

Sandra M. Nikolic

Μνήμη και αφήγηση του πολέμου στο *Ξυπόλυτο Τάγμα* και την *Προδοσία*

Memory and Narration of War in *The Barefoot Battalion*
and *Treason*

This paper is aimed at exploring war narratives in the Old Greek Cinema through the prism of The New Film History. Taking film as a cultural artifact that transmits cultural and political values, myths, memories, histories and traditions, this paper offers a detailed insight into the narrative structure and style of *The Barefoot Battalion* (1953) by Gregg Tallas and *Treason* (1964) by Kostas Manousakis with an eye to proving a theoretical perspective of functioning and importance of the narrative of memory. Special focus will be put on the concept of (collective) memory and history through the theories of Assmann, Nora and Hayden White. Remembrance and memory have special importance in the process of constructing the political and national identity. Today, the mass media are the main catalysts in creation of cultural frameworks for individual and social memory and film has become the main medium assisting the mediation of memory in the modern world. In war films, the narrative manipulates the characters' memory to express the national identity whereby individual memories are visually transformed into cultural memory. In that way Manousakis' and Tallas' films reflect the ongoing political discourses and the national past (through the character' memory) in which flashback, as the most prominent way of articulating memory, is playing the fundamental role in the establishment of characters and the development of the narrative. In both films, flashbacks are used to transform subjective memory into a historical fact. Tallas uses it to provide an answer to the question how the event

happened, while Manousakis is using it also to explain why something has happened in a certain way. Thereby, individual memory is being transformed into cultural, nostalgic memory or individual histories of war are turned into war history. Both films portray nostalgia with regard to the nation's past (Greece in the Second World War) along with transforming the social, national and economic circumstances, bounded identities of the war-time period and deterritorialization of the German Nazi ideology. In *The Barefoot Battalion* the social and cultural response to the enemy's identification is the construction of a hero-patriot with not only Dimitris and the 'Barefoot Battalion' as hero-patriots, but also all Greek soldiers, that is the entire generation of people who fought in the Second World War. The Greek national narrative was faced with a crisis, but Dimitris and other members of the Battalion managed to save it from potential ruin. It is now passed on to Dimitris' heir Stavros, who allegorically represents his son or disciple. The transition from Dimitris' memory to Stavros in the present implies that the next generation has inherited the national identity and memory for which many Greeks laid down their lives. In *Treason*, Carl von Stein's identity is fragmented and boasts a labyrinth structure. His physical and mental condition is characterized by a breakdown of body and mind. By means of this subjectivism, the film opposes the triumphant perception of the German national identity, with deterritorialization as an instrument for criticizing social control i.e. the critique of the German culture. But apart from the narrative structure, every film includes a so-called stylistic system, according to Bordwell (1985). In this sense, in Manousakis' and Tallas' films the quality of the mise-en-scene is in real shooting locations, documentary style of shooting, minimal musical stylization and the use of film silence and sounds coming from the environment so as to emphasize on important narrative parts, intensify the effect of reality etc.

Εισαγωγή

Αντικείμενο αυτού του κειμένου αποτελούν οι αφηγήσεις της μνήμης και του πολέμου στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο και συγκεκριμένα σε δύο ιστορικές πολεμικές ταινίες της δεκαετίας του 1950 και 1960, στο *Ξυπόλυτο Τάγμα* (1953) του Γκρεγκ Τάλλας και *Προδοσία* (1964) του Κώστα Μανουσάκη. Οι ταινίες αυτές επιλεχτήκαν ως δείγμα για δυο βασικούς λόγους: πρώτον, επειδή χρησιμοποιούν τη μνήμη (των χαρακτήρων), για να κατασκευάσουν την αφήγηση για τον πόλεμο του 1940 και να εκφράσουν την εθνική ταυτότητα.

Δεύτερον, επειδή παρουσιάζουν με ιδιαίτερο τρόπο τον χρόνο και τη μνήμη, χρησιμοποιώντας είτε γραμμική αφήγηση *in media res* με δυο φλάσμπακ (*Το Ξυπόλυτο Τάγμα*) είτε μη γραμμική αφήγηση (*Η Προδοσία*).

Με εργαλείο την Ποιοτική Ανάλυση Περιεχομένου θα ακολουθήσει μια κατά το δυνατόν πλήρης ανάλυση σχετικά με το πώς οι συγκεκριμένες ταινίες χρησιμοποιούν τις προσωπικές μαρτυρίες για να δημιουργήσουν την εθνική αφήγηση. Θα διαπιστωθεί ότι οι ταινίες το *Ξυπόλυτο Τάγμα* και η *Προδοσία* αντικατοπτρίζουν το εθνικό παρελθόν και ταυτόχρονα δείχνουν τις διαδικασίες για την ανασυγκρότηση της προσωπικής ταυτότητας (μέσα στον χρόνο), με τη μνήμη να παίζει τον κεντρικό ρόλο. Στη συνέχεια, θα δούμε πώς οι κινηματογραφικές προσωπικές μνήμες και ιδίως οι μνήμες του πολέμου μεταμορφώνονται οπτικά σε πολιτιστικές μνήμες.

Ο κινηματογράφος είναι ένα σημαντικό μέσο για τη μετάδοση της μνήμης στη σύγχρονη πολιτιστική ζωή. Είτε με τη μορφή της κριτικής αναδρομής είτε μέσα από τη λαϊκή κουλτούρα, η μνήμη στον κινηματογράφο αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του κινηματογραφικού πολιτισμού. Ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος ήταν γοητευμένος από την πλούσια ελληνική ιστορία και μνήμη, όπως αποδεικνύεται από πολυάριθμες ταινίες με πολεμικά ιστορικά θέματα (ταινίες με θέμα την ελληνική επανάσταση του 1821, όπως *Η λίμνη των στεναγμών* (1959) του Γρηγόρη Γρηγορίου, *Μπουμπουλίνα* (1959) του Κώστα Ανδρίτσου ή ταινίες για τον πόλεμο του 1940 όπως *Το νησί των γενναίων* (1959) του Ντίμη Δαδής, *Ουρανός* (1962) του Τάκη Κανελλόπουλου, *Διωγμός* (1964) του Γρηγόρη Γρηγορίου και *Το Μπλόκο* (1964) του Άδωνι Κύρου είναι μόνο λίγες ταινίες που αξίζει να αναφέρουμε). Όλες οι ταινίες, ανεξάρτητα της πολιτιστικής τους ή πολιτικής τους στάσης, αποτελούν σημαντικό αντικείμενο μελέτης. Την άποψη αυτή εκφράζει ο James Charman, σημειώνοντας ότι σε αντίθεση με την Παλιά Ιστορία Κινηματογράφου, η οποία εστίαζε στο ζήτημα της αυθεντικότητας των ιστορικών αφηγήσεων, η Νέα Ιστορία Κινηματογράφου επικεντρώνεται στη σχέση ανάμεσα στην κινηματογραφική ταινία και το κοινωνικό πλαίσιο, δίνει μεγαλύτερη προσοχή στην παραγωγή και εξετάζει το ύφος και το περιεχόμενο των ταινιών (Charman 2007, 55). Αναγνωρίζει επίσης ότι, εκτός από την αφήγηση, το στυλ της ταινίας παίζει σημαντικό ρόλο στην προσπάθεια κατανόησης μιας ταινίας. Το στιλιστικό σύστημα ορίζεται ως κατηγορία συστηματικής χρήσης των κινηματογραφικών τεχνικών, όπως η μιζανσέν, η κινηματογραφική φωτογραφία, το μοντάζ και ο ήχος πάντα σε σχέση με το τι απαιτεί η οπτική αφήγηση της ταινίας (Nikolić, 2012, 87).

Αφήγηση του πολέμου

Η αφήγηση είναι ένας τρόπος να πούμε μια ιστορία. Ο σκοπός είναι να δοθεί η απάντηση στο ερώτημα πώς γράφτηκε ένα κείμενο και πώς επικοινωνεί την ιστορία. Σε κάθε αφήγηση, υπάρχουν δυο πλευρές – του/της αφηγητή/τριας και του ακροατή/τριας/θεατή. Με βάση τις θεωρητικές θέσεις του Gérard Genette, ο Jakob Lothe ορίζει την αφήγηση ως αλυσίδα γεγονότων, σχέσεις αιτίας και αποτελέσματος σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή και σε ένα συγκεκριμένο χώρο (Lothe 2000, 11). Για να μπορέσει μια ταινία να επικοινωνήσει με το κοινό είναι απαραίτητο να υπάρχει ίδια πολιτιστική παράδοση και παρόμοιο συμβολικό σύστημα. Για να μπορεί η ταινία να μεταφέρει ένα μήνυμα, είναι απαραίτητο να εκφράσει τις πεποιθήσεις και τις αξίες του μαζικού ακροατήριου (Žikić 2010, 30). Με αυτή την έννοια, μπορούμε να ορίσουμε τις αφηγήσεις του πολέμου ως ιστορίες για τον πόλεμο, προσωπικές μαρτυρίες είτε σε προφορική μορφή είτε σε γραπτή. Ο Walter Hölbling πιστεύει ότι οι ιστορίες του πολέμου απεικονίζουν τις βασικές πολιτιστικές έννοιες, τις προσδοκίες και την εικόνα του εαυτού μας. Στην αφήγηση του πολέμου, το άτομο (συνήθως ο ήρωας της ιστορίας) αναμένεται να θυσιάσει τη ζωή του για χάρη της πατρίδας. Έτσι, η σύγκρουση γίνεται μια αιτία για τον έλεγχο της εγκυρότητας των ατομικών και συλλογικών αξιών και της έννοιας του εαυτού και άλλων, εξ ονόματος του οποίου κάποιος πεθαίνει (Hölbling 2010, 218).

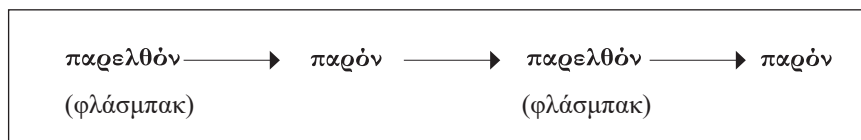
Ξυπόλυτο Τάγμα

Η ταινία *Ξυπόλυτο Τάγμα* του Γκρεγκ Τάλλας είναι μια ιστορική, πολεμική ταινία σε σενάριο Νίκου Κατσιώτη, βασισμένο σε ιδέα των Γκρεγκ Τάλλας και Νίκου Κατσιώτη, παραγωγή Πέτρου Μπουντούρη, μουσική Μίκη Θεοδωράκη και φωτογραφία Μιχαήλ Γαζιάδη. Η ταινία είναι ασπρόμαυρη, 35mm, γυρίστηκε στο ακαδημαϊκό φορμά 1.37:1, χαρακτηρίζεται από γυρίσματα σε φυσικούς χώρους και δίνει την αίσθηση της ιστορικής αληθοφάνειας. Μόνο η σκηνή της μαύρης αγοράς γυρίστηκε για καθαρά πρακτικούς λόγους στην περιοχή των Φυλακών Αβέρωφ στην Αθήνα, όπου και λειτουργούσε πραγματικά η μαύρη αγορά στα χρόνια της Γερμανικής Κατοχής (εικόνα 2). Τέλος, το *Ξυπόλυτο Τάγμα* διαρκεί 110 λεπτά.

Η ταινία αναπαριστά τον πόλεμο του 1940 στην Ελλάδα, με πολλές στιλιστικές ομοιότητες με τη ταινία του Roberto Rossellini *Ρώμη, Ανοχύρωτη Πόλη* (1945). Το *Ξυπόλυτο Τάγμα* έκανε πρεμιέρα στη Νέα Υόρκη το 1954, ενώ

ένα χρόνο αργότερα κέρδισε το Μέγα Βραβείο «Χρυσή Δάφνη» στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Εδιμβούργου και έτσι έγινε η πρώτη ελληνική ταινία που βραβεύθηκε σε διεθνές φεστιβάλ. Η ταινία κόστισε 38.000 δολάρια και γυρίστηκε με ελάχιστο τεχνικό εξοπλισμό, κάτι που προκάλεσε μεγάλη έκπληξη στην Αμερική. Για τον λόγο αυτό, η διοίκηση της Ακαδημίας Τεχνών και Επιστημών διοργάνωσε του 1953 στο Academy Award Theatre ειδική προβολή, τιμώντας έτσι για πρώτη φορά ταινία μη αμερικάνικης παραγωγής (*Το Νεανικό Πλάνο*). Το *Ξυπόλυτο Τάγμα* βασίζεται στην αληθινή ιστορία 160 ορφανών παιδιών που ζούσαν στην Θεσσαλονίκη κατά τη Γερμανική κατοχή.

Η πλοκή της ταινίας είναι η εξής: ένας νεαρός άνδρας, ο Δημήτρης (Απόστολος Μπεκιάρης), πιάνει ένα ορφανό παιδί, τον Σταύρο (Νίκος Ζαχαρίας), να κλέβει ένα πορτοφόλι και περπατώντας του αφηγείται την ιστορία του, δηλαδή την ιστορία του «ξυπόλυτου τάγματος». Πώς, δηλαδή, τα ορφανά διωγμένα από το ορφανοτροφείο έκλεβαν από τους Γερμανούς τρόφιμα και φάρμακα και τα μοίραζαν σε όσους τα είχαν ανάγκη. Χάρη στην Ελληνίδα διερμηνέα, Αλεξάνδρα (Μαρία Κωστή), κατάφεραν να βοηθήσουν τον Αμερικάνο αξιωματικό, Χάρρυ Σμιθ ή Τζόε (Χρήστος Σουκούρογλου), όπως τον ονόμασαν οι ίδιοι, να διαφύγει στη Μέση Ανατολή. Στο τέλος, αφού ακούει την ιστορία, ο μικρός Σταύρος ακολουθεί τον Δημήτρη στο ορφανοτροφείο και αποφασίζει να μείνει εκεί και να μεγαλώσει τίμια. Η χρονική δομή της συνολικής αφήγησης σχηματοποιείται ως εξής:



Σχήμα 1. Το χρονοδιάγραμμα της αφήγησης

Η ταινία ανοίγει σε μεσαίο πλάνο με τις σκηνές των ποδιών των ορφανών παιδιών που τρέχουν στην πόλη (εικόνα 1). Ακολουθεί μακρινό πλάνο του Λευκού Πύργου και πλάνα της παραλίας της Θεσσαλονίκης. Με αυτά τα γενικά πλάνα της πόλης ο σκηνοθέτης μας γυρνά στο παρόν. Ο χρόνος της πλοκής είναι μιας μέρας (ή λίγες ώρες), όσο δηλαδή διαρκεί η συνάντηση του Σταύρου με τον Δημήτρη:



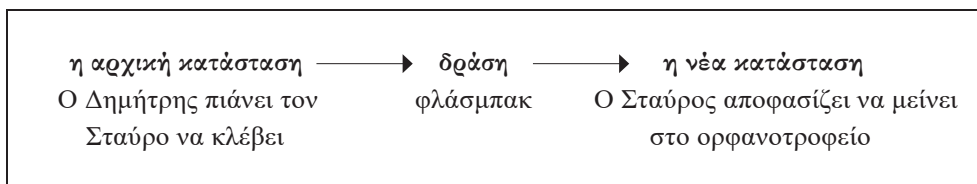
Εικόνα 1. Μεσαίο πλάνο των ποδιών



Nikolic

Εικόνα 2. Γενικό πλάνο της μαύρης αγοράς

Η ταινία χαρακτηρίζεται από γραμμική αφηγηματική δομή με δυο φλάσμπιακ. Αυτό σημαίνει ότι η σειρά των γεγονότων, η διάρκεια και η συχνότητα συμπίπτουν με την ροή της πληροφορίας της πλοκής. Η αφηγηματική δομή της ταινίας παρουσιάζεται στο ακόλουθο Σχήμα 2:



Σχήμα 2. Η αφηγηματική δομή

Η αφήγηση στο φλάσμπιακ χαρακτηρίζεται από σχετικά αντικειμενικό βάθος, δεδομένου ότι η πλοκή δίνει κυρίως πληροφορίες σχετικά με το τι κάνουν ή λένε οι χαρακτήρες. Υπάρχουν λίγα υποκειμενικά πλάνα, όπως για παράδειγμα η σκηνή στην οποία η Μάρθα (Καίτη Γκίνη) κλαίει ή ο μικρός Δημήτρης (Στράτος Κρόζος) συλλογίζεται πώς και πού να βρει τροφή. Στο σύνολο της ταινίας, το βάθος της αφήγησης είναι υποκειμενικό. Συγκεκριμένα, πρόκειται για νοητική υποκειμενικότητα, καθώς η ταινία είναι η υποκειμενική μνήμη ενός χαρακτήρα (του Δημήτρη).

Επίσης, χαρακτηριστική είναι επιλογή μη επαγγελματιών ηθοποιών, στα πρότυπα του ιταλικού νεορεαλισμού. Τα περισσότερα παιδιά που πήραν μέρος στα γυρίσματα ζούσαν σε αναμορφωτήρια της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης και οι μόνοι επαγγελματίες ηθοποιοί ήταν ο Νίκος Φέρμας και η Μαρία Κωστή.

Εντύπωση, επίσης, προκαλούν η χρήση του χαμηλού φωτισμού (η μηχανή λήψης που χρησιμοποιήθηκε για την ταινία ήταν του 1924 και ο Μιχάλης Γαζιάδης είχε στη διάθεσή του μόνο έξι προβολείς για τον φωτισμό), τα ελάχιστα μουσικά μοτίβα, η χρήση της σιωπής και ήχων που προέρχονται από το περιβάλλον για να τονίσουν σημαντικά αφηγηματικά μέρη και να προσδώσουν την αίσθηση του «ρεαλιστικού». Σημαντικό αφηγηματικό ρόλο παίζει η μουσική που συνέθεσε ο Μίκης Θεοδωράκης σε εκτέλεση της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών. Η μουσική του Θεοδωράκη συνοδεύει τις σκηνές όπου τα παιδιά κλέβουν από τους Γερμανούς ή από τον μαυραγορίτη καπετάνιο Μαύρο (Νίκος Φέρμας) και βρίσκονται σε κίνδυνο. Τα μουσικά θέματα της ταινίας χρησιμοποιούνται για να εξηγήσουν την ατμόσφαιρα της σκηνής και να δημιουργήσουν ένταση και αγωνία. Ο Vrasidas Karalis (2012, 64) υποστηρίζει ότι με τη μουσική του Θεοδωράκη ενισχύεται η συναισθηματική δύναμη της ανάμνησης, η νοσταλγία και το τραύμα. Οι αντικρουόμενοι ήχοι πνευστών και εγχόρδων δημιουργούν μια ατμόσφαιρα ηρωικής απόστασης, αλλά και κατεπείγουσας ανάγκης. Η μουσική μετατρέπει τα παιδιά σε σύμβολα μιας διαρκούς πάλης ενάντια στον φόβο. Ο Jan Assmann (Assmann 2010, 187-188) πιστεύει ότι η μουσική στηρίζεται σε δυο διαφορετικές μορφές της μνήμης. Από τη μια πλευρά, υπάρχουν οι παραδοσιακοί ρυθμοί και μελωδίες που αναγνωρίζονται εύκολα και γενικότερα δεν λειτουργούν ως «σημαίνοντα». Από την άλλη πλευρά και κάτω από ορισμένες συνθήκες, η μουσική μπορεί να δημιουργήσει το «παρελθόν» και τη μνήμη του παρελθόντος, καθώς αυτή ξεδιπλώνεται στον χρόνο. Την πρώτη μορφή μνήμης, ο Assmann ονομάζει «εξωκειμενική» (extratextual), επειδή αναφέρεται σε στοιχεία έξω από το μουσικό κείμενο, ενώ η δεύτερη είναι ενδοκειμενική (intertextual), καθώς τα μουσικά στοιχεία ανήκουν στο μουσικό θέμα που ακούει ο/η θεατής.

Η Προδοσία

Και η *Προδοσία* του Κώστα Μανουσάκη αναπαριστά τον πόλεμο του 1940, καθώς αποτελεί ένα ιστορικό πολεμικό δράμα σε σενάριο Κώστα Μανουσάκη και Άρη Αλεξάνδρου, παραγωγή Κλέαρχου Κονιτσιώτη, μουσική Χρήστου Μουραμπά και φωτογραφία Νίκου Γαρδέλη. Η *Προδοσία* είναι ασπρόμαυρη, γυρισμένη σε 35 mm και διαρκεί 96 λεπτά.

Είναι φανερή η επιρροή του Jean-Pierre Melville, καθώς η *Προδοσία* παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τη ταινία *Le Silence de la Mer* (1949) ως προς το θέμα και τις αφηγηματικές τεχνικές. Η πρεμιέρα της ταινίας έγινε

τον Νοέμβριο του 1964. Η *Προδοσία* κατατάσσεται στην 6η θέση ανάμεσα σε 93 ταινίες τη σεζόν 1964-1965, κόβοντας 439.753 εισιτήρια. Κέρδισε τρία βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: φωτογραφίας (Νίκος Γαρδέλης), α' ανδρικού ρόλου (Πέτρος Φυσσούν) και καλύτερης ταινίας μεγάλου μήκους. Το 1965 κέρδισε, επίσης, το βραβείο ειρήνης στο Φεστιβάλ της Μόσχας και συμμετείχε στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Καννών (Ταινιοθήκη της Ελλάδος) αν και μερικοί κριτικοί την ονόμασαν «ύμνο του ναζισμού» (Karalis 2012, 109). Ο Karalis (2012, 109-110), ωστόσο, διαφωνεί με την άποψη αυτών των κριτικών και γράφει ότι ο Μανουσάκης απλώς εξέτασε την κενότητα των παρελάσεων, αντιπαραθέτοντας τις εκθέσεις της συλλογικής μεγαλοπρέπειας με τις εκδηλώσεις της ατομικής ευτέλειας. Επιπλέον, μέσα από την αναφορά στην εξόντωση των Εβραίων, εξερεύνησε τη γενοκτονική νοοτροπία και τους υποσυνείδητους τρόπους με τους οποίους η ναζιστική ιδεολογία επηρέασε την ανθρώπινη συμπεριφορά μετά τον πόλεμο. Όπως υποστηρίζει ο Tzavalas (2012, 109-110),

Ο Κώστας Μανουσάκης δημιούργησε, όπως έκανε και στην προηγούμενη ταινία του, μια πολύ βαθιά και καλής ποιότητας ταινία, τολμώντας να ξεφύγει από τις μελοδραματικές, στερεοτυπικές, ελληνικές ταινίες εκείνης της περιόδου. Επέλεξε μεγάλο ανθρωπιστικό θέμα και διαχειρίστηκε επιδέξια την ιστορία του ναζισμού. Η εγκληματολογική ιδεολογία του ναζιστικού τρόπου σκέψης ήταν σαφώς εμφανής σε αυτούς που είδαν την ταινία (...) μια εξαιρετική, ισχυρή και αποτελεσματική ιστορία, ένα δραματικό χρονικό της γερμανικής κατοχής στην Ελλάδα.

Η ταινία ανοίγει με τις σκηνές του θανάτου του Καρλ φον Στάιν (Πέτρος Φυσσούν) και από την αρχή το κοινό μαθαίνει ότι ο βασικός ήρωας είναι νεκρός. Με αυτό τον τρόπο, ο Μανουσάκης οικοδομεί μία χιτσκοκικού σασπένς αφήγηση. Στην επομένη σκηνή, ο Δρ. Ράινχαρτ Στόκμαν (Δημήτρης Μυράτ) μιλάει στην κλινική του με τους αστυνομικούς για τον Καρλ και αφήνει να παίζει κασέτα με τη φωνή του νεκρού, ο οποίος μας αφηγείται την ιστορία του. Ακολουθεί το φλάσμπακ όπου μαθαίνουμε ότι οι Γερμανοί ζήτησαν από τον καθηγητή Βίκτωρ Καστριώτη (Μάνος Κατράκης) να «φιλοξενήσει» στο σπίτι του τον φον Στάιν. Εκεί, ο Καρλ γνωρίζει και ερωτεύεται την ανιψιά του Καστριώτη, Λίζα (Ελλη Φωτίου), χωρίς να γνωρίζει ότι είναι Εβραία. Όταν ο Καρλ μαθαίνει την αλήθεια, παραδίδει τη Λίζα στην Γκεστάπο, αλλά δεν παύει

να τη σκέφτεται. Μετά την κατάρρευση του μετώπου όπου βρίσκεται, ο Καρλ μαθαίνει για τα εγκλήματα κατά των Εβραίων και τον θάνατο της Λίζας. Η ταινία μας γυρνά και πάλι στο παρόν και στην κλινική του Δρ. Στόκμαν, ο οποίος κλείνει το κασετόφωνο. Ακολουθεί το φλάσμπακ του Δρ. Στόκμαν, όπου διηγείται τη συνέχεια της ιστορίας του Καρλ και την απόφασή του να δώσει τραγικό τέλος στη ζωή του.

Η αφήγηση παρουσιάζει μη-γραμμική λογική αιτίου-αποτελέσματος, και μία πολυεπίπεδη και αποσπασματική χρονική δομή. Χαρακτηρίζεται από απεριόριστο εύρος αφήγησης και υποκειμενικό βάθος με αρκετά πλάνα αντιληπτικής (εικόνα 3) και νοητικής υποκειμενικότητας (εικόνα 4). Στην εικόνα 3 βλέπουμε και ακούμε αυτό που βλέπει ο Καρλ, δηλαδή τη Λίζα από τα κιάλια του Καρλ. Η εικόνα 4 δείχνει τον πλέον τραυματισμένο Καρλ να φαντάζεται και να έχει εφιάλτες ότι σκοτώνει τη Λίζα.

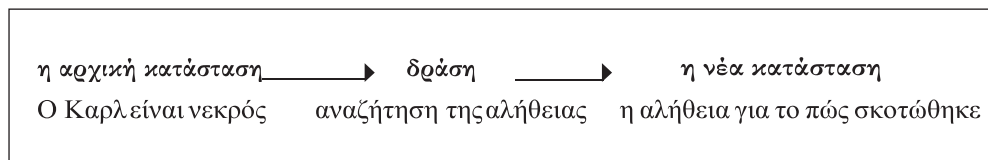


Εικόνα 3. Αντιληπτική υποκειμενικότητα



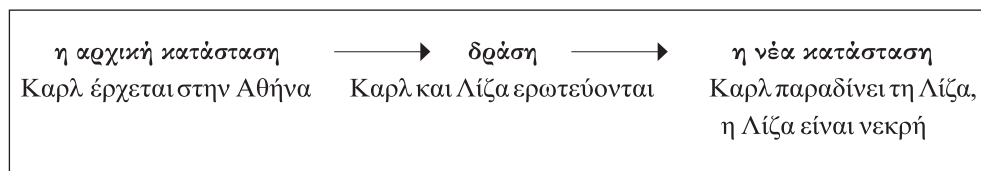
Εικόνα 4. Νοητική υποκειμενικότητα

Η αφηγηματική δομή της ταινίας έχει δυο επίπεδα : το παρόν και το παρελθόν. Το χρονοδιάγραμμα του παρόντος είναι:



Σχήμα 3. Το χρονοδιάγραμμα του παρόντος

Η αφήγηση ανοίγει με τον θάνατο του Καρλ . Η αρχική κατάσταση της ταινίας (Ο Καρλ είναι νεκρός) οδηγεί στη δράση. Δηλαδή, η αστυνομία ξεκινά την αναζήτηση του τι πραγματικά έχει συμβεί με τον Καρλ. Ύστερα από την κατάθεση του Δρ. Στόκμαν και την ηχογραφημένη αφήγηση του Καρλ, ο/η θεατής μαθαίνει την αλήθεια για τους λόγους της αυτοκτονίας του - η νέα κατάσταση στο παρόν. Όσον αφορά το παρελθόν, λοιπόν, το σχήμα έχει ως εξής:



Σχήμα 4. Το χρονοδιάγραμμα του παρελθόντος

Στο παρελθόν, ο Καρλ έρχεται στην Αθήνα στο σπίτι του καθηγητή Καστριώτη, και η δράση αρχίζει με τον έρωτα του Καρλ και της Λίζας. Η αγάπη τους θα τον οδηγήσει στην επιθυμία για γάμο, μέχρι που μαθαίνει ότι η Λίζα είναι Εβραία. Η νέα κατάσταση που δημιουργείται είναι η ζωή του Καρλ μετά την παράδοση της Λίζας στη Γκεστάπο και η είδηση για τον θάνατό της.

Στην ταινία, κυριαρχούν τα κοντινά και πολύ κοντινά πλάνα προσώπων (εικόνα 5) και πλάνα λεπτομέρειας (εικόνα 6). Με αυτό τον τρόπο, ο σκηνοθέτης εκφράζει τον ψυχολογικό κόσμο και το εσωτερικό δράμα των χαρακτήρων και ταυτόχρονα εξασφαλίζει μεγαλύτερο βαθμό ταύτισης. Τα 96 λεπτά – η διάρκεια της ταινίας – καλύπτουν ουσιαστικά την αφήγηση του Δρ. Στόκμαν, ενώ ο χρόνος της ιστορίας είναι κάποια χρόνια. Ο/Η θεατής καταλαβαίνει τη χρονική διάρκεια από πολλές λεπτομέρειες, όπως η αλλαγή των εποχών, τα ρούχα που φοράνε οι χαρακτήρες, κ.λπ.



Εικόνα 5. Πολύ κοντινό πλάνο της Λίζας



Εικόνα 6. Πλάνο λεπτομέρειας του Καρλ

Αρκετά συχνή είναι η χρήση του πλονζέ. Για παράδειγμα, στην εικόνα 7, η γωνία λήψης από ψηλά προς τα κάτω χρησιμοποιείται για να περιγράψει το δωμάτιο του σπιτιού, να δείξει άνεση χώρου και τον πλούτο του καθηγητή Καστριώτη ενώ στην εικόνα 8, η χρήση του πλονζέ είναι για καθαρά ψυχολογικούς λόγους εκφράζοντας την κυριαρχία του βλέμματος του υποκειμένου επί του αντικειμένου της κινηματογράφησης.

Η χρήση της φωτογραφίας και τα ντοκουμενταριστικά πλάνα από το Κομματικό συνέδριο της Νυρεμβέργης το 1935 είναι επίσης χαρακτηριστική. Παραδείγματος χάριν, με την οικογενειακή φωτογραφία του νεκρού γερμανού στρατιώτη που ο Καρλ βρίσκει στην τσέπη του, ο Μανουσάκης δίνει ανθρώπινη διάσταση στους Γερμανούς και μας θυμίζει ότι ο χαρακτήρας κάποτε ζούσε ειρηνικά με την οικογένειά του. Επίσης, οι φωτογραφίες Εβραίων και κατεστραμμένων πόλεων και κτιρίων είναι ένα είδος πιστοποιητικού παρουσίας. Υπογραμμίζουν ότι η φωτογραφία είναι βασικό εργαλείο μετάδοσης της μνήμης, οπτικό τεκμήριο, σημαντικό αρχείο και μαρτυρία ενάντια στη λήθη. Τα ντοκουμενταριστικά πλάνα από τη νύχτα της Νυρεμβέργης και το ντοκιμαντέρ για τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκεντρώσεις που ο Καρλ παρακολουθεί στο σινεμά, εκτός από αφηγηματική λειτουργία (παροχή πληροφοριών για τη δράση), έχουν σκοπό να παρουσιάσουν και να ξαναγράψουν την αφήγηση του παρελθόντος που διαμορφώνει τη μνήμη και τη γνώση μας για την ιστορία.



Εικόνα 7. Πλονζέ – δωμάτιο του σπιτιού Εικόνα 8. Πλονζέ – Καρλ έξω από το σπίτι

Το κύριο αφηγηματικό στοιχείο της ταινίας είναι ένας διάλογος εμποτισμένος με ηχητικά εφέ, όπως οι θόρυβοι των αυτοκινήτων, τρένων, κ.λπ. Ο David Bordwell και η Kristin Thompson επισημαίνουν ότι ο διάλογος, ως φορέας των πληροφοριών για την ιστορία, καταγράφεται και αναπαράγεται για να επιτευχθεί η μεγαλύτερη δυνατή διαύγεια, αλλά οι διάλογοι δεν είναι πάντα οι σημαντικότεροι (1990, 249). Τα ηχητικά αυτά εφέ είναι ζωτικής σημασίας για τη σεκάνς δράσης και βοηθούν στη δημιουργία μιας εντύπωσης της πραγματικότητας και εντατικοποίησης των συναισθημάτων των θεατών. Όσον αφορά τον ήχο, η πιο χαρακτηριστική σκηνή της ταινίας είναι όταν η Λίζα αποφασίζει να πει την αλήθεια στον Καρλ. Ενώ ο/η θεατής βλέπει τη Λίζα πρόσωπο με πρόσωπο με τον Καρλ, ακούγεται ο θόρυβος του τρένου που περνά δίπλα τους. Έτσι, δεν μαθαίνει τι έχει πει η Λίζα. Ωστόσο, από τις εκφράσεις των προσώπων τους, μπορεί να μαντέψει τι ακριβώς έγινε. Ο Μανουσάκης, για μια φορά ακόμη, χρησιμοποιεί την αφηγηματική λειτουργία του ήχου, όπου ο θόρυβος δεν αποτελεί τον πιστό ήχο της εικόνας (του προσώπου της Λίζας και του Καρλ), αλλά παρέχει δραματική μετάβαση. Ο θόρυβος και το σφύριγμα του τρένου υποδηλώνουν ένταση και δραματική εξέλιξη και προαναγγέλλουν το τραγικό τέλος.

Προσεγγίσεις της μνήμης στο *Ξυπόλυτο Τάγμα* και την *Προδοσία*

Η μνήμη είναι η συνειδητή ατομική ή συλλογική σχέση που οι άνθρωποι και οι κοινωνικές ομάδες έχουν με τα γεγονότα του παρελθόντος και την οποία χρησιμοποιούν για να διαφοροποιηθούν από τους άλλους και να δημιουργήσουν την ταυτότητά τους. Για παράδειγμα, στο *Ξυπόλυτο Τάγμα*, όταν ο Δημήτρης θυμάται την παιδική του ηλικία και την αφηγείται στον Σταύρο υπάρχει η ατομική μνήμη και στην *Προδοσία*, οι ατομικές μνήμες των αφηγήσεων των Καρλ και Δρ. Στόκμαν.

Η ατομική μνήμη μεταβάλλεται και για μας αποκτά νόημα μόνο εάν έχει νόημα στο παρόν και αλλάζει σύμφωνα με το πώς αλλάζει ένα άτομο. Στο *Ξυπόλυτο Τάγμα* ο Δημήτρης αφηγείται τις αναμνήσεις του από τα ξυπόλυτα ορφανά της Θεσσαλονίκης. Αν και πρόκειται για μια δυσάρεστη ιστορία, ο Δημήτρης, ώριμος πια, την παρουσιάζει με χαρούμενη διάθεση. Έτσι, η μνήμη του στο πλαίσιο του παρόντος αποκτά ένα νέο νόημα, καθώς η θλιβερή ανάμνηση του παρελθόντος γίνεται μια διδακτική ιστορία που έχει ως σκοπό να ωθήσει τον μικρό Σταύρο στη σωστή απόφαση.

Για τον Maurice Halbwachs τα άτομα είναι αυτά που θυμούνται, ως μέρος μιας κοινωνικής ομάδας. Γι' αυτό τον λόγο, η μνήμη εξαρτάται από τα κοινωνικά πλαίσια στα οποία οι άνθρωποι εντάσσονται (σε Nikolić 2013, 45). Αν και ο Halbwachs αποδίδει μεγάλη σημασία στη συλλογική φύση της κοινωνικής συνείδησης και συνδέει την ατομική μνήμη με τη συλλογική μνήμη, ο Ian Assmann αντικαθιστά τη συλλογική μνήμη του Halbwachs με τους όρους επικοινωνιακή και πολιτιστική μνήμη. Η επικοινωνιακή μνήμη περιλαμβάνει το πρόσφατο παρελθόν και η μνήμη που ένα άτομο μοιράζεται με τους συγχρόνους του, ενώ η πολιτιστική μνήμη είναι διαχρονική, καθώς περνά από τη μια γενιά στην άλλη μέσα από τα βιβλία, μνημεία, μέσα μαζικής ενημέρωσης, κ.λπ. (Nikolić 2013, 47). Για παράδειγμα, τα 160 ορφανά παιδιά του «ξυπόλυτου τάγματος» μοιράζονται την κοινή μνήμη του πολέμου. Ταυτόχρονα, όλα τα παιδιά/ενήλικες θεατές πλέον, που συμμετείχαν και επέζησαν από τον πόλεμο μοιράζονται τις αναμνήσεις με τους «φανταστικούς» χαρακτήρες της ταινίας. Από την άλλη πλευρά, η μνήμη αυτή είναι και πολιτιστική, καθώς οι νεότερες γενιές μπορούν να «μάθουν» μέσω της ταινίας για τη δράση των 160 ξυπόλυτων παιδιών.

Η μνήμη ενός ατόμου είναι πάντα κατασκευασμένη γύρω από τη μνήμη του έθνους. Αυτό συμβαίνει επειδή η ατομική μνήμη είναι κοινωνικό φαινόμενο. Μνήμη μπορεί να υπάρχει και να διατηρείται μόνο μέσω της επικοινωνίας και των «πραγμάτων» που μοιραζόμαστε με τους άλλους: γλώσσα, σύμβολα, κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο. Ο Benedict Anderson πιστεύει ότι τα εθνικά μυθιστορήματα και οι εφημερίδες είναι τα μέσα που διαμορφώνουν την εθνική συνείδηση και η κατανάλωσή τους οδηγεί στο αίσθημα του «ανήκειν» σε μια εθνική κοινότητα (Anderson 1991, 58). Από την άλλη πλευρά, ο κρατικός μηχανισμός, σύμφωνα με την πολιτική ιδεολογία που υπερασπίζει, αποφασίζει τι πρέπει να θυμόμαστε και με ποιον τρόπο. Σε αυτή τη διαδικασία, το βασικό ρόλο παίζουν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τα οποία μετατρέπουν την ατομική μνήμη σε πολιτισμική σύμφωνα με την κυρίαρχη ιδεολογία.

Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης είναι οι βασικοί καταλύτες της δημιουργίας των πολιτιστικών πλαισίων της ατομικής και κοινωνικής μνήμης. Είναι σχεδόν αδύνατο να εξετάσει κανείς τη συλλογική μνήμη της τραυματικής εμπειρίας και τη μεταβολή της σε πολιτισμική μνήμη χωρίς πρώτα να αναλύσει την αναπαράσταση της στα οπτικά μέσα. Αυτό που μετατρέπει τις ταινίες σε

αφηγήσεις της μνήμης είναι ορισμένες «intra-media» και «inter-media» στρατηγικές (Erll 2008, 395). Φυσικά, αυτές οι στρατηγικές έχουν αποτέλεσμα μόνο εάν υπάρχει η διαδικασία της υποδοχής. Οι ταινίες που δεν έχουν προβληθεί δεν θα έχουν καμία επιρροή στην κουλτούρα της μνήμης, ακόμη και εάν περιλαμβάνουν τις πιο ενδιαφέρουσες μαρτυρίες του παρελθόντος. Αυτή η μορφή της υποδοχής δεν εξαρτάται από ένα και μόνο άτομο, αλλά λειτουργεί ως συλλογικό φαινόμενο ανάλογα με τα κείμενα και μετα-κείμενα που δημιουργούνται μετά την παραγωγή μιας ταινίας. Η Astrid Erll εξηγεί ότι ένα σφιχτό δίκτυο αναπαραστάσεων στα μέσα μαζικής ενημέρωσης προετοιμάζουν το έδαφος για την αποδοχή μιας ταινίας και έτσι ανοίγεται η δημόσια συζήτηση που δίνει στην ταινία επιμνημόσυνο χαρακτήρα. Τέτοια μετα-κείμενα είναι κυρίως οι κριτικές, συνεντεύξεις με τους ηθοποιούς, σκηνοθέτες, πληροφοριακά κείμενα, βραβεία, κ.λπ. Όλα αυτά τα μετα-κείμενα που κυκλοφορούν και επαναλαμβάνονται αφορούν στην κατασκευασμένη εικόνα και τις αφηγήσεις γύρω από το βασικό κείμενο, δηλαδή, την ταινία και δεν αφορούν στην «πραγματικότητα». Οι επαναλήψεις των πολεμικών ταινιών που προβάλλονται κάθε χρόνο σε ιστορικές επετείους, συμβάλλουν με τη σειρά τους στη σταθεροποίηση των ελληνικών ηρώων του πολέμου και την αναγωγή τους σε σύμβολα ηρωισμού.

Οι μνήμες του Δημήτρη στο *Ξυπόλυτο Τάγμα* και του Καρλ φον Στάν στην *Προδοσία* αναφέρονται σε γεγονότα από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Μέσα από τη μνήμη τους, ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος χρησιμοποιείται ως πλαίσιο μέσα στο οποίο καταξιώνεται ο ελληνικός ηρωισμός, το θάρρος των αγοριών (όλα τα ορφανά παιδιά του «ξυπόλυτου τάγματος») και των γυναικών (Μάρθα, Αλεξάνδρα στο *Ξυπόλυτο Τάγμα*, Λίζα στην *Προδοσία*) ενάντια στους Γερμανούς κατακτητές.

Η αφήγηση της μνήμης του Δημήτρη στο *Ξυπόλυτο Τάγμα* παρουσιάζεται ως γραμμική. Το γραμμικό χρονικό μοντέλο αντανακλά την εδαφική ομοιογένεια και το εθνικό ομοιογενές σύνολο που εκφράζεται μέσα από τον πατριωτισμό και την εθνική υπερηφάνεια. Εκτός από τη γραμμική χρονολογική σειρά, η μνήμη του Δημήτρη χαρακτηρίζεται και από διαπολιτισμική δυναμική, καθώς ο Δημήτρης θυμάται έναν Αμερικανό, τον Τζόε, ο οποίος ήταν πρόθυμος να βοηθήσει την Ελλάδα. Η κοινωνική και πολιτιστική απάντηση στην εικόνα του εχθρού είναι η κατασκευή ενός ήρωα-πατριώτη όχι μόνο με τον Δημήτρη και το «ξυπόλυτο τάγμα» ως ήρωες-πατριώτες, αλλά και όλους τους Έλληνες στρατιώτες, μία ολόκληρη

γενιά ανθρώπων που πολέμησαν στον Β Παγκόσμιο Πόλεμο. Η ελληνική εθνική αφήγηση βρέθηκε σε κρίση, αλλά ο Δημήτρης και άλλα μέλη του «τάγματος» κατάφεραν να τη σώσουν από πιθανή καταστροφή. Η εθνική μνήμη περνάει πλέον στον κληρονόμο του Δημήτρη - τον Σταύρο, ο οποίος εκπροσωπεί αλληγορικά τον γιο του ή/και τον μαθητή του. Η μετάβαση από τη μνήμη του Δημήτρη στον Σταύρο στο «παρόν» σημαίνει ότι η επόμενη γενιά έχει κληρονομήσει την εθνική ταυτότητα και τη μνήμη, για την οποία πολλοί Έλληνες θυσίασαν τη ζωή τους.

Η αφήγηση της μνήμης στην ταινία *Προδοσία* είναι μη-γραμμική. Η αλλοίωση του γραμμικού χρόνου ενθαρρύνει τον/τη θεατή να θεωρεί τη μνήμη φαινόμενο που υπόκειται σε μετασχηματισμό και τελεί σε διαρκή εξέλιξη και ότι σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί μια ευθεία γραμμή με ένα απλό «άλμα» στο παρελθόν. Όπως επισημάνει ο Alessandro Portelli, η μνήμη δεν είναι στατικός αποθηκευτικός χώρος αλλά μια ενεργή διαδικασία δημιουργίας νοημάτων (1991, 52). Από μια πλευρά, υπάρχει η αφήγηση του Καρλ καταγραμμένη σε κασέτα, γεγονός που σημαίνει ότι η σύγχρονη μνήμη είναι αρχαιακή και στηρίζεται εξ ολοκλήρου στην υλικότητα του ίχνους, την αμεσότητα της καταγραφής και την προβολή της εικόνας (Nora 1989, 13). Από την άλλη, υπάρχει και η αφήγηση του Δρ. Στόκμαν, ο οποίος δεν ήθελε να αποκαλύψει την αλήθεια και δημιούργησε μια ψεύτικη ιστορία για το τι συνέβη στον Καρλ, που μας υπενθυμίζει ότι η οι αφηγήσεις της μνήμης συνδυάζουν το πραγματικό και το φανταστικό, δημιουργούν ένα νέο ρεαλισμό και ότι η μνήμη και η ιστορία είναι μορφή δύναμης και ελέγχου. Έτσι, η αφήγηση της μνήμης στην ταινία λειτουργεί σε πολλά επίπεδα. Όπως επισημάνει η Eleftheria Thanouli, η *Προδοσία* είναι μια ταινία για τα ταραγμένα χρόνια, από το 1941 μέχρι λίγα χρόνια μετά τον πόλεμο. Ως ταινία παραγωγής του 1964, ωστόσο, εκφράζει τη μορφή της ιστορίας που είχε διαμορφωθεί εκείνη τη χρονιά, ενώ λειτουργεί και ως διαθήκη των πολιτικών και θεσμικών συνθηκών στην Ελλάδα τη στιγμή της παραγωγής της (Thanouli 2015, 74).

Η αφήγηση της *Προδοσίας* και η ταυτότητα του Καρλ εκφράζει τη δομή του λαβυρίνθου. Η σωματική και ψυχική του κατάσταση χαρακτηρίζονται από κατάρρευση. Μέσω αυτής της υποκειμενικότητας, η ταινία εναντιώνεται στη θριαμβευτική αντίληψη της γερμανικής εθνικής ταυτότητας και του γερμανικού πολιτισμού. Η γερμανική ναζιστική ιδεολογία είναι ενσωματωμένη στον χαρακτήρα του Καρλ φον Στάιν. Στη σκηνή όπου ο Καρλ, στο γραφείο του σπιτιού του καθηγητή Καστριώτη, διαβάζει την ομιλία που ετοίμασε, λέει:

Ο Άριος είναι ο πιο τέλειος τύπος ανθρώπου. Και όταν λέω τέλειος, δεν εννοώ την εξυπνάδα του αλλά την ετοιμότητά του να τεθεί στην υπηρεσία του συνόλου. Ο Άριος παραμερίζει τις προσωπικές του επιθυμίες κι είναι έτοιμος να θυσιαστεί, αν το απαιτούν οι περιστάσεις. Το ανώτατο καθήκον μας είναι να διατηρήσουμε αμιγή τη φυλή μας. Επειδή, μόνο μια φυλή που δεν αναμιγνύεται με άλλες, υποδεέστερες φυλές μπορεί να ξεπεράσει κάθε κίνδυνο. Η ανάμιξη των φυλών είναι το μεγαλύτερο αμάρτημα που μπορεί να διαπράξει κάποιος απέναντι στη φύση και στο Δημιουργό. Επειδή μια τέτοια πράξη εμποδίζει την πρόοδο του ανθρώπου και του πολιτισμού. Οι Εβραίοι είναι το άκρο αντίθετο των Αρίων. Απ' αυτούς δεν πρέπει να περιμένουμε την πρόοδο του πολιτισμού. Γιατί αυτοί δεν κατάφεραν ποτέ να φτιάξουν κάτι, πάντα καταστρέφουν. Οι Εβραίοι είναι οι χειρότεροι εχθροί μας. Είναι κίνδυνος να μολυνθεί το καθαρό άριο αίμα μας. Οι Εβραίοι είναι η κατάρα της ανθρωπότητας. Ο Άριος παραμερίζει τις προσωπικές του επιθυμίες και είναι έτοιμος να θυσιαστεί, αν το απαιτούν οι περιστάσεις. Το ανώτατο καθήκον μας είναι να διατηρήσουμε αμιγή τη φυλή μας.

Το τέλος της ναζιστικής ιδεολογίας καθρεφτίζεται μέσα από τις ενέργειες του Καρλ - διάσπαση της ταυτότητας και της μνήμης, διαταραχή της σκέψης και της αντίληψης, αποπροσωποποίηση και στο τέλος αυτοκτονία. Η έννοια της ταυτότητας έχει μια σειρά από διαφορετικές σημασίες, αλλά στην *Προδοσία* χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη διαδικασία σύνδεσης ενός ατόμου (Καρλ) με μια κοινωνικά κατασκευασμένη εθνική κατηγορία, τη γερμανική ναζιστική ιδεολογία.

Επίλογος

Η εθνική ταυτότητα ανακατασκευάζεται συνεχώς και συμβάλλει στη δημιουργία καινούριων πολιτιστικών μορφών και πρακτικών (Nikolić 2013, 67). Ο κινηματογράφος, ως μαζικό μέσο, παράγει διαφορετικές ερμηνείες της ιστορίας και της εθνικής ταυτότητας και πλάθει τα μνημονικά ερεθίσματα με τα οποία οι κοινωνικές ομάδες οικοδομούν τη συλλογική τους ταυτότητα. Ο Andrew Hoskins (σε Nevena Daković 2012, 52) πιστεύει ότι σήμερα είναι σημαντικότερη η ατομική και συλλογική μνήμη, που διαμεσολαβείτε

από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Από αυτά λαμβάνει την ποιότητα, την αντικειμενικότητα και την αλήθεια. Έτσι, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης επαναπροσδιορίζουν τη σχέση μας με τη μνήμη, επισημαίνουν τα προβλήματα του μετασχηματισμού της πολιτιστικής μνήμης και τονίζουν την ανάγκη της διατήρησης της προσωπικής μνήμης.

Στη συζήτηση για τον κινηματογράφο και τη μνήμη στον γαλλικό κινηματογράφο, ο Michel Foucault σημειώνει ότι η μνήμη ελέγχεται και ότι «όποιος ελέγχει τη συλλογική μνήμη ελέγχει και τη δυναμική της» (σε Grainge 2003, 2). Σε αυτό το πλαίσιο, η μνήμη γίνεται πολιτική δύναμη, έχει τη μορφή γνώσης και λειτουργεί ως όπλο αντίστασης.

Η ανάλυση των ταινιών *Ξυπόλυτο Τάγμα* και *Προδοσία* αποδεικνύει ότι προσωπικές μαρτυρίες και αναμνήσεις παιδιών (*Ξυπόλυτο Τάγμα*) και ανθρώπων (*Προδοσία*) που συμμετείχαν στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, χρησιμοποιούνται προκειμένου να δημιουργηθεί μια εθνική αφήγηση. Από την άλλη πλευρά, οι κριτικές των ταινιών, οι συνεντεύξεις με τους σκηνοθέτες, τα βραβεία και τα σχόλια, οι συζητήσεις και οι αντιπαραθέσεις, δημιούργησαν ένα περιβάλλον που μετέτρεψε τις δύο ταινίες σε πολιτιστική μνήμη. Και στις δύο ταινίες, το φλάσμπακ χρησιμοποιείται για να μετατρέψει την υποκειμενική μνήμη σε ένα ιστορικό γεγονός. Ο Τάλλας το χρησιμοποιεί για να δώσει απάντηση στο ερώτημα «πώς συνέβη το συμβάν;», ενώ ο Μανουσάκης το χρησιμοποιεί για να εξηγήσει «γιατί κάτι έχει συμβεί με αυτόν τον τρόπο;». Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η ατομική μνήμη των χαρακτήρων μετατράπηκε σε πολιτιστική μνήμη. Και οι δύο ταινίες απεικονίζουν το νοσταλγικό παρελθόν του έθνους (Ελλάδα στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο) μαζί με τον μετασχηματισμό των κοινωνικών, εθνικών και οικονομικών συνθηκών που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη φύση της αφήγησης της μνήμης, επειδή, όπως το θέτει η Victoria Stewart, η αφήγηση της μνήμης εξαρτάται πάνω από όλα, από τις πολιτιστικές και τις ιστορικές περιστάσεις από τις οποίες προκύπτει (Stewart 2006, 1).

References

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991.

Assmann, Jan. "Music and memory in Mozart's *Zauberflöte*." In *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*, edited by Kari Tilmans, Frank van Vree and Jay Winter, 187-207. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Bordwell, David. Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*, New York: Mc Graw- Hill Publishing Company, 1990.

Chapman, James. “‘This Ship is England’: History, Politics and National Identity in *Master and Commander: The Far Side of the World* (2003).” In *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*, edited by James Chapman, Mark Glancy, and Sue Harper, 55-69. New York: Palgrave Macmillan. 2007.

Daković, Nevena. “Izmaglice sećanja i istorije.” In *Naša mesta*, 2012.

http://www.novamisao.org/wp-content/uploads/2012/05/NASA_MESTA.pdf

Erl, Astrid. “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory.” In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erl, Ansgar Nunning, and Sara B. Young, 389-399. Berlin/New York: de Gruyter, 2008.

Grainge, Paul. *Memory and Popular Film*, Manchester: Manchester University Press, 2003.

Hölbling, Walter. “The Second World War: American Writing.” In *Cambridge Companion to War Writing*, edited by Kate McLoughlin, 212-225. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Karalis, Vrasidas. *A History of Greek Cinema*. New York/London: Continuum, 2012. Lothe, Jakob. *Narrative in Fiction and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Nikolić, Sandra. *Narration and Contemporary Film: Hollywood Model*. Belgrade: Zadužbina Andrejević, 2012.

Nikolić, Sandra. “Narrative of Memory and War Film in Film Philosophy of Gilles Deleuze.” Phd diss., Belgrade: University of Belgrade, 2013.

Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire”. *Representations*, 26: 7-24, 1989.

Portelli, Alessandro. *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*. New York: State University of New York Press, 1991.

Stewart, Victoria. *Narrative of Memory: British Writing of the 1940's*. New York: Palgrave Macmillan, 2006

Ταινιοθήκη της Ελλάδος, <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1931/>

Το Νεανικό Πλάνο, <http://www.neanikoplano.gr/content/%CF%84%CE%BF-%CE%BE%CF%85%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B7%CF%84%CE%BF-%CF%84%CE%AC%CE%B3%CE%BC%CE%B1-barefoot-battalion>

Thanouli, Eleftheria. “A Nazi hero in Greek cinema: History and parapraxis in Kostas Manousakis’s *Prodosia*.” *Journal of Greek Media and Culture*, Vol.1: 63-77, 2015.

Tzavalas, Trifon. *Greek Cinema Vol. 1: 100 Years of Film History 1900-2000*. Los Angeles: Hellenic University Club of Southern California, 2012.

Žikić Bojan. “Antropologija i žanr: naučna fantastika-komunikacija identiteta”, (Ανθρωπολογία και το είδος: επιστημονική φαντασία – επικοινωνία των ταυτοτήτων) - *Etnoantropološki problem* 5, 2010. 17-34.