του στρατοπέδου και με φόντο τον πόλεμο, θετικά συναισθήματα γεννιούνται και ο θεατής ισορροπεί ανάμεσα στην φρίκη και την αθωότητα, την σκληρότητα και την ελπίδα. Με όπλο τη φαντασία και την αθωότητα, ο ήρωας κατάφερε να νικήσει τη φρίκη του στρατοπέδου, του πολέμου και να νικήσει στο τέλος η ζωή, τονίζοντας την αξία της, μεταδίδοντας με αυτόν τον τρόπο το μήνυμά του. Ειδικά, ο τρόπος που το πετυχαίνει, γίνεται μέσα από τον συνδυασμό πολεμικού δράματος και κωμωδία, δημιουργώντας ταυτόχρονα στο θεατή συναισθήματα λύπης και αισιοδοξίας, αντίθετα και ακραία συναισθήματα που σε όλη τη διάρκεια της ταινίας εναλλάσσονται συνεχώς και κορυφώνονται, προκαλώντας έντονη συναισθηματική φόρτιση στο τέλος με το θάνατο του, αλλά και λύτρωσης που έσωσε την οικογένειά του.

Επομένως, το Ολοκαύτωμα ιδωμένο σαν ένα παιχνίδι, καλεί τον θεατή να παραμείνει στον παραμυθένιο κόσμο, στην ιδεατή κατάσταση του ήρωα και όχι στην ρεαλιστική και οδυνηρή που τους περιβάλλει και προκάλεσε ο πόλεμος. Αυτό επιβεβαιώνεται στο πρώτο μέρος της ταινίας με τον ήρωα που κάνει χρήση των μαγικών του, γίνεται ο ίδιος πρίγκηπας, αστειεύεται με το απαγορευτικό σε Εβραίους και σκύλους, και στο δεύτερο μέρος αντικρούοντας και χλευάζοντας τις τακτικές των ναζιστικών κολαστηρίων μεταφράζοντας τους κανόνες του στρατοπέδου σε κανόνες παιχνιδιού. Με άλλα λόγια, καταφέρνει να μιλήσει για το Ολοκαύτωμα, το ανείπωτο, από την πλευρά του παιδιού και της αθωότητας, και ταυτόχρονα καλεί τον θεατή να μην παρασυρθεί από τα

αρνητικά συναισθήματα που γεννούν τα τραγικά γεγονότα. Στο τέλος δικαιώνεται, αφού η αισιοδοξία του νίκησε τον ίδιο το θάνατό του.

4.2 The Pianist

Η ταινία αφηγείται την πραγματική ιστορία του διάσημου Πολωνοεβραίου πιανίστα Wladyslaw (Wladek) Szpilman, ο οποίος σε όλη τη διάρκεια του πολέμου δίνει τη δική του μάχη επιβίωσης στην πατρίδα του, τη Βαρσοβία, στα χρόνια του πολέμου. Η αφήγηση γίνεται με χρονολογική σειρά, ξεκινώντας από το 1939 μέχρι το 1945.

Βαρσοβία 1939

Στο επίκεντρο βρίσκεται η Βαρσοβία τον Σεπτέμβριο του 1939. Η ταινία ξεκινά με πρώτο και το μοναδικό ασπρόμαυρο πλάνο στην πόλη, το οποίο συνοδεύει ο ήχος του πιάνου. Την εικόνα της ηλιόλουστης και όμορφης Βαρσοβίας συνθέτει η καθημερινότητα των ανθρώπων σε διάφορες φάσεις της ζωής τους. Το τοπίο είναι κατάμεστο από ανθρώπους και σφύζει από ζωή, μέχρι τη στιγμή που ξεσπά ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος και η πλοκή από εδώ και στο εξής είναι έγχρωμη και μεταφέρεται στον Wladyslaw Szpilman, που είναι ο κεντρικός ήρωας της ταινίας και η ιστορία του μόλις ξεκινά.

Την ώρα που παίζει πιάνο ζωντανά στον ραδιοφωνικό σταθμό της Βαρσοβίας, στον οποίο εργάζεται, τη μουσική διακόπτει βίαια ένας βομβαρδισμός. Αυτή ήταν και η πρώτη προειδοποίηση για ό, τι θα επακολουθούσε. Ο Wladek από την πρώτη στιγμή δείχνει την επιμονή αλλά και την άρνηση του να σταματήσει, μέχρι που αναγκάζεται, προκειμένου να σωθεί. Αυτή η επιμονή του είναι και το στοιχείο της προσωπικότητάς του που θα τον σώσει αργότερα. Μέσα σε αυτή τη νέα πραγματικότητα, μεταφερόμαστε στο σπίτι του ήρωα, όπου όλη η οικογένειά του, οι γονείς του και τα τρία αδέρφια του η Halina, Regina και ο Henryk ετοιμάζονται να φύγουν από τη Βαρσοβία. Μια ανακοίνωση όμως από το ραδιόφωνο τους προλαβαίνει, αφού μαθαίνουν ότι η Γαλλία και η Βρετανία θα κηρύξουν τον πόλεμο στη ναζιστική Γερμανία. Αποφασίζουν να το γιορτάσουν, αναβάλλοντας έτσι το ταξίδι τους. Ο Wladek άλλωστε είχε δείξει την άρνησή του να φύγει από την πόλη του όταν είπε: «Αν είναι να πεθάνω, προτιμώ να πεθάνω σπίτι μου». Από την πρώτη στιγμή σκιαγραφείται η αγάπη του ήρωα για το πιάνο, την οικογένειά του και την πόλη του. Πράγματι, η προφητική

φράση του περιέγραφε τα δεινά που θα πέρναγε στο σπίτι του, τη Βαρσοβία. Αλλά τότε ακόμα δεν το φανταζόταν.

Είναι Δεκέμβριος του 1939 και εντωμεταξύ, τα διατάγματα που αφορούν τους Εβραίους έρχεται το ένα μετά το άλλο και η νέα κατάσταση επιβάλλει στους Εβραίους άνω των δώδεκα ετών, να φέρουν το διακριτικό έμβλημα, το περιβραχιόνιο με το αστέρι του Δαβίδ, προκειμένου να ξεχωρίζουν στους δημόσιους χώρους. Ακόμη, απαγορεύεται να έχουν πάνω από 2000 ζλότυ στα σπίτια τους, να περπατούν στο πεζοδρόμιο, στα πάρκα, υπογραμμίζοντας τους περιορισμούς και τις υποχρεώσεις τους, που οι Γερμανοί φρόντιζαν επιμελώς να εφαρμόζονται. Όλα δείχνουν ότι η κατάσταση θα χειροτερέψει με τα δικαιώματά τους να περιορίζονται δραματικά και συνοδεύονταν από το δημόσιο εξευτελισμό τους. Ο Wladek αναγκάζεται να πουλήσει ακόμα και το πιάνο του για να αντιμετωπίσουν τα οικονομικά τους προβλήματα. Στη Βαρσοβία του 1939, υπάρχουν 360.000 Εβραίοι και το σχέδιο επιβάλλει τη δημιουργία συνοικίας ειδικά για εκείνους. Το σχέδιο μπαίνει αμέσως σε εφαρμογή.

Στο γκέτο της Βαρσοβίας 1940 – 1942: Η νέα πραγματικότητα

Ο χώρος της αφήγησης επεκτείνεται στο γκέτο. Πράγματι, στις 31/10/1940, όλοι οι Εβραίοι και ανάμεσά τους η οικογένεια του Wladek, μεταφέρονται στο γκέτο και η εικόνα μιλά από μόνη της. Πλήθος ανθρώπων εγκαταλείπουν τα σπίτια τους και διασχίζουν τους δρόμους, κουβαλώντας όσα υπάρχοντα μπορούσε να μεταφέρει ο καθένας. Το τοπίο γεμίζει με σκυθρωπά πρόσωπα και απόγνωση. Ένα από αυτά είναι και της γνωστής του Wladek, Dorota, η αμοιβαία έλξη των οποίων δε θα μπορέσει να εξελιχθεί, αφού τα γεγονότα θα είναι δραματικά και οι συνθήκες θα επιβάλλουν οι δρόμοι τους να χωρίσουν. Ακολουθεί η πλοκή εντός του γκέτο, στο οποίο οι Εβραίοι ζουν σαν φυλακισμένοι με το τείχος να τους απομονώνει από τους υπόλοιπους. Οι συνθήκες διαβίωσης είναι άθλιες, παντού βρωμιά, πείνα, φτώχεια και εξαθλίωση, απαγόρευση κυκλοφορίας, εν ψυχρώ εκτελέσεις και ταπείνωση από τους Γερμανούς στρατιώτες. Με την περιττή τους σκληρότητα δολοφονούν χωρίς λόγο και προκειμένου να γελάσουν, αναγκάζουν ακόμα και τους γέρους να χορεύουν μπροστά σε όλους. Πέρασαν ήδη τρία χρόνια από την έναρξη του πολέμου και η ζωή συνεχίζεται για την οικογένεια ενωμένη που εργάζεται εντός του γκέτο. Όμως αυτό πολύ σύντομα επρόκειτο να αλλάξει και η οικογένεια θα εκτοπιστεί σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Στο σημείο της επιβίβασης για το τρένο χωρίς γυρισμό, ένα χέρι θα τραβήξει απότομα

τον κεντρικό ήρωα. Ένας οικογενειακός φίλος, τον σώζει την τελευταία στιγμή από το σίγουρο θάνατο στο στρατόπεδο και η περιπλάνηση μόλις άρχιζε για τον Wladek. Αυτή τη φορά όμως θα είναι μόνος, χωρίς την οικογένειά του.

1943-1945: Η περιπλάνηση στα ερείπια της Βαρσοβίας

Καθώς ο πόλεμος συνεχίζεται, ο ήρωας περιπλανιέται ανάμεσα στα ερείπια της Βαρσοβίας προκειμένου να επιβιώσει. Το τοπίο συνθέτουν πτώματα, συντρίμια, πεταμένες βάλιτσες, αντικείμενα, έπιπλα και παντού είναι εμφανή τα σημάδια της καταστροφής. Στη διάρκεια των δύο χρόνων περιπλάνησης ο ήρωας θα αρρωστήσει, θα νιώσει την πείνα, θα εργαστεί κάτω από άθλιες συνθήκες, θα υποστεί τον εξευτελισμό και τον ξυλοδαρμό. Ταυτόχρονα όμως στους σταθμούς της περιπλάνησής του με φόντο το θέατρο του πολέμου, θα δεχτεί σημαντική βοήθεια μέσα από το κοινωνικό του περιβάλλον. Έτσι, θα καταφέρει να παραμείνει κρυμμένος σε διάφορα διαμερίσματα, από τα οποία θα γίνει μάρτυρας των θηριωδιών. Ο κόσμος καταρρέει και το μόνο που τον κρατά ζωντανό είναι η δύναμη της φαντασίας του ότι παίζει πιάνο. Μόλις άρχισε ο ξεσηκωμός των Πολωνών και οι Γερμανοί απαντούν. Η Βαρσοβία φλέγεται και η σκηνή υπογραμμίζει τις διαστάσεις αυτού του πολέμου, που δεν άφησε τίποτα όρθιο στο πέρασμα του. Η πόλη ήταν κυριολεκτικά στο στόχαστρο των Γερμανών αλλά και της χιτλερικής πολιτικής²². Το πλάνο της Βαρσοβίας είναι καθηλωτικό. Κτίρια που στέκουν σα φαντάσματα γύρω του. Τίποτα δεν θυμίζει τη Βαρσοβία πριν από τον πόλεμο και την πρώτη εικόνα της πόλης γεμάτης από ζωή στο πρώτο πλάνο της ταινίας.

Φτάνοντας στο τέλος της περιπέτειάς του, έχει καταφέρει να επιβιώσει μέσα από κακουχίες και δοκιμασίες, τόσο εξαιτίας της εσωτερικής του δύναμης, όσο και εξαιτίας της φήμης του. Αυτός όμως που στο τέλος του πολέμου θα τον βοηθήσει και θα του σώσει τη ζωή δεν μπορεί ούτε ο ίδιος να το φανταστεί. Στον τελευταίο σταθμό της περιπλάνησής του, σε ένα σπίτι, ένας Γερμανός αξιωματικός, ο Hosenfeld, θα τον φροντίσει και θα του σώσει τη ζωή. Το μόνο που θα του ζητήσει είναι να παίξει για εκείνον στο πιάνο και το όνομά του για να τον ακούει, μετά το τέλος του πολέμου. Όταν

²² Οι Πολωνοί υπήρξαν τα κύρια θύματα του προγράμματος έξωσης και εκδίωξης, μετατράπηκαν σε πολίτες δεύτερης κατηγορίας και υφίσταντο μια σειρά από απαγορεύσεις. Εξαιτίας αυτού του προγράμματος, και μετά την εισβολή, άλλαξε και η μοίρα των Εβραίων της Πολωνίας, τους οποίους διάλεξαν συστηματικά για τιμωρίες και ταπεινώσεις (Μαζάουερ 2009: 78-96).

ο Wladek θα θελήσει να του ανταποδώσει τη χάρη που τον έσωσε, δεν θα μπορέσει να τον βρει.

1945: Το τέλος της περιπλάνησης

Οι Γερμανοί αποχωρούν και ο πόλεμος τελειώσε μαζί και τα δεινά του ήρωα, ο οποίος θα ξαναπαίξει πιάνο στο Ράδιο-Βαρσοβία, ακριβώς όπως έκανε πριν ξεσπάσει ο πόλεμος, το 1939. Καθώς πρόκειται για αληθινή ιστορία, ο θεατής πληροφορείται για το μέλλον των χαρακτήρων ξεκινώντας από τον Szpilman, ο οποίος έζησε στη Βαρσοβία μέχρι το θάνατο του, στις 6 Ιουλίου 2000, σε ηλικία 88 ετών, ενώ ο Hosenfeld πέθανε το 1952 έγκλειστος σε σοβιετικό στρατόπεδο.

Συμπερασματικά, ο *Pianist* συμπυκνώνει τη θέληση και τον αγώνα του ήρωα για επιβίωση, μέσα στη γενέτειρά του που αποτελεί τον σταθερό τόπο δράσης του από την αρχή ως το τέλος του πολέμου. Η Βαρσοβία λειτουργεί ως εκείνος ο σταθερός τόπος μέσα στον οποίο ο ήρωας γεννιέται, ζει, εργάζεται, και φορτίζεται με όλα τα δεινά που προκάλεσε ο πόλεμος για να ξαναγυρίσει στην αρχική του κατάσταση. Σε όλη την ταινία κυριαρχεί η λατρεία του για τη μουσική και το πιάνο. Αυτό αποτελούσε το σωσίβιο που τον κράτησε ζωντανό και του έδινε κουράγιο, όπως υπογραμμίζουν τα κοντινά πλάνα στα δάχτυλά του σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Ο ήρωας συνειδητά επιλέγει να μην εγκαταλείψει τη γενέτειρά του και καταφέρνει να διατηρήσει την αξιοπρέπειά και τις αξίες του, του παρ' όλα τα τραυματικά γεγονότα που προκάλεσε ο πόλεμος, τόσο στον ίδιο, με τον εκτοπισμό στο στρατόπεδο θανάτου της οικογένειάς του όσο και με τη διάλυση της πόλης του.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, αυτό που επιδρά καταλυτικά στον θεατή είναι το περιβάλλον μέσα στο οποίο κινείται ο ήρωας. Η Βαρσοβία ζωντανεύει στα μάτια του θεατή, μέσα από τα καθηλωτικά πλάνα που δείχνουν τις όψεις και την εξέλιξή της στα χρόνια του πολέμου. (αρχή του πολέμου - γκέτο - διάλυση). Ο *Pianist* καλεί τον θεατή να περιπλανηθεί μαζί του στην πόλη του και να γίνει μέρος της προσωπικής του ιστορίας. Μπορεί να βιώσει το ξέσπασμα του πολέμου που οδηγεί στα απομεινάρια της πόλης. Ακόμη θα περάσει μέσα από τις συνθήκες ζωής στο απομονωμένο γκέτο στην απόλυτη καταστροφή. Μέσα από αυτή τη διαδρομή, που είναι γεμάτη με ιστορικές πληροφορίες, συγκινείται και ταυτίζεται με την προσωπική ιστορία του ήρωα, στην προσπάθειά του να επιβιώσει και νιώθει την απόγνωση του από τον φόβο του θανάτου. Σε αυτή την

κατεύθυνση οδηγεί το πλάνο της διαλυμένης Βαρσοβίας που δείχνει το μέγεθος της καταστροφής και το σημάδι της ιστορίας του πολέμου που αποτυπώθηκε πάνω της. Μια εικόνα που ο θεατής δεν μπορεί να ξεχάσει.

Δεν είναι όμως μόνο το πλάνο της Βαρσοβίας, που μεταδίδει το απόλυτο χάος και την καταστροφή που προκάλεσε ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος στην Πολωνία. Σε αυτό συμβάλλουν, ακόμη, οι σταθμοί της περιπλάνησης, το νοσοκομείο, τα ερειπωμένα σπίτια, τα εγκαταλελειμμένα διαμερίσματα, το τείχος του γκέτο, οι άδειοι δρόμοι από ζωή. Με αυτόν τον τρόπο, ο θεατής μπορεί να φανταστεί το περιβάλλον στο οποίο ο ήρωας προσπαθεί και επιμένει να επιβιώσει, και ταυτόχρονα να νιώσει τα συναισθήματα του και αγωνία για την τύχη του. Γίνεται επομένως εμφανές, ότι ο χώρος βρίσκεται σε συνεχή αλληλεπίδραση με τον ήρωα, συνδέεται με την ψυχολογία του, φορτίζεται με τα συναισθήματα του και τις πράξεις του.

Ανακεφαλαιώνοντας, μέσα από τον *Pianist*, ζωντανεύει μπροστά στα μάτια του θεατή, η εικόνα της όμορφης πριν από τον πόλεμο πόλης, που μπαίνοντας στο στόχαστρο της χιτλερικής επιθετικότητας, υπέστη τα περισσότερα δεινά και ισοπεδώθηκε. Η οδύνη του ήρωα ισοδυναμεί με την οδύνη της πόλης του, κλείνοντας μέσα της τις κακουχίες και τα δεινά που προκάλεσε το Ολοκαύτωμα και οδήγησε στο θάνατό της.

4.3 Downfall

Η ιστορία της ταινίας αφηγείται τις τελευταίες μέρες του Hitler και των στενών συνεργατών του μέσα στο καταφύγιό του στο Βερολίνο. Το Βερολίνο έχει μετατραπεί σε πεδίο μάχης και οι πολίτες ζουν μέσα σε άθλιες συνθήκες. Η ταινία χρονικά τοποθετείται στο 1945, στο τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου, με μία σύντομη αναδρομή στο 1942.

Το παρόν - σήμερα

Η ταινία ξεκινά από το παρόν με τη μαρτυρία της αληθινής προσωπικής γραμματέας του Hitler, την ηλικιωμένη πια Traudl Junge, η οποία κοιτάζοντας κατάματα την κάμερα λέει: «Πιστεύω ότι θα έπρεπε να θυμώσω με αυτό το παιδί για εκείνη την παιδαριώδη

τρέλα, αλλιώς δεν θα τη συγχωρήσω που δε συνειδητοποίησε τη φρίκη, τη θηριωδία πριν να είναι αργά». Μόλις προετοίμασε τον θεατή γι' αυτό που θα επακολουθήσει.

Πίσω στο 1942

Ο Hitler, από το Αρχηγείο του, παίρνει συνέντευξη από πέντε υποψήφιες προκειμένου να επιλέξει την προσωπική του γραμματέα. Η Traudl Junge είχε πάρει τη θέση και από εδώ και στο εξής θα γίνει μάρτυρας της «παιδαριώδους τρέλας», όπως ανέφερε χρόνια μετά, αντιμέτωπη με το παρελθόν της.

Βερολίνο, 20 Απριλίου 1945: Ανάμεσα στην καταστροφή και την αλαζονεία

Είναι τα 56^α γενέθλια του Hitler. Από εδώ και στο εξής η πλοκή εναλλάσσεται μεταξύ του καταφυγίου του Hitler και της πόλης του Βερολίνου, βλέποντας την ιστορία να εξελίσσεται παράλληλα και στα δύο σημεία με σταθερό τόπο το Βερολίνο. Έξω η πόλη βομβαρδίζεται από τους Ρώσους και η επιχείρηση «Clausewitz» μόλις μπήκε σε εφαρμογή. Την εικόνα του Βερολίνου, που έχει καταστραφεί συνθέτουν από τη μία οι έντρομοι πολίτες που εγκαταλείπουν καθώς έχουν μείνει χωρίς νερό, αέριο, ρεύμα και από την άλλη η χιτλερική νεολαία που πολεμά με πάθος. Μέσα στο καταφύγιό του, ο Hitler απόκοσμος και με εμφανή τα συμπτώματα του πάρκινσον στο χέρι του, που φροντίζει να κρύβει, θα πραγματοποιήσει αλλεπάλληλες συσκέψεις με τους συνεργάτες του άλλοτε πάνω από χάρτες, σχεδιάζοντας την επόμενη στρατιωτική επίθεση, άλλοτε σε δείπνα, ακόμα και πάνω από μακέτες που συμπύκνωναν το όραμά του για το Ράιχ προορισμένο για θησαυροφυλάκιο τέχνης και πολιτισμού. Σε άλλη φάση, θα βραβεύσει τη χιτλερική νεολαία και άλλοτε θα κάνει λόγο για την ενδεχόμενη πτώση του επιμένοντας να παραμείνει στο Βερολίνο, και επιβεβαιώνοντας έτσι, την αντιφατική εικόνα του.

Όσο συνειδητοποιεί την ήττα του και το τέλος, βλέπει παντού την προδοσία, και δακρύζει. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον αυτό το σημείο, αφού ο Hitler παραδέχεται ότι ο πόλεμος που τόσο ποθούσε, μόλις χάθηκε²³. Αφού στράφηκε ανοιχτά εναντίον των

²³ Ο Hitler επιθυμεί τον πόλεμο ως το μέσο υλοποίησης του οράματός του για τη γερμανική φυλή, που πιστεύει ότι προορίζεται να επιβληθεί δια της βίας, δια του πολέμου. Το χρέος της Γερμανίας είναι να κυριεύσει τον κόσμο, ειδικά ως εκλείψει. (Ferro 2016: 102).

συνεργατών που δεν ήταν άξιοι του Φύρερ και των πολιτών του, σειρά έχει ο τελευταίος εχθρός: Ο ίδιος του ο εαυτός. Η αυτοκτονία ήταν πια η μόνη λύση²⁴.

Ο μονόδρομος

Από εδώ και στο εξής μπαίνει σε εφαρμογή το προσωπικό του σχέδιο και προτρέπει το προσωπικό του να φύγει. Ο ίδιος όμως επιμένει να παραμείνει στο Βερολίνο. Μέσα σε αυτό το κλίμα, οι οδηγίες τώρα αλλάζουν και αυτή τη φορά αφορούν όχι την καλύτερη στρατιωτική επίθεση, αλλά την πιο αποτελεσματική αυτοκτονία, που ισοδυναμεί με τη λύτρωσή τους, όπως τονίζουν. Έξω όμως από το μικρόκοσμό του καταφυγίου, η πραγματικότητα είναι τελείως διαφορετική: οι πολίτες είναι ετοιμοθάνατοι και η χιτλερική νεολαία αυτοκτονεί, υπογραμμίζοντας ότι τα παιδιά δεν ήταν μόνο πολιτικά θύματα, αλλά και στρατιωτικά (Sorlin 1999: 113).

Λίγο πριν το τέλος: Ο μονόλογος - η διαθήκη - ο γάμος - η αυτοκτονία

Από αυτό το σημείο και μέχρι το τέλος, η αφήγηση εστιάζει στο τελικό αποτέλεσμα στο οποίο οδηγούν οι αποφάσεις των χαρακτήρων, που οδηγούν στην αυτοκτονία τους, ακόμη και σκοτώνοντας τα ίδια τους τα παιδιά, καθώς θεωρούν ότι δεν υπάρχει ζωή μετά τον εθνικοσοσιαλισμό. Ο Hitler, πιστός στο τελικό του σχέδιό ξεκινά από έναν μονόλογο που περιλαμβάνει, την ικανοποίησή του που αντιμετώπισε το εβραϊκό δηλητήριο, κατηγορεί τους πολίτες του επειδή δεν τα κατάφεραν σε αυτή τη δοκιμασία και έχει αποφασίσει να τους αφήσει στην μοίρα τους²⁵, και ολοκληρώνεται με τις απάνθρωπες θεωρίες του σχετικά με την έννοια της σκληρότητας που πρέπει να είναι ο μόνος οδηγός των πράξεων του ανθρώπου, χωρίς ίχνος συμπόνοιας. Παρ' όλα αυτά εξακολουθεί να πιστεύει ότι όλα μπορούν να αλλάξουν, δείχνοντας τις συχνές μεταπτώσεις των διαθέσεων του που άλλαζαν από στιγμή σε στιγμή και εναλλάσσονταν μεταξύ θυμού και αισιοδοξίας. Ακολουθεί η πολιτική διαθήκη του, την οποία υπαγορεύει στην Traudl τονίζοντας ότι: «Όλες οι σκέψεις, οι πράξεις και η ζωή μου υπαγορεύονταν από την αγάπη και την αφοσίωσή μου στο γερμανικό λαό». Αμέσως μετά παντρεύεται την Eva, με συνοπτικές διαδικασίες και ενημερώνει με απόλυτη

²⁴ Σύμφωνα με τον Ferro (2016: 443), ο Hitler είχε δείξει και παλαιότερα τις αυτοκτονικές του τάσεις ήδη από το 1923, και αυτή δεν ήταν η πρώτη φορά.

²⁵ Σύμφωνα με τον Ferro (2016: 423): «Ο Hitler είχε δηλώσει ότι ήθελε να πάει κόντρα στην Ιστορία, που θεωρούνταν μια βουτιά στο κενό. Ο γερμανικός λαός θα ήταν ο πρώτος που θα θυσιαζόταν».

ψυχραιμία τον στρατιώτη του Gunsche ότι ετοιμάζεται να αυτοκτονήσει μαζί με την σύζυγό του²⁶, διασφαλίζοντας με κάθε τρόπο την αποτέφρωση του, καθώς το να βρουν οι Ρώσοι το πτώμα του και να το εκθέσουν σε μουσείο, φαντάζει αβάσταχτο. Το σκυλί του, η Blondie, που τόσο αγαπούσε, θα είναι το πρώτο θύμα αυτής της ομαδικής αυτοκτονίας. Ακολουθεί η αυτοκτονία του μαζί με τη γυναίκα του, όπως ακριβώς το είχε σχεδιάσει. Άλλωστε, είχε πει προηγουμένως: «Η μοίρα έχει πάρει το δρόμο της». Μόλις έδωσε τέλος στη ζωή του αλλά και στην ουτοπία του, που οδήγησε στον τραγικότερο πόλεμο της ιστορίας.

Η ταινία δε μας δείχνει τη σκηνή της αυτοκτονίας, αλλά μας μεταφέρει μέσα στο δωμάτιο στο οποίο η Traudl σοκαρισμένη, αντικρύζει τα αίματα και είναι πια αποφασισμένη να φύγει από την οδυνηρή πραγματικότητα που είχε λίγο νωρίτερα περιγράψει: «Σαν ένα όνειρο από το οποίο θες να ξυπνήσεις αλλά δεν μπορείς και συνεχίζεις να το βλέπεις». Έτσι, ο Απρίλιος τελειώνει κλείνοντας μέσα του όλα αυτά τα γεγονότα και η διαταγή για κατάπαυση του πυρός στις 30/4/1945 επισφράγισε την πτώση.

Επιστροφή στο παρόν - σήμερα

Φτάνοντας προς το τέλος, η ταινία μας αποκαλύπτει όλες τις πληροφορίες σχετικά με τη ζωή των αληθινών προσώπων που συμμετείχαν στον πόλεμο και τη ζωή τους μετά τη λήξη του. Η ταινία κλείνει ακριβώς όπως ξεκίνησε με την αληθινή μαρτυρία της Traudl. Ενώ παραδέχεται ότι δεν αποτελεί δικαιολογία το ότι ήταν μικρή και ότι θα μπορούσε να είχε καταλάβει, παρ' όλα αυτά δεν βλέπει το συσχετισμό όλης της θηριωδίας με το δικό της παρελθόν και αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ήμουν ικανοποιημένη που δεν έφταιγα προσωπικά και δεν γνώριζα όλα αυτά τα πράγματα. Δεν γνώριζα την έκταση»²⁷.

²⁶ Η Eva ήθελε να πεθάνει μαζί του και ο ίδιος πίστευε ότι η αφοσίωση της άξιζε αυτήν την ανταμοιβή: να συμμετάσχει ως σύζυγος στον τελετουργικό θάνατο του Φύρερ (Ferro 2016:449-450).

²⁷ Ο Κόκκινος (2013:322-323), εντοπίζει το βαθύ διχασμό της σύγχρονης γερμανικής κοινωνίας αναφορικά με το επίμαχο παρελθόν της, και τονίζει: «την ελλιπή συλλογική επεξεργασία του τραύματος και την εξακολουθητική επιρροή αμυντικών μηχανισμών που κατατείνουν στην ιστορική αμνησία, τον συμψηφισμό των δεινών, την αυτό-θυματοποίηση και σε τελική ανάλυση την ίδια την αποενοχοποίηση».

Συνεπώς, η *Downfall*, όπως μαρτυρεί και ο τίτλος της ταινίας, τονίζει την πτώση, που λειτουργεί σε πολλαπλά επίπεδα και σηματοδοτεί την αυτοκτονία του Hitler, το τέλος του Γ' Ράιχ, των συνεργατών του, των πιστών οπαδών του, το θάνατο της γυναίκας του, αλλά και το τέλος του Βερολίνου. Το Βερολίνο, παρουσιάζεται ως ο σταθερός τόπος δράσης ανάμεσα σε δύο χώρους στους οποίους μεταφέρεται ο θεατής: ανάμεσα στο καταφύγιο του Hitler και στους δρόμους του Βερολίνου. Από την πλήρη ισοπέδωση στην παράνοια του καταφυγίου. Ωστόσο, τα περισσότερα πλάνα προβάλλουν το καταφύγιο, καθώς η πλοκή εξελίσσεται και εξαρτάται από τις αποφάσεις που λαμβάνονται εντός του και καταγράφονται όλες οι τελευταίες κινήσεις του Hitler.

Επιπρόσθετα, ο θεατής αναγνωρίζει την προσωπικότητα του Hitler, ο οποίος δρα μέσα στον κλειστοφοβικό χώρο του καταφυγίου που αντανακλά τις αποφάσεις και τα συναισθήματά του. Ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με την εικόνα ενός ανθρώπου που από τη μία αποφασίζει μόνος του, δίνει διαταγές για στρατιωτικές επιθέσεις και εντολές για εκτελέσεις. Από την άλλη, συνάπτει έναν βιαστικό γάμο, είναι τρυφερός με τα ανίψια του, προστατευτικός απέναντι στην γραμματέα του, φροντίζει το σκυλί του, εκφράζει την περηφάνειά του στα μικρά παιδιά που πολεμούν και δακρύζει μπροστά στην ήττα του. Μέσα από την επιλογή του σκηνοθέτη να εστιάσει στο καταφύγιο, αναδεικνύονται οι χαρακτήρες και γίνονται θεατές κάποιες αθέατες ως τώρα πτυχές ιδιαίτερα της προσωπικότητας του Hitler, του εκφραστή του απόλυτου κακού, ο οποίος ανθρωποποιείται. Σε αυτό συμβάλλει καταλυτικά, εκτός από τις παραπάνω εικόνες που σημειώσαμε, και η προσωπική μαρτυρία της αληθινής γραμματέως του, κατά την έναρξη και λήξη της ταινίας. Ο ίδιος, όπως αναφέρει η Junge τόνιζε συνέχεια με έμφαση: «Είμαι ένα εργαλείο της μοίρας και πρέπει να ακολουθήσω το δρόμο που έχει χαράξει για μένα μια μοίρα θεϊκή».²⁸

Συνακόλουθα, η τελευταία κατοικία του Hitler ζωντανεύει μπροστά στα μάτια του θεατή, ο οποίος μπορεί να ψυχολογήσει και προσπαθεί μέσα από τη σκιαγράφιση της προσωπικότητάς του να κατανοήσει τα κίνητρα αλλά και να αποδώσει νόημα στις πράξεις του ανθρώπου που οδήγησε στον πιο αιματηρό πόλεμο της παγκόσμιας

²⁸ Απόσπασμα από το βιβλίο – μαρτυρία της Traudl Junge (2003: 135) και στο οποίο έχει βασιστεί η ταινία. Είναι ενδιαφέρον, καθώς περιγράφονται λεπτομερώς οι στιγμές της με τον Hitler, σκιαγραφώντας την αντιφατική εικόνα του.

ιστορίας. Προσπαθεί δηλαδή, να υποκειμενοποιήσει την ίδια την ιστορία, πέρα από τα όποια αντικειμενικά δεδομένα.

Συνοψίζοντας, μέσα από την *Downfall*, αναδεικνύεται έντονα η προσωπικότητα του Hitler, την εικόνα του οποίου συνθέτουν τα στοιχεία του ηγέτη που κατέκτησε μόνος του την Ευρώπη, η πίστη στα γερμανικά ιδεώδη, αλλά και η προβολή της αδυναμίας και της συγκίνησής του που ηττήθηκε και προδόθηκε, που έκανε όνειρα για το λαό του, εξανθρωπίζοντας έτσι τον άνθρωπο - μηχανή που έσπειρε μόνο την καταστροφή. Μπροστά του, ο θεατής μένει μετέωρος και διχάζεται, αφού έρχεται αντιμέτωπος με μια τελείως διαφορετική εικόνα από αυτήν που μέχρι τώρα γνώριζε. Με άλλα λόγια, δίνεται μια ανθρώπινη διάσταση στους πρωταγωνιστές και δημιουργούς του ναζισμού, που έθεσαν σε ομηρία, εκτός από όλες σχεδόν τις χώρες του κόσμου, στο τέλος και το ίδιο το Βερολίνο.

4.4 Saving Private Ryan

Η ταινία αφηγείται την αποστολή μιας ομάδας Αμερικανών στρατιωτών, οι οποίοι αναλαμβάνουν, μετά από διαταγή του Αμερικανικού Επιτελείου Στρατού, να σώσουν ένα στρατιώτη, ο οποίος έχασε στη μάχη τα τρία αδέρφια του. Η ιστορία εκτυλίσσεται στην κατεχόμενη Γαλλία με σημείο έναρξης την απόβαση στη Νορμανδία το 1944, της μέρας που σφράγισε την έκβαση του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Σήμερα - στο παρόν

Η ταινία ξεκινά με πρώτο κοντινό πλάνο στην αμερικανική σημαία, που ανεμίζει, κάτω από το φως του ήλιου. Ένα ηλικιωμένος άντρας πλαισιωμένος από την οικογένειά του, αναζητά και προσεγγίζει ανάμεσα σε πολλούς ένα συγκεκριμένο τάφο, μπροστά στον οποίο λυγίζει.

Επιστροφή στις 6 Ιουνίου 1944: Πράσινος Τομέας, Ακτή Όμαχα: Η απόβαση στη Νορμανδία

Μεταφερόμαστε πίσω στο 1944, τη στιγμή της απόβασης στη Νορμανδία, στην ακτή Όμαχα. Οι Αμερικανοί στρατιώτες, με αρχηγό τον John Miller, που είναι ο κεντρικός ήρωας της ταινίας, δίνει οδηγίες στους άντρες του, προκειμένου να αποβιβαστούν στην

παραλία, μέσα σε δυσμενείς καιρικές συνθήκες. Ακολουθεί η περιγραφή της στιγμής της απόβασης. Το τοπίο συνθέτουν διαμελισμένα σώματα, συνεχείς βομβαρδισμοί και εκρήξεις. Κάποιοι τα καταφέρνουν, άλλοι πνίγονται από το βάρος του οπλισμού τους. Ακολουθούν σκηνές ανταλλαγής πυρών με τους Γερμανούς και οι Αμερικανοί καταφέρνουν να ανοίξουν μια έξοδο στην ακτή και να δημιουργήσουν προγεφύρωμα. Καθώς η πλοκή εξελίσσεται στην ακτή, η ταινία συστήνει στον θεατή τους στρατιώτες που θα αποτελέσουν και την ομάδα της επόμενης αποστολής. Ακόμα όμως δεν το ξέρουν. Η «ωραία θέα» που βλέπουν ο Λοχίας Horvath με τον Miller παραπέμπει στην κόκκινη από το αίμα θάλασσα, η οποία ξεβράζει τα πτώματα. Ένα από αυτά είναι και του νεκρού στρατιώτη Ryan S., όπως μας πληροφορεί το κοντινό πλάνο πάνω στο σακίδιό του. Το όνομα αυτό θα γινόταν η αιτία της επόμενης ριψοκίνδυνης αποστολής τους, μέσα από διάφορους σταθμούς με φόντο τον πόλεμο.

War Department – ΗΠΑ: Η διαταγή

Ο Στρατηγός Marshall μαθαίνει ότι η μητέρα του στρατιώτη Ryan έχει χάσει τους τρεις από τους τέσσερις γιους της και ο ένας πρέπει να σωθεί. Το μόνο που χρειάζεται είναι μια ομάδα διάσωσης με σκοπό να επιστρέψει ο Ryan στην πατρίδα του. Η διαταγή μόλις δόθηκε και η αποστολή ξεκινούσε.

Η ομάδα

Καθώς έχουν περάσει τρεις μέρες από την απόβαση, η ομάδα συστάθηκε χωρίς καθυστέρηση και αποτελείται από οκτώ άτομα συνολικά, με διαφορετικούς χαρακτήρες ο καθένας και μοναδικό σκοπό τη διάσωση ενός στρατιώτη. Ανάμεσά τους βρίσκεται και ο δεκανέας-μεταφραστής Urham, ο οποίος δεν έχει πολεμήσει ποτέ. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ίδια η φύση της αποστολής έχει δημιουργήσει μια διάχυτη δυσφορία σχετικά με το αν αξίζει να ρισκάρουν τη ζωή τους οκτώ άνδρες προκειμένου να σώσουν έναν. Ο μόνος που επιμένει στον πολύτιμο στόχο, είναι ο Λοχαγός Miller, ο οποίος πιστός στο καθήκον, δίνει το παράδειγμα στους στρατιώτες του.

Ιχνηλατώντας στη γαλλική πόλη: η πρώτη απώλεια

Η πλοκή μεταφέρεται στη διαλυμένη από τους βομβαρδισμούς Νεβίλ και ο Λοχαγός αναζητά τον Ryan, αλλά δεν τον βρίσκει εκεί. Εντωμεταξύ μπροστά τους βλέπουν μια οικογένεια που είχε εγκλωβιστεί στο διαλυμένο σπίτι της. Ο πατέρας στην προσπάθειά του να σώσει τα παιδιά τους, δίνει στον στρατιώτη Cararzo το μικρό κορίτσι, το οποίο

αγκαλιάζει. Αμέσως όμως πυροβολείται από έναν ελεύθερο σκοπευτή και πεθαίνει αιμορραγώντας. Η πρώτη απώλεια μόλις σημειώθηκε, αλλά η ομάδα πρέπει να συνεχίσει. Ακολουθεί ο δεύτερος σταθμός, ο οποίος θα δώσει τις πρώτες πληροφορίες που θα οδηγήσουν στον Ryan. Ο ίδιος κατευθύνεται στην Ραμέλ και η ομάδα σχεδιάζει τη καινούργια διαδρομή της.

Η αποστολή συνεχίζεται: Η δεύτερη απώλεια

Στο δρόμο για τη Ραμέλ αντικρύζουν ένα πολυβολείο κοντά σε μια θέση ραντάρ. Οι στρατιώτες προτείνουν την παράκαμψη, ενώ ο Λοχαγός διαφωνεί και δίνει διαταγή να επιτεθούν προκειμένου να μη χτυπήσει τον επόμενο λόχο. Ακολουθούν βομβαρδισμοί και το σχέδιο οδήγησε στο θάνατο του Wade, γιατρού της ομάδας. Όταν αντιλαμβάνονται ανάμεσά τους, τον Γερμανό στρατιώτη που τον πυροβόλησε, ετοιμάζονται να τον σκοτώσουν, αλλά ο Miller τον αφήνει ελεύθερο. Όμως αυτή δεν θα είναι η τελευταία τους συνάντηση. Η επόμενη θα είναι μοιραία. Η αποστολή συνεχίζεται καθώς είναι η μόνη που δίνει το δικαίωμα επιστροφής στην πατρίδα. Μόνο που τώρα οι όροι θα αλλάξουν.

Ανακαλύπτοντας τον Ryan: Μπροστά σε νέα αποστολή

Πλησιάζοντας στη Ραμέλ, βρέθηκαν πρόσωπο με πρόσωπο με τον Ryan και από εδώ και πέρα η πλοκή εκτυλίσσεται στη Ραμέλ. Το τοπίο συνθέτουν ερείπια, συντρίμμια και κτίρια μισογκρεμισμένα που θυμίζουν κάποτε ότι υπήρχε ζωή στην πόλη. Ο Λοχαγός του ανακοινώνει ότι η αποστολή είναι να επιστρέψει σώος στην πατρίδα, αλλά εκεί θα συναντήσει την άρνηση του Ryan να εγκαταλείψει. Μια τελευταία μάχη πρέπει να δοθεί. Μετρώντας τις δυνάμεις τους και τα όπλα που διέθεταν, πρέπει να προσελκύσουν προς το μέρος τους τα γερμανικά τανκς προκειμένου να τα οδηγήσουν ανάμεσα στα ερείπια και να τα χτυπήσουν με το μόνο όπλο που διέθεταν, μια αυτοσχέδια κολλητική βόμβα. Όλοι βρίσκονται στις θέσεις τους. Κόντρα στο πολεμικό τοπίο η Edith Piaf γεμίζει με τη φωνή της την αναμονή, μέχρι τη στιγμή που το τραγούδι διακόπτει ο ήχος του τρεμάμενου εδάφους από το γερμανικό τανκ που πλησιάζει. Από το καμπαναριό πληροφορούνται για τις κινήσεις του εχθρού και την αριθμητική υπεροχή του. Ακολουθούν ανταλλαγές πυρών, εκρήξεις, πυροβολισμοί και μάχες σώμα με σώμα και ο Miller σε όλη τη διάρκεια της μάχης προστατεύει τον Ryan. Όμως αυτό δεν θα κρατήσει για πολύ. Ο Miller σκοτώνεται από τον ίδιο Γερμανό που είχε σώσει και ήταν ο λόγος που ο φοβισμένος μέχρι τότε δεκανέας – μεταφραστής της ομάδας Upham σκότωσε για

πρώτη φορά. Ο Miller λίγο πριν πεθάνει λέει στον Ryan: «Κέρδισέ το αυτό». Ο Ryan θα του απαντήσει πολλά χρόνια μετά.

Επιστροφή στο παρόν

Ο ηλικιωμένος πια Ryan στέκεται μπροστά στον τάφο του Miller. Έφτασε η ώρα να δώσει την απάντησή του: «Ελπίζω στα μάτια σου να κέρδισα αυτό που κάνατε όλοι για μένα» και ζητά από τη γυναίκα του να του επιβεβαιώσει ότι έχει ζήσει μια καλή ζωή και ότι είναι καλός άνθρωπος. Εκείνη του το επιβεβαιώνει. Η ταινία κλείνει ακριβώς όπως ξεκίνησε με την αμερικανική σημαία να ανεμίζει κάτω από το φως του ήλιου.

Επομένως, μέσα από την *Saving Private Ryan*, ο θεατής μεταφέρεται στη Γαλλία, που είναι και ο σταθερός τόπος δράσης των χαρακτήρων και ζωντανεύει μπροστά του η απόβαση στη Νορμανδία, η σημαντικότερη μέρα που έκρινε την έκβαση του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Αυτό το πετυχαίνει μέσα από τα πρώτα είκοσι λεπτά απεικόνισης των μαχών στην ακτή Όμαχα εστιάζοντας στο πολεμικό τοπίο. Ο θεατής θα βρεθεί στη ματωμένη ακτή και στη θάλασσα που έχει βαφτεί κόκκινη από το αίμα. Την ζοφερή εικόνα από τις θηριωδίες του πολέμου, γεμίζουν πτώματα από τους βομβαρδισμούς, διαμελισμένα σώματα, ανατινασσόμενα πυρομαχικά, ανταλλαγές πυρών, ωμή βία και επισφραγίζεται με την απόγνωση των στρατιωτών που κρατάνε ακόμη και μέλη του σώματός τους ή αντικρύζουν άλλους στρατιώτες που βρίσκουν ακαριαίο θάνατο.

Εντούτοις, παρ' όλο που η πρώτη σκάνος της ταινίας καταφέρνει να αναπαραστήσει τόσο ρεαλιστικά τις σκηνές μάχης, σε σημείο που έχει χαρακτηριστεί ως ντοκιμαντέρ, ωστόσο δεν μπορεί να αποδώσει την ίδια την πραγματικότητα, ούτε να χαρακτηριστεί αληθινή, εφ' όσον οι σκηνές που εκδιπλώνονται μπροστά στο θεατή, αφορούν αφενός τις παραστάσεις του ίδιου του δημιουργού και αφετέρου βασίζονται στις μαρτυρίες των βετεράνων που συμμετείχαν στην απόβαση (Δερμεντζόπουλος, Κυριακάκης: 1998).

Επιπρόσθετα, οφείλουμε να προσθέσουμε ότι η ταινία δεν περιλαμβάνει στην αφήγησή της για αυτό το ιστορικό γεγονός το οποίο πραγματεύεται, ιστορικές πληροφορίες, που περιλαμβάνουν τις προσπάθειες και την προετοιμασία που οδήγησε στην απόβαση, σε αυτή τη γιγαντιαία πολεμική επιχείρηση. Αναφέρουμε ενδεικτικά, τη γαλλική αντίσταση, μέσα από την οποία εξαρθρώθηκαν συγκοινωνίες και επικοινωνίες, τα παράλληλα ειδικά μελετημένα σχέδια παραπλάνησης των Γερμανών από τους

Βρετανούς με εικονικές και πραγματικές συγκεντρώσεις πλωτών μέσων, καθώς και τα επιμέρους σχέδια των συμμάχων που αφορούσαν την αεροπορία, το ναυτικό και άρα τη συνεργασία των παραπάνω, που οδήγησαν στο τελικό αποτέλεσμα. Αντιθέτως, ο πόλεμος παρουσιάζεται σαν προσωπική υπόθεση των Αμερικανών, όπως δηλώνει και η έναρξη και λήξη της ταινίας με κοντινό πλάνο στην αμερικανική σημαία και πως στον πόλεμο αυτοί ήταν οι κύριοι αντίπαλοι των Γερμανών με τις περισσότερες απώλειες (Δερμεντζόπουλος, Κυριακάκης: 1998).

Συνακόλουθα, γίνεται παραπάνω από εμφανής, η επιμονή στον πόλεμο με βάση τις ανθρώπινες απώλειες που σημειώνονται από την πλευρά των Αμερικανών στρατιωτών κατά τη διάρκεια της αποστολής τους. Άλλωστε το επιβεβαιώνει και ο ήρωας της ταινίας με τις πράξεις του και τονίζοντας στην ομάδα του, τον στόχο τους που είναι η νίκη στον πόλεμο. Ο Ryan από την πλευρά του επιμένει να πολεμήσει για την πατρίδα, ενώ βλέπουμε ότι ακόμα και ο δειλός δεκανέας-μεταφραστής πυροβολεί για πρώτη φορά τον εχθρό. Οι Γερμανοί παρουσιάζονται οι κακοί, σκληροί και χωρίς συναισθήματα, όπως φαίνεται μέσα από τον Γερμανό στρατιώτη που ενώ τον άφησαν ελεύθερο, αυτός δεν το εκτίμησε και στράφηκε με την πρώτη ευκαιρία εναντίον τους. Οι Αμερικανοί, φαίνονται ότι θυσιάζονται στη μάχη έναντι του εχθρού ο οποίος έχει το αριθμητικό πλεονέκτημα (Δερμεντζόπουλος, Κυριακάκης: 1998). Τέλος, ακόμα και στο τέλος της ταινίας, επιβεβαιώνεται αυτή η εμμονή, με τον λοχαγό που λίγο πριν πεθάνει, μέχρι και τη τελευταία στιγμή πολεμά, πυροβολώντας το ταγκ. Πιστός στο καθήκον, και άρα πιστός στον πόλεμο.

Ανακεφαλαιώνοντας, στο *Saving Private Ryan*, ο πόλεμος είναι το μοναδικό εκείνο μέσο που χρησιμοποιείται για την επιβίωση. Εμπλεκόμενοι όλοι στον κυκεώνα του και μέσα σε ένα φαύλο κύκλο βίας και σκοτωμού, που σημειώνονται μόνο ανθρώπινες απώλειες, ο θεατής όχι μόνο δεν προσλαμβάνει τελικά ένα αντιπολεμικό μήνυμα, αντιθέτως οδηγείται στην εξύμνηση του πολέμου και της θηριωδίας που τον συνοδεύει (Δερμεντζόπουλος, Κυριακάκης: 1998).

4.5 Schindler's List

Η ταινία αφηγείται την πραγματική ιστορία ενός Γερμανού επιχειρηματία, ο οποίος κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, καταφέρνει μέσω της δημιουργίας ενός εργοστασίου να σώσει 1100 Εβραίους. Η ιστορία ξεδιπλώνεται από το 1939 μέχρι το 1944, με χρονολογική σειρά στην Κρακοβία της Πολωνίας.

Σεπτέμβριος του 1939: Ο Oscar Schindler

Βρισκόμαστε στο 1939, μετά την εισβολή των Γερμανών στην Πολωνία. Οι Εβραίοι οδηγούνται στο γκέτο της Κρακοβίας και οι περιουσίες τους δημεύονται. Εντωμεταξύ έχει κάνει την εμφάνισή του ο Oscar Schindler, που είναι ο κεντρικός ήρωας της ταινίας με σκοπό να ανοίξει εργοστάσιο εμαγιέ σκευών για το γερμανικό στρατό. Βάζοντας μπροστά το σχέδιό του από τη μία αξιοποιεί τις γνώσεις και τις διασυνδέσεις του Stern, υπαλλήλου του Εβραϊκού Συμβουλίου και από την άλλη δωροδοκεί τα Ες-Ες προκειμένου να εδραιωθεί. Για τον ίδιο ως μέλος του ναζιστικού κόμματος, έμενε να ασκήσει τα επικοινωνιακά του χαρίσματα και τις δημόσιες σχέσεις του. Το σχέδιο μόλις έμπαινε σε εφαρμογή.

20 Μαρτίου 1941: Το εργοστάσιο

Το εργοστάσιο ανοίγει με την χρηματοδότηση των Εβραίων επιχειρηματιών και ο Stern αναλαμβάνει την ανεύρεση φτηνού εργατικού δυναμικού από Εβραίους, οι οποίοι κρίνονται ως «απαραίτητοι για εργασία». Εδώ η ταινία μας δείχνει κάτω από ποιες προϋποθέσεις κρίνεται κάποιος απαραίτητος για να λάβει την άδεια εργασίας. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή όπου ένας Εβραίος λέει χαρακτηριστικά: «Διδάσκω ιστορία και λογοτεχνία. Από πότε δεν είναι απαραίτητες;». «Όσοι ήταν ακατάλληλοι προς εργασία» στέλνονταν κατευθείαν στα στρατόπεδα εξόντωσης, ενώ οι υπόλοιποι «επιλέγονταν» για να αντιμετωπίσουν την «εξόντωση δια της εργασίας» (Μαζάουερ 2009: 307-312). Ενώ το εργοστάσιο άνοιξε, η σύντομη επίσκεψη της γυναίκας του Schindler, βοηθά στο να διαβάσουμε τον χαρακτήρα του ήρωα, τη φιλοδοξία και την εμμονή του στο κέρδος μέσω του πολέμου, το στοιχείο τελικά που του έλειπε για να οδηγηθεί στην επίτευξη των στόχων του αλλά και της απόκτησης φήμης. Γι' αυτό το λόγο είναι σίγουρος ότι δεν θα ξεχάσουν ποτέ το όνομά του. Πράγματι, δεν θα τον ξεχάσουν, αλλά ο λόγος θα είναι τελείως διαφορετικός από αυτόν που πιστεύει μέχρι εκείνη τη στιγμή.

Χειμώνας 1942: Ο Amon Goeth και το στρατόπεδο Πλάσοφ

Η πλοκή μεταφέρεται στο γκέτο της Κρακοβίας που άλλοι το παρομοιάζουν με πάτο και άλλοι με ελευθερία την ίδια στιγμή που ξεναγείται ανάμεσά τους ο ανθυπολοχαγός Amon Goeth, με προορισμό τον τόπο διαμονής του στο υπό κατασκευή στρατόπεδο καταναγκαστικής εργασίας Πλάσοφ. Η παρουσία του γίνεται αμέσως αισθητή με την

επιλογή της Helen Hirsch σαν οικιακή βοηθό, την εκτέλεση μιας Εβραίας μηχανικού και επισφραγίζεται με τον μονόλογο του σχετικά με την ιστορία των Εβραίων της Κρακοβίας, τονίζοντας ότι η σημερινή μέρα θα μείνει στην ιστορία. Μόλις έδωσε το σύνθημα για τη διάλυση του γκέτο και τις σφαγές που θα τη συνοδέψουν. Κυρίως όμως από εκείνη τη στιγμή ταύτισε το όνομά του με το θάνατο.

13 Μαρτίου 1943: Η διάλυση του Γκέτο και το στρατόπεδο

Τη διάλυση του γκέτο ακολουθούν μια σειρά από αλυσιδωτές εξελίξεις και από εδώ και στο εξής η πλοκή εκτυλίσσεται ανάμεσα στο γκέτο, στο στρατόπεδο και στο εργοστάσιο, που επηρεάζουν τους τρεις χώρους. Η διάλυση του γκέτο, γίνεται μέσα από ένα συνδυασμό βίαιου ανθρωποκνηγητού, εκφοβισμού και εν ψυχρώ εκτελέσεις. Το τοπίο συνθέτουν πτώματα, αίμα, και ανάμεσά τους πεταμένες βαλίτσες. Ο Schindler από την άλλη, γίνεται μάρτυρας της σφαγής και τη ματιά του μαγνητίζει ένα μικρό κοριτσάκι με ένα κατακόκκινο παλτό που τρέχει να κρυφτεί. Το ίδιο κοριτσάκι θα το ξανασυναντήσει, αλλά σε άλλο χώρο αυτή τη φορά.

Μπροστά στις νέες εξελίξεις, το Πλάσοφ έπρεπε να στελεχωθεί με 20.000-30.000 δυναμικό, μέρος του οποίου αποτελούνταν από τους εργάτες του Schindler τους οποίους έχασε. Έπρεπε έτσι να δωροδοκήσει τον Goeth, κερδίζοντας ταυτόχρονα την εμπιστοσύνη του, αλλά και τους εργάτες του. Ήταν από το 1941/42 που ο Himmler κατάλαβε τη σημασία των στρατοπέδων και ο αριθμός των τροφίμων το 1942 είχε διπλασιαστεί. Σύμφωνα με την πολιτική τους, η χρήση τους έπρεπε να είναι εξαντλητική (Μαζάουερ 2009:307- 312). Η νέα κατάσταση επιβάλλει την εξέταση ανδρών και γυναικών στην πλατεία του στρατοπέδου, προκειμένου να διαχωριστούν οι υγιείς από τους άρρωστους και υποχρεώνοντας τους να τρέχουν γυμνοί μπροστά σε όλους. Οι γυναίκες από την πλευρά τους προετοιμάζονται για να φανούν υγιείς χρησιμοποιώντας τα δικά τους μυστικά όπλα επιβίωσης: βάφονται με το ίδιο τους το αίμα. Από εδώ και στο εξής βλέπουμε ότι όσο η στάση του Goeth σκληραίνει και η μανία του να σκοτώνει, γίνεται πιο έντονη, αφού δρα μέσα στο φυσικό του χώρο και τρέφεται από τον πόλεμο, τόσο ο Schindler αλλάζει και αρχίζει με τη βοήθεια του Stern, να σώζει σταδιακά εργάτες που κινδυνεύουν από τον Goeth. Προσπαθεί, ταυτόχρονα, να μεταπείσει τον τελευταίο σχετικά με τις εκτελέσεις λέγοντας του: «Δύναμη είναι να έχεις κάθε λόγο να σκοτώσεις και να μην το κάνεις».

Απρίλιος 1944: Η λίστα

Έξω πέφτει βροχή από στάχτες. Το στρατόπεδο κλείνει, όλοι θα μεταφερθούν στο Άουσβιτς και οι ίδιοι εργάτες είναι επιφορτισμένοι με την αποτέφρωση των πτωμάτων των Εβραίων που είχαν ταφεί στο στρατόπεδο. Μπροστά στα καμένα πτώματα, ο Schindler είναι συντετριμμένος και η σκηνή που ακολουθεί είναι καθλωτική. Περνά μπροστά του το κοριτσάκι με το κατακόκκινο παλτό, που είχε ξεχωρίσει. Αυτή τη φορά είναι νεκρό. Αυτό ήταν και το καθοριστικό χτύπημα που οδήγησε στην ιδέα της λίστας και την μεταφορά των εργατών του με δύο τρένα στο εργοστάσιο του που είχε καταφέρει να μεταφέρει μέσω της δωροδοκίας, στη Τσεχοσλοβακία. Η δακτυλογράφηση των ονομάτων ισοδυναμούσε με τη σωτηρία τους και όπως τονίζει χαρακτηριστικά ο Stern: «Η λίστα είναι ανεκτίμητο αγαθό. Η λίστα είναι ζωή».

Από το Άουσβιτς στην ελευθερία

Ένα γραφειοκρατικό λάθος ήταν η αιτία αλλαγής του προορισμού του τρένου των γυναικών στο Άουσβιτς και την πορεία θανάτου τους προετοίμαζε η κίνηση του χεριού ενός μικρού παιδιού. Μεταφερόμαστε στον στρατοπεδικό κόσμο του Άουσβιτς και ακολουθούν οι σκηνές προετοιμασίας των γυναικών, οι οποίες γυμνές και εκτεθειμένες στο σαδισμό των φρουρών νομίζουν ότι προορίζονται για τους θαλάμους αερίων. Στα στρατόπεδα, το γυναικείο σώμα υπέκυπτε στις κακουχίες, έχανε κάθε αξία και μάθαινε να ζει τον εξευτελισμό και η γύμνια εξυπηρετούσε στο να δημιουργηθεί ντροπή, χάνοντας κάθε ίχνος αξιοπρέπειας. Όταν όμως αντί για αέριο τρέχει επάνω τους το νερό ο τρόμος αντικαταστάθηκε από τη χαρά και την ανακούφιση, που ολοκληρώθηκε με την αποχώρησή τους από το Άουσβιτς, ύστερα και πάλι από την μεσολάβηση του και Schindler την μεταφορά τους στο εργοστάσιό του στην Τσεχοσλοβακία. Ο πόλεμος τελείωσε, και ο μονόλογός του ήρωα μαρτυρεί την παράδοση της Γερμανίας και τις συνέπειες για τον ίδιο. Λίγο πριν την απόδρασή του, οι εργάτες του κάνουν δώρο ένα χρυσό δαχτυλίδι που έφτιαξαν από τα χρυσά δόντια ενός ηλικιωμένου, και το οποίο φέρει την επιγραφή: «Όποιος σώζει μια ζωή, σώζει τον κόσμο ολόκληρο», υπογραμμίζοντας την ευγνωμοσύνη των Εβραίων προς τον ίδιο. Ο Σοβιετικός στρατός τους ανακοινώνει ότι τους απελευθέρωσε και στην επόμενη σκηνή περπατούν όλοι μαζί ελεύθεροι πλέον. Η ταινία μας δίνει πληροφορίες για τα γεγονότα που ακολούθησαν την παράδοση της Γερμανίας. Ο Goeth κρεμάστηκε για εγκλήματα κατά της ανθρωπότητας και τα τελευταία λόγια του ήταν ο χαιρετισμός προς τον Hitler. Ο

Schindler από την άλλη, κατάφερε να διαφύγει και βραβεύθηκε στην Ιερουσαλήμ, το 1958.

Σήμερα: Η σημασία της λίστας

Η ταινία κλείνει στο νεκροταφείο, με τους πραγματικούς Εβραίους που έσωσε ο Schindler, να αφήνουν πέτρες στον τάφο του μαζί με τους ηθοποιούς που τους υποδύθηκαν και δύο κόκκινα τριαντάφυλλα από τον ηθοποιό που υποδύθηκε τον Schindler, χωρίς να μας δείχνει το πρόσωπό του. Με την λίστα δεν έσωσε μόνο 1100 Εβραίους αλλά γενιές ολόκληρες²⁹.

Εν κατακλείδι, η *Schindler's List* εντυπώνεται στη μνήμη του θεατή μέσα από το θέμα της και την αφηγηματική πλοκή της. Το Ολοκαύτωμα παρουσιάζεται μέσα από τη μεταστροφή των αντιλήψεων ενός κερδοσκόπου ανθρώπου αρχικά, ο οποίος κατάφερε να μεταλλαχθεί και να διαφοροποιηθεί. Βλέποντας από κοντά τις θηριωδίες, γεννήθηκαν στον ίδιο αισθήματα συμπόνοιας απέναντι σε ανθρώπους που δοκιμάζονταν από τον παραλογισμό του πολέμου. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας χαρτογραφείται με απόλυτη γλαφυρότητα η δράση του ανθρώπου που αλλάζει εξαιτίας του πολέμου, τον οποίο αρχικά επιθυμούσε ως το μέσο πλουτισμού του. Επομένως, ο θεατής αναγνωρίζει τη μετάνοιά του, που εκδηλώνεται έμπρακτα μέσα από τον προσωπικό του αγώνα, και που πήρε σάρκα και οστά πρωτίστως μέσα από την σωτήρια λίστα, αλλά και μέσα από την επίμονη προσπάθεια του να μεταπείσει τους υπέρμαχους του πολέμου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, τονίζεται η ηρωική εξαίρεση και όχι ο κανόνας και από το τραύμα, το πένθος, την εξόντωση και το πένθος, αποτυπώνεται η ελπίδα, η χαρά και η ελευθερία σαν αποτέλεσμα της προσωπικής βούλησης ενός ανθρώπου (Κόκκινος 2013).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το αποτέλεσμα της πράξης του, αναγνωρίζεται από τον θεατή με τη χρήση του έγχρωμου στο τέλος της ταινίας και την εικόνα των ανθρώπων που σώθηκαν ως «οι Εβραίοι του Σίντλερ» και συμπυκνώνει το συμβολισμό της λίστας στο

²⁹ Όταν το 1993 προβλήθηκε η ταινία προκάλεσε δημόσια και επιστημονική διαμάχη η οποία επικεντρώθηκε μονοδιάστατα στο ζήτημα της δυνατότητας αναπαράστασης και ιστορικής εμπίωσης του Ολοκαυτώματος και όχι σαν μια απόπειρα της γενικότερης αμερικανικής κοινωνίας στις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, να αναμετρηθεί με το επίμαχο παρελθόν-έστω και εμμέσως-και να αναδείξει και να διαχειριστεί τα ιστορικά της τραύματα μέσω της κραταιάς πολιτιστικής της βιομηχανίας. (Κόκκινος 2013: 317-319)

παρόν και την σωτηρία από το σίγουρο θάνατο, που επέβαλαν οι γενοκτονικές πρακτικές του εθνικοσοσιαλισμού. Αυτή ήταν και η μόνη ανάμεσα σε όλες τις λίστες που προοριζόταν για το απόλυτο καλό.

Προς αυτή την κατεύθυνση, η *Schindler's List* συνδυάζει το ασπρόμαυρο με το έγχρωμο. Καθώς η αφηγηματική πλοκή της γίνεται σε ασπρόμαυρο χρώμα για να αφηγηθεί τα γεγονότα του παρελθόντος, που παραπέμπει σε ιστορικό ντοκουμέντο, η χρήση του κόκκινου χρώματος μόνο στο παλτό που φορά το μικρό κορίτσι-σύμβολο εξυπηρετεί στο να αναδείξει το ζήτημα του Ολοκαυτώματος, του οριακού αυτού γεγονότος που δεν μπορεί να ενταχθεί σε κανένα σύστημα αξιών, και τον πόλεμο που παρέσυρε στη δίνη του ακόμα και αθώες ζωές παιδιών. Τονίζει με αυτόν τον τρόπο, την κινητοποίηση ενός και μόνο ανθρώπου να σώσει ολόκληρες γενιές, ξεδεύοντας όλη την περιουσία του.

Επομένως, είναι ο συνδυασμός όλων των παραπάνω στοιχείων στη *Schindler's List*, που καταφέρνουν να μεταδώσουν αβίαστα το μήνυμα στον θεατή, του παρ' ολίγον θύτη που σώζει τα παρ' ολίγον θύματά του. Ένας και μόνο άνθρωπος, ο οποίος αφυπνίζεται έγκαιρα και μετατρέπεται σε σωτήρα, τονίζοντας ότι μπορεί να υπάρξει ανθρωπιά ακόμα και μέσα στον πιο σκληρό και παράλογο πόλεμο, όπως ήταν ο Β' Παγκόσμιος.

Κεφάλαιο 5

Επίλογος

5.1 Γενικά συμπεράσματα

Μέσα από τον κινηματογράφο ταξιδέψαμε στην ιστορία και συγκεκριμένα ξεδιπλώσαμε το γεγονός του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Το παρελθόν υπάρχει παντού, εκβάλλει στο παρόν και μας ζητά τρόπους να το προσεγγίσουμε και να το ανακαλύψουμε. Η μνήμη μας βοηθά να αναπλάσουμε το παρελθόν στο παρόν και να το διαβάσουμε με σημείο εκκίνησης το σήμερα. Η πολλαπλότητα των όρων της και η «έκρηξη μνήμης», που είδαμε, καταδεικνύουν την σημασία της και την τοποθετούν στο επίκεντρο των συζητήσεων που απασχολούν τη δημόσια σφαίρα.

Ειδικά η πολιτισμική μνήμη, που μας απασχολεί στην παρούσα εργασία, διασφαλίζει ότι το παρελθόν δεν θα ξεχαστεί, έρχεται να δημιουργήσει δεσμούς ανάμεσα στο παρελθόν, στο παρόν και στο μέλλον. Ακόμη λειτουργεί σαν πεδίο αφηγήσεων, συζητήσεων, όπου διαμορφώνουμε την πολιτισμική μας ταυτότητα και διαφυλάσσουμε την πολιτισμική μας κληρονομιά.

Η γνώση για το παρελθόν μοιράζεται ανάμεσα στους ανθρώπους που συμμετέχουν στην εμπειρία του κινηματογράφου και πλοηγούνται στον ιστορικό χρόνο. Θα λέγαμε ότι μέσα από τις ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας η ιστορία ξαναγράφεται και παράγονται εικόνες για το παρελθόν που θα περάσουν σε ολόκληρες γενιές.

Ο κινηματογράφος λειτουργεί σαν ατμομηχανή της πολιτισμικής βιομηχανίας και συμβάλλει στη διατήρηση της πολιτισμικής μνήμης. Ειδικά για το ζήτημα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου που φαίνεται ότι απασχολεί την κινηματογραφική παραγωγή όλο και περισσότερο, θεωρούμε σημαντική τη διάσωση της μνήμης αυτού του πολέμου, όχι μόνο για να το γνωρίσουμε αλλά για να είμαστε σε επιφυλακή εν όψει καινούργιων και ανάλογων καταστάσεων, όπως ο ρατσισμός, η ξενοφοβία, ο κοινωνικός αποκλεισμός.

(Τοντόροφ 1998: 196-198). Αυτό άλλωστε που είναι σημαντικό, είναι η γνώση του παρελθόντος για να μπορέσουμε να προχωρήσουμε στο μέλλον.

Οι πέντε ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας που αναλύσαμε, μεταφέρουν τον θεατή πίσω στο 1939 και μέχρι το 1945, όπου ξεδιπλώνεται μπροστά του ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος και φωτίζουν διαφορετικές πτυχές αυτού του πολέμου. Μέσα από τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις, ο θεατής, γνωρίζει τις προσωπικές ιστορίες των κεντρικών ηρώων, τα κίνητρα που τους κινητοποίησαν να δράσουν, συγκινείται, θυμώνει, διατυπώνει τη δική του άποψη, και νιώθει σαν να ήταν εκεί και να βιώνει τα γεγονότα. Οι ταινίες μιλούν στην ψυχή των θεατών και τα συναισθήματα έχουν τον πρώτο ρόλο. Αυτό είναι και το νόημα της τέχνης.

Επομένως, ο κινηματογράφος εκτός από τέχνη που συνδέεται με την κοινωνία είναι τεκμήριο πολιτισμού, φορέας πολιτισμικής μνήμης και πηγή ιστορικής γνώσης. Οι ταινίες λειτουργούν σαν ψηφίδες μνήμης μέσα από τις οποίες μπορούμε να καταλάβουμε, να διερευνήσουμε και να νοηματοδοτήσουμε το παρελθόν.

Βιβλιογραφία

Ansgar, N. / Astrid E., 2008, *Cutlural Memory Studies. An International an Interdisciplinary Handbook*, Walter deGruyter, Berlin and New York

Assmann, J., 2008, «Communicative and Cultural Memory», στο Ansgar, N. / Astrid E., *Cutlural Memory Studies. An International an Interdisciplinary Handbook*, Berlin and New York, σσ. 109-118

Assmann, J., 1995, «Collective Memory and Cultural Identity, *New German Critique*, 65, σσ. 125-133

Assmann, A., 2010, «Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past», στο Tilmans, Karin, Vree, Frank, Winter, Jay (επιμ.), *Performing the Past. Memory, History, and Identity in modern Europe*, Amsterdam, σσ. 35-50

Assmann, A., 2008, «Canon and Archive», στο Ansgar, N. / Astrid E., *Cutlural Memory Studies. An International an Interdisciplinary Handbook*, Berlin and New York, σσ. 97-107

Berstein S., Milza P., 1997, *Ιστορία της Ευρώπης: Διάσπαση και Ανοικοδόμηση της Ευρώπης, 1919 έως σήμερα*, (μετ. Γ. Κοκολάκης), τομ. 3, Αλεξάνδρεια, Αθήνα

CineScience 2013, Κιμουρτζής, Π., (επιμ.), *Ο κινηματογράφος στον φακό της επιστήμης*, Gutenberg, Αθήνα

Confino, A., 1997, «Collective Memory and Cultural History: Problems of Method», *The American Historical Review*, Vol.102, No 5, (Dec.), σσ. 1386-1403.

Connerton, P., 1989, *How Societies Remember*, Cambridge, University Press, Cambridge

Δερμεντζόπουλος, Χ., 2015, *Η επινόηση του τόπου, Νοσταλγία και μνήμη στην Πολίτικη Κουζίνα*, Orportuna, Πάτρα

Δερμεντζόπουλος, Χ., Κυριακάκης, Ι., 1998, *Ουτοπία: 32*, «Η διάσωση του μύθου και η κριτική της κριτικής. Για την ταινία του Στήβεν Σπίλμπεργκ, Η διάσωση του στρατιώτη Ράιαν» Διαθέσιμο στο: <http://uoi.academia.edu/ChristosDermentzopoulos.pdf> [Πρόσβαση: 30/5/2017]

- Ferro, M., 2016, *Οι Επτά ηγέτες του Πολέμου (1918-1945)*, Μεταίχμιο, Αθήνα
- Ferro, M., 2002, *Κινηματογράφος και ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα
- Fleischer, H., 2008, *Οι Πόλεμοι της Μνήμης. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στη Δημόσια Ιστορία.*, Νεφέλη, Αθήνα
- Fleischer, H., 2003, (επιμέλεια). *Η Ελλάδα '36-'49. Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο. Τομές και συνέχειες.* Καστανιώτης, Αθήνα.
- Fogu, Cl., Kansteiner, W., 2006, «The Politics of Memory and the Poetics of History», στο Ned Lebow, R., / Kansteiner, W, / Fogu Cl., (επιμ.), *The Politics of Memory in Postwar Europe*, σσ. 284-310
- Gazi, Efi, "Claiming History. Debating the Past in the Present", *Historiein*, 4 (2003-2004), σσ. 5- 14
- Gillis, J., (ed.), 1996, *Commemorations. The Politics of National Identity*, Princeton University Press, Princeton
- Halbwachs, M., 2013, *Η συλλογική μνήμη*, (επιμέλεια: Α. Μαντόγλου, μετ. Τ. Πλυτά), Παπαζήσης, Αθήνα
- Hirsch, M., 2008, «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, 29:1, (Spring), Porter Institute for Poetics and Semiotics. Διαθέσιμο στο: <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/hirsch_postmemory.pdf>[Πρόσβαση: 9/3/2017]
- Hobsbawm, E., 1998, *Για την ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα
- Huyssen, A., 2003, *Presents Pasts, Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford California
- Irwin-Zarecka, I., 1994, *Frames of Remembrance: the Dynamics of Collective Memory*, Transaction Publishers, New Brunswick, N.J.
- Junge, T., 2003, *Μέχρι το Τέλος: Η γραμματέας του Χίτλερ αφηγείται*, Μέδουσα, Αθήνα

Kansteiner, W., 2002, «Finding meaning in memory: A methodological critique of collective memory studies», *History and Theory*, 41 (May), σσ. 179-197

Klein, K., 2000, «On the Emergence of Memory in Historical Discourse», *Representations*, 69 (Winter), σσ. 127-150

Κόκκινος, Γ., 2013, «Ο φασισμός, ο εθνικοσοσιαλισμός και το Ολοκαύτωμα στη δημόσια σφαίρα και τον κινηματογράφο - Ενδεικτικές περιπτώσεις», στο *CineScience, Ο κινηματογράφος στον φακό της επιστήμης*, Gutenberg, Αθήνα, σσ. 279-331

Κόκκινος, Γ., Λεμονίδου, Έ., Αγτζίδης, Β., 2010, *Το τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης. Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την Ιστορία και τη Μνήμη*, Ταξιδευτής, Αθήνα

Κόκκινος, Γ., 2007, *Προσεγγίζοντας το Ολοκαύτωμα στο ελληνικό σχολείο*, Ταξιδευτής, Αθήνα

Le Goff, J., 1998, *Ιστορία και μνήμη*, (μετ. Γ. Κουμπουρλής), Νεφέλη, Αθήνα

Λιάκος, Α., 2011, *Αποκάλυψη, Ουτοπία και Ιστορία. Οι μεταμορφώσεις της ιστορικής συνείδησης*, Πόλις, Αθήνα

Λιάκος, Α., 2007, *Πώς το παρελθόν γίνεται Ιστορία*, Πόλις, Αθήνα

Μαζάουερ, Μ., 2009, *Η αυτοκρατορία του Χίτλερ: Ναζιστική εξουσία στην Κατοχική Ευρώπη*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα

Μαζάουερ, Μ., 2001, *Σκοτεινή ήπειρος: Ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, μετ. Κ. Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα

Μαντόγλου, Α., 2005, *Μνήμες. Ατομικές – Συλλογικές – Ιστορικές*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα

Μπενβενίστε, Ρ., / Παραδέλλης, Θ., 1999, (επιμ.), *Διαδρομές και τόποι της μνήμης. Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα

Ned Lebow, R., / Kansteiner, W., / Fogu, Cl, (ed.), 2006, *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Duke University Press

Nora, P., 1989, «Between Memory and History: Les lieux de memoire», *Representations*, 26 (Spring), σσ. 7-25

Olick, J. K. / Robbins, J, 1998, «Social Memory Studies: From “Collective Memory” to the Historical Sociology of Mnemonic Practices», *Annual Review of Sociology*, Vol. 24, σσ. 105-140

Παραδέλλης, Θ., 1999, «Ανθρωπολογία της μνήμης», στο Μπενβενίστε, Ρ., / Παραδέλλης, Θ., (επιμ.), *Διαδρομές και τόποι της μνήμης. Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σσ. 27-58

Rigney, A., 2005, «Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory», *Journal of European Studies*, 35:1, σσ. 11-28. Διαθέσιμο στο: <<https://pdfs.semanticscholar.org/170b/bfe2d3e7a4bd923df18d483f4353c28512bf.pdf>> [Πρόσβαση: 15/3/2017]

Roediger, H.L., Wertsch, J, V., 2008, «Creating a new discipline of memory studies», Vol 1(1) σσ. 9-22

Rosenstone, R. A., 1995, *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*, Harvard University Press, Cambridge, MA

Sorlin, P., 2006, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, (εισαγωγή, επιμέλεια: Χ. Δερμεντζόπουλος), Μεταίχμιο, Αθήνα

Sorlin, P., 1999, «Children as war victims in postwar European cinema», στο Winter, J., Sivan, E., *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge, σσ. 104-124

Tilmans, K. / Vree, F. V. / Winter, J (ed.), 2010, *Performing the Past. Memory, History, and Identity in modern Europe*, Amsterdam University Press, Amsterdam

Τοντόροφ, Τ., 1998, «Οι καταχρήσεις της μνήμης», στο Βαρών-Βασάρ, Ο., (επιμ.), *Εβραϊκή ιστορία και μνήμη*, Αθήνα, σσ. 149-198

Winter, J., 2010, «The performance of the past: memory, history, identity», in *Performing the Past. Memory, History, and Identity in modern Europe*, Amsterdam University Press, Amsterdam, σσ. 11-23

Young, J.W., 2001, *Η Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου, 1945-1991*, πολιτική ιστορία, (μετ. Γ. Δεμερτζίδης), Πατάκη, Αθήνα

Διαδικτυακές πηγές

Assmann, J., A., 2013. Cultural Memory: The link between past, present, and future. Στο: IEA (Institute of Advanced Studies of the University of Sao Paolo), *International Seminar of Communicative and Cultural Memory*. Sao Paolo. 15 Μαΐου 2013. Διαθέσιμο στο <http://www.iea.usp.br/en/media-library/video/international-seminar-of-communicative-and-cultural-memory>. [Πρόσβαση 1/3/2017]

Κόκκινος, Γ., 2016. Εθνικοσοσιαλισμός, Ολοκαύτωμα και διαχείριση της τραυματικής μνήμης. Στην: ΕΜΝΕ (Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού), *Η ταραγμένη δεκαετία του 1940. Πολιτικές διαστάσεις και κοινωνικές εξελίξεις*. Αθήνα. 8 Απριλίου 2016. Διαθέσιμο στο: <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=2715>. [Πρόσβαση 1/3/2017]

<http://www.imdb.com>

Παράρτημα Α

Τεχνική Ταυτότητα

Ταινιών

Life is Beautiful (1997, Original title: La vita e bella)³⁰



Σενάριο: V. Cerami και R. Benigni

Σκηνοθεσία: R. Benigni

Παραγωγή: Melampo Cinematografica, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica

Μουσική: N. Piovani

Ηθοποιοί: R. Benigni, N. Braschi, G. Cantarini, G. Durano

Χώρα: Ιταλία

Γλώσσα: Ιταλικά, Γερμανικά, Αγγλικά

Χρώμα: Έγχρωμη

Διάρκεια: 116 λεπτά

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 1999 Απέσπασε τρία Όσκαρ (Α' ανδρικού ρόλου, Καλύτερης μουσικής και Καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας), 1999 Βραβεία BAFTA (Α' ανδρικού ρόλου), 1998 Χρυσές Σφαίρες με τέσσερις

³⁰ Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0118799/>[Πρόσβαση: 3/5/2017]

νίκες (Καλύτερου ηθοποιού, Καλύτερης Ταινίας, Καλύτερου σεναρίου και Καλύτερης φωτογραφίας), 1998 Βραβείο Επιτροπής του Φεστιβάλ Καννών.

The Pianist (2002)³¹



Σενάριο: R. Harwood

Βιβλίο: W. Szpilman

Σκηνοθεσία: R. Polanski

Παραγωγή: R. Polanski, R. Benmussa, A. Sarde

Μουσική: W. Kilar

Ηθοποιοί: A. Brody, T. Kretschmann, F. Finlay, E. Fox

Χώρα: Γαλλία, Πολωνία, Γερμανία, Αγγλία

Γλώσσα: Αγγλικά, Γερμανικά, Ρωσικά

Χρώμα: Έγχρωμη

Διάρκεια: 150 λεπτά

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 2003 Απέσπασε τρία Όσκαρ (Α' ανδρικού ρόλου, Καλύτερης Σκηνοθεσίας και Καλύτερου Σεναρίου), 2003 Βραβεία BAFTA (Καλύτερης ταινίας και σκηνοθεσίας), 2002 Χρυσός Φοίνικας Φεστιβάλ Καννών, 2003 Χρυσές Σφαίρες (Καλύτερης Ευρωπαϊκής ταινίας)

³¹ Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0118799/>[Πρόσβαση: 3/5/2017]

Downfall (2004, Original title: Der Untergang)³²



Σενάριο: B. Eichinger

Βιβλία: J. Fest, T. Junge, M. Muller

Σκηνοθεσία: O. Hirschbiegel

Παραγωγή: Constantin Film Produktion, NDR, WDR, Degeto Film, ORF, EOS Production, Rai Cinema

Μουσική: S. Zacharias

Ηθοποιοί: B. Ganz, A. M. Lara, U. Matthes, J. Kohler

Χώρα: Γερμανία, Αυστρία, Ιταλία

Γλώσσα: Γερμανικά, Ρωσικά, Ουγγρικά

Χρώμα: Έγχρωμη

Διάρκεια: 157 λεπτά

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 2005 Υποψήφιο για Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας της χρονιάς, 2005 Βραβεία Amanda (Καλύτερη Ξένη ταινία), 2005 Βραβεία Bambi (Καλύτερης Γερμανικής Ταινίας)

Saving Private Ryan (1998)³³

³² Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0118799/>[Πρόσβαση: 3/5/2017]



Σενάριο: R. Rodat

Σκηνοθεσία: S. Spielberg

Παραγωγή: DreamWorks, Paramount Pictures, Amblin Entertainment *Mutual* Film Company, Mark Gordon Productions

Μουσική: J. Williams

Ηθοποιοί: T. Hanks, M. Damon, T. Sizemore, G. Ribisi

Χώρα: ΗΠΑ

Γλώσσα: Αγγλικά, Γαλλικά, Γερμανικά

Χρώμα: Έγχρωμη

Διάρκεια: 169 λεπτά

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 1999 Απέσπασε πέντε Όσκαρ (Καλύτερης σκηνοθεσίας, φωτογραφίας, ήχου, μοντάζ, μοντάζ ηχητικών εφέ), 1999 Χρυσές Σφαίρες (Καλύτερης δραματικής ταινίας και σκηνοθεσίας), 1999 Βραβεία BAFTA (Καλύτερου ήχου και ειδικών εφέ)

Schindler's List (1993)³⁴

³³ Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0118799/>[Πρόσβαση: 3/5/2017]

³⁴ Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0118799/>[Πρόσβαση: 3/5/2017]



Σενάριο: S. Zaillian

Βιβλίο: T. Keneally

Σκηνοθεσία: S. Spielberg

Παραγωγή: Universal Pictures, Amblin Entertainment

Μουσική: J. Williams

Ηθοποιοί: L. Neeson, R. Fiennes, B. Kingsley, E. Davidtz

Χώρα: ΗΠΑ

Γλώσσα: Αγγλικά, Εβραϊκά, Γερμανικά, Πολωνέζικα

Χρώμα: Έγχρωμη

Διάρκεια: 195 λεπτά

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 1994 Απέσπασε επτά Όσκαρ (Καλύτερης ταινίας, Σκηνοθεσίας, Διασκευασμένου Σεναρίου, Καλλιτεχνικής Διεύθυνσης, Φωτογραφίας, Μοντάζ, Μουσικής, 1994 Χρυσές Σφαίρες (Καλύτερης Δραματικής ταινίας, Σκηνοθεσίας, Σεναρίου), 1994 Βραβεία BAFTA (Καλύτερης ταινίας, Σκηνοθεσίας, Διασκευασμένου Σεναρίου, Μουσικής, Φωτογραφίας, Μοντάζ, Β' Ανδρικού ρόλου).

Παράρτημα Β

Φωτογραφικό υλικό



Roberto Benigni, *Life is Beautiful*, 1997



Roman Polanski, *The Pianist*, 2002



Oliver Hirschbiegel, Downfall, 2004



Steven Spielberg, Saving Private Ryan, 1998



Steven Spielberg, Schindler's List, 1993