

# Από την πολιτική ιστορία στην κινηματογραφική αποτύπωση: Πολλαπλές αναγνώσεις του ευρωπαϊκού 20ού αιώνα

Έλλη Λεμονίδου

Πανεπιστήμιο Πατρών

## Ιστορία και κινηματογράφος

Η σχέση του κινηματογράφου με την ιστορία είναι σύμφυτη με την εξέλιξη του συγκεκριμένου μέσου. Πρόκειται για σχέση πολυεπίπεδη, καθώς η κινηματογραφική γλώσσα λειτουργεί τόσο ως φορέας αποτύπωσης επιλεγμένων στιγμών του ιστορικού παρελθόντος – και, συνεπώς, διαμόρφωσης αντιλήψεων για αυτές – όσο και ως μέσο ανοιχτού διαλόγου με τη σύγχρονη ιστορία. Ειδικότερα η πολυτάραχη ιστορία της ευρωπαϊκής ηπείρου κατά τον εικοστό αιώνα είναι άρρηκτα δεμένη με τις κινηματογραφικές της αποτυπώσεις, ενώ οι εθνικές κινηματογραφίες κατέχουν εξέχουσα θέση στις μελέτες πολιτισμικής ιστορίας, καθώς αναγνωρίζεται η βαρύτητα του κινηματογράφου ως συνδημιουργού της εθνικής μνήμης και συνδιαμορφωτή της ιστορικής και πολιτειακής συνείδησης.<sup>1</sup> Καθίσταται, συνεπώς, ιδιαίτερα σημαντική η διερεύνηση αυτής της σχέσης, όπου οι αναφορές στο παρελθόν συνδέονται με τα ειδικότερα χαρακτηριστικά μιας από τις δημοφιλέστερες μορφές της σύγχρονης τέχνης, αποτελώντας αντικείμενο ενδιαφέροντος του σχετικά νέου κλάδου της Δημόσιας Ιστορίας. Παράλληλα, ολόένα και περισσότερες φωνές καλούν σε αξιοποίηση αυτής της δομικής σχέσης μέσα στο σχολικό περιβάλλον, στο πλαίσιο της διδασκαλίας του μαθήματος της Ιστορίας και του ευρύτερου αιτήματος για την καλλιέργεια του οπτικού γραμματισμού.

1. Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και ιστορία*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002, 29-36· Έλλη Λεμονίδου, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη. Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2017, 9-11.

Στη μελέτη αυτή επιχειρείται η ανάδειξη της πολυσήμαντης σχέσης του κινηματογράφου με τη σύγχρονη ευρωπαϊκή ιστορία, μέσα από τα ενδεικτικά παραδείγματα της Γαλλίας και της Πολωνίας, δύο χωρών με πλούσια κινηματογραφική παράδοση και εξαιρετικά ενδιαφέρουσες διαδρομές στη σχέση με το παρελθόν τους. Παράλληλα, στο καταληκτικό κεφάλαιο του κειμένου, τονίζεται, μέσα από την αξιολόγηση των συγκεκριμένων παραδειγμάτων, η σημασία της χρήσης του κινηματογράφου στην εκπαιδευτική διαδικασία.

## Η περίπτωση της Γαλλίας

Η Γαλλία αποτελεί σημαντικό παράδειγμα μελέτης για τη σχέση ιστορίας και κινηματογράφου, καθώς ενέταξε οργανικά το μέσο αυτό στην προσπάθεια προβολής ενός ενιαίου μύθου για το μεγαλείο του γαλλικού έθνους και τη διαφωτιστική αποστολή του στον κόσμο. Επίσης, η Γαλλία επιδίωξε με συνέπεια την καθιέρωση μιας διακριτής εθνικής κινηματογραφικής ταυτότητας, μέσω και της θεσμικής στήριξης της εγχώριας παραγωγής, με αποτέλεσμα να αποτελεί διαχρονικά μία από τις σημαντικότερες δυνάμεις στην εκτός Χόλιγουντ διεθνή κινηματογραφική σκηνή.<sup>2</sup>

Στην ιστορική του πορεία, ο γαλλικός κινηματογράφος έχει ακολουθήσει σε μεγάλο βαθμό τα επίσημα αφηγήματα και τις κυρίαρχες εκδοχές της ιστορικής μνήμης. Σε ορισμένες περιπτώσεις, ωστόσο, έχει συμβάλει καθοριστικά στη χάραξη καιρίων τομών ως προς τον τρόπο αντιμετώπισης κρίσιμων στιγμών του παρελθόντος. Η πολυπλοκότητα αυτών των μηχανισμών αλληλεπίδρασης καταδεικνύεται μέσα από τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα της σύγχρονης γαλλικής ιστορίας.

Λίγα μόλις χρόνια μετά την ανακάλυψη του κινηματογράφου, ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος αποτέλεσε καθοριστικό ορόσημο για την ουσιαστική ενηλικίωση του νέου μέσου. Καθώς έγινε αμέσως αντιληπτή η μεγάλη διεισδυτικότητα της κινούμενης εικόνας, η Γαλλία δραστηριοποιήθηκε στη δημιουργία και προβολή επικαίρων και ταινιών που είχαν σκοπό να τονώσουν το ηθικό του πληθυσμού και να ενισχύσουν το γόητρο της χώρας στο εξωτερικό. Η νικηφόρα κατάληξη του Μεγάλου Πολέμου επέδρασε καθοριστικά στον μονοσήμαντο τρόπο σημασιοδότησής του στην εθνική μνήμη (έστω και αν η ιστορία της γαλλικής συμμετοχής σε αυτόν δεν ήταν απαλλαγμένη από αμφιλεγόμενες σελίδες), με τον γαλλικό κινηματογράφο να συνδιαμορφώνει αυτή την κυρίαρχη ερμηνεία για πολλές δεκαετίες.<sup>3</sup>

2. Martine Danan, «National and Postnational French Cinema», στο Valentina Vitali, Paul Willemsen (επιμ.), *Theorising National Cinema*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2008, 172-185.

3. Michel Jacquet, *La Grande Guerre sur le grand écran*, Anovi, Παρσέ-σιρ-Βιεν 2006, 17-18.

Ωστόσο, σε αυτήν τη διαδρομή υπήρξαν και ταινίες που άμεσα ή έμμεσα προσπάθησαν να περάσουν ένα διαφοροποιημένο μήνυμα. Από την παραγωγή του Μεσοπολέμου ξεχωρίζουν οι δύο εκδοχές της ταινίας *Κατηγορώ* (*J'accuse*) του Αμπέλ Γκανς (1919 και 1938), με αναφορές στο ζήτημα της δικαίωσης της θυσίας αναρίθμητων στρατιωτών, και στη ζοφερή προοπτική μιας νέας αιματοχυσίας αντίστοιχα, καθώς και η *Μεγάλη χίμαιρα* (*La grande illusion*) του Ζαν Ρενουάρ (1937), η οποία, λόγω της αριστουργηματικής της πολυσημίας, αποτελεί διαχρονικό σημείο αναφοράς στην κινηματογραφική παραγωγή για τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Χρειάστηκε, ωστόσο, να υπάρξει η εμβληματική παρουσία μιας ξένης παραγωγής προκειμένου να εμφανιστούν οι πρώτες ουσιαστικές ρωγμές στο ενιαίο γαλλικό αφήγημα. Η ταινία του Στάνλεϊ Κιούμπρικ *Σταυροί στο μέτωπο* (*Paths of Glory*, 1957) ανέδειξε το θέμα των τυφεκισθέντων προς παραδειγματισμό και της πρόδηλης ανεπάρκειας ορισμένων στελεχών του γαλλικού στρατού. Αν και η ταινία ήταν απαγορευμένη στη Γαλλία για πολλά χρόνια, το αποτύπωμα που άφησε ήταν ισχυρό, εκτιμάται δε πως συνέβαλε στην ανακίνηση του θέματος εντός της χώρας σε επίπεδο ιστοριογραφίας και δημόσιου λόγου, με ιδιαίτερο αντίκτυπο στις επίσημες τοποθετήσεις, αλλά και στην κινηματογραφική παραγωγή μετά το 1990 (*Capitaine Conan*, 1996· *Le pantalon*, 1997). Τα τελευταία χρόνια, ο γαλλικός κινηματογράφος ακολουθεί μια πολλαπλώς ανανεωμένη προσέγγιση προς τον Μεγάλο Πόλεμο, μιλώντας πια ανοιχτά για τα βαριά σωματικά και ψυχολογικά τραύματα (*La Chambre des officiers*, 2001· *Les fragments d'Antonin*, 2006) και για άλλες, λιγότερο φωτισμένες πτυχές του πολέμου.<sup>4</sup>

Εξίσου σημαντική ήταν η συμβολή του κινηματογράφου στη διαχείριση ευαίσθητων πτυχών της γαλλικής ιστορίας κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και συγκεκριμένα του Καθεστώτος του Βισύ, των παράλληλων δράσεων της γαλλικής Αντίστασης, καθώς και της αντιμετώπισης του εβραϊκού στοιχείου.<sup>5</sup> Για πολλά χρόνια, η μνήμη αυτής της περιόδου ήταν υποταγμένη σε ένα άνωθεν επιβεβλημένο αφήγημα περί του σύσσωμου χαρακτήρα της Αντίστασης, μέσα στο οποίο κάθε αναφορά σε συνεργασία με τον κατακτητή ή σε γαλλικό αντισημιτισμό είχε χαρακτήρα ταμπού. Οι πρώτες ρωγμές σε αυτό τον άτυπο συμβιβασμό της σιωπής ήρθαν με το πέρας της δεκαετίας του 1960, στον απόηχο των καταλυτικών πολιτικοκοινωνικών εξελίξεων της εποχής. Σε εκείνη τη συγκυρία προβλήθηκε η ταινία-ντοκιμαντέρ *Η θλίψη και ο οίκτος* (*Le chagrin et la pitié*, 1971) του Μαρσέλ Οφίλς (*Marcel Ophüls*),

4. Για τη διαχείριση του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου από τον γαλλικό κινηματογράφο βλ. αναλυτικότερα Έ. Λεμονίδου, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη*, ό.π., 24-51· Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Ramsay, Παρίσι 2008.

5. Έ. Λεμονίδου, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη*, ό.π., 51-75.

η οποία έδωσε μια σύνθετη εικόνα για τη Γαλλία του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, περιλαμβάνοντας όλες τις πτυχές που η επίσημη μνήμη ήθελε να εξαλείψει, από την εμφύλια διαμάχη έως τους εκτοπισμούς των Εβραίων. Αντίστοιχα εικονοκλαστική ήταν και η ταινία *Lacombe Lucien* του Λουί Μαλ (1974), που αποδομούσε τον ιδεολογικό χαρακτήρα της επιλογής στρατοπέδου την εποχή του πολέμου. Σταδιακά, υπό την επίδραση και άλλων παραγόντων, οι συζητήσεις για το Καθεστώς του Βισού, τα φαινόμενα συνεργασίας με τους ναζί και το γαλλικό μερίδιο ευθύνης στον διωγμό των Εβραίων έγιναν ουσιώδες μέρος της δημόσιας συζήτησης στη Γαλλία. Από την πλούσια κινηματογραφική παραγωγή σε σχέση με το εβραϊκό ζήτημα, αξίζει ιδιαίτερης επισήμανσης το πολύωρο ντοκιμαντέρ *Shoah* του Κλοντ Λανζμάν (1985), έργο-σταθμός στην ιστορία του κινηματογραφικού λόγου για το Ολοκαύτωμα.<sup>6</sup>

Εντελώς διαφορετική, ωστόσο, εμφανίζεται η εικόνα αναφορικά με τον Πόλεμο της Αλγερίας. Η μακρόχρονη πολεμική εμπλοκή των Γάλλων στο αλγερινό μέτωπο αποτελεί την πλέον επώδυνη πτυχή στη γαλλική διάσταση της αποαποικιοποίησης, με συνέπειες αισθητές μέχρι τις μέρες μας, κυρίως λόγω της συνύπαρξης διάφορων ομάδων με συγκρουόμενα μνημονικά αφηγήματα αναφορικά με το γεγονός. Μετά τον πόλεμο και με γνώμονα την αποφυγή εντάσεων, το γαλλικό κράτος υιοθέτησε μια πολιτική αποσιώπησης, η οποία έγινε σε γενικές γραμμές αποδεκτή, παρά τις διαφορετικές προσεγγίσεις εντός της γαλλικής κοινωνίας.<sup>7</sup> Δεν είναι τυχαίο, συνεπώς, το γεγονός ότι ο γαλλικός κινηματογράφος δεν κατάφερε ποτέ να επηρεάσει ουσιαστικά τη διαχείριση του θέματος σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο, με το μεγαλύτερο έλλειμμα να εντοπίζεται στη διαχρονική απουσία της οπτικής γωνίας του αλγερινού πληθυσμού, χωρίς την οποία είναι αδύνατο να υπάρξει ολοκληρωμένη προσέγγιση ενός τόσο σύνθετου ιστορικού γεγονότος.

Οι πρώτες ταινίες για το θέμα είδαν το φως κατά τη διάρκεια του πολέμου, ωστόσο οι σκηνοθέτες τους σε πολλές περιπτώσεις ήρθαν αντιμέτωποι με τη λογοκρισία και με διώξεις. Μετά το 1962 η κινηματογραφική δραστηριότητα διευρύνθηκε με αρκετές ταινίες μυθοπλασίας, στις οποίες ωστόσο ο πόλεμος λειτουργούσε μόνο ως γενικό ιστορικό πλαίσιο της πλοκής. Η σημαντικότερη ταινία για το θέμα (*H*

6. Επισημαίνεται πως το θέμα του Ολοκαυτώματος είχε αποτελέσει ήδη από το 1955 αντικείμενο της πρωτοποριακής για την εποχή της ταινίας μικρού μήκους *Νύχτα και καταχνιά* (*Nuit et brouillard*) του Αλέν Ρενέ.

7. Για το τραύμα της γαλλικής κοινωνίας που σχετίζεται με τον Πόλεμο της Αλγερίας, καθώς και για την ευαίσθητη διαχείρισή του στην ιστορική εκπαίδευση, βλ. Έλλη Λεμονίδου, «Επίμαχα ή συγκρουσιακά ζητήματα στο μάθημα της Ιστορίας στη Γαλλία», στο Γιώργος Κόκκινος, Δημήτρης Μαυροσκούφης, Παναγιώτης Γατσωτής, Έλλη Λεμονίδου, *Τα συγκρουσιακά θέματα στη διδασκαλία της Ιστορίας*, Νοόγραμμα, Αθήνα 2010, 220-228.

μάχη του Αλγερίου – *La battaglia di Algeri*, του Ιταλού Τζίλο Ποντεκόρβο, 1966) συνάντησε, παρά τη διεθνή της καταξίωση, τεράστιες δυσκολίες στη διανομή της στη Γαλλία, ενώ δεν κατάφερε να συμβάλει ουσιωδώς σε μια διαφορετική διαχείριση του πολέμου εντός της χώρας.<sup>8</sup> Η γαλλική κινηματογραφική παραγωγή για το θέμα συνεχίστηκε και ανανεώθηκε σε μεγάλο βαθμό κατά τις επόμενες δεκαετίες. Αν και αρκετές από αυτές τις ταινίες χαρακτηρίζονται από τόλμη ως προς την προσέγγιση δύσκολων πτυχών του θέματος, εντούτοις, εξαιτίας των ιδιαίτερων συνθηκών που επικρατούν ακόμη στη Γαλλία για το ζήτημα αυτό, οι εν λόγω ταινίες δεν μπόρεσαν να συνεισφέρουν ουσιαστικά στο άνοιγμα και τη διαφοροποίηση του δημόσιου λόγου για το αλγερινό ζήτημα.<sup>9</sup>

## Η περίπτωση της Πολωνίας

Χώρα με κομβικό ρόλο στον χώρο της Ανατολικής Ευρώπης, η Πολωνία διακρίνεται για την ιδιαίτερη βαρύτητα των ζητημάτων ιστορικής μνήμης σε θεσμικό, συλλογικό και ατομικό επίπεδο. Ειδικά η ιστορική διαδρομή της χώρας κατά τον εικοστό αιώνα αποτελεί διαρκές αντικείμενο συζήτησης, ενίοτε και αποσιωπήσεων στο εσωτερικό μέτωπο, αλλά και πεδίο αντιπαραθέσεων στις σχέσεις με τους γειτονικούς λαούς.<sup>10</sup> Από την άλλη πλευρά, ο πολωνικός κινηματογράφος αποτελεί λαμπρό παράδειγμα εθνικής κινηματογραφίας στην ευρωπαϊκή περιφέρεια, με δημιουργούς διεθνούς απήχησης, έχοντας μια σχέση αμοιβαίας τροφοδότησης με τη σύγχρονη ιστορία της χώρας. Η στενή αυτή διασύνδεση θα γίνει ορατή μέσα από την επισκόπηση δύο χαρακτηριστικών παραδειγμάτων.

Το πρώτο αφορά τη στάση του πολωνικού λαού έναντι του εβραϊκού πληθυσμού της χώρας κατά την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η οποία αποτελεί χρόνιο σημείο τριβής στον πολιτικό, δημόσιο και ακαδημαϊκό λόγο, συχνότατα με μονόπλευρες και αποσπασματικές προσεγγίσεις. Το Ολοκαύτωμα προκάλεσε από τα πρώτα κιόλας μεταπολεμικά χρόνια το ενδιαφέρον των Πολωνών κινηματογραφιστών, με τις ταινίες της Βάντα Γιακουμπόφσκα (*The Last Stage – Ostatni Etap*, 1948) και του Αλεξάντερ Φορντ (*Border Street – Ulica graniczna*, 1949) να θεωρούνται κλα-

8. Shlomo Sand, *Le XXe siècle à l'écran*, Éditions du Seuil, Παρίσι 2004, 438-440· Ε. Λεμονίδου, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη*, ό.π., 76-83.

9. Στο ίδιο, 83-85.

10. Έλλη Λεμονίδου, «Οι πόλεμοι της Μνήμης στην Πολωνία», στο Γιώργος Κόκκινος, Έλλη Λεμονίδου, Βλάχης Αγτζίδης, *Το Τραύμα και οι πολιτικές της Μνήμης. Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την Ιστορία και τη Μνήμη*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2010, 129-163.

σικές, και ειδικά η πρώτη να έχει ασκήσει σημαντική επίδραση στις μεταγενέστερες κινηματογραφικές αποτυπώσεις των στρατοπέδων.<sup>11</sup> Επισημαίνεται πως κοινό στοιχείο στην πολωνική κινηματογραφική παραγωγή των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών είναι η μερική ή ολική εξάρτησή τους από το κυρίαρχο αφήγημα της κομμουνιστικής περιόδου, το οποίο τόνιζε τον υπέρτατο χαρακτήρα της θυσίας του ενιαίου πολωνικού λαού, χωρίς αναφορά σε επιμέρους κοινότητες – μέσα σε αυτό το πλαίσιο ήταν δύσκολο να εμφανιστούν αναφορές στην ιδιαίτερη τραγωδία των Εβραίων.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, στον απόηχο της αλλαγής κλίματος που έφερε η άνοδος του Βλάτισλαβ Γκομούλκα στην εξουσία (1956), με το θέμα ασχολήθηκαν δύο κορυφίοι Πολωνοί σκηνοθέτες, ο Αντρέι Βάιντα, που έθεσε για πρώτη φορά θέμα διακριτής εβραϊκής ταυτότητας του πρωταγωνιστή στην ταινία *Samson* (1961), και ο Αντρέι Μουνκ, που επανήλθε στον κόσμο των στρατοπέδων μέσα από μια διαφορετική οπτική (*Passenger – Pasażerka*, 1963). Το ενδιαφέρον για το Ολοκαύτωμα γνώρισε πρόσκαιρη κάμψη μετά το 1968, υπό το βάρος των συνεπειών του αραβοϊσραηλινού πολέμου, αναθερμάνθηκε όμως τη δεκαετία του 1980, ιδίως μετά την προβολή μιας συντομευμένης εκδοχής της *Shoah* του Λανζμάν στην πολωνική τηλεόραση (1985). Μετά την καθεστωτική αλλαγή του 1989, το θέμα εξακολούθησε να ενδιαφέρει το πολωνικό σινεμά, μέσα από νέες οπτικές: ο Αντρέι Βάιντα επανήλθε με δύο ταινίες (*Korczak*, 1990, για τον ομώνυμο Εβραίο ανθρωπιστή γιατρό και παιδαγωγό· *Holy Week – Wielki tydzień*, 1995, με φόντο την εξέγερση στο γκέτο της Βαρσοβίας), ενώ τρία άλλα έργα μέχρι το 2000 αναφέρονταν στο κρίσιμο ζήτημα της στάσης των απλών ανθρώπων έναντι των Εβραίων συμπολιτών τους. Καθοριστικό γεγονός, ωστόσο, ήταν η έκδοση του πολύκροτου βιβλίου *Γείτονες* του Γιαν Τ. Γκρος για την αμιγώς πολωνική ευθύνη στη σφαγή του εβραϊκού πληθυσμού στην κωμόπολη Γιεντβάμπνε (*Jedwabne*) το 1941.<sup>12</sup> Πέρα από την κινηματογραφική απόδοση του ίδιου του βιβλίου από την Ανιέσκα Άρνολντ (2001), ο πολωνικός κινηματογράφος συνέχισε να διατηρεί στην επικαιρότητα την ακανθώδη μνήμη του θέματος, με έργα όπως το *Aftermath – Pokłosie* του Βλάντισλαβ Πασικόφσκι (2012) και η πολυβραβευμένη *Ida* του Πάβελ Παβλικόφσκι (2013).<sup>13</sup>

11. Ewa Mazierska, «Double memory: the Holocaust in Polish film», στο Toby Haggith, Joanna Newman (επιμ.), *Holocaust and the moving image. Representations in Film and Television since 1933*, Wallflower Press, Λονδίνο 2005, 226-228· Michael Zok, *Die Darstellung der Judenvernichtung in Film, Fernsehen und politischer Publizistik der Volksrepublik Polen 1968-1989*, Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung – Institut der Leibniz-Gemeinschaft, Μάρμπουργκ 2015, 44.

12. Jan T. Gross, *Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*, Princeton University Press, Πρίνστον 2001.

13. Έ. Λεμονίδου, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη*, ό.π., 91-116· E. Mazierska, «Double memory: the Holocaust in Polish film», ό.π., 225-235.



Το δεύτερο παράδειγμα αφορά την κινηματογραφική διαχείριση της κομμουνιστικής περιόδου της πολωνικής ιστορίας. Σε αυτήν τη θεματική περιοχή δεν περιλαμβάνεται μόνο η διακυβέρνηση καθεαυτή –ως παρόν και, αργότερα, ως παρελθόν–, αλλά και ολόκληρο το ιδεολογικό της οπλοστάσιο, ιδιαίτερα σε σχέση με τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Το ενοποιητικό αφήγημα που επιβλήθηκε μετά τη λήξη του πολέμου αναφερόταν αποκλειστικά στην ανυποχώρητη στάση και στον βαρύ φόρο αίματος του πολωνικού λαού ως θύματος του γερμανικού ναζισμού, με πλήρη αποσιώπηση των βιαιοτήτων εκ μέρους των Σοβιετικών. Η κινηματογραφική παραγωγή τέθηκε υπό κρατικό έλεγχο και τα πρώτα χρόνια έδωσε μεγαλύτερη έμφαση σε ψυχαγωγικές ή αυστηρά προσαρμοσμένες στο επίσημο αφήγημα ταινίες. Μετά το 1956, εν μέσω διαμόρφωσης ενός χάσματος ανάμεσα στην επίσημη και τη συλλογική εκδοχή της μνήμης, ο Αντρέι Μουνκ (*Man on the Tracks – Człowiek na torze*, 1957) και ο Αντρέι Βάιντα (*Στάχτες και διαμάντια – Popiół i diament*, 1958) άγγιξαν κρίσιμες πτυχές του κυρίαρχου αφηγήματος, όπως το ζήτημα της εργασίας και τις βίαιες αντιπαραθέσεις μεταξύ κομμουνιστών και τέως μαχητών του Εθνικού Στρατού (*Armija Krajowa/AK*) τον Μάιο του 1945, αντίστοιχα.

Μετά από μια περίοδο σχετικά περιορισμένων αναφορών, η μεγάλη τομή ήρθε το 1977, με την ταινία *Άνθρωπος από μάρμαρο (Człowiek z marmuru)* του Βάιντα, όπου επικρίνονταν ανοιχτά ο ολοκληρωτισμός των πρώτων ετών της κομμουνιστικής διακυβέρνησης και ορισμένες κυρίαρχες ιδεολογικές κατασκευές του καθεστώτος. Η ταινία θεωρήθηκε σύμβολο αφετηρίας για μια καθοριστική περίοδο στη σύγχρονη πολωνική ιστορία, με πρωταγωνιστή το συνδικάτο «Αλληλεγγύη». Ο ίδιος ο Βάιντα κατέγραψε τη μεγάλη απεργία του 1980 στα ναυπηγεία του Γκντανσκ στην ταινία του *Άνθρωπος από σίδηρο* (1981), συνδυάζοντας στοιχεία μυθοπλασίας με πρωτότυπο κινηματογραφημένο υλικό από τα γεγονότα. Με το πέρας της δεκαετίας του 1980, που ξεκίνησε με την επιβολή του στρατιωτικού νόμου και ολοκληρώθηκε με την καθεστωτική αλλαγή, η ενασχόληση με την κομμουνιστική περίοδο σταδιακά φθίνει, με εξαίρεση ορισμένες σατιρικές ταινίες για τον μηχανισμό του προηγούμενου καθεστώτος στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Αντίθετα, με το πέρασμα των χρόνων γίνεται όλο και πιο έντονα φανερή –σε μια συμπόρευση της δημόσιας συζήτησης με τον κινηματογράφο– η πλήρης ανατροπή του προηγούμενου μοντέλου ανάγνωσης του πολέμου και των σχέσεων με τη Ρωσία. Το πιο εμβληματικό γεγονός ήταν η αναθέρμανση του ενδιαφέροντος για τη σφαγή χιλιάδων Πολωνών αξιωματικών στη Σοβιετική Ένωση την άνοιξη του 1940, για την οποία επί δεκαετίες η σοβιετική πλευρά αρνιόταν κάθε ευθύνη – για το θέμα αυτό ξεχωρίζει η ταινία *Κατίν (Katyn)* του Αντρέι Βάιντα (2007), του οποίου ο πατέρας υπήρξε ένα από τα θύματα του σοβιετικού πογκρόμ. Με τις πολωνορωσικές σχέσεις να χαρακτηρί-

ζονται –ιδίως μετά την τραγωδία του Σμολένσκ το 2010– από συχνά περιστατικά έντασης, με πυκνές αναφορές στη μνήμη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο πολωνικός κινηματογράφος δεν αποφεύγει, σε αρκετές περιπτώσεις, την υιοθέτηση ενός μοτίβου δαιμονοποίησης του ρωσικού στοιχείου και ιδίως του ρόλου του σοβιετικού παράγοντα στην πρόσφατη ιστορία της χώρας.<sup>14</sup>

## Ο κινηματογράφος ως μέρος της ιστορικής εκπαίδευσης

Όπως τονίστηκε και στην αρχή αυτού του κειμένου, η αξιοποίηση της κινηματογραφικής εικόνας στο πλαίσιο της διδασκαλίας της Ιστορίας στο σχολείο αποτελεί αντικείμενο ιδιαίτερου ενδιαφέροντος εκ μέρους της ακαδημαϊκής και εκπαιδευτικής κοινότητας. Το ενδιαφέρον αυτό συνδέεται άμεσα με το αίτημα για διεύρυνση των στοχεύσεων και μεθόδων της εγκύκλιας εκπαίδευσης, με την καλλιέργεια του οπτικού γραμματισμού να αποτελεί έναν από τους βασικούς άξονες αυτής της τάσης. Η ιδιαίτερη σημασία της αξιοποίησης του κινηματογράφου εδράζεται, μεταξύ άλλων, στους εξής παράγοντες:<sup>15</sup>

- Στην αναγνώριση της μεγάλης επιδραστικότητας που εκ των πραγμάτων διαθέτουν, σε μια εποχή κυριαρχίας του πολιτισμού της εικόνας, οι κινηματογραφικές ταινίες για τη διαμόρφωση αντιλήψεων για συγκεκριμένες στιγμές του ιστορικού παρελθόντος.
- Στις πολλαπλές δυνατότητες του συγκεκριμένου μέσου, το οποίο προσφέρει μια ολοκληρωμένη αισθητική εμπειρία στον θεατή, διευκολύνοντας την εκ μέρους του προσέγγιση στον υπό αφήγηση χωροχρόνο: επίσης, στην εκ των πραγμάτων στενή και πολύμορφη σχέση της κινηματογραφικής τέχνης με την έννοια της ιστορίας, ιδίως στην εθνική της διάσταση.
- Στην ιδιαίτερη δυναμική που έχει η κινηματογραφική εικόνα, εφόσον αξιοποιείται κριτικά και με παιδαγωγικά επωφελή τρόπο, για τη διαχείριση ευαίσθητων και συγκρουσιακών γεγονότων της πρόσφατης ιστορίας. Τα πολλαπλά επίπεδα εμπειρίας που συνυπάρχουν στην πρόσληψη ενός κινηματογραφικού έργου συνάδουν πλήρως με την ανάγκη ολιστικής προσέγγισης ενός τέτοιου γεγονότος, με την προϋπόθεση ότι τηρούνται όλες οι βασικές αρχές, ιδίως αναφορικά με την κατάλληλη προετοιμασία εκπαιδευτικών και μαθητών.<sup>16</sup>

14. Ε. Λεμονίδου, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη, ό.π.*, 116-141.

15. Για μια αναλυτική αναφορά στο θέμα βλ. Παναγιώτης Γ. Κιμουρτζής, «Μάθηση: Λέξη και εικόνα», στο Παναγιώτης Γ. Κιμουρτζής (επιμ.), *CineScience. Ο κινηματογράφος στον φακό της επιστήμης*. Gutenberg, Αθήνα 2013, 367-385.

16. Ε. Λεμονίδου, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη, ό.π.*, 233, 241-243.



Για την καλύτερη κατανόηση των ανωτέρω αξίζει να στρέψουμε την προσοχή μας στα ιστορικά παραδείγματα που αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια και να εξετάσουμε την ειδικότερη σημασία που μπορεί να έχει η αξιοποίησή τους για διδακτικούς σκοπούς. Τόσο στην περίπτωση της Γαλλίας, όσο και σε αυτήν της Πολωνίας είναι σημαντικό να παρατηρηθεί –και να γίνει κατανοητό από τους μαθητές– ότι ο τρόπος πρόσληψης στιγμών και περιόδων του ιστορικού παρελθόντος δεν είναι στατικός ούτε μονοσήμαντος, αλλά εξαρτάται άμεσα από τις εκάστοτε κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, με τον κινηματογράφο να βρίσκεται σε αμφίδρομη σχέση με αυτά τα ερμηνευτικά πλαίσια.

Το παράδειγμα της διαχείρισης του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου στη Γαλλία είναι χαρακτηριστικό για την εξέλιξη που μπορεί να υπάρξει στην ερμηνεία ενός μείζονος οροσήμου της εθνικής ιστορίας. Πτυχές του πολέμου, οι οποίες για χρόνια είχαν εσκεμμένα μείνει έξω από το κυρίαρχο αφήγημα σε επίπεδο ιστοριογραφίας και μνήμης, απέκτησαν με την πάροδο των ετών κεντρική θέση στη διαχείριση του θέματος. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να τονιστεί πως σε αυτή την περίπτωση ο κινηματογράφος έχει λειτουργήσει τόσο ως κινητήρια δύναμη των εξελίξεων (έστω και μέσω μιας μη γαλλικής ταινίας), όσο και ως βασικός φορέας αποτύπωσής τους (με εμβληματικές γαλλικές ταινίες να σηματοδοτούν την «επιστροφή» των τυφεκισθέντων ή των βαρέως πληγωμένων στη συζήτηση για τον Μεγάλο Πόλεμο). Ωστόσο, πρέπει εξίσου να καταστεί σαφές, με άξονα το παράδειγμα της επίμονα δύσκολης διαχείρισης του Πολέμου της Αλγερίας στην ίδια χώρα, πως αυτή η εξελικτική πορεία δεν έχει καθολικό χαρακτήρα εφαρμογής σε όλα τα ευαίσθητα και τραυματικά ζητήματα, καθώς βρίσκεται πάντα υπό την αίρεση ευρύτερων κοινωνικοπολιτικών παραγόντων.

Αντιστοίχως, στο παράδειγμα της Πολωνίας έχει σημασία να επισημανθούν δύο διαφορετικές δυναμικές που συνδέονται άμεσα με την κινηματογραφική εικόνα: η πρώτη αφορά, όπως και στην περίπτωση της Γαλλίας, την εξελικτική πορεία στην προσέγγιση ορισμένων ιστορικών γεγονότων, η οποία είναι ορατή κυρίως στις αναφορές σε άμεσα συνδεόμενες με τον ρωσικό παράγοντα πτυχές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου –φαινόμενο που διευκολύνθηκε καταλυτικά από την καθεστωτική αλλαγή του 1989–, αλλά και στη διαχείριση του θέματος των σχέσεων με τον εβραϊκό πληθυσμό της χώρας. Η δεύτερη δυναμική αφορά τη δυνατότητα του κινηματογράφου να λειτουργήσει ως φορέας της συλλογικής μνήμης –διαφοροποιούμενης, κατά περίπτωση, από την επίσημη θεσμική εκδοχή της– και να έχει ρόλο επιταχυντή των εξελίξεων ακόμα και σε πολιτικό επίπεδο. Αυτή είναι η περίπτωση του πολωνικού κινηματογράφου, ο οποίος ήδη από τη δεκαετία του 1950, αλλά πολύ περισσότερο σε εκείνην του 1970, έβρισκε τρόπους –έστω και υπαινικτικούς– διαφοροποίησης

από το επίσημο αφήγημα, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση των προϋποθέσεων για τις ριζικές αλλαγές που θα συνέβαιναν στη χώρα κατά τα επόμενα χρόνια.

Από την παραπάνω ανάλυση και το σύνολο αυτού του κειμένου, που δεν κάλυψε παρά μόνο λίγες ενδεικτικές περιπτώσεις από δύο μείζονες εθνικές κινηματογραφίες, γίνεται σαφές πόσο στενή είναι η διασύνδεση της κινηματογραφικής παραγωγής με την πολιτική ιστορία και πόσο ουσιαστική είναι, αντίστοιχα, η αξιοποίηση του κινηματογράφου –ως καθρέφτη, συνδιαμορφωτή και αφηγητή των εξελίξεων αυτών– για τη διδασκαλία του μαθήματος της Ιστορίας. Λαμβάνοντας υπόψη τις αυξημένες απαιτήσεις που εμπεριέχει η διαμόρφωση της πολιτειότητας των νέων σε έναν κόσμο με πολλές προκλήσεις και υπερπληθωρισμό εικόνων και πληροφοριών, κρίνεται αναγκαίο να εντατικοποιηθούν οι προσπάθειες για αρτιότερη οργάνωση του (ελλιπούς σήμερα) πλαισίου αξιοποίησης του κινηματογράφου και των λοιπών οπτικοακουστικών πηγών στην εκπαιδευτική διαδικασία, μέσω της παροχής των κατάλληλων θεωρητικών και πρακτικών εργαλείων.