



Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Δημόσια Ιστορία

Διπλωματική Εργασία

**Η Ιστορία στον Κινηματογράφο: Σάτιρα, Αναπαράσταση
και Δημόσια Μνήμη**

Μαρία Κυριαζή

Επιβλέπων καθηγητής: Χρήστος Δερμεντζόπουλος

Αθήνα, 30 Ιουνίου 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας (Μαρίας Κυριαζή) που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Η Ιστορία στον Κινηματογράφο: Σάτιρα, Αναπαράσταση και Δημόσια Μνήμη

Μαρία Κυριαζή

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Χρήστος Δερμεντζόπουλος

Καθηγητής στο Τμήμα Εικαστικών
Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της
Σχολής Καλών Τεχνών του
Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Εμμανουήλ Αρκολάκης

Διδάσκων στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα
Δημόσια Ιστορία στη Σχολή
Ανθρωπιστικών Σπουδών του Ελληνικού
Ανοικτού Πανεπιστημίου

Αθήνα, 30 Ιουνίου 2026

Ευχαριστίες

Θέλω να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Χρήστο Δερμεντζόπουλο, για την καθοδήγηση, την υποστήριξη και την άμεση ανταπόκρισή του σε κάθε στάδιο της εργασίας. Η επιστημονική του συμβολή υπήρξε καθοριστική για την εξέλιξη και την ολοκλήρωσή της.

Ευχαριστώ επίσης τους διδάσκοντες του Μεταπτυχιακού Προγράμματος της Δημόσιας Ιστορίας, οι οποίοι μέσα από τα μαθήματα και τις γνώσεις που μου προσέφεραν συνέβαλαν ουσιαστικά στη διαμόρφωση της επιστημονικής μου σκέψης.

Τέλος θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην οικογένειά μου και στους ανθρώπους που στάθηκαν δίπλα μου με αγάπη, υπομονή και διαρκή ενθάρρυνση καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου. Η στήριξή τους αποτέλεσε πολύτιμη δύναμη για την ολοκλήρωση αυτής της προσπάθειας.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τον τρόπο, με τον οποίο η σάτιρα αξιοποιείται στον κινηματογράφο για την αναπαράσταση, την ερμηνεία και τη δημόσια διαπραγμάτευση του παρελθόντος. Βασικός στόχος της είναι να διερευνήσει κατά πόσο η σατιρική κινηματογραφική αναπαράσταση μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο Δημόσιας Ιστορίας, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης και στην ανάπτυξη ενός κριτικού δημόσιου διαλόγου γύρω από ιστορικά γεγονότα και πολιτικές εμπειρίες.

Η εργασία βασίζεται στη συγκριτική ανάλυση οκτώ ταινιών, που καλύπτουν χρονικά την περίοδο από τη δεκαετία του 1960 έως και τη δεκαετία του 2010 (*Dr. Strangelove, M*A*S*H, Catch-22, Walker, Λούφα και Παραλλαγή, No Man's Land, The Death of Stalin* και *Jojo Rabbit*). Οι ταινίες, οι οποίες περιλαμβάνουν κυρίως πολεμικά έργα, αλλά και έργα που πραγματεύονται αυταρχικά καθεστώτα και πολιτικές συγκρούσεις, προέρχονται από διαφορετικά εθνικά και παραγωγικά περιβάλλοντα και αναφέρονται σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους και γεγονότα, γεγονός που επιτρέπει την ανάδειξη τόσο των κοινών χαρακτηριστικών, όσο και των διαφοροποιήσεων της σατιρικής κινηματογραφικής αναπαράστασης. Η ανάλυση στηρίζεται στις θεωρητικές προσεγγίσεις της Δημόσιας Ιστορίας, της ιστορικής αναπαράστασης και της συλλογικής μνήμης, καθώς και στη σχετική βιβλιογραφία για τον κινηματογράφο και τη σάτιρα.

Η έρευνα καταδεικνύει ότι η σάτιρα δεν αποτελεί απλώς ένα μέσο κωμικής αναπαράστασης του παρελθόντος, αλλά έναν ιδιαίτερο τρόπο ιστορικής ερμηνείας, μέσω του οποίου αμφισβητούνται κυρίαρχες αφηγήσεις, αποδομούνται μηχανισμοί εξουσίας και αναδεικνύονται οι αντιφάσεις του πολέμου, του αυταρχισμού και της ιδεολογίας. Επίσης αποδεικνύεται ότι οι κινηματογραφικές αυτές αναπαραστάσεις συμμετέχουν ενεργά στη διαμόρφωση της δημόσιας ιστορίας και της συλλογικής μνήμης, επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνίες προσεγγίζουν, ερμηνεύουν και επαναξιολογούν το παρελθόν τους. Η εργασία καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η σατιρική κινηματογραφική αναπαράσταση μπορεί να λειτουργήσει

ως ένα ουσιαστικό εργαλείο Δημόσιας Ιστορίας, αναδεικνύοντας τον κινηματογράφο ως χώρο ιστορικής ερμηνείας, δημόσιου διαλόγου και κριτικού αναστοχασμού.

Λέξεις-κλειδιά: Δημόσια Ιστορία, σάτιρα, πολεμικές ταινίες, κινηματογραφική αναπαράσταση, συλλογική μνήμη, ιστορική ερμηνεία.

History in Cinema: Satire, Representation and Public Memory

Abstract

This master's thesis examines the ways in which satire is employed in cinema to represent, interpret, and publicly negotiate the past. Its primary objective is to investigate whether satirical cinematic representation can function as a tool of Public History by contributing to the formation of collective memory and fostering critical public engagement with historical events and political experiences.

The study is based on a comparative analysis of eight films produced between the 1960s and the 2010s (*Dr. Strangelove*, *M*A*S*H*, *Catch-22*, *Walker*, *Loafing and Camouflage*, *No Man's Land*, *The Death of Stalin*, and *Jojo Rabbit*). The selected corpus consists primarily of war films, alongside films dealing with authoritarian regimes and political conflicts. Produced in different national and cinematic contexts and focusing on diverse historical periods and events, these films provide a suitable framework for examining both the common features and the different manifestations of satirical cinematic representation. The analysis draws upon theoretical approaches of Public History, historical representation, and collective memory, as well as the relevant scholarship on cinema and satire.

The findings demonstrate that satire is not merely a form of comic representation of the past but also a distinctive mode of historical interpretation through which dominant narratives are challenged, mechanisms of power are deconstructed, and the contradictions of war, authoritarianism, and ideology are exposed. Furthermore, the study shows that these cinematic representations actively contribute to the construction of Public History and collective memory by shaping the ways in which societies approach, interpret, and reassess the past. The study concludes that satirical cinematic representation can function as a meaningful tool of Public History, highlighting cinema as a space of historical interpretation, public dialogue, and critical reflection.

Keywords: Public History; satire; war films; cinematic representation; collective memory; historical interpretation.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	5
Abstract	7
1. Εισαγωγή	11
1.1. Δημόσια Ιστορία και δημόσιες χρήσεις του παρελθόντος	11
1.2. Ιστορία και κινηματογράφος: από την αναπαράσταση στην ιστορική ερμηνεία	12
1.3. Μνήμη, πολεμικές ταινίες και σάτιρα	14
1.4. Σκοπός, ερευνητικά ερωτήματα και μεθοδολογία	16
1.5. Δομή της εργασίας	17
2. 1960-1970: Πυρηνικός παραλογισμός, αντιηρωϊσμός και αποδόμηση της εξουσίας	19
Οι περιπτώσεις του <i>Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb</i> , του <i>M*A*S*H</i> και του <i>Catch-22</i>	19
2.1. Εισαγωγή	19
2.2. <i>Dr. Strangelove</i> : πυρηνικός φόβος και αποδόμηση της ψυχροπολεμικής λογικής	22
2.3. <i>M*A*S*H</i> : κυνικό χιούμορ και αμφίσημη αντιπολεμική σάτιρα	28
2.4. <i>Catch-22</i> : γραφειοκρατικός παραλογισμός και αποδόμηση του στρατιωτικού θεσμού	33
3. 1980: Δικτατορία, ιμπεριαλισμός και αμφισβήτηση των επίσημων αφηγήσεων.....	38
Οι περιπτώσεις της <i>Λούφας και Παραλλαγής</i> και του <i>Walker</i>	38
3.1. Εισαγωγή	38
3.2. <i>Λούφα και Παραλλαγή</i> : δικτατορία και συλλογική μνήμη	41
3.3. <i>Walker</i> : αναχρονισμοί και αμερικανικός ιμπεριαλισμός	47
4. 2000-2010: πολιτική κριτική, αυταρχικές ιδεολογίες και διαφορετικές μνήμες	53
Οι περιπτώσεις του <i>No Man's Land</i> , του <i>The Death of Stalin</i> και του <i>Jojo Rabbit</i>	53
4.1. Εισαγωγή	53
4.2. <i>No Man's Land</i> : μαύρη σάτιρα και κριτική της διεθνούς κοινότητας	56
4.3. <i>The Death of Stalin</i> : σταλινισμός και πολιτική σάτιρα	62
4.4. <i>Jojo Rabbit</i> : παιδική οπτική και μνήμη του ναζισμού.....	68
5. Συμπεράσματα	73
5.1. Η σάτιρα ως μορφή ιστορικής ερμηνείας.....	73
5.2. Διαχρονικές συγκλίσεις και μετασχηματισμοί της σατιρικής αναπαράστασης	74
5.3. Δημόσια ιστορία, συλλογική μνήμη και τα όρια της αναπαράστασης	76

5.4. Τελικό συμπέρασμα	77
Φιλμογραφία.....	79
Βιβλιογραφία	80
Διαδικτυακές πηγές.....	84
Εικόνες.....	85

1. Εισαγωγή

1.1. Δημόσια Ιστορία και δημόσιες χρήσεις του παρελθόντος

Το παρελθόν δεν συγκροτείται αποκλειστικά μέσα από την ακαδημαϊκή ιστοριογραφία. Αντίθετα αποτελεί διαρκώς αντικείμενο αναπαράστασης, ερμηνείας και διαπραγμάτευσης στη δημόσια σφαίρα μέσα από ποικίλα μέσα επικοινωνίας, πολιτισμικές πρακτικές και θεσμούς, που διαμορφώνουν τον τρόπο, με τον οποίο οι κοινωνίες αντιλαμβάνονται, θυμούνται και αξιοποιούν την ιστορία τους. Η αυξανόμενη παρουσία του παρελθόντος στη δημόσια ζωή κατά τις τελευταίες δεκαετίες ανέδειξε την ανάγκη μελέτης όχι μόνο της παραγωγής της ιστορικής γνώσης από τους επαγγελματίες ιστορικούς, αλλά και των διαδικασιών μέσω, των οποίων αυτή διαδίδεται, αναπλαισιώνεται και αποκτά νόημα για ευρύτερα κοινωνικά σύνολα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναπτύχθηκε η Δημόσια Ιστορία ως ένα διεπιστημονικό πεδίο, το οποίο εξετάζει τις δημόσιες χρήσεις του παρελθόντος και τη σχέση ανάμεσα στην ιστορική γνώση, την κοινωνία και τη συλλογική μνήμη.¹

Η Δημόσια Ιστορία δεν περιορίζεται στη μελέτη του παρελθόντος ως ακαδημαϊκού αντικειμένου, αλλά εστιάζει στον τρόπο, με τον οποίο αυτό παρουσιάζεται, ερμηνεύεται και επανανοηματοδοτείται σε διαφορετικά κοινωνικά και πολιτισμικά περιβάλλοντα. Η ιστορική γνώση διαμορφώνεται μέσα από μια συνεχή αλληλεπίδραση ανάμεσα στους ιστορικούς και τους πολιτισμικούς θεσμούς, τα μέσα ενημέρωσης, τους δημιουργούς πολιτισμικού περιεχομένου και το κοινό, το οποίο δεν αποτελεί παθητικό δέκτη, αλλά συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση των ιστορικών αφηγήσεων. Υπό αυτή την έννοια η Δημόσια Ιστορία δεν αφορά μόνο τη διάδοση της ιστορίας, αλλά και τις διαδικασίες, μέσω των οποίων οι κοινωνίες επιλέγουν τι θα θυμούνται, τι θα λησμονούν και πώς θα αποδίδουν νόημα στο παρελθόν τους.²

Οι δημόσιες αυτές χρήσεις της ιστορίας εκδηλώνονται μέσα από ένα ευρύ φάσμα μέσων και πρακτικών, όπως τα μουσεία, τα μνημεία, οι επέτειοι, οι εκθέσεις, η λογοτεχνία, η τηλεόραση, τα ψηφιακά μέσα και ο κινηματογράφος.³ Ανάμεσα σε αυτά ο κινηματογράφος κατέχει ιδιαίτερη θέση, καθώς συνδυάζει τη μαζική απήχηση

¹ Χάρης Εξερτζόγλου, 2020, *Η δημόσια ιστορία: Μια εισαγωγή*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 25-32· Hilda Kean, 2013, «Introduction», στο *The Public History Reader*, επιμ. Hilda Kean και Paul Martin, London: Routledge, σελ. xiv-xvi· Serge Noiret, 2015, «Υπάρχει τελικά διεθνής δημόσια ιστορία;», στο *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα: Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*, επιμ. Αντρέας Π. Ανδρέου, Σπύρος Κακουριώτης, Γιώργος Κόκκινος, Έλλη Λεμονίδου, Ζέτα Παπανδρέου και Ελένη Πασχαλούδη, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, σελ. 52, 55-60

² Χάρης Εξερτζόγλου, ό.π., σελ. 19-22, 29-31, 39· Hilda Kean, ό.π., σελ. xvi-xxii· Serge Noiret, ό.π., σελ. 52-64

³ Hilda Kean, ό.π., σελ. xxii-xxvi· Serge Noiret, ό.π., σελ. 51-51, 62-64

με τη δύναμη της οπτικοακουστικής αφήγησης, διαμορφώνοντας σε σημαντικό βαθμό τον τρόπο, με τον οποίο το ευρύ κοινό προσεγγίζει το παρελθόν. Για πολλούς ανθρώπους η πρώτη επαφή με ιστορικά γεγονότα, πρόσωπα ή περιόδους πραγματοποιείται όχι μέσω της ιστοριογραφίας, αλλά μέσω κινηματογραφικών αναπαραστάσεων, οι οποίες συμβάλλουν στη συγκρότηση ιστορικών αντιλήψεων και στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης. Ως εκ τούτου ο κινηματογράφος δεν αποτελεί απλώς μέσο ψυχαγωγίας· συνιστά έναν από τους σημαντικότερους χώρους, όπου η ιστορία μετατρέπεται σε αντικείμενο δημόσιας ερμηνείας, συζήτησης και πολιτισμικής διαπραγμάτευσης.⁴

Η θέση αυτή καθιστά τον κινηματογράφο προνομιακό αντικείμενο μελέτης για τη Δημόσια Ιστορία. Η διερεύνηση των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων δεν αφορά μόνο την εξέταση της ιστορικής τους ακρίβειας, αλλά και την κατανόηση των τρόπων, με τους οποίους αυτές παράγουν ιστορικά νοήματα, επηρεάζουν τη δημόσια κατανόηση του παρελθόντος και συμμετέχουν στη διαμόρφωση του συλλογικού ιστορικού φαντασιακού.⁵ Από αυτή την αφετηρία αναπτύσσεται και η προβληματική της παρούσας εργασίας, η οποία εξετάζει τη σάτιρα όχι απλώς ως κινηματογραφικό είδος, αλλά ως έναν ιδιαίτερο τρόπο, με τον οποίο ο κινηματογράφος παρεμβαίνει στη δημόσια ιστορία και στη διαμόρφωση της ιστορικής μνήμης.

1.2. Ιστορία και κινηματογράφος: από την αναπαράσταση στην ιστορική ερμηνεία

Η αναγνώριση του κινηματογράφου ως χώρου δημόσιας ιστορίας οδήγησε αναπόφευκτα και σε έναν ευρύτερο επιστημονικό προβληματισμό για τη σχέση του με την ιστορική γνώση. Για μεγάλο χρονικό διάστημα οι ιστορικές ταινίες αξιολογούνταν κυρίως με βάση το βαθμό πραγματολογικής τους ακρίβειας, δηλαδή κατά πόσο αναπαριστούσαν πιστά πρόσωπα, γεγονότα και ιστορικές περιόδους. Η προσέγγιση αυτή αντιμετώπιζε τον κινηματογράφο ως ένα μέσο αναπαραγωγής μιας ήδη διαμορφωμένης ιστορικής αφήγησης, θεωρώντας ότι η αξία του εξαρτάται πρωτίστως από την πιστότητά του απέναντι στις ιστορικές πηγές.⁶

Η αντίληψη αυτή αμφισβητήθηκε σταδιακά από τη σύγχρονη βιβλιογραφία για τον ιστορικό κινηματογράφο. Πλέον ο κινηματογράφος δεν αντιμετωπίζεται ως απλό

⁴ Marc Ferro, 2002, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Αθήνα: Μεταίχμιο, σελ. 197-203· Robert A. Rosenstone, 2023, *Η Ιστορία στον Κινηματογράφο / Ο Κινηματογράφος στην Ιστορία*, Αθήνα: Μωβ, σελ. 4-5

⁵ Χρήστος Δερμεντζόπουλος, 2023, «Εισαγωγή του επιμελητή», στο *Η Ιστορία στον Κινηματογράφο / Ο Κινηματογράφος στην Ιστορία*, Robert A. Rosenstone, Αθήνα: Μωβ, σελ. xiii· Marc Ferro, ό.π.

⁶ Χρήστος Δερμεντζόπουλος, 2001, «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα: Μια παράλληλη ιστορία», *Ουτοπία: Διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού*, τ. 47, σελ. 28· Marc Ferro, ό.π., σελ. 198-199

οπτικό συμπλήρωμα της ιστοριογραφίας, ούτε ως μια εικονογραφημένη εκδοχή της. Αντίθετα συνιστά έναν αυτόνομο τρόπο προσέγγισης του παρελθόντος, ο οποίος αξιοποιεί τα ιδιαίτερα εκφραστικά μέσα της κινηματογραφικής γλώσσας, δηλαδή την εικόνα, τον ήχο, το μοντάζ, τη μουσική, την υποκριτική και τη δραματοποίηση, προκειμένου να οργανώσει και να ερμηνεύσει την ιστορική εμπειρία. Υπό αυτή την έννοια οι ιστορικές ταινίες δεν αναπαριστούν απλώς το παρελθόν, αλλά διατυπώνουν συγκεκριμένες ιστορικές ερμηνείες, αναδεικνύοντας μέσω της επινόησης ορισμένες όψεις του και αποσιωπώντας άλλες. Επομένως η κινηματογραφική αφήγηση δεν λειτουργεί ως υποκατάστατο της ιστοριογραφίας, αλλά ως μια διαφορετική μορφή ιστορικού λόγου, με δικούς της κανόνες, συμβάσεις και δυνατότητες.⁷

Η κινηματογραφική αναπαράσταση του παρελθόντος δεν διαμορφώνεται σε ένα ενιαίο πολιτισμικό πλαίσιο. Όπως έχει επισημανθεί στη σχετική βιβλιογραφία για τον εθνικό κινηματογράφο, οι ιστορικές αφηγήσεις επηρεάζονται από τις ιδιαίτερες πολιτισμικές, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες, μέσα στις οποίες παράγονται. Επίσης η διεθνής κυκλοφορία των κινηματογραφικών έργων, και ιδιαίτερα η κυρίαρχη θέση του Hollywood, έχει συμβάλει στη διαμόρφωση ιστορικών αφηγήσεων με παγκόσμια απήχηση, χωρίς όμως να αναιρεί τη σημασία των εθνικών και τοπικών κινηματογραφικών παραδόσεων.⁸ Η παρούσα εργασία αξιοποιεί ταινίες, οι οποίες προέρχονται από τον χολιγουντιανό κινηματογράφο και από διαφορετικές εθνικές κινηματογραφικές παραδόσεις, για να αναδείξει τις κοινές λειτουργίες της σατιρικής αναπαράστασης και τις ιδιαιτερότητες που προκύπτουν από το εκάστοτε ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο.

Παράλληλα η ιστορική ταινία αποτελεί πάντοτε προϊόν της εποχής, κατά την οποία δημιουργείται. Οι επιλογές των δημιουργών, οι αφηγηματικές προτεραιότητες και οι τρόποι αναπαράστασης του παρελθόντος επηρεάζονται από το εκάστοτε πολιτικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Κατά συνέπεια η μελέτη μιας ιστορικής ταινίας δεν αφορά μόνο το ιστορικό γεγονός που αναπαριστά, αλλά κυρίως τη χρονική στιγμή, κατά την οποία η ταινία παράγεται και προβάλλεται. Κάθε ιστορική αναπαράσταση αποκαλύπτει πολλά για τα γεγονότα που επιχειρεί να απεικονίσει και ακόμα περισσότερα για το παρόν, μέσα στο οποίο δημιουργείται. Η κινηματογραφική

⁷ Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα», σελ. 28-29· Robert A. Rosenstone, *Η Ιστορία στον Κινηματογράφο*, σελ. 6-10, 19, 46· Pierre Sorlin, 2001, «How to Look at an "Historical" Film», στο *The Historical Film: History and Memory in Media*, επιμ. Marcia Landy, New Brunswick: Rutgers University Press, σελ. 38

⁸ Andrew Higson, 2014, «Η έννοια του Εθνικού Κινηματογράφου», μτφρ. Μαρία Χάλκου, *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, τ. 2, σελ. 176-182

εικόνα αποτελεί επομένως πεδίο συνάντησης διαφορετικών χρονικοτήτων, όπου το παρελθόν επανερμηνεύεται μέσα από τα ερωτήματα και τις ανησυχίες του παρόντος.⁹

Η προσέγγιση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία για τη συγκεκριμένη εργασία. Οι ταινίες, οι οποίες εξετάζονται, αναφέρονται σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους, από τον Ψυχρό Πόλεμο και τον πόλεμο του Βιετνάμ έως τον αμερικανικό επεκτατισμό του 19ου αιώνα, την δικτατορία των Συνταγματαρχών, τον πόλεμο της Βοσνίας, τον σταλινισμό και το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ωστόσο καθεμία από αυτές αποτελεί ταυτόχρονα προϊόν της δικής της εποχής, αντανakλώντας σύγχρονους προβληματισμούς σχετικά με τον πόλεμο, την εξουσία, τις ιδεολογίες και τη συλλογική μνήμη. Η διπλή αυτή διάσταση, του αναπαριστώμενου παρελθόντος και του παρόντος της παραγωγής, καθιστά τον ιστορικό κινηματογράφο ιδιαίτερα πρόσφορο πεδίο μελέτης για τη Δημόσια Ιστορία, καθώς επιτρέπει τη διερεύνηση όχι μόνο του τρόπου, με τον οποίο ανασυντίθεται το παρελθόν, αλλά και των κοινωνικών και πολιτισμικών αναγκών που οδηγούν σε συγκεκριμένες μορφές ιστορικής αναπαράστασης.

1.3. Μνήμη, πολεμικές ταινίες και σάτιρα

Η δυνατότητα του κινηματογράφου να παράγει ιστορικές ερμηνείες συνδέεται άμεσα με τον τρόπο, με τον οποίο οι κοινωνίες συγκροτούν και διαχειρίζονται τη συλλογική τους μνήμη. Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις δεν περιορίζονται στην οπτική απόδοση ιστορικών γεγονότων, αλλά συμβάλλουν στη διαμόρφωση των τρόπων, με τους οποίους αυτά αποκτούν νόημα για τις επόμενες γενιές και εντάσσονται στη δημόσια συνείδηση. Στο πλαίσιο αυτό η Alison Landsberg εισάγει την έννοια της προσθετικής μνήμης («prosthetic memory»), υποστηρίζοντας ότι τα μέσα μαζικής κουλτούρας, και ιδιαίτερα ο κινηματογράφος, επιτρέπουν στα άτομα να αναπτύξουν βιωματικές σχέσεις με γεγονότα που δεν έζησαν οι ίδιοι.¹⁰ Αντίστοιχα η σχετική βιβλιογραφία για τη μνήμη αναδεικνύει τον κινηματογράφο ως έναν από τους σημαντικότερους χώρους, όπου η ιστορία, η μνήμη και η πολιτισμική εμπειρία αλληλεπιδρούν, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση συλλογικών αντιλήψεων για το παρελθόν. Η λειτουργία αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία, όταν αφορά τραυματικά ιστορικά παρελθόντα, όπως οι πόλεμοι, οι γενοκτονίες ή τα αυταρχικά καθεστώτα, καθώς οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις δε διατηρούν απλώς ζωντανή τη μνήμη

⁹ Robert A. Rosenstone, *Η Ιστορία στον Κινηματογράφο*, σελ. 2, 5, 9, 24-27 • Pierre Sorlin, ό.π., σελ. 38-41, 66-67

¹⁰ Alison Landsberg, 2003, «Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture», στο *Memory and Popular Film*, επιμ. Paul Grainge, Manchester: Manchester University Press, σελ. 148-149

τους, αλλά συμμετέχουν ενεργά στη συνεχή επαναδιαπραγμάτευση του νοήματός τους υπό το πρίσμα των αναγκών και των προβληματισμών του παρόντος.¹¹

Η ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο, τη μνήμη και το τραύμα εξηγεί γιατί ο πόλεμος αποτελεί ένα από τα δημοφιλέστερα αντικείμενα κινηματογραφικής αναπαράστασης. Ωστόσο οι πολεμικές ταινίες δεν συγκροτούν ένα ενιαίο κινηματογραφικό είδος, ούτε υπηρετούν όλες τις ίδιες ιδεολογικές και αφηγηματικές λειτουργίες. Ιδιαίτερα μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου και στις πρώτες δεκαετίες του 21^{ου} αιώνα οι πολεμικές ταινίες στράφηκαν ολοένα και περισσότερο προς την κριτική της βίας, των στρατιωτικών θεσμών και των συνεπειών του πολέμου. Έτσι δίπλα σε έργα που προβάλλουν τον ηρωισμό, τον πατριωτισμό ή τη στρατιωτική νίκη, αναπτύχθηκε σταδιακά μια ισχυρή παράδοση αντιπολεμικών ταινιών («anti-war films»), οι οποίες αμφισβητούν τον μιλιταρισμό, αναδεικνύουν τον παραλογισμό της βίας και εστιάζουν στις ανθρώπινες, κοινωνικές και ηθικές συνέπειες των συγκρούσεων. Η εξέλιξη αυτή αντανακλά τις μεταβαλλόμενες εμπειρίες και ευαισθησίες των μεταπολεμικών κοινωνιών, οι οποίες αναζητούν νέους τρόπους κατανόησης και διαχείρισης των ιστορικών τραυμάτων. Κατ' επέκταση οι πολεμικές ταινίες δε λειτουργούν μόνο ως αφηγήσεις στρατιωτικών γεγονότων, αλλά και ως χώροι ιστορικής ερμηνείας, όπου επαναπροσδιορίζονται ζητήματα, όπως η εξουσία, η ιδεολογία, η ευθύνη, η βία και η συλλογική μνήμη.¹²

Μέσα σε αυτή την ευρύτερη παράδοση εντάσσεται και η χρήση της σάτιρας στον ιστορικό κινηματογράφο, η οποία αξιοποιεί το χιούμορ, την ειρωνεία, την υπερβολή και την παρωδία ως μέσα ιστορικής, πολιτικής και κοινωνικής κριτικής. Η λειτουργία της σάτιρας δεν εξαντλείται στο γέλιο ή την γελοιοποίηση ιστορικών προσώπων και γεγονότων. Αντίθετα μέσα από τεχνικές, όπως η ειρωνεία, η αναλογία, η αντιστροφή και, σε ορισμένες περιπτώσεις, ο συνειδητός αναχρονισμός, ενθαρρύνει τον θεατή να επανεξετάσει τις καθιερωμένες ιστορικές αφηγήσεις και τις ηθικές και πολιτικές βεβαιότητες του παρόντος. Με τον τρόπο αυτό η σάτιρα δημιουργεί μια κριτική απόσταση από το ιστορικό γεγονός, η οποία δεν αποδυναμώνει τη σημασία του, αλλά προσφέρει έναν εναλλακτικό τρόπο προσέγγισης και κατανόησης του παρελθόντος, ιδιαίτερα ενός τραυματικού ή πολιτικά φορτισμένου, αναδεικνύοντας αντιφάσεις, σχέσεις εξουσίας και ιστορικές συνέχειες, που συχνά παραμένουν λιγότερο ορατές στις συμβατικές ιστορικές αφηγήσεις.¹³ Η προσέγγιση αυτή αποκτά ιδιαίτερο

¹¹Χάρης Εξερχόγλου, ό.π., σελ. 38-41, 45-46· Alison Landsberg, ό.π., σελ. 144-158· Susannah Radstone, 2010, «Cinema and Memory», στο *Memory: Histories, Theories, Debates*, επιμ. Susannah Radstone και Bill Schwarz, New York: Fordham University Press, σελ. 325-342

¹² John C. Lyden, 2019, «War Films», στο *Film as Religion, Second Edition: Myths, Morals, and Rituals*, New York: NYU Press, σελ. 235-242· Winter Jay M., 2011, «Filming War», *Daedalus*, τ. 140, αρ. 3, σελ. 100-111

¹³James E. Caron, 2016, «The Quantum Paradox of Truthiness: Satire, Activism, and the Postmodern Condition», *Studies in American Humor*, τ. 2, αρ. 2, σελ.155-157· Nicholas Diehl, 2013, «Satire,

ενδιαφέρον για την παρούσα εργασία, καθώς οι επιλεγμένες ταινίες παρά τις διαφορές τους αξιοποιούν όλες τη σάτιρα, για να επανερμηνεύσουν ιστορικά γεγονότα και να συμβάλουν στον δημόσιο διάλογο γύρω από τη μνήμη, τον πόλεμο, την εξουσία και το παρελθόν.

1.4. Σκοπός, ερευνητικά ερωτήματα και μεθοδολογία

Με αφετηρία το παραπάνω θεωρητικό πλαίσιο η παρούσα εργασία εξετάζει τον τρόπο, με τον οποίο οι σατιρικές κινηματογραφικές αναπαραστάσεις ιστορικών γεγονότων λειτουργούν ως φορείς Δημόσιας Ιστορίας, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση ιστορικών ερμηνειών, συλλογικών μνημών και δημόσιου διαλόγου γύρω από το παρελθόν. Βασικός στόχος δεν είναι η αξιολόγηση της ιστορικής ακρίβειας των ταινιών, αλλά η διερεύνηση των τρόπων, με τους οποίους αξιοποιούν τη σάτιρα, για να σχολιάσουν τον πόλεμο, την πολιτική εξουσία, τις ιδεολογίες και τις κυρίαρχες ιστορικές αφηγήσεις, καθώς και η εξέταση της δημόσιας και πολιτισμικής τους λειτουργίας.

Για τον σκοπό αυτό επιλέχθηκαν οκτώ ταινίες, οι οποίες καλύπτουν χρονικά την περίοδο από τη δεκαετία του 1960 έως και τη δεκαετία του 2010 και αναφέρονται σε διαφορετικά ιστορικά γεγονότα και συγκρούσεις: τον Ψυχρό Πόλεμο, το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τον πόλεμο της Κορέας, τον πόλεμο του Βιετνάμ, τον αμερικανικό επεκτατισμό στη Νικαράγουα, τη δικτατορία των Συνταγματαρχών, τον πόλεμο της Βοσνίας και τον σταλινισμό. Παρά τις σημαντικές διαφορές τους ως προς την αισθητική, το ιστορικό τους αντικείμενο και το πλαίσιο παραγωγής τους οι ταινίες αυτές συνδέονται με την κοινή αξιοποίηση της σάτιρας ως μέσου ιστορικής και πολιτικής κριτικής.

Η μεθοδολογία της εργασίας βασίζεται στη συγκριτική ποιοτική ανάλυση των επιλεγμένων ταινιών. Για καθεμία εξετάζονται η αφήγηση και η δραματουργική της οργάνωση, οι κινηματογραφικές τεχνικές και οι αφηγηματικές στρατηγικές που αξιοποιούνται, το ιστορικό γεγονός, στο οποίο αναφέρεται και το ιστορικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο παρήχθη, καθώς και ο τρόπος, με τον οποίο η σάτιρα λειτουργεί ως μέσο ιστορικής ερμηνείας και πολιτικής κριτικής. Παράλληλα διερευνώνται η δημόσια υποδοχή κάθε ταινίας, η κριτική που προκάλεσε, η εμπορική και πολιτισμική της απήχηση καθώς και η συμβολή της στη δημόσια συζήτηση και στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης γύρω από τα ιστορικά γεγονότα, τα οποία αναπαριστά.

Analogy, and Moral Philosophy», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τ. 71, αρ. 4, σελ. 311-314
• Fry Christopher, 1960, «Comedy», *The Tulane Drama Review*, τ. 4, αρ. 3, σελ. 77-79 • Hannu Salmi,
2011, «Introduction: The Mad History of the World», στο *Historical Comedy on Screen: Subverting
History with Humour*, επιμ. Hannu Salmi, Bristol & Chicago: Intellect, σελ. 10-30

1.5. Δομή της εργασίας

Η εργασία οργανώνεται σε τέσσερα κύρια κεφάλαια, ακολουθώντας μια πορεία από τη θεωρητική θεμελίωση του ερευνητικού αντικειμένου προς τη συγκριτική ανάλυση των επιλεγμένων κινηματογραφικών έργων και τέλος στη σύνθεση των βασικών συμπερασμάτων.

Το πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζει το θεωρητικό υπόβαθρο της έρευνας, εξετάζοντας βασικές έννοιες, οι οποίες αφορούν τη Δημόσια Ιστορία, τον ιστορικό κινηματογράφο, τη σχέση κινηματογράφου και συλλογικής μνήμης, τον πολεμικό κινηματογράφο και τη σάτιρα ως μορφή πολιτικής και ιστορικής κριτικής. Παράλληλα διατυπώνονται ο σκοπός της έρευνας, τα ερευνητικά ερωτήματα και η μεθοδολογία που ακολουθείται.

Τα επόμενα κεφάλαια αφιερώνονται στην ανάλυση των οκτώ ταινιών, οι οποίες αποτελούν το corpus της έρευνας:

- *Dr. Strangelove* (1964)
- *M*A*S*H* (1970)
- *Catch-22* (1970)
- *Λούφα και Παραλλαγή* (1984)
- *Walker* (1987)
- *No Man's Land* (2001)
- *The Death of Stalin* (2017)
- *Jojo Rabbit* (2019)

Η ανάλυση οργανώνεται χρονολογικά από τη δεκαετία του 1960 έως τις πρώτες δεκαετίες του 21ου αιώνα, επιλογή που επιτρέπει την παρακολούθηση της εξέλιξης των σατιρικών κινηματογραφικών αναπαραστάσεων του πολέμου, της πολιτικής εξουσίας και των τραυματικών ιστορικών παρελθόντων μέσα σε διαφορετικά ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Ταυτόχρονα διευκολύνει τη συγκριτική διερεύνηση τόσο των κοινών χαρακτηριστικών, όσο και των διαφοροποιήσεων που παρουσιάζουν οι ταινίες ως προς τις αφηγηματικές και κινηματογραφικές τους στρατηγικές, τη χρήση της σάτιρας, τη διαχείριση της ιστορικής μνήμης και τη δημόσια υποδοχή τους.

Η εργασία ολοκληρώνεται με τα συμπεράσματα, στα οποία συντίθενται τα βασικά ευρήματα της έρευνας και επανεξετάζεται η συμβολή της σάτιρας ως ιδιαίτερου τρόπου κινηματογραφικής αναπαράστασης του παρελθόντος και ως φορέα Δημόσιας Ιστορίας. Μέσα από τη συγκριτική προσέγγιση των επιλεγμένων ταινιών επιχειρείται να αναδειχθεί ο τρόπος, με τον οποίο η σατιρική κινηματογραφική αφήγηση συμβάλλει στη διαμόρφωση ιστορικών ερμηνειών, συλλογικών μνημών και δημόσιου διαλόγου γύρω από το παρελθόν.

2. 1960-1970: Πυρηνικός παραλογισμός, αντιηρωϊσμός και αποδόμηση της εξουσίας

Οι περιπτώσεις του *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, του *M*A*S*H* και του *Catch-22*

2.1. Εισαγωγή

Οι ταινίες *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* του Stanley Kubrick, *M*A*S*H* του Robert Altman και *Catch-22* του Mike Nichols αποτελούν τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα σατιρικής αναπαράστασης του πολέμου στον αμερικανικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1960 και των αρχών της δεκαετίας του 1970. Παρότι διαφέρουν ως προς το ιστορικό πλαίσιο που αναπαριστούν, συνδέονται μέσω της κοινής τους διάθεσης να αποδομήσουν την πολεμική λογική. Ο πόλεμος δεν παρουσιάζεται ως χώρος ηρωισμού, εθνικής ενότητας ή ηθικής βεβαιότητας, αλλά ως πεδίο παραλογισμού, θεσμικής βίας, κυνισμού και απώλειας ελέγχου.

Στο πλαίσιο της παρούσας ανάλυσης οι ταινίες αυτές δεν εξετάζονται μόνο ως πολιτισμικά κείμενα με διαχρονική απήχηση, αλλά κυρίως ως ιστορικές πηγές της εποχής, στην οποία παρήχθησαν και προσελήφθησαν. Η αξία τους δε βρίσκεται στο κατά πόσο αναπαριστούν πιστά τον Ψυχρό Πόλεμο, τον πόλεμο της Κορέας ή τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αντίστοιχα, αλλά στο ότι αποτυπώνουν τις ανησυχίες, τις αμφισβητήσεις και τις ιδεολογικές μετατοπίσεις της περιόδου, κατά την οποία δημιουργήθηκαν. Με αυτή την έννοια οι ταινίες μπορούν να διαβαστούν ως τεκμήρια μιας εποχής πυρηνικού φόβου, αντιπολεμικής αμφισβήτησης, δυσπιστίας απέναντι στους θεσμούς και κρίσης των παραδοσιακών πολεμικών αφηγήσεων.

Η ιστορική συγκυρία είναι καθοριστική. Το *Dr. Strangelove* κυκλοφόρησε το 1964, σε μια περίοδο όπου η πυρηνική απειλή είχε γίνει κεντρικό στοιχείο της δημόσιας ζωής μετά την κρίση των πυραύλων της Κούβας.¹⁴ Το *M*A*S*H* και το *Catch-22*, αν και τοποθετούνται αφηγηματικά στον πόλεμο της Κορέας και στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αντίστοιχα, κυκλοφόρησαν το 1970 μέσα στο κλίμα του πολέμου του Βιετνάμ, της αυξημένης αντιπολεμικής κουλτούρας της μακράς δεκαετίας του '60 και της αμφισβήτησης της κρατικής και στρατιωτικής εξουσίας.¹⁵ Αυτή η επιλογή

¹⁴ Η Κρίση της Κούβας (Οκτώβριος 1962) αποτέλεσε μία από τις πιο επικίνδυνες στιγμές του Ψυχρού Πολέμου, όταν η ανακάλυψη σοβιετικών πυραύλων στην Κούβα οδήγησε τις Ηνωμένες Πολιτείες και τη Σοβιετική Ένωση στα πρόθυρα πυρηνικής σύγκρουσης. Η κρίση τερματίστηκε έπειτα από διαπραγματεύσεις μεταξύ των δύο υπερδυνάμεων, αλλά ενίσχυσε τους φόβους για έναν ενδεχόμενο πυρηνικό πόλεμο. Βλ. Ευάνθης Χατζηβασιλείου, 2018, *Εισαγωγή στην Ιστορία του Μεταπολεμικού Κόσμου*, Αθήνα: Πατάκης, σελ. 208-212· Paul S. Boyer, 2004, «Looking Back: "Dr. Strangelove" at 40: The Continuing Relevance of a Cold War Cultural Icon», *Arms Control Today*, τ. 34, αρ. 10, σελ. 47

¹⁵ Ο πόλεμος του Βιετνάμ (1955–1975) υπήρξε μία από τις σημαντικότερες συγκρούσεις του Ψυχρού Πολέμου. Η σταδιακή κλιμάκωση της αμερικανικής εμπλοκής από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, οι μεγάλες ανθρώπινες απώλειες, τα σωματικά και ψυχολογικά τραύματα των βετεράνων πο

θεματολογίας δεν ήταν τυχαία: μια ταινία με αντιπολεμικό μήνυμα γίνεται πιο αποδεκτή, όταν φαίνεται να αναφέρεται στο παρελθόν, παρά στο παρόν.¹⁶

Εκτός αυτού η σάτιρα μπορούσε να λειτουργήσει με τέτοια ένταση, επειδή το κοινό της εποχής ήταν ήδη περισσότερο δεκτικό σε ειρωνικές και αποδομητικές αναπαραστάσεις του πολέμου. Σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους, όπως για παράδειγμα οι δεκαετίες του 1940 και του 1950, μια τόσο σαρκαστική προσέγγιση της στρατιωτικής εξουσίας, του πατριωτικού καθήκοντος ή της πολεμικής θυσίας θα μπορούσε να θεωρηθεί προσβλητική. Όμως στη δεκαετία του 1960 και του 1970 οι ταινίες αυτές συναντούσαν ένα κοινό, το οποίο είχε ήδη αρχίσει να βλέπει τον πόλεμο με δυσπιστία, φόβο και αμφισβήτηση. Ενώ λοιπόν οι κλασικές πολεμικές ταινίες των προηγούμενων δεκαετιών παρουσίαζαν τον πόλεμο κυρίως μέσα από ένα πρίσμα ηρωισμού, εθνικής ενότητας και στρατιωτικής τιμής, δόθηκε πλέον η ευκαιρία σε πολλούς δημιουργούς να υιοθετήσουν πιο κριτικές, σκοτεινές και αποδομητικές αφηγήσεις.¹⁷

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η απήχησή τους ήταν ενιαία, ούτε ότι μπορεί να μετρηθεί μόνο με όρους εισπρακτικής επιτυχίας. Το *Dr. Strangelove* δεν λειτούργησε απαραίτητα ως μαζικό/δημοφιλές κινηματογραφικό φαινόμενο τη στιγμή της κυκλοφορίας του, αλλά η μεταγενέστερη κριτική του αναγνώρισε το καθιέρωσε ως μία από τις σημαντικότερες πολιτικές και πολεμικές σάτιρες του Ψυχρού Πολέμου.¹⁸ Το *M*A*S*H* γνώρισε μεγαλύτερη εμπορική και πολιτισμική διάδοση, ιδιαίτερα μέσα από την τηλεοπτική σειρά που ακολούθησε,¹⁹ ενώ το *Catch-22* συνδέθηκε περισσότερο με την ήδη ισχυρή απήχηση του μυθιστορήματος και του ίδιου του όρου «catch-22» στη δημόσια γλώσσα.²⁰ Έτσι η δημόσια ιστορική σημασία των ταινιών δεν εξαρτάται μόνο από την αρχική τους επιτυχία, αλλά και από τη μακροχρόνια παρουσία τους στη συλλογική κουλτούρα και μνήμη.

Παρότι οι ταινίες διαφοροποιούνται ως προς το ύφος, τη θεματική και τις αφηγηματικές τους επιλογές, όλες αξιοποιούν την ειρωνεία, το χιούμορ, την υπερβολή και την παρωδία, για να δώσουν τη δική τους ιστορική και πολιτική

επέστρεφαν και η εκτεταμένη τηλεοπτική κάλυψη επιχειρήσεων και γεγονότων, όπως βομβαρδισμοί, σφαγές και βασανισμοί οδήγησαν στην αμφισβήτηση της κυβερνητικής πολιτικής των ΗΠΑ, στην αύξηση αντιαμερικανικών αισθημάτων και συνέβαλαν στην ανάπτυξη ισχυρού αντιπολεμικού κινήματος στην αμερικάνικη κοινωνία, ιδιαίτερα στους νέους ανθρώπους. Η εμπειρία του πολέμου επηρέασε βαθιά την αμερικανική κοινωνία και τον πολιτισμό της εποχής. Βλ. Ευάνθης Χατζηβασιλείου, ό.π., σελ. 224-233

¹⁶ Tanine Allison, 2018, *Destructive Sublime: World War II in American Film and Media*, New Brunswick: Rutgers University Press, σελ. 121, 125 • Ronald Briley, 1994, «Reel History and the Cold War», *OAH Magazine of History*, τ. 8, αρ. 2, σελ. 22 • John C. Lyden, ό.π., σελ. 236, 238

¹⁷ Tanine Allison, ό.π., σελ. 95-97 • Ronald Briley, ό.π., σελ. 22 • Ralph R. Donald, 1991, «Antiwar Themes in Narrative War Films: Soldiers' Experiences as Social Comment», *Studies in Popular Culture*, τ. 13, αρ. 2, σελ. 77-78, 90-91 • John C. Lyden, ό.π., σελ. 234-238

¹⁸ Charles Maland, 1979, «Dr. Strangelove (1964): Nightmare Comedy and the Ideology of Liberal Consensus», *American Quarterly*, τ. 31, αρ. 5, σελ. 715-717

¹⁹ John C. Lyden, ό.π., σελ. 238

²⁰ «Catch-22», *Encyclopaedia Britannica*

ερμηνείας του πολέμου. Στο *Dr. Strangelove* η σάτιρα στρέφεται προς την κορυφή της πολιτικής, στρατιωτικής και επιστημονικής εξουσίας, αποκαλύπτοντας τον παραλογισμό της πυρηνικής στρατηγικής.²¹ Αντίθετα στο *M*A*S*H* μετατοπίζεται στην καθημερινότητα ενός στρατιωτικού νοσοκομείου, όπου ο πόλεμος γίνεται ορατός μέσα από τα τραυματισμένα σώματα, την απειθαρχία και το κυνικό χιούμορ.²² Τέλος το *Catch-22* επικεντρώνεται στον γραφειοκρατικό παραλογισμό, στους αυτοαναιρούμενους κανόνες και στην ηθική κατάρρευση ενός συστήματος, το οποίο αυτοδικαιώνεται.²³

Επομένως οι τρεις ταινίες δεν συγκροτούν μία απλή και ενιαία αντιπολεμική θέση, αλλά παρουσιάζουν τρεις διαφορετικές μορφές σατιρικής αποδόμησης του πολέμου: την πυρηνική στρατηγική ως θεσμική τρέλα, τη στρατιωτική καθημερινότητα ως χώρο κυνισμού και ψυχικής άμυνας και τη γραφειοκρατία ως μηχανισμό που ακυρώνει τη λογική και την ηθική. Παράλληλα αναδεικνύουν τη διττή σχέση κινηματογράφου και δημόσιας ιστορίας: οι ταινίες διαμορφώνουν τη δημόσια μνήμη, αλλά ταυτόχρονα αποτελούν προϊόντα της κοινωνίας και της ιστορικής στιγμής που τις δημιουργήσε.²⁴

²¹ Paul S. Boyer, ό.π., σελ. 48 • Ronald Briley, ό.π., σελ. 21-22 • William G. Simon, 2003, «Dr. Strangelove or: The Apparatus of Nuclear Warfare», στο *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, επιμ. Richard Allen και Malcolm Turvey, Amsterdam: Amsterdam University Press, σελ. 215

²² «Robert Altman», *Encyclopaedia Britannica*

²³ «Catch-22», *Encyclopaedia Britannica*, ό.π.

²⁴ Robert A. Rosenstone, *Η Ιστορία στον Κινηματογράφο*, σελ. 2, 5, 9, 15, 24-27

2.2. Dr. Strangelove: πυρηνικός φόβος και αποδόμηση της ψυχροπολεμικής λογικής

Το *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*²⁵ του Stanley Kubrick (1964) αποτελεί μία από τις πιο εμβληματικές κινηματογραφικές σάτιρες του Ψυχρού Πολέμου. Η ταινία δημιουργήθηκε σε μια περίοδο, κατά την οποία ο φόβος της πυρηνικής καταστροφής είχε αποκτήσει κεντρική θέση στη δημόσια ζωή, ιδιαίτερα μετά την κρίση των πυραύλων της Κούβας το 1962. Η πιθανότητα ενός πυρηνικού πολέμου δεν αποτελούσε πλέον αφηρημένο γεωπολιτικό σενάριο, αλλά πραγματικό και ορατό ενδεχόμενο για τις κοινωνίες της εποχής. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο κινηματογράφος λειτούργησε ως χώρος επεξεργασίας των συλλογικών φόβων που συνδέονταν με την πυρηνική απειλή, την ψυχροπολεμική ιδεολογία και τη στρατιωτικοποίηση της πολιτικής ζωής.²⁶

Η σημασία του *Dr. Strangelove* έγκειται στο ότι δεν προσεγγίζει τον πυρηνικό πόλεμο με όρους ηρωικού δράματος ή πολιτικού θρίλερ, αλλά μέσα από τη μαύρη κωμωδία. Η επιλογή αυτή δεν ήταν αυτονόητη. Ο Kubrick αρχικά είχε στραφεί προς μια πιο σοβαρή κινηματογραφική διασκευή του μυθιστορήματος *Red Alert* (ή αλλιώς *Two Hours to Doom*), του Peter George, στο οποίο βασίστηκε η ταινία. Στην πορεία όμως, φαίνεται πως κατέληξε ότι η ίδια η λογική της πυρηνικής αποτροπής ήταν τόσο παράλογη, ώστε μπορούσε να αποδοθεί αποτελεσματικότερα μέσω της σάτιρας.²⁷ Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό, γιατί δείχνει ότι η σάτιρα δεν αποτελεί απλώς μια αισθητική επιλογή για την πρόκληση γέλιου. Αντίθετα γίνεται το βασικό μέσο, μέσα από το οποίο η ταινία ερμηνεύει ιστορικά και πολιτικά την πραγματικότητα του Ψυχρού Πολέμου. Με άλλα λόγια η κωμωδία δεν μειώνει τη σοβαρότητα του θέματος, αλλά αποκαλύπτει τον παραλογισμό της εποχής, στην οποία αναφέρεται και δημιουργείται.

Η μετάβαση από το σοβαρό πολιτικό θρίλερ στη μαύρη κωμωδία είναι καθοριστική, γιατί αποκαλύπτει και τον τρόπο, με τον οποίο ο Kubrick αντιλαμβάνεται την ιστορική πραγματικότητα του Ψυχρού Πολέμου. Η πυρηνική στρατηγική δεν είναι λογικό σύστημα, το οποίο απλώς κινδυνεύει να εκτραπεί, αλλά ένα σύστημα που είναι ήδη παράλογο στον πυρήνα του. Η σάτιρα, επομένως, δεν έρχεται να παραμορφώσει απλώς την πραγματικότητα, αλλά να δημιουργήσει προσθετική μνήμη ως μέσο αποκάλυψης. Με αυτή την έννοια η ταινία δεν γελοιοποιεί ένα απίθανο σενάριο, αλλά αναδεικνύει τις γελοίες και τρομακτικές προϋποθέσεις, πάνω στις οποίες στηριζόταν η ψυχροπολεμική ισορροπία.²⁸

Η πλοκή της ταινίας οργανώνεται γύρω από μια ακραία, αλλά αποκαλυπτική υπόθεση: ο Αμερικανός στρατηγός Jack D. Ripper, παρανοϊκά πεπεισμένος ότι οι κομμουνιστές επιχειρούν να μολύνουν τα «σωματικά υγρά» των Αμερικανών,

²⁵ Ο ελληνικός τίτλος της ταινίας είναι *Σ.Ο.Σ Πεντάγωνο καλεί Μόσχα*

²⁶ Paul S. Boyer, 2004 σελ. 46-47 • Charles Maland, ό.π., σελ. 698-701

²⁷ Paul S. Boyer, 2004 σελ. 47 • Charles Maland, ό.π., σελ. 702-704

²⁸ Charles Maland, ό.π., σελ. 705

διατάζει μονομερώς πυρηνική επίθεση εναντίον της Σοβιετικής Ένωσης. Η εντολή αυτή ενεργοποιεί μια αλυσίδα στρατιωτικών και πολιτικών αντιδράσεων, που οδηγεί σταδιακά την ανθρωπότητα προς την καταστροφή.²⁹ Το κεντρικό σατιρικό εύρημα είναι ότι η παγκόσμια εξόντωση δεν προκύπτει από μια συνειδητή πολιτική απόφαση, αλλά από έναν συνδυασμό προσωπικής παράνοιας, θεσμικής ακαμψίας και τεχνολογικών μηχανισμών που δεν μπορούν πλέον να ελεγχθούν.

Ο χαρακτήρας του Ripper είναι καθοριστικός για την αποδόμηση της στρατιωτικής εξουσίας. Παρουσιάζεται ως άνθρωπος που κατέχει τεράστια δύναμη, αλλά η σκέψη του κυριαρχείται από αντικομμουνιστική παραλογία, συνωμοσιολογικές εμμονές και σεξουαλικά υπονοούμενα. Η εμμονή του με την «καθαρότητα» και τα «σωματικά υγρά» μετατρέπει την ψυχροπολεμική αντικομμουνιστική ρητορική σε γελοιογραφική παράνοια.³⁰ Μέσα από αυτόν τον χαρακτήρα η ταινία σατιρίζει την ιδέα ότι η στρατιωτική ηγεσία λειτουργεί πάντα με ψυχραιμία, ορθολογισμό και αίσθηση ευθύνης. Αντίθετα η ταινία δείχνει ότι οι μηχανισμοί, οι οποίοι υποτίθεται προστατεύουν ότι την ανθρωπότητα, μπορούν να ενεργοποιηθούν από απολύτως ανορθολογικά κίνητρα και να την καταστρέψουν.

Αντίστοιχα ο στρατηγός Buck Turgidson ενσαρκώνει μια άλλη μορφή ψυχροπολεμικού παραλογισμού, τον κυνικό στρατηγικό υπολογισμό. Σε αντίθεση με τον Ripper ο Turgidson δεν παρουσιάζεται ως παρανοϊκός με την ίδια έννοια, αλλά ως άνθρωπος πλήρως ενταγμένος στη λογική της στρατιωτικής ισχύος. Η ευκολία με την οποία αντιμετωπίζει την πιθανότητα εκατομμυρίων νεκρών ως «αποδεκτό» στρατηγικό κόστος, αποκαλύπτει τον απάνθρωπο χαρακτήρα της τεχνοκρατικής γλώσσας του πολέμου. Εδώ η σάτιρα λειτουργεί όχι μόνο μέσα από την υπερβολή, αλλά και μέσα από την ψυχρή λογική των αριθμών. Η ανθρώπινη ζωή εξαφανίζεται πίσω από στατιστικές, σενάρια και στρατηγικές προβλέψεις.³¹

Σημαντική είναι και η χρήση της σεξουαλικότητας ως σατιρικού μηχανισμού. Ήδη από την αρχή της ταινίας η σχέση ανάμεσα στην πολεμική τεχνολογία και τη σεξουαλικότητα παρουσιάζεται με ειρωνικό τρόπο. Η εναρκτήρια σκηνή του ανεφοδιασμού του βομβαρδιστικού στον αέρα έχει έντονα σεξουαλικοποιημένη εικονογραφία, καθώς η μηχανική ένωση των αεροσκαφών παρουσιάζεται σχεδόν ως ερωτική πράξη. Η ταινία συνδέει επανειλημμένα την ψυχροπολεμική στρατιωτική λογική με ανδρικές φοβίες, επιθυμίες και φαντασιώσεις ισχύος. Η εμμονή του Ripper με τα «σωματικά υγρά» μετατρέπει τον αντικομμουνισμό σε σεξουαλικοποιημένη παράνοια, ενώ ο ενθουσιασμός του Turgidson για τη στρατιωτική δράση παρουσιάζεται σχεδόν ως μορφή ανδρικής επιβεβαίωσης. Ακόμη και τα ονόματα αρκετών χαρακτήρων λειτουργούν υπαινικτικά, ενισχύοντας τη σύνδεση ανάμεσα στον милитарισμό, την ανδρική επιθετικότητα και τη σεξουαλική ανασφάλεια. Η ομιλία του Dr. Strangelove για την πιθανότητα της επιβίωσης του ανθρώπινου είδους σε υπόγεια καταφύγια μόνο από ισχυρούς άνδρες, στους οποίους θα αναλογούν από

²⁹ «Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb», *Encyclopaedia Britannica*

³⁰ Paul S. Boyer, ό.π., σελ. 47 • Charles Maland, ό.π., σελ. 705

³¹ Charles Maland, ό.π., σελ. 708 • William G. Simon, ό.π., σελ. 215-216

δέκα όμορφες γυναίκες, είναι χαρακτηριστική. Έτσι η ταινία σατιρίζει όχι μόνο τη στρατηγική σκέψη του Ψυχρού Πολέμου, αλλά και την έμφυλη φαντασίωση κυριαρχίας που τη συνοδεύει.³²

Η σατιρική διάσταση της ταινίας ενισχύεται από τις κινηματογραφικές επιλογές του Kubrick. Η ασπρόμαυρη φωτογραφία προσδίδει αρχικά έναν τόνο σοβαρότητας και ρεαλισμού, ο οποίος παραπέμπει σε στρατιωτικά ή πολιτικά δράματα της εποχής. Παράλληλα η χρήση ευρυγώνιων φακών και οι προσεκτικά σχεδιασμένες συνθέσεις κάδρου συχνά παραμορφώνουν διακριτικά τα χαρακτηριστά των πρωταγωνιστών ή τους τοποθετούν σε υπερβολικά επιβλητικά περιβάλλοντα.³³ Το War Room αποτελεί ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου, με τον οποίο η ταινία παράγει σάτιρα κινηματογραφικά. Ο χώρος είναι αυστηρός, σκοτεινός, γεωμετρικός και επιβλητικός. Η τεράστια στρογγυλή τράπεζα, οι έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς και η σχεδόν θεατρική διάταξη των σωμάτων δημιουργούν την αίσθηση ενός κέντρου απόλυτης εξουσίας. Ωστόσο αυτός ο χώρος, ο οποίος οπτικά παραπέμπει σε σοβαρότητα και έλεγχο, γεμίζει με αμηχανία, πανικό, γελοίους διαλόγους και αδυναμία λήψης ουσιαστικών αποφάσεων.³⁴ Με αυτόν τον τρόπο η σκηνοθεσία υπονομεύει την ίδια την εικόνα της εξουσίας: όσο πιο επιβλητικός φαίνεται ο χώρος, τόσο πιο έντονη γίνεται η γελοιοποίηση των ανθρώπων που τον κατοικούν.

Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η σκηνή της τηλεφωνικής συνομιλίας του Προέδρου Muffley με τον Σοβιετικό ηγέτη. Αντί για μια δραματική, ηρωική ή αποφασιστική στιγμή πολιτικής ηγεσίας, ο θεατής παρακολουθεί έναν αμήχανο και γελοίο διάλογο, όπου ο Πρόεδρος προσπαθεί να εξηγήσει ότι μια πυρηνική επίθεση έχει ξεκινήσει κατά λάθος. Η καθημερινότητα του τόνου έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την κρισιμότητα της κατάστασης. Η σκηνή αυτή συμπυκνώνει τη σατιρική λογική της ταινίας: η τύχη του κόσμου εξαρτάται από ανθρώπους, οι οποίοι μιλούν σαν να προσπαθούν να διαχειριστούν μια παρεξήγηση και όχι το ενδεχόμενο παγκόσμιου αφανισμού.³⁵

Εξίσου κεντρική είναι η κριτική των μηχανών και των τεχνολογικών συστημάτων. Η πυρηνική κρίση στην ταινία δεν εξελίσσεται μόνο λόγω ανθρώπινων αποφάσεων, αλλά και λόγω της αδυναμίας αναστολής ενός ήδη ενεργοποιημένου μηχανισμού. Τα βομβαρδιστικά, οι κωδικοί, οι επικοινωνιακές γραμμές και το σοβιετικό «Doomsday Machine» συγκροτούν ένα τεχνολογικό σύστημα, που εμφανίζεται σχεδόν αυτόνομο. Η ειρωνεία βρίσκεται στο ότι η τεχνολογία, η οποία υποτίθεται πως υπηρετεί την ασφάλεια και τον έλεγχο, μετατρέπεται σε δύναμη ανεξέλεγκτης καταστροφής. Με αυτόν τον τρόπο, η ταινία ασκεί κριτική στην τεχνοκρατική ψευδαίσθηση ότι ο πόλεμος μπορεί να οργανωθεί, να υπολογιστεί και να ελεγχθεί πλήρως.³⁶ Φαίνεται λοιπόν τόσο η τεχνολογική αισιοδοξία, όσο και η τεχνοφοβία, οι οποίες συνυπήρχαν την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου.

³² Charles Maland, ό.π., σελ. 704-705 • William G. Simon, ό.π., σελ. 223-224, 227

³³ «The Cinematography in Dr. Strangelove», *Critical Film Theory*, Lafayette College, 19.2.2015

³⁴ William G. Simon, ό.π., σελ. 221

³⁵ Charles Maland, ό.π., σελ. 709

³⁶ Charles Maland, ό.π., σελ. 701, 710-712 • William G. Simon, ό.π. σελ. 217-219

Ο ίδιος ο Dr. Strangelove αποτελεί μια από τις πιο έντονες σατιρικές μορφές της ταινίας. Ως πρώην Ναζί επιστήμονας, ο οποίος υπηρετεί πλέον την αμερικανική κυβέρνηση,³⁷ συμπυκνώνει τη σύνδεση ανάμεσα στην επιστημονική τεχνοκρατία, τον милитарισμό και την πολιτική ανηθικότητα. Η σωματική του αδυναμία να ελέγξει το ίδιο του το χέρι, το οποίο επανειλημμένα επιχειρεί να χαιρετήσει ναζιστικά, λειτουργεί ως σύμβολο της επιστροφής απωθημένων μορφών αυταρχισμού μέσα στην καρδιά της αμερικανικής στρατιωτικής εξουσίας. Ο χαρακτήρας αυτός δεν είναι απλώς κωμικός: αποκαλύπτει τη σκοτεινή πλευρά της τεχνοκρατικής λογικής, όπου η ανθρώπινη επιβίωση μετατρέπεται σε ψυχρό πρόβλημα διαχείρισης πληθυσμών.³⁸



Εικόνα 1 To War Room, στο κέντρο ο Dr. Strangelove. Πηγή: *Autocratic for the People* (2022)

Η πολλαπλή ερμηνεία του Peter Sellers ενισχύει ακόμη περισσότερο αυτή τη σατιρική αποδόμηση. Υποδυόμενος τον Πρόεδρο Muffley, τον Βρετανό αξιωματικό Mandrake και τον Dr. Strangelove, ο Sellers ενσαρκώνει διαφορετικές εκδοχές πολιτικής, στρατιωτικής και επιστημονικής εξουσίας. Η επιλογή αυτή δημιουργεί την αίσθηση ότι οι θεσμοί διαφέρουν εξωτερικά, αλλά συμμετέχουν στο ίδιο σύστημα παραλογισμού. Ο Πρόεδρος εμφανίζεται αδύναμος, ο Mandrake εγκλωβισμένος και ο Strangelove τερατώδης. Έτσι η ταινία δεν στοχεύει μόνο σε μεμονωμένα πρόσωπα, αλλά σε ένα συνολικό πλέγμα εξουσίας, το οποίο αδυνατεί να ελέγξει τις συνέπειες των ιδίων του των επιλογών.³⁹

Η τελική εικόνα του Major Kong, ο οποίος φορά ένα καουμπόικο καπέλο και καβαλά την πυρηνική βόμβα, σα να συμμετέχει σε ροντέο, αποτελεί μία από τις πιο γνωστές σκηνές της ταινίας και ίσως την πιο συμπυκνωμένη μορφή της σατιρικής της λογικής. Η σκηνή συνδυάζει τον милитарισμό, τον ανδρισμό, τον αμερικανικό μύθο της «άγριας δύσης» και την πυρηνική καταστροφή σε μία παράλογη εικόνα. Το

³⁷ Paul S. Boyer, ό.π., σελ. 47

³⁸ Charles Maland, ό.π., σελ. 710

³⁹ Paul S. Boyer, ό.π., σελ. 47-48

θέαμα είναι ταυτόχρονα κωμικό και τρομακτικό. Ο ενθουσιασμός του Kong δεν παρουσιάζεται ως ηρωισμός, αλλά ως παράλογη ταύτιση με τη μηχανή της καταστροφής. Η σκηνή αυτή αποδομεί την παραδοσιακή εικόνα του πολεμικού ήρωα, μετατρέποντάς τον σε φορέα μιας αυτοκαταστροφικής κουλτούρας.⁴⁰

Σε επίπεδο ιδεολογίας η ταινία επιτίθεται στη λογική της πυρηνικής αποτροπής και της «ισορροπίας του τρόμου». Η θεωρία αυτή βασιζόταν στην υπόθεση ότι η απειλή ολοκληρωτικού αφανισμού θα απέτρεπε τον πόλεμο. Το *Dr. Strangelove* αποκαλύπτει τον παραλογισμό αυτής της υπόθεσης: ένα σύστημα που παρουσιάζεται ως εγγύηση ειρήνης, βασίζεται στην προϋπόθεση ότι όλοι είναι έτοιμοι να καταστρέψουν τα πάντα.⁴¹ Όπως υποστηρίζει ο Maland, η ταινία δεν σατιρίζει απλώς κάποιους ακραίους στρατιωτικούς, αλλά το ευρύτερο φιλελεύθερο ψυχροπολεμικό consensus, που αποδεχόταν τη στρατιωτικοποίηση και την πυρηνική ισορροπία ως αναγκαίες μορφές πολιτικής λογικής.⁴² Επομένως η σάτιρα λειτουργεί ως ιδεολογική κριτική.

Η τελική σεκάνς της ταινίας ενισχύει ακόμη περισσότερο τη σατιρική και ιστορική της δύναμη. Μετά την αποτυχία αποτροπής της καταστροφής, οι πυρηνικές εκρήξεις παρουσιάζονται σε μια σειρά εικόνων, οι οποίες συνοδεύονται από το τραγούδι «We'll Meet Again». Η αντίθεση ανάμεσα στη νοσταλγική, σχεδόν παρηγορητική, μελωδία και στις εικόνες ολοκληρωτικής καταστροφής δημιουργεί ένα από τα πιο ισχυρά ειρωνικά κλεισίματα του ψυχροπολεμικού κινηματογράφου. Το ρομαντικό τραγούδι, συνδεδεμένο με τη μνήμη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και την υπόσχεση επανένωσης, αποκτά εδώ μακάβρια διάσταση, καθώς συνοδεύει όχι την ελπίδα της επιβίωσης, αλλά την εικόνα του πυρηνικού αφανισμού. Με αυτόν τον τρόπο η ταινία συνδέει τη μνήμη προηγούμενων πολέμων με τον φόβο ενός νέου, απόλυτου πολέμου και δείχνει ότι η ψυχροπολεμική εποχή δεν συνεχίζει απλώς την ιστορία της πολεμικής βίας, αλλά την οδηγεί σε ένα ακραίο και αυτοκαταστροφικό όριο.⁴³

Η συμβολή της ταινίας στη δημόσια ιστορία του Ψυχρού Πολέμου είναι ιδιαίτερα σημαντική. Το *Dr. Strangelove* δεν προσφέρει απλώς μια μυθοπλαστική εκδοχή μιας πιθανής πυρηνικής κρίσης. Δημιουργεί μια πολιτισμική εικόνα του Ψυχρού Πολέμου, η οποία στέκεται μέχρι σήμερα. Αν και οι σύγχρονοί της κριτικοί και το κοινό φαίνεται να μην αποδέχτηκαν ή να μην κατάλαβαν το μήνυμα της ταινίας, η αξία της άρχισε σιγά σιγά να αναγνωρίζεται και επηρέασε μεταγενέστερες ταινίες, όπως το *M*A*S*H* και το *Catch-22*, στα οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Η διαχρονική σημασία της ταινίας συνδέεται όμως με το γεγονός ότι παρέμεινε σημείο αναφοράς για τη δημόσια κατανόηση της πυρηνικής απειλής, ακόμη και μετά το τέλος του Ψυχρού Πολέμου. Κατά αυτή την έννοια η ταινία δεν αντανακλά απλώς την εποχή της, αλλά συμμετέχει στη διαμόρφωση της μνήμης της.⁴⁴

⁴⁰ William G. Simon, ό.π., σελ. 225-226

⁴¹ Paul S. Boyer, ό.π.

⁴² Charles Maland, ό.π., σελ. 705, 713

⁴³ Charles Maland, ό.π., σελ. 712

⁴⁴ Ronald Briley, ό.π., σελ. 21-22 • Charles Maland, ό.π., σελ. 715-717

Συνολικά το *Dr. Strangelove* αξιοποιεί τη σάτιρα, για να αποκαλύψει τις αντιφάσεις της ψυχροπολεμικής λογικής, τη γελοιότητα της στρατιωτικής αυθεντίας και τον απάνθρωπο χαρακτήρα της τεχνοκρατικής διαχείρισης του πολέμου. Η μαύρη κωμωδία δεν μειώνει τη σοβαρότητα του θέματος. Αντίθετα την εντείνει, επειδή καθιστά ορατό το παράλογο που κρύβεται πίσω από τη γλώσσα της στρατηγικής, της ασφάλειας και της εθνικής άμυνας. Έτσι η ταινία λειτουργεί ταυτόχρονα ως πολιτική σάτιρα, ως κριτική του πολεμικού κινηματογράφου και ως ιστοριογραφικό τεκμήριο του πυρηνικού Ψυχρού Πολέμου.

2.3. *M*A*S*H*: κυνικό χιούμορ και αμφίσημη αντιπολεμική σάτιρα

Το *M*A*S*H* του Robert Altman (1970) συνιστά μία χαρακτηριστική ταινία του New Hollywood και ένα ιδιαίτερα σύνθετο παράδειγμα σατιρικής αναπαράστασης του πολέμου. Αν και η πλοκή τοποθετείται στον πόλεμο της Κορέας, η ταινία έγινε αντιληπτή από το κοινό της εποχής μέσα στο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο του πολέμου του Βιετνάμ. Η χρονική αυτή μετατόπιση είναι καθοριστική: η Κορέα λειτουργεί ως ιστορικό προσωπείο, μέσα από το οποίο η ταινία σχολιάζει έμμεσα την αμερικανική στρατιωτική εμπλοκή στο Βιετνάμ, την κρίση εμπιστοσύνης απέναντι στους θεσμούς και την αυξανόμενη αντιπολεμική κουλτούρα της δεκαετίας του 1960. Σε αντίθεση με τις παραδοσιακές πολεμικές ταινίες, όπου ο πόλεμος παρουσιάζεται ως πατριωτικό καθήκον, το *M*A*S*H* τον προσεγγίζει ως χώρο καθημερινού παραλογισμού, κυνισμού και αποδιοργάνωσης. Η επιλογή του Altman να αποφύγει τις άμεσες πολιτικές δηλώσεις και να επικεντρωθεί στην καθημερινότητα ενός στρατιωτικού νοσοκομείου, έκανε την κριτική πιο έμμεση, αλλά και πιο αποτελεσματική, γιατί επέτρεψε στο κοινό να αναγνωρίσει τον παραλογισμό του σύγχρονου πολέμου, χωρίς η ταινία να κατονομάζει ευθέως το Βιετνάμ.⁴⁵

Η ταινία παρακολουθεί την καθημερινότητα μιας ομάδας στρατιωτικών γιατρών σε κινητό χειρουργικό νοσοκομείο κοντά στο μέτωπο. Η αφήγηση δεν οργανώνεται γύρω από μια κλασική πολεμική αποστολή ούτε κορυφώνεται σε κάποια ηρωική μάχη. Αντίθετα δομείται επεισοδιακά μέσα από περιστατικά της καθημερινής ζωής στο στρατόπεδο: χειρουργεία, φάρσες, σεξουαλικές εντάσεις, συγκρούσεις με την ιεραρχία, αθλητικά παιχνίδια και στιγμές ακραίου κυνισμού. Αυτή η επιλογή είναι σημαντική, γιατί μετατοπίζει το ενδιαφέρον από το πεδίο της μάχης στο πεδίο των συνεπειών της.⁴⁶ Ο πόλεμος δεν εμφανίζεται κυρίως ως στρατιωτική δράση, αλλά ως συνεχής διαχείριση τραυματισμένων σωμάτων, ψυχικής εξάντλησης και θεσμικής υποκρισίας. Το τραγούδι «Suicide Is Painless», που συνοδεύει την ταινία, συμπυκνώνει τη μαύρη ειρωνεία του *M*A*S*H*. Η φαινομενικά ήρεμη και σχεδόν μελαγχολική μελωδία έρχεται σε αντίθεση με το περιεχόμενο του τίτλου και με τον κόσμο της ταινίας, όπου ο θάνατος και ο τραυματισμός αποτελούν καθημερινότητα. Ήδη λοιπόν από το μουσικό επίπεδο, η ταινία συνδυάζει το κωμικό με το μακάβριο.

Κεντρικοί χαρακτήρες της ταινίας είναι ο Hawkeye Pierce, ο Trapper John McIntyre και ο Duke Forrest. Οι τρεις γιατροί δεν αντιστοιχούν στο πρότυπο του πειθαρχημένου στρατιώτη ή του ηρωικού πολεμιστή. Είναι ικανοί, γρήγοροι και αποτελεσματικοί στη δουλειά τους, αλλά ταυτόχρονα ειρωνικοί, απείθαρχοι και συχνά προκλητικοί. Η αξία τους δεν προκύπτει από την υπακοή τους στη στρατιωτική τάξη, αλλά από την ικανότητά τους να σώζουν ζωές παρά την άρνησή τους να ενσωματωθούν πλήρως σε αυτήν.⁴⁷ Αυτή η αντίφαση είναι βασική για την ταινία: οι ήρωες είναι χρήσιμοι στον στρατό, ακριβώς επειδή δεν συμπεριφέρονται σαν «καλοί

⁴⁵ Tanine Allison, ό.π., σελ. 125 • Ronald Briley, ό.π., σελ. 22, 91 • «New Hollywood», *Encyclopaedia Britannica*

⁴⁶ Tanine Allison, ό.π., σελ. 123 • «Robert Altman», *Encyclopaedia Britannica*

⁴⁷ Tanine Allison, ό.π., σελ. 123-124

στρατιώτες». Έτσι το *M*A*S*H* αποδομεί τη σύνδεση ανάμεσα στην πειθαρχία, την ηθική αξία και τον πολεμικό ηρωισμό.

Η σχέση των γιατρών με τον πόλεμο είναι επομένως αντιφατική. Από τη μία πλευρά αποτελούν μέρος του στρατιωτικού μηχανισμού, φορούν στολή και υπηρετούν σε μια μονάδα, που υπάρχει αποκλειστικά λόγω του πολέμου. Από την άλλη η καθημερινή τους εργασία δεν είναι να σκοτώνουν, αλλά να σώζουν ζωές. Αυτή η αντίφαση τους τοποθετεί σε μια ιδιαίτερη θέση μέσα στο πολεμικό είδος. Δεν είναι μαχητές, αλλά δεν είναι και έξω από τον πόλεμο. Βρίσκονται στο σημείο, όπου η βία επιστρέφει ως τραύμα, αίμα και σωματική καταστροφή. Γι' αυτό και η απειθαρχία τους δεν μπορεί να διαβαστεί μόνο ως ανωριμότητα ή ως μέσο για την επίτευξη των ιδιοτελών τους στόχων⁴⁸. Είναι και ένας τρόπος να διατηρήσουν απόσταση από έναν μηχανισμό, στον οποίο αναγκαστικά συμμετέχουν, αλλά τον οποίο δεν μπορούν να πάρουν στα σοβαρά χωρίς να καταρρεύσουν ψυχολογικά.

Παρότι οι βασικοί χαρακτήρες εμφανίζονται συχνά κυνικοί, προκλητικοί και ανώριμοι, η ταινία περιλαμβάνει στιγμές, που αποκαλύπτουν μια διαφορετική πλευρά τους. Όταν οι γιατροί παραβιάζουν εντολές, για να σώσουν ένα μωρό, η απειθαρχία τους αποκτά ηθικό περιεχόμενο· δεν στρέφεται απλώς εναντίον της εξουσίας για λόγους διασκέδασης, αλλά επειδή η ανθρώπινη ζωή τοποθετείται πάνω από τον κανονισμό. Αυτές οι στιγμές δείχνουν ότι το *M*A*S*H* δεν παρουσιάζει τους ήρωές του μόνο ως κυνικούς αντιήρωες, αλλά ως πρόσωπα που, μέσα στον παραλογισμό του πολέμου, διατηρούν μια πρακτική μορφή ανθρωπισμού.

Ο Hawkeye λειτουργεί ως η πιο χαρακτηριστική αντιηρωική φιγούρα. Δεν είναι ένας ιδεαλιστής ειρηνιστής, ούτε ένας πολιτικά συνειδητοποιημένος αντιπολεμικός ήρωας. Η αντίστασή του είναι περισσότερο καθημερινή, πρακτική και συμφεροντολογική. Αμφισβητεί την εξουσία όχι μέσα από μεγάλες δηλώσεις, αλλά μέσα από σαρκασμό, φάρσες, απειθαρχία και περιφρόνηση απέναντι στους κανόνες. Ο Trapper John λειτουργεί συμπληρωματικά, ενισχύοντας την εικόνα μιας ανδρικής παρέας, η οποία χρησιμοποιεί το χιούμορ ως μηχανισμό άμυνας. Μαζί με τον Duke, οι τρεις τους συγκροτούν ένα είδος αντιστρατιωτικής κοινότητας μέσα στον ίδιο τον στρατό.

Απέναντί τους βρίσκονται ο Frank Burns και η Margaret «Hot Lips» Houlihan, οι οποίοι εκπροσωπούν τη στρατιωτική αυστηρότητα, την ηθικολογία και την προσκόλληση στους κανονισμούς. Ο Burns παρουσιάζεται ως υποκριτικά θρησκευόμενος, ανεπαρκής και καταπιεσμένος, ενώ η Houlihan εμφανίζεται αρχικά ως αυστηρή, πειθαρχημένη και απόλυτα ταυτισμένη με τη στρατιωτική τάξη. Οι δύο χαρακτήρες γίνονται στόχοι γελοιοποίησης από τους υπόλοιπους γιατρούς, κυρίως επειδή επιχειρούν να επιβάλουν σοβαρότητα σε έναν κόσμο, που η ίδια η ταινία παρουσιάζει ως παράλογο. Ωστόσο εδώ βρίσκεται και μία από τις βασικές αμφισημίες του *M*A*S*H*: η γελοιοποίηση της Houlihan, ιδίως μέσα από σεξουαλικά ταπεινωτικές φάρσες, δεν μπορεί να θεωρηθεί απλώς απελευθερωτική ή προοδευτική. Το χιούμορ της ταινίας είναι συχνά σκληρό, σεξιστικό και επιθετικό, γεγονός που κάνει τη σάτιρά της πιο προβληματική, αλλά και πιο ενδιαφέρουσα.

⁴⁸ Tanine Allison, ό.π., σελ. 123-124

Η αμφισημία αυτή είναι κρίσιμη για την ερμηνεία της ταινίας. Σε αντίθεση με την τηλεοπτική σειρά *M*A*S*H*, η οποία ανέπτυξε πιο καθαρά αντιπολεμική και ανθρωπιστική διάσταση, η ταινία του Altman δεν ασκεί με τον ίδιο τρόπο μια άμεση και συνεκτική αντιπολεμική κριτική.⁴⁹ Η παρατήρηση αυτή αποτρέπει μια απλουστευτική ανάγνωση της ταινίας ως απλώς «αντιπολεμικής». Το *M*A*S*H* σατιρίζει το στρατό, τη στρατιωτική πειθαρχία και την υποκρισία της εξουσίας, αλλά δεν διατυπώνει πάντα μια καθαρή ηθική θέση απέναντι στον πόλεμο ως ιστορικό φαινόμενο. Η κριτική του είναι περισσότερο αντιθεσμική, αντικοινοκρατική και κυνική παρά συστηματικά αντιπολεμική.

Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στις χειρουργικές σκηνές. Εκεί η ταινία έρχεται πιο κοντά στην πραγματικότητα του πολέμου. Οι γιατροί αστειεύονται, σχολιάζουν και συζητούν, ενώ χειρουργούν τραυματισμένους στρατιώτες. Η αντίθεση ανάμεσα στη φρίκη του σώματος και στο σχεδόν καθημερινό τόνο των διαλόγων δημιουργεί μια έντονη σατιρική ένταση. Το χιούμορ δεν εξαφανίζει τη βία, αλλά δείχνει ότι οι χαρακτήρες χρειάζονται το χιούμορ, για να αντέξουν τη συνεχή επαφή με αυτήν. Ο πόλεμος από ηρωική δοκιμασία μετατρέπεται σε επαναλαμβανόμενη εργασία πάνω σε εύαλωτα, ανοιχτά, τραυματισμένα και απογυμνωμένα από κάθε ηρωική διάσταση σώματα. Με αυτόν τον τρόπο η ταινία απομακρύνεται από τη ρητορική της δόξας των παλαιότερων ταινιών. Αυτό κάνει την ταινία πιο σκληρή από όσο φαίνεται αρχικά. Πίσω από το σαρκασμό και την ελαφρότητα των διαλόγων ο θεατής βλέπει την βιαιότητα και τη φρίκη που παράγει ο πόλεμος και την οποία το στρατιωτικό σύστημα προσπαθεί να κανονικοποιήσει.

Η απουσία κλασικών σκηνών μάχης είναι επίσης καθοριστική. Το *M*A*S*H* δεν ενδιαφέρεται να αναπαραστήσει τη μάχη ως θέαμα. Αντίθετα, δείχνει τις συνέπειές της. Το μέτωπο παραμένει σε μεγάλο βαθμό εκτός κάδρου, αλλά η βία του πολέμου εισβάλλει συνεχώς στο νοσοκομείο μέσα από τους τραυματίες. Έτσι η ταινία αντιστρέφει τη λογική του παραδοσιακού «war film»: αντί να δείχνει τον στρατιώτη στη μάχη, δείχνει το σώμα μετά τη μάχη. Αυτή η μετατόπιση επιτρέπει στον Altman να αποδομήσει τον ηρωισμό, χωρίς να χρειάζεται να παρουσιάσει ευθέως σκηνές πολεμικής δράσης. Όπως υποστηρίζει ο Ralph Donald, οι αντιπολεμικές ταινίες συχνά αξιοποιούν την εμπειρία των στρατιωτών ως μέσο κοινωνικού σχολιασμού, μετατοπίζοντας την έμφαση από τη νίκη και τον ηρωισμό προς την αποξένωση και την κριτική των θεσμών.⁵⁰

Ιδιαίτερη σημασία έχει και η σκηνή της υποτιθέμενης αυτοκτονίας του «Painless Pole». Η σκηνή συνδυάζει το μακάβριο χιούμορ, τη σεξουαλική ανασφάλεια και την παρωδία θρησκευτικού τελετουργικού.⁵¹ Η τελετή οργανώνεται σχεδόν σαν κηδεία, με τους χαρακτήρες να συμμετέχουν σε ένα παράλογο θέαμα, που θυμίζει τον Μυστικό Δείπνο. Η σκηνή αυτή δείχνει πώς το *M*A*S*H* χρησιμοποιεί τη σάτιρα όχι μόνο απέναντι στον στρατό, αλλά και απέναντι σε ευρύτερους κώδικες σοβαρότητας,

⁴⁹ John S. Lyden, ό.π., σελ. 238

⁵⁰ Ralph R. Donalds, ό.π., σελ. 77-78

⁵¹ Βλ. Εικόνα 2

ανδρισμού και κοινωνικής κανονικότητας. Παράλληλα, αποκαλύπτει ξανά ότι το χιούμορ της ταινίας κινείται συχνά στα όρια του άβολου και του προβληματικού.



Εικόνα 2 Ο "Μυστικός Δείπνος". Πηγή: FilmGrab

Οι σκηνοθετικές επιλογές του Altman ενισχύουν την αίσθηση αποδιοργάνωσης. Η ταινία δεν έχει αυστηρά γραμμική δραματική δομή ούτε καθαρή κορύφωση. Οργανώνεται μέσα από επεισόδια, θορύβους, παράλληλες συνομιλίες και μικρές συγκρούσεις. Η χρήση κινητής κάμερας, τράβελινγκ και μεγάλων πλάνων συνόλου σε συνδυασμό με επικαλυπτόμενους διαλόγους και το μεγαφώνιο του στρατοπέδου, το οποίο διακόπτει συχνά τη δράση με ανακοινώσεις, σχόλια ή μουσικές παρεμβολές δημιουργούν την αίσθηση ενός χώρου, όπου οι φωνές συνυπάρχουν, χωρίς να ιεραρχούνται καθαρά. Ο θεατής δεν οδηγείται από μια σταθερή αφηγηματική γραμμή, αλλά βυθίζεται σε ένα περιβάλλον αταξίας και διαρκούς κίνησης. Αυτή η αισθητική συνδέεται άμεσα με το New Hollywood, το οποίο αμφισβήτησε τις καθαρές αφηγηματικές φόρμες του κλασικού Hollywood και στράφηκε προς πιο ανοιχτές, αποσπασματικές και αντισυμβατικές μορφές αφήγησης.⁵²

Η περίφημη σκηνή του αγώνα αμερικανικού ποδοσφαίρου προς το τέλος της ταινίας συμπυκνώνει την ειρωνική της λογική. Αντί η ταινία να κορυφωθεί σε μια μάχη ή σε μια ηρωική πράξη, κορυφώνεται σε ένα παιχνίδι. Ο πόλεμος σχεδόν εξαφανίζεται και αντικαθίσταται από ένα αθλητικό θέαμα γεμάτο απάτες, στρατηγικές, ανταγωνισμό και γελοιοποίηση. Η σκηνή μπορεί να διαβαστεί ως σατιρική μεταφορά της αμερικανικής κουλτούρας: ο πόλεμος, ο αθλητισμός, η ανδρική επιθετικότητα και το θέαμα συνδέονται σε ένα ενιαίο πεδίο ανταγωνισμού. Η επιλογή αυτή υπονομεύει τις προσδοκίες του πολεμικού είδους και ενισχύει τον αντηρωικό χαρακτήρα της αφήγησης.⁵³

Σε αυτό το σημείο φαίνεται και η διαφορά του *M*A*S*H* από το *Dr. Strangelove*. Στην ταινία του Kubrick, η σάτιρα στρέφεται κυρίως προς την κορυφή της εξουσίας: προέδρους, στρατηγούς, επιστήμονες και μηχανισμούς πυρηνικής στρατηγικής. Στο *M*A*S*H* αντίθετα η σάτιρα κατεβαίνει στο επίπεδο της καθημερινής εμπειρίας. Δεν παρακολουθούμε την απόφαση για τον πόλεμο, αλλά τη ζωή μέσα σε έναν χώρο που

⁵² «New Hollywood», *Encyclopaedia Britannica*, ό.π.

⁵³ Tanine Allison, ό.π., σελ. 124

έχει διαμορφωθεί από αυτόν. Η κριτική δεν αφορά τόσο τη μεγάλη στρατηγική, όσο την καθημερινή φθορά, που προκαλεί ο στρατιωτικός θεσμός στους ανθρώπους. Άλλη μια διαφορά ανάμεσά τους είναι η αποδοχή από κοινό και κριτικούς: η ταινία του Altman έγινε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, προτάθηκε για βραβείο καλύτερου σκηνοθέτη και καλύτερης εικόνας, ενώ μετέπειτα μεταφέρθηκε σε σειρά.⁵⁴

Η δημόσια ιστορική σημασία του *M*A*S*H* βρίσκεται ακριβώς σε αυτή την αμφίσημη αποδόμηση. Η ταινία δεν προσφέρει μια καθαρή ιστορική αφήγηση για τον πόλεμο της Κορέας, ούτε μια άμεση αναπαράσταση του Βιετνάμ. Αντίθετα η καθημερινή παράνοια και η θεσμική υποκρισία δημιουργούν μια πολιτισμική εικόνα του πολέμου. Μέσα από τη σάτιρα το κοινό δεν καλείται να θαυμάσει τον στρατιώτη-ήρωα, αλλά να παρακολουθήσει ανθρώπους, οι οποίοι προσπαθούν να διατηρήσουν την ψυχική τους ισορροπία μέσα σε έναν κόσμο βίας. Με αυτή την έννοια η ταινία συνέβαλε στη μεταβολή της δημόσιας εικόνας του πολέμου στον αμερικανικό κινηματογράφο.

Συνολικά το *M*A*S*H* αποτελεί ένα σύνθετο και αμφίσημο παράδειγμα σατιρικής πολεμικής ταινίας. Η δύναμή του δεν βρίσκεται σε μια ευθεία καταγγελία του πολέμου, αλλά στην αποδόμηση των θεσμών, των ιεραρχιών και των συμπεριφορών που τον συνοδεύουν. Μέσα από τον κυνισμό, την επεισοδιακή αφήγηση, το σκληρό χιούμορ και την αντιηρωική παρουσίαση των χαρακτήρων, η ταινία μετασχηματίζει το «war film» σε πεδίο ειρωνείας και κοινωνικής αμφισβήτησης. Ακριβώς γι' αυτό το *M*A*S*H* είναι ιδιαίτερα σημαντικό για μια εργασία δημόσιας ιστορίας: όχι επειδή προσφέρει μια σταθερή ιστορική αλήθεια για τον πόλεμο, αλλά επειδή δείχνει πώς ο κινηματογράφος μπορεί να αναδιαμορφώσει τη δημόσια αντίληψη περί του πολέμου μέσα από την αμφισημία, το γέλιο, τη σάτιρα και την αποδόμηση της στρατιωτικής καθημερινότητας.

⁵⁴ «Robert Altman», *Encyclopaedia Britannica*, ό.π.

2.4. *Catch-22*: γραφειοκρατικός παραλογισμός και αποδόμηση του στρατιωτικού θεσμού

Το *Catch-22* του Mike Nichols (1970) αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα σατιρικής αποδόμησης της στρατιωτικής γραφειοκρατίας στον αμερικανικό κινηματογράφο της περιόδου του Ψυχρού Πολέμου. Η ταινία βασίζεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Joseph Heller και τοποθετείται χρονικά στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ακολουθώντας μια ομάδα Αμερικανών αεροπόρων σε βάση στη Μεσόγειο. Ωστόσο, όπως και στο *M*A*S*H*, η ιστορική τοποθέτηση στο παρελθόν δεν σημαίνει ότι η ταινία αφορά την εποχή που αναπαριστά. Η κυκλοφορία της το 1970 μέσα στο κλίμα του πολέμου του Βιετνάμ, της κοινωνικής αμφισβήτησης και της κρίσης εμπιστοσύνης απέναντι στους θεσμούς, καθιστά την ταινία μέρος μιας ευρύτερης κινηματογραφικής στροφής προς τον αντιηρωισμό, την ειρωνεία και την κριτική της στρατιωτικής εξουσίας. Όπως έχει επισημανθεί για τις ταινίες της περιόδου του New Hollywood, ο πόλεμος χρησιμοποιείται συχνά όχι μόνο ως ιστορικό γεγονός, αλλά και ως πεδίο κοινωνικού σχολιασμού και κριτικής των θεσμών.⁵⁵

Η βασική πλοκή της ταινίας οργανώνεται γύρω από τον Yossarian, έναν βομβαρδιστή της αμερικανικής αεροπορίας, ο οποίος προσπαθεί να αποφύγει τις συνεχείς αποστολές και να επιβιώσει. Σε αντίθεση με τον παραδοσιακό πολεμικό ήρωα, ο Yossarian δεν επιδιώκει δόξα, ηρωισμό ή πατριωτική αναγνώριση. Η βασική του επιθυμία είναι απλή και ανθρώπινη: να μη σκοτωθεί. Αυτή η επιθυμία όμως, τον φέρνει αντιμέτωπο με έναν στρατιωτικό μηχανισμό, που δεν αναγνωρίζει την ατομική επιβίωση ως λογικό αίτημα. Αντίθετα το σύστημα μετατρέπει την επιθυμία του να ζήσει σε απόδειξη ότι είναι ψυχικά υγιής και άρα ικανός να συνεχίσει να πετά σε αποστολές. Εδώ βρίσκεται και η κεντρική ειρωνεία του τίτλου: ο κανόνας «catch-22» είναι μια λογική παγίδα, από την οποία δεν υπάρχει έξοδος.⁵⁶

Ο κανόνας αυτός αποτελεί τον πυρήνα της σατιρικής λειτουργίας της ταινίας. Σύμφωνα με τη λογική του, ένας στρατιώτης μπορεί να απαλλαγεί από τις αποστολές, μόνο αν θεωρηθεί τρελός. Όμως το να ζητήσει να απαλλαγεί, επειδή φοβάται για τη ζωή του, αποδεικνύει ότι σκέφτεται λογικά, άρα δεν είναι τρελός. Επομένως πρέπει να συνεχίσει να πετά. Η γραφειοκρατική αυτή αντίφαση είναι σατιρικά ισχυρή, γιατί παρουσιάζει ένα σύστημα, που δεν χρειάζεται να πείσει ηθικά ή πολιτικά, αρκεί να αυτοδικαιώνεται μέσα από τους δικούς του κανόνες. Το παράλογο δεν είναι η εξαίρεση, αλλά η κανονικότητα. Έτσι το *Catch-22* δεν σατιρίζει απλώς κάποιους ανίκανους αξιωματικούς, αλλά την ίδια τη δομή ενός συστήματος, το οποίο μετατρέπει την ανθρώπινη λογική σε διοικητικό αδιέξοδο.⁵⁷

Ο Yossarian είναι επομένως ένας από τους πιο χαρακτηριστικούς αντιήρωες του πολεμικού κινηματογράφου της περιόδου. Δεν είναι δειλός με την απλή έννοια, ούτε

⁵⁵ «New Hollywood», *Encyclopaedia Britannica*, ό.π.

⁵⁶ Max Boland, 2015, *Absolute Corruption*, εργασία AP Literature

⁵⁷ Max Boland, ό.π. • «Catch-22», *Encyclopaedia Britannica*, ό.π.

παρουσιάζεται ως ανήθικος. Αντίθετα η άρνησή του να αποδεχτεί τον θάνατο ως φυσιολογικό καθήκον, τον καθιστά ίσως τον πιο λογικό χαρακτήρα μέσα σε έναν παράλογο κόσμο. Η ταινία αντιστρέφει έτσι την παραδοσιακή ηθική του «war film»: αυτός που αρνείται να θυσιαστεί, δεν εμφανίζεται ως αποτυχημένος στρατιώτης, αλλά ως άνθρωπος που βλέπει καθαρά τον παραλογισμό του συστήματος. Η πατρίδα πλέον δεν αποτελεί ανώτερο ιδανικό που δικαιολογεί τη θυσία, αλλά μια αφηρημένη έννοια, την οποία επικαλούνται οι θεσμοί, για να απαιτήσουν υπακοή. Για τον Yossarian το ερώτημα δεν είναι πλέον αν πρέπει να θυσιαστεί για την πατρίδα, αλλά αν έχει νόημα να πεθάνει για ένα σύστημα που δεν προστατεύει ούτε τη ζωή, ούτε την ηθική. Αυτή η αντιηρωική στάση συνδέεται με τη γενικότερη μεταβολή της αμερικάνικης κοινωνίας και συνεπακόλουθα του αμερικανικού κινηματογράφου την εποχή αυτή.

Απέναντι στον Yossarian βρίσκεται ο Colonel Cathcart, ο οποίος ενσαρκώνει τη λογική της στρατιωτικής φιλοδοξίας και της γραφειοκρατικής αυθαιρεσίας. Ο Cathcart αυξάνει συνεχώς τον αριθμό των αποστολών, που πρέπει να εκτελέσουν οι άνδρες του, όχι επειδή αυτό εξυπηρετεί κάποιο σαφές στρατηγικό σχέδιο, αλλά επειδή επιδιώκει προσωπική αναγνώριση και ανώτερη θέση. Η ζωή των στρατιωτών μετατρέπεται έτσι σε μέσο επαγγελματικής ανέλιξης.⁵⁸ Η σάτιρα εδώ δεν περιορίζεται στην υπερβολή ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα: αποκαλύπτει έναν μηχανισμό, όπου η γραφειοκρατία και η ιεραρχία αποσυνδέονται από κάθε ηθικό περιεχόμενο. Οι αποστολές δεν έχουν πλέον νόημα ως πολεμική αναγκαιότητα, αλλά ως αριθμοί σε έναν διοικητικό ανταγωνισμό.

Σημαντικός είναι και ο χαρακτήρας του Doc Daneeka, του γιατρού που θα μπορούσε θεωρητικά να απαλλάξει τον Yossarian από τις αποστολές, αλλά τελικά λειτουργεί ως μέρος του ίδιου μηχανισμού που τον παγιδεύει. Η πιο χαρακτηριστική ειρωνεία γύρω από τον χαρακτήρα του είναι ότι το σύστημα μπορεί να τον θεωρήσει νεκρό διοικητικά, ακόμη και όταν ο ίδιος είναι ζωντανός. Αυτή η ιδέα είναι εξαιρετικά σημαντική για τη σατιρική λογική της ταινίας: η γραφειοκρατία δεν καταγράφει απλώς την πραγματικότητα, αλλά την αντικαθιστά. Αν τα χαρτιά λένε ότι κάποιος είναι νεκρός, τότε για το σύστημα είναι νεκρός, ανεξάρτητα από την πραγματική του ύπαρξη. Η ανθρώπινη εμπειρία υποτάσσεται πλήρως στη διοικητική καταγραφή.

Ο Milo Minderbinder πάλι, εισάγει στην ταινία τη σάτιρα της εμπορευματοποίησης του πολέμου. Ο Milo μετατρέπει τον πόλεμο σε επιχειρηματική ευκαιρία, οργανώνοντας ένα τεράστιο δίκτυο εμπορίου και ανταλλαγών. Η λογική του είναι ότι όλοι έχουν μερίδιο και όλοι ωφελούνται, ακόμη και όταν οι πράξεις τους βλάπτουν άμεσα τους ίδιους τους στρατιώτες και συχνά τους οδηγούν στον θάνατο. Μέσα από τον Milo η ταινία καυτηριάζει τη διαπλοκή πολέμου, καπιταλισμού και κέρδους. Ο πόλεμος δεν παρουσιάζεται μόνο ως πολιτικό ή στρατιωτικό γεγονός, αλλά και ως οικονομικό σύστημα, που μπορεί να παράγει συμφέροντα, συναλλαγές και κυνικές

⁵⁸ Ralph R. Donald, ό.π., σελ. 80

μορφές εκμετάλλευσης. Αποκορύφωμα αυτού είναι η απόφασή τους να κάνουν συμφωνία με τους Γερμανούς και να βομβαρδίσουν την ίδια τους τη βάση.⁵⁹

Μία άλλη σκοτεινή μορφή αυτής της ηθικής κατάρρευσης εμφανίζεται στον χαρακτήρα του Aardvark/Aarfy. Σε αντίθεση με άλλους χαρακτήρες, οι οποίοι φαίνονται γελοίοι, αφελείς ή κυνικοί, ο Aarfy αποκαλύπτει μια βαθύτερη μορφή απανθρωποποίησης. Η σεξουαλική βία και η δολοφονία μίας νεαρής γυναίκας δεν λειτουργούν τόσο ως σοκαριστικό επεισόδιο, όσο και ως σημείο, όπου η σάτιρα αγγίζει τα όριά της. Η αντίδραση του συστήματος είναι ακόμη πιο αποκαλυπτική: αντί να τιμωρηθεί ο Aarfy για το έγκλημα, η εξουσία στρέφεται εναντίον του Yossarian για την απουσία του χωρίς άδεια. Έτσι η ταινία δείχνει ότι το στρατιωτικό και γραφειοκρατικό σύστημα δεν αποτυγχάνει απλώς να αναγνωρίσει την ηθική αλήθεια: ενεργά προστατεύει ή αδιαφορεί για τη βία, όταν αυτή δεν απειλεί τη δική του λειτουργία.

Η σκηνή, όπου ο Yossarian περιπλανιέται στην πόλη, ενισχύει ακόμη περισσότερο αυτή την εικόνα ηθικής και κοινωνικής κατάρρευσης. Ο πόλεμος δεν παρουσιάζεται πλέον μόνο ως στρατιωτικός μηχανισμός, αλλά ως κατάσταση που διαβρώνει ολόκληρο το κοινωνικό περιβάλλον. Γύρω από τον Yossarian εμφανίζονται σκηνές βίας, εκμετάλλευσης και εγκλήματος, δημιουργώντας την αίσθηση ενός κόσμου, όπου οι θεσμοί, οι ηθικοί κανόνες και η ανθρώπινη αλληλεγγύη έχουν καταρρεύσει. Η πόλη δεν είναι χώρος ασφάλειας έξω από το μέτωπο, αλλά προέκταση του ίδιου παραλογισμού, ο οποίος κυριαρχεί στη στρατιωτική βάση.⁶⁰

Η μορφή του Snowden από την άλλη πλευρά εισάγει το τραυματικό και ανθρώπινο στοιχείο κάτω από τη σατιρική επιφάνεια της ταινίας. Η επαναλαμβανόμενη ανάμνηση του θανάτου του Snowden λειτουργεί ως τραυματικός πυρήνας της αφήγησης. Η ταινία επιστρέφει ξανά και ξανά σε αυτό το γεγονός, αποκαλύπτοντας σταδιακά τη φρίκη του. Σε αντίθεση με άλλες σκηνές, όπου κυριαρχεί ο παραλογισμός και η ειρωνεία, η σκηνή του Snowden φέρνει τον θεατή αντιμέτωπο με τη ωμή πραγματικότητα του πολέμου.⁶¹ Το τραυματισμένο σώμα δεν μπορεί πλέον να μετατραπεί εύκολα σε αστείο ή γραφειοκρατικό δεδομένο. Εδώ η σάτιρα συναντά το τραύμα και δείχνει τα όριά της.

Η επανάληψη της σκηνής του Snowden έχει ιδιαίτερη αφηγηματική σημασία. Η ταινία δεν παρουσιάζει το τραύμα μία φορά και μετά το αφήνει πίσω. Αντίθετα το επαναφέρει, σαν να δείχνει ότι η εμπειρία του πολέμου δεν μπορεί να οργανωθεί σε μια καθαρή, γραμμική αφήγηση. Αυτό συνδέεται με τη συνολική αποσπασματική δομή της ταινίας. Το *Catch-22* δεν ακολουθεί μια απλή χρονολογική εξέλιξη, αλλά κινείται μέσα από επαναλήψεις, επιστροφές και ασυνέχειες. Η μορφή της αφήγησης αντανακλά τον όρο «catch-22» και το ψυχικό και θεσμικό παραλογισμό που περιγράφει. Ο πόλεμος δεν είναι μια ιστορία με καθαρή αρχή, μέση και τέλος, αλλά

⁵⁹ Tanine Allison, ό.π., σελ. 123 • Chuck Thegze, 1970, «"I See Everything Twice": An Examination of *Catch-22*», *Film Quarterly*, τ. 24, αρ. 1, σελ. 16

⁶⁰ Max Boland, ό.π.

⁶¹ Tanine Allison, ό.π., σελ.213

ένας φαύλος κύκλος φόβου και επανάληψης, στον οποίο είμαστε όλοι εγκλωβισμένοι.⁶²

Αισθητικά η ταινία του Nichols αξιοποιεί αυτή την αποσπασματικότητα, για να υπονομεύσει τις προσδοκίες του παραδοσιακού πολεμικού κινηματογράφου και για να μείνει πιστή στο ύφος του μυθιστορήματος.⁶³ Οι σκηνές δεν οδηγούν πάντα σε ηρωική κορύφωση ή συναισθηματική λύτρωση. Συχνά καταλήγουν σε αδιέξοδο, ειρωνεία ή βίαιη ματαίωση. Η κωμωδία και η φρίκη συνυπάρχουν, χωρίς η μία να ακυρώνει την άλλη. Αυτή η συνύπαρξη είναι βασική για τη σατιρική λειτουργία της ταινίας. Το γέλιο δεν προσφέρει ανακούφιση, αλλά αποκαλύπτει την αδυναμία του ατόμου να βρει νόημα μέσα σε ένα σύστημα που λειτουργεί παράλογα, αλλά εντελώς αποτελεσματικά ως προς τη διατήρησή του.

Το τέλος της ταινίας προσφέρει μια πιο ανοιχτή αλλά σημαντική μορφή διαφυγής. Όταν ο Yossarian μαθαίνει ότι ο Orr δεν πέθανε, αλλά κατάφερε να διαφύγει στη Σουηδία, η απόδραση παύει να είναι απλώς φαντασίωση και γίνεται δυνατότητα. Η απόφαση του Yossarian να εγκαταλείψει τη συμφωνία με τους ανωτέρους του και να φύγει με τη σχεδία αποτελεί την άρνηση συμμετοχής στο σύστημα. Δεν πρόκειται για ηρωική νίκη με την κλασική έννοια, αλλά για προσωπική πράξη αποδέσμευσης. Το σύστημα δεν καταρρέει, συνεχίζει να υπάρχει. Αυτό που αλλάζει είναι ότι ο Yossarian αρνείται πλέον να το νομιμοποιήσει με τη δική του υπακοή.



Εικόνα 3 Ο Yossarian αποδρά. Πηγή: IMDb

Η ευρύτερη απήχηση του *Catch-22* είναι επίσης σημαντική για την κατανόηση της ταινίας. Το μυθιστόρημα του Joseph Heller είχε ήδη αποκτήσει ιδιαίτερη θέση στη μεταπολεμική αμερικανική κουλτούρα, ενώ ο ίδιος ο όρος «catch-22» πέρασε στη δημόσια γλώσσα, για να δηλώσει κάθε παράλογη και αδιέξοδη κατάσταση, όπου το

⁶² Chuck Thegze, ό.π., σελ. 8

⁶³ Philip D. Beidler, 1998, «The Good War and the Great Snafu», *The Georgia Review*, τ. 52, αρ. 1, σελ. 75

άτομο παγιδεύεται από αντιφατικούς κανόνες.⁶⁴ Η κινηματογραφική μεταφορά του 1970 εντάσσεται σε αυτή την ήδη διαμορφωμένη πολιτισμική αναγνωρισιμότητα, αν και δεν κατάφερε να λάβει καλές κριτικές.⁶⁵ Η σημασία του έργου φαίνεται και από τις μεταγενέστερες τηλεοπτικές απόπειρες διασκευής του, όπως ο τηλεοπτικός πιλότος του 1973 και η μίνι σειρά του 2019. Αυτή η συνεχής παρουσία του *Catch-22* δείχνει και τη διαχρονική του αξία.

Σε σχέση με το *Dr. Strangelove* και το *M*A*S*H*, το *Catch-22* καταλαμβάνει μια ενδιάμεση, αλλά διακριτή θέση. Ενώ το *Dr. Strangelove* σατιρίζει τον παραλογισμό και την ανικανότητα της ανώτερης εξουσίας και το *M*A*S*H* την τραγικότητα της πολεμικής καθημερινότητας, το *Catch-22* στρέφεται στον ίδιο τον μηχανισμό των κανόνων. Η εξουσία εδώ δεν είναι μόνο πρόσωπο ή καθημερινή εμπειρία, είναι σύστημα, το οποίο θυμίζει λαβύρινθο, από τον οποίο το άτομο δεν μπορεί να διαφύγει.

Η σύνδεση με τη δημόσια ιστορία βρίσκεται ακριβώς σε αυτή την αναπαράσταση του πολέμου ως συστήματος του παραλόγου. Η ταινία δεν προσφέρει μια παραδοσιακή ιστορική αφήγηση για τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Αντίθετα χρησιμοποιεί το ιστορικό πλαίσιο του πολέμου, για να σχολιάσει ευρύτερα τη σχέση ανάμεσα στο άτομο, τη γραφειοκρατία και την στρατιωτική εξουσία. Με αυτόν τον τρόπο συμβάλλει στη μεταβολή και την αποδόμηση της δημόσιας εικόνας του πολέμου: ο πόλεμος δεν αποτελεί πεδίο ηρωικής συλλογικής προσπάθειας, αλλά έναν παράλογο μηχανισμό, ο οποίος παράγει αδιέξοδα, θυσίες, απώλεια ατομικής ελευθερίας και βία χωρίς ηθικούς φραγμούς.

⁶⁴ «Catch-22», *Encyclopaedia Britannica*, ό.π.

⁶⁵ «Mike Nichols», *Encyclopaedia Britannica*

3. 1980: Δικτατορία, ιμπεριαλισμός και αμφισβήτηση των επίσημων αφηγήσεων

Οι περιπτώσεις της *Λούφας* και *Παραλλαγής* και του *Walker*

3.1. Εισαγωγή

Η δεκαετία του 1980 εκπροσωπείται στο παρόν κεφάλαιο από τις ταινίες *Λούφα* και *Παραλλαγή* (1984) του Νίκου Περάκη και *Walker* (1987) του Alex Cox. Παρά τις σημαντικές διαφορές τους σε εθνικό, πολιτικό και κινηματογραφικό πλαίσιο, και οι δύο ταινίες αξιοποιούν τη σάτιρα, για να επανεξετάσουν ιστορικές περιόδους, οι οποίες εξακολουθούσαν να επηρεάζουν το παρόν των κοινωνιών, στις οποίες παρήχθησαν. Αντί να αντιμετωπίζουν την ιστορία ως ένα σταθερό και ολοκληρωμένο αφήγημα, χρησιμοποιούν το παρελθόν ως μέσο πολιτικού σχολιασμού και κριτικής της εξουσίας. Μέσα από διαφορετικές αφηγηματικές στρατηγικές, αμφισβητούν κυρίαρχες ιστορικές αφηγήσεις και αναδεικνύουν το ρόλο της μνήμης, της ιδεολογίας και της πολιτισμικής αναπαράστασης στη διαμόρφωση της ιστορικής και συλλογικής συνείδησης.

Στην ελληνική περίπτωση η *Λούφα* και *Παραλλαγή* δημιουργείται σε μια περίοδο, κατά την οποία η ελληνική κοινωνία εξακολουθούσε να επεξεργάζεται την μνήμη της δικτατορίας των Συνταγματαρχών και τις πολιτικές συνέπειες της Μεταπολίτευσης. Η δεκαετία του 1980 χαρακτηρίζεται από την ενίσχυση της δημόσιας συζήτησης γύρω από το πρόσφατο παρελθόν, τη νομιμοποίηση της Αριστεράς και την αυξανόμενη παρουσία της μνήμης της δικτατορίας στο δημόσιο λόγο, και κυρίως του εμφυλίου πολέμου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο κινηματογράφος στρέφεται ήδη από τη δεκαετία του 1970 όλο και περισσότερο προς την ιστορία και την πολιτική, ακολουθώντας τις αναζητήσεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.⁶⁶ Το έργο του Νίκου Περάκη συνομιλεί με αυτές τις αναζητήσεις, διαφοροποιούμενο ωστόσο από πολλές ταινίες του ρεύματος μέσω της επιλογής ενός περισσότερο λαϊκού, σατιρικού και εμπορικού ύφους. Βασισμένη σε προσωπικές εμπειρίες από τη θητεία του σκηνοθέτη στην Τηλεόραση των Ενόπλων Δυνάμεων, η *Λούφα* και *Παραλλαγή* μετατρέπει τη βιωμένη εμπειρία μιας γενιάς σε κινηματογραφική αφήγηση,

⁶⁶ Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK) ονομάστηκε το καλλιτεχνικό ρεύμα του ελληνικού κινηματογράφου, το οποίο αναπτύχθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και κυριάρχησε τις δεκαετίες του 1970 και 1980. Αποτέλεσε αντίδραση στον εμπορικό κινηματογράφο, στις κυρίαρχες αφηγηματικές συμβάσεις της προηγούμενης περιόδου και στη λογοκρατία της δικτατορίας. Χαρακτήριστηκε από την έμφαση στο δημιουργό (auteur), την πολιτική και ιστορική θεματολογία, τον καλλιτεχνικό πειραματισμό και την κριτική προσέγγιση της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας. Βασικοί σκηνοθέτες ήταν ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, Νίκος Κούνδουρος, Τώνια Μαρκετάκη, Κώστας Φέρρης κ. α. Βλ. Στάθης Βαλούκος, 2011, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981). Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 37-42· Dan Georgakas, 2002-2003, «Greek Cinema for Beginners: A Thumbnail History», *Film Criticism*, τ. 27, αρ. 2, σελ. 4

συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης για τη δικτατορία και την στρατιωτική ζωή της περιόδου.⁶⁷

Αντίστοιχα το *Walker* παράγεται σε μια περίοδο έντονων πολιτικών αντιπαραθέσεων στις Ηνωμένες Πολιτείες. Κατά τη διάρκεια της προεδρίας Reagan η αμερικανική εξωτερική πολιτική επανενεργοποίησε παρεμβατικές πρακτικές στη Λατινική Αμερική, με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα την στήριξη των Contras στη Νικαράγουα και το σκάνδαλο Iran-Contra. Μέσα σε αυτό το πολιτικό περιβάλλον, ο Alex Cox στράφηκε στην ιστορία του William Walker, ενός Αμερικανού τυχοδιώκτη «filibuster» του 19ου αιώνα,⁶⁸ προκειμένου να σχολιάσει τον αμερικανικό ιμπεριαλισμό και τη διαχρονικότητα ορισμένων μορφών πολιτικής παρέμβασης στις χώρες της Λατινικής Αμερικής. Η ταινία απορρίπτει τις συμβάσεις της παραδοσιακής ιστορικής αναπαράστασης και χρησιμοποιεί αναχρονισμούς, ειρωνεία και αφηγηματική αποσταθεροποίηση, για να συνδέσει το παρελθόν με το παρόν.⁶⁹ Υπό αυτή την έννοια, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αντιφρονούνσας ή πρωτοποριακής ιστορικής ταινίας, δηλαδή ενός έργου, το οποίο δεν επιδιώκει απλώς να αναπαραστήσει το παρελθόν, αλλά να το επανερμηνεύσει κριτικά και να αμφισβητήσει καθιερωμένες κινηματογραφικές πρακτικές.⁷⁰

Πέρα από την ιστορική και πολιτική τους θεματολογία οι δύο ταινίες απέκτησαν ιδιαίτερη σημασία και λόγω της απήχυσής τους στο κοινό και στη δημόσια συζήτηση. Η *Λούφα και Παραλλαγή* εξελίχθηκε σε μία από τις πιο επιτυχημένες και αναγνωρίσιμες ελληνικές κινηματογραφικές αφηγήσεις για τη δικτατορία, έλαβε βραβεία και διατηρεί μέχρι σήμερα ισχυρή παρουσία στη συλλογική μνήμη μέσα από τις επανειλημμένες τηλεοπτικές προβολές και τις μεταγενέστερες συνέχειές της.⁷¹ Αντίθετα το *Walker* δεν γνώρισε ανάλογη εμπορική επιτυχία και έτυχε αρνητικής αποδοχής από τους σύγχρονους του κριτικούς.⁷² Στη συνέχεια όμως απέκτησε ιδιαίτερη θέση στην μελέτη του πολιτικού κινηματογράφου ως μία ριζοσπαστική κινηματογραφική κριτική του αμερικανικού ιμπεριαλισμού.⁷³ Η μεταγενέστερη κριτική αποτίμηση και των δύο έργων αναδεικνύει τον τρόπο, με τον οποίο οι

⁶⁷ «Μια ζωή λούφα και παραλλαγή: Η ανεπανάληπτη σάτιρα του Νίκου Περάκη για τη χούντα», *Πρώτο Θέμα*, 17.11.2024

⁶⁸ Ο όρος «filibuster» αναφέρεται σε ιδιώτες στρατιωτικούς τυχοδιώκτες στις Ηνωμένες Πολιτείες, οι οποίοι κατά τον 19ο αιώνα οργάνωναν ανεπίσημες στρατιωτικές εκστρατείες σε περιοχές που θεωρούσαν ότι ανήκαν στην σφαίρα επιρροής των Η.Π.Α., κυρίως περιοχές της Λατινικής Αμερικής και της Καραϊβικής, με στόχο την ανατροπή κυβερνήσεων, την κατάληψη εδαφών ή την εγκαθίδρυση καθεστώτων φιλικών προς τα αμερικανικά συμφέροντα. Αν και οι ενέργειές τους δεν αποτελούσαν επίσημη κρατική πολιτική, συχνά συνδέονταν με ευρύτερες επεκτατικές αντιλήψεις της εποχής και με την ιδέα του αμερικανικού πεπρωμένου («Manifest Destiny»). Ο William Walker υπήρξε η πιο γνωστή μορφή του φαινομένου αυτού. Βλ. Jeffrey H. Solomon, 2011, «Tortured History: Filibustering, Rhetoric, and Walker's War in Nicaragua», *Alif: Journal of Comparative Poetics*, τ. 31, αρ. 1, σελ. 106

⁶⁹ Robert A. Rosenstone, 2008, «Walker», *Cinéaste*, τ. 33, αρ. 3, σελ. 67-68

⁷⁰ Robert A. Rosenstone, *Η Ιστορία στον Κινηματογράφο*, σελ. 21-22, 61-62

⁷¹ «Μια ζωή λούφα και παραλλαγή», ό.π.

⁷² Tony Shaw, 2007, *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press, σελ. 284-285

⁷³ Robert A. Rosenstone, «Walker», σελ. 67

κινηματογραφικές αναπαραστάσεις μπορούν να επηρεάσουν τη δημόσια κατανόηση του παρελθόντος.

Παρά τις διαφορές τους οι δύο ταινίες συγκλίνουν σε ένα βασικό σημείο. Και οι δύο χρησιμοποιούν τη σάτιρα ως εργαλείο ιστορικής ερμηνείας, αποδομώντας μορφές πολιτικής και στρατιωτικής αυθεντίας και αμφισβητώντας επίσημες εκδοχές του παρελθόντος. Η *Λούφα και Παραλλαγή* επικεντρώνεται στη συλλογική εμπειρία της δικτατορίας και στη μνήμη της Μεταπολίτευσης,⁷⁴ ενώ το *Walker* εξετάζει κριτικά τους μύθους του αμερικανικού επεκτατισμού και της εθνικής αποστολής.⁷⁵ Ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις η ιστορία παρουσιάζεται ως πεδίο διαρκούς επανερμηνείας και πολιτικής διαμάχης. Μέσα από διαφορετικές κινηματογραφικές πρακτικές οι δύο ταινίες αναδεικνύουν τον τρόπο, με τον οποίο ο κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει ως φορέας δημόσιας ιστορίας, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης και της ιστορικής συνείδησης του κοινού.

⁷⁴ Μιχάλης Μπαρτζίδης, 2014, «Περάκης, Νίκος. Ο κοινωνιολόγος με την κινηματογραφική μηχανή», στο *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Αθήνα: Επίκεντρο, σελ. 454-456

⁷⁵ Robert A. Rosenstone, «Walker», ό.π.

3.2. Λούφα και Παραλλαγή: δικτατορία και συλλογική μνήμη

Η *Λούφα και Παραλλαγή* (1984) του Νίκου Περάκη αποτελεί μία από τις σημαντικότερες πολιτικές σάτιρες του ελληνικού κινηματογράφου και μία από τις πιο αναγνωρίσιμες κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Ωστόσο η σημασία της ταινίας δεν περιορίζεται στην κριτική του στρατιωτικού καθεστώτος. Βασισμένη στις προσωπικές εμπειρίες του ίδιου του Περάκη και άλλων συναδέλφων του, που υπηρέτησαν τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας στην Τηλεόραση Ενόπλων Δυνάμεων (ΤΕΔ, μετέπειτα ΥΕΝΕΔ), η ταινία μετατρέπει τη βιωμένη μνήμη μιας γενιάς σε συλλογική αφήγηση για τη δικτατορία, τη στρατιωτική θητεία και την ελληνική κοινωνία. Το αποτέλεσμα είναι μια κωμική κινηματογραφική αφήγηση, η οποία συνδυάζει στοιχεία αυτοβιογραφίας, ιστορικής μνήμης και πολιτικής σάτιρας, ώστε να εξετάσει τη σχέση των απλών ανθρώπων με την εξουσία, τον στρατό και τους μηχανισμούς προπαγάνδας.⁷⁶

Η παραγωγή της ταινίας συνδέεται με το πολιτικό και πολιτισμικό κλίμα της Μεταπολίτευσης, περίοδο κατά την οποία η ελληνική κοινωνία επανεξέταζε συστηματικά το πρόσφατο παρελθόν της. Η Μεταπολίτευση είχε ήδη συμπληρώσει μία δεκαετία, η Αριστερά είχε πλέον νομιμοποιηθεί πολιτικά και είχε συνδεθεί με την μνήμη της Αντίστασης, η δημόσια συζήτηση γύρω από τη χούντα είχε μεταφερθεί από το πεδίο άμεσης πολιτικής αντιπαράθεσης στο χώρο της πολιτισμικής μνήμης. Σε αυτό το πλαίσιο ο κινηματογράφος στράφηκε συχνά προς το ιστορικό και κοινωνικό αφήγημα, επιχειρώντας να ερμηνεύσει γεγονότα, που εξακολουθούσαν να επηρεάζουν τη συλλογική ταυτότητα της ελληνικής κοινωνίας. Η ταινία δεν παρουσιάζει μόνο την ιστορία, αλλά συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση της μνήμης της. Η αναπαράσταση της δικτατορίας γίνεται ταυτόχρονα και αναπαράσταση του τρόπου, με τον οποίο η μεταπολιτευτική κοινωνία επέλεξε να τη θυμάται.⁷⁷ Έτσι η *Λούφα και Παραλλαγή* μετατρέπει βιώματα μιας συγκεκριμένης γενιάς σε συλλογική αφήγηση για τη στρατιωτική θητεία, τη δικτατορία και την ελληνική κοινωνία της περιόδου.

Η ταινία συνδέεται με τις αναζητήσεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Όπως πολλά έργα του ρεύματος, ενδιαφέρεται για την πρόσφατη ιστορία, την πολιτική εξουσία και τη συλλογική μνήμη. Ωστόσο διαφοροποιείται από πολλά έργα του ρεύματος, τα οποία ήταν συχνά αλληγορικά, αφαιρετικά και δυσπρόσιτα στο ελληνικό κοινό, χάρη στη χρήση λαϊκού χιούμορ, στην αφηγηματική του αμεσότητα και στη μεγάλη εμπορική του απήχηση. Ο Περάκης αποφεύγει την αυστηρή πολιτική καταγγελία και επιλέγει τη σάτιρα και το χιούμορ. Μέσω του λαϊκού και άμεσα επικοινωνιακού του ύφους δημιουργεί ένα έργο, το οποίο παραμένει προσιτό στο

⁷⁶ Andrew Horton, 1988, «Lost and Found: Nikos Perakis' Living Dangerously», *Cinéaste*, τ. 16, αρ. 4, σελ. 56 • Νίκος Περάκης, «Λούφα και Παραλλαγή», επίσημη ιστοσελίδα Νίκου Περάκη

⁷⁷ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, 2017, «Λούφα και παραλλαγή, δυο χρόνοι στο παρελθόν και η προβολή τους στο μέλλον», στο *Λούφα και παραλλαγή. Από το αρχείο του Νίκου Περάκη*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., σελ. 15-17 • Μιχάλης Μπαρτζίδης, ό.π., σελ. 455-456

ευρύ κοινό, χωρίς να χάνει την κριτική του διάσταση, γεγονός το οποίο εξηγεί σε μεγάλο βαθμό τη διαχρονική επιτυχία της ταινίας.⁷⁸

Η αφήγηση τοποθετείται λίγο πριν το πραξικόπημα και κατά τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας και παρακολουθεί μια ομάδα νεαρών στρατιωτών, οι οποίοι υπηρετούν στην Τηλεόραση Ενόπλων Δυνάμεων. Η ταινία δεν ενδιαφέρεται να παρουσιάσει τα τελευταία χρόνια του καθεστώτος ή την κατάρρευσή του, αλλά την αρχική φάση της εγκαθίδρυσής του, όταν οι μηχανισμοί εξουσίας επιχειρούσαν να εδραιωθούν και να οργανώσουν μια νέα δημόσια εικόνα για τον στρατό και το κράτος.⁷⁹ Το ΤΕΔ αποτελεί το σκηνικό και το βασικό θεματικό άξονα του έργου. Μέσα από τη διαδικασία παραγωγής τηλεοπτικών προγραμμάτων, η ταινία εξετάζει τον τρόπο, με τον οποίο η δικτατορία κατασκεύαζε την εικόνα της. Οι στρατιώτες καλούνται να συμμετάσχουν στη δημιουργία μιας εξιδανικευμένης αναπαράστασης του στρατού και του καθεστώτος, η οποία όμως βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με την καθημερινή τους πραγματικότητα. Η απόσταση ανάμεσα στην επίσημη εικόνα και στη βιωμένη εμπειρία αποτελεί μία από τις βασικές πηγές χιούμορ της ταινίας. Παράλληλα συνιστά και μια βαθιά πολιτική κριτική απέναντι στους μηχανισμούς προπαγάνδας και στη δυνατότητα των μέσων ενημέρωσης να διαμορφώνουν αντιλήψεις για την πραγματικότητα. Η ταινία λοιπόν δεν σατιρίζει μόνο τον στρατό, αλλά και τις διαδικασίες κατασκευής της δημόσιας εικόνας της εξουσίας.⁸⁰



Εικόνα 4 Η χαώδης κινηματογράφιση ενός videoclip. Πηγή: Επίσημη Ιστοσελίδα Νίκου Περάκη

Η σατιρική πρόθεση της ταινίας δηλώνεται ήδη από την εναρκτήρια σκηνή στα χιονισμένα σύνορα. Η μουσική υπόκρουση, οι στρατιωτικές μπότες, οι πυροβολισμοί

⁷⁸ Ρέα Βαλντέν, «Ο ελληνικός κινηματογράφος της δεκαετίας του '80», *Χρόνος*, 16.10.2014· Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, ό.π., σελ. 9-11· Dan Georgakas, ό.π.· Μιχάλης Μπαρτζίδης, ό.π., σελ. 454-456

⁷⁹ «Μια ζωή λούφα και παραλλαγή», ό.π.· «Λούφα και Παραλλαγή (1984)», *RetroDB*

⁸⁰ Andrew Horton, ό.π.

και η κραυγή «Αέρα!» παραπέμπουν στο αλβανικό μέτωπο και στις ηρωικές πολεμικές ταινίες του μεταπολεμικού κινηματογράφου, οι οποίες προβάλλουν πρότυπα ανδρείας, αυτοθυσίας και στρατιωτικής πειθαρχίας. Ωστόσο η σοβαρότητα αυτής της εικόνας διαστρεβλώνεται γρήγορα από την υπερβολή και το χιούμορ: στόχος είναι απλώς η θανάτωση ενός λαγού, που γίνεται τροφή για τους φαντάρους. Ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι η ταινία δεν πρόκειται να εξυμνήσει τον στρατό, αλλά να τον αποδομήσει. Η σκηνή αποτελεί εισαγωγή σε έναν κόσμο, όπου οι επίσημοι μύθοι συγκρούονται διαρκώς με την πραγματικότητα. Αντί για μια εξιδανικευμένη εικόνα του στρατού, παρουσιάζεται ένας κόσμος γεμάτος γραφειοκρατία, προχειρότητα, αυτοσχεδιασμούς, μικροπαραβιάσεις κανονισμών και διαρκείς προσπάθειες αποφυγής των υποχρεώσεων.⁸¹

Σε αντίθεση με πολλές ιστορικές ή πολεμικές ταινίες, η *Λούφα και Παραλλαγή* ακολουθεί την προσέγγιση του M*A*S*H και δεν οργανώνεται γύρω από έναν μοναδικό ήρωα. Ο πραγματικός πρωταγωνιστής είναι η ίδια η ομάδα των στρατιωτών. Οι χαρακτήρες λειτουργούν συλλογικά και αποτελούν μια μικρογραφία της ελληνικής κοινωνίας της εποχής. Ο Παπαδόπουλος, ο Λάμπρου, ο Μπαλούρδος, ο Σαββίδης, ο Καραμαζόφ και οι υπόλοιποι φαντάροι αντιπροσωπεύουν διαφορετικές στάσεις απέναντι στη στρατιωτική ζωή, την πολιτική και την κοινωνία. Μέσα από αυτούς το έργο παρουσιάζει ένα ευρύ φάσμα της ελληνικής νεολαίας της εποχής: πολιτικοποιημένοι νέοι της αριστεράς, αδιάφοροι ή κυνικοί στρατεύσιμοι, ευκαιριακοί χαρακτήρες, «βύσματα» και οικονομικά ευπαθείς άνθρωποι, οι οποίοι επιδιώκουν να ολοκληρώσουν τη θητεία τους χωρίς προβλήματα. Η συλλογικότητα αυτή αποτυπώνεται και στη σκηνοθετική οργάνωση του χώρου.⁸² Όπως παρατηρεί η Δελβερούδη, οι χαρακτήρες συχνά «δρουν παράλληλα και ταυτόχρονα μέσα στο πλάνο», χωρίς η κάμερα να απομονώνει συστηματικά έναν κεντρικό πρωταγωνιστή.⁸³

Η επιλογή αυτή επιτρέπει στην ταινία να παρουσιάσει μια σύνθετη εικόνα της κοινωνικής πραγματικότητας. Τα διαφορετικά κοινωνικά υπόβαθρα, οι πολιτικές πεποιθήσεις, τα προβλήματα και οι προσωπικές φιλοδοξίες των στρατιωτών αντανακλούν τις αντιφάσεις της ίδιας της κοινωνίας. Η δικτατορία δεν εμφανίζεται ως ένα εξωτερικό φαινόμενο, το οποίο επιβάλλεται σε μια ομοιογενή κοινωνία, αλλά ως ένα καθεστώς, με το οποίο οι άνθρωποι αναπτύσσουν διαφορετικές σχέσεις. Ορισμένοι συμμορφώνονται, άλλοι αδιαφορούν, άλλοι διατηρούν κριτική στάση και άλλοι προσπαθούν απλώς να επιβιώσουν.

Όπως φαίνεται και από τον τίτλο, κεντρική θέση στην αφήγηση κατέχει η έννοια της «λούφας». Για τους περισσότερους στρατιώτες, η αποφυγή των υποχρεώσεων δε σημαίνει ηθική αποτυχία, αλλά λογική απάντηση σε ένα παράλογο σύστημα.⁸⁴ Οι ήρωες της ταινίας δεν είναι επαναστάτες με τη συμβατική έννοια, ούτε οργανωμένοι αντιστασιακοί. Αντίθετα αναπτύσσουν καθημερινές στρατηγικές επιβίωσης:

⁸¹ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, ό.π., σελ. 14

⁸² «Μια ζωή λούφα και παραλλαγή», ό.π.

⁸³ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, ό.π., σελ. 16

⁸⁴ Γιάννης Σολδάτος, 2002, *Συνοπτική Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 112 • Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Γεια σου Σούλα», *Μεταρρύθμιση*, 18.11.2012

αποφεύγουν αγγαρείες, εκμεταλλεύονται κενά του συστήματος, διαπραγματεύονται με τους ανωτέρους τους και αναζητούν τρόπους να διατηρήσουν ένα μέρος της προσωπικής τους ελευθερίας και αυτονομίας. Μέσα από αυτές τις μικρές πράξεις η ταινία παρουσιάζει μια μορφή καθημερινής αντίστασης, η οποία απέχει τόσο από τον ηρωισμό, όσο και από την πλήρη υποταγή.⁸⁵

Οι σχέσεις μεταξύ των στρατιωτών αποτελούν επίσης βασικό στοιχείο της αφήγησης. Παρά τις μεταξύ τους διαφορές οι χαρακτήρες συγκροτούν μια κοινότητα, η οποία προσπαθεί να διατηρήσει την ανθρώπινη διάσταση της καθημερινότητας μέσα σε έναν θεσμό, ο οποίος επιδιώκει την ομοιομορφία και την πειθαρχία. Η παρουσία των οικογενειών τους και των γυναικών, οι ερωτικές σχέσεις και οι «επιχειρηματικές» δραστηριότητές τους ενισχύουν ακόμη περισσότερο αυτή τη διάσταση.⁸⁶ Το στρατόπεδο μετατρέπεται από απομονωμένο χώρο σε προέκταση της ίδιας της κοινωνίας.

Ο κόσμος και η οπτική της ταινίας είναι κυρίως ανδρικοί. Οι γυναικείοι χαρακτήρες αποτελούν κυρίως τα ερωτικά ενδιαφέροντα, αλλά και την υπενθύμιση της ζωής έξω από το στρατόπεδο, ενός κόσμου, που συνεχίζει να υπάρχει πέρα από τους περιορισμούς της στρατιωτικής πραγματικότητας. Μέσα από τις σχέσεις τους με τους πρωταγωνιστές αποκαλύπτονται πλευρές της προσωπικότητάς τους, οι οποίες δεν είναι ορατές στο εσωτερικό της στρατιωτικής ιεραρχίας. Ενώ οι στρατιωτικοί θεσμοί επιδιώκουν να προβάλλουν μια εικόνα ανδρικής ισχύος και αυθεντίας, οι γυναίκες αποκαλύπτουν συχνά τις ανασφάλειες, τις αδυναμίες και τις αντιφάσεις που κρύβονται πίσω από αυτή την εικόνα.

Φυσικά η επιλογή να ξεκινήσει η αφήγηση πριν την 21^η Απριλίου δεν είναι τυχαία: δηλώνει διακριτικά την απουσία αλλαγής στον στρατιωτικό θεσμό. Επομένως γενικός στόχος αποτελεί η κριτική κατά της αυθεντίας και του αυταρχισμού: η σάτιρα δηλαδή στρέφεται προς την στρατιωτική ιεραρχία.⁸⁷ Οι αξιωματικοί παρουσιάζονται ως φορείς ενός συστήματος, το οποίο βασίζεται περισσότερο στην αναπαράσταση της ισχύος, παρά στην ουσιαστική αποτελεσματικότητα. Οι ίδιοι εμφανίζονται αμαθείς, δύστροποι και αδύναμοι. Οι κανονισμοί, οι επιθεωρήσεις και οι στρατιωτικές τελετουργίες μετατρέπονται συχνά σε αντικείμενο χλευασμού, καθώς αποκαλύπτεται η απόσταση ανάμεσα στην επίσημη εικόνα και στην πραγματική λειτουργία του συστήματος. Η αυθεντία δεν παρουσιάζεται φυσική ή αυτονόητη, αλλά κάτι που πρέπει διαρκώς να επιβεβαιώνεται μέσω συμβολικών πράξεων και τελετουργιών. Έτσι η ταινία αποδομεί τη σοβαροφάνεια της στρατιωτικής εξουσίας και υπονομεύει το κύρος της. Ταυτόχρονα συνδέεται διαχρονικά με τις προσωπικές εμπειρίες σχεδόν του μισού κοινού της: το σύνολο δηλαδή του ανδρικού πληθυσμού της χώρας, που υπηρετεί κάποια στιγμή στον στρατό.⁸⁸

⁸⁵ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, ό.π., σελ. 14-17

⁸⁶ Μιχάλης Μπαρτζίδης, ό.π., σελ. 455

⁸⁷ Γιάννης Παπαθεοδώρου, ό.π. • «Μια ζωή λούφα και παραλλαγή», ό.π.

⁸⁸ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, ό.π., σελ. 11-15

Σε αντίθεση με πιο άμεσες πολιτικές καταγγελίες της περιόδου η *Λούφα και Παραλλαγή* επιλέγει τη γελοιοποίηση αντί της ανοιχτής σύγκρουσης. Η στρατιωτική εξουσία εμφανίζεται περισσότερο αδέξια και αναποτελεσματική. Οι ανώτεροι αξιωματικοί προσπαθούν να επιβάλουν την πειθαρχία, όμως η ίδια η λειτουργία του συστήματος αποκαλύπτει τα όριά του. Η κωμωδία προκύπτει από αυτή τη διαφορά ανάμεσα στις φιλοδοξίες της εξουσίας και στην πραγματική της λειτουργία. Μέσα από τη σάτιρα η ταινία απομυθοποιεί τον στρατό και τη δικτατορία, μετατρέποντας την εξουσία από αντικείμενο φόβου σε αντικείμενο κριτικής και χλευασμού.⁸⁹ Έτσι δημιουργείται ένα έργο, το οποίο παραμένει επίκαιρο πάνω στη σχέση εξουσίας, μέσων ενημέρωσης και συλλογικής μνήμης.

Παρά τον κυρίαρχο κωμικό τόνο όμως η ταινία δεν αγνοεί και τις σκοτεινές πλευρές του συστήματος. Χωρίς να μετατρέπεται ανοιχτά σε πολιτικό μανιφέστο, υπενθυμίζει ότι πίσω από τις κωμικές καταστάσεις κρύβονται πραγματικές μορφές πίεσης, καταναγκασμού και βίας. Τα πιστοποιητικά κοινωνικών φρονημάτων περιθωριοποιούσαν πολλούς στρατιώτες και αύξαναν τις περιπτώσεις δυσμενούς μετάθεσης. Ο συνταγματάρχης αναφέρει πόσο δύσκολη ήταν η μετάθεση του Παπαδόπουλου στην Αθήνα λόγω των πεποιθήσεών του, ενώ στο τέλος της ταινίας επιστρέφει στα σύνορα. Αλλά δεν είναι ο μόνος. Για παράδειγμα, η ψυχική κατάρρευση του Καραμαζόφ από τα μόνιμα «καψόνια» και τον εκφοβισμό ή ακόμα περισσότερο η αυτοκτονία του Λέκκα, ο οποίος πληροφορείται για τη δυσμενή μετάθεσή του λόγω πολιτικών φρονημάτων διακόπτουν απότομα την κωμωδία και εμποδίζουν τη σάτιρα να μετατραπεί σε επιφανειακό γέλιο. Μέχρι εκείνο το σημείο οι περισσότεροι χαρακτήρες αντιμετωπίζουν τις δυσκολίες της στρατιωτικής ζωής με χιούμορ, ειρωνεία ή ευρηματικότητα. Το έργο δεν εγκαταλείπει τη σατιρική του προσέγγιση, αλλά εισάγει μια στιγμή που αναγκάζει τον θεατή να δει πίσω από τη γελοιοποίηση της αυθεντίας και να αναγνωρίσει τη σοβαρότητα της εμπειρίας, που περιγράφεται.⁹⁰

Η *Λούφα και Παραλλαγή* γνώρισε σημαντική εμπορική επιτυχία, απέσπασε τέσσερα βραβεία στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης⁹¹ και κατέχει διαχρονική παρουσία στον ελληνικό δημόσιο χώρο. Οι επαναλαμβανόμενες τηλεοπτικές προβολές, οι νέες κινηματογραφικές και τηλεοπτικές εκδοχές, οι αναφορές στο δημόσιο λόγο και η διατήρηση πολλών σκηνών και ατακών στη συλλογική μνήμη δείχνουν ότι η ταινία ξεπέρασε τα όρια της κινηματογραφικής επιτυχίας και μετατράπηκε σε πολιτισμικό σημείο αναφοράς.⁹² Η επίδραση του έργου αποτυπώνεται και στη μεταγενέστερη πορεία των χαρακτήρων του. Στο *Βίος και Πολιτεία* (1987), ο Περάκης επιστρέφει στους ίδιους πρωταγωνιστές μεταφέροντάς τους από το χώρο του στρατού στην μεταπολιτευτική ελληνική κοινωνία. Η επιλογή αυτή αποκαλύπτει ότι το ενδιαφέρον του δημιουργού δεν περιοριζόταν στη στρατιωτική εμπειρία. Αντίθετα τον απασχολούσε η διαδρομή μιας ολόκληρης γενιάς

⁸⁹ Μιχάλης Μπαρτζίδης, ό.π., σελ. 455-456

⁹⁰ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, ό.π., σελ. 11, 14-16· «Μια ζωή λούφα και παραλλαγή», ό.π.

⁹¹ *RetroDB*, ό.π.

⁹² Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, ό.π., σελ.10-11· «Μια ζωή λούφα και παραλλαγή», ό.π.· Γιάννης Παπαθεοδώρου, ό.π.

από τα χρόνια της δικτατορίας προς τις νέες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της Μεταπολίτευσης.⁹³

Η μεγάλη επιτυχία της ταινίας και η διαχρονική παρουσία της στην ελληνική δημόσια σφαίρα εξηγούν το γιατί θεωρείται σήμερα ένα από τα σημαντικότερα πολιτισμικά κείμενα για τη μνήμη της δικτατορίας. Από την άποψη της δημόσιας ιστορίας η διαχρονική αυτή απήχηση είναι ιδιαίτερα σημαντική. Η ταινία αποτελεί βασική πηγή, μέσω της οποίας οι μεταγενέστερες γενιές ήρθαν σε επαφή με την περίοδο. Επιπλέον η ένταξη αρχαικών εικόνων δημιουργεί μια αλληλεπίδραση ανάμεσα στην μυθοπλασία και στο ιστορικό τεκμήριο. Για πολλούς θεατές οι εικόνες της στρατιωτικής ζωής κατά τη διάρκεια της χούντας συνδέονται περισσότερο με τη *Λούφα και Παραλλαγή*, παρά με ακαδημαϊκές ιστορικές μελέτες. Η δικτατορία συνδέεται με πρόσωπα, ιστορίες και καταστάσεις, οι οποίες παραμένουν αναγνωρίσιμες ακόμη και δεκαετίες αργότερα.⁹⁴

Συνολικά η *Λούφα και Παραλλαγή* αποτελεί πολύ περισσότερα από μια επιτυχημένη στρατιωτική κωμωδία. Μέσα από τη σάτιρα, τη βιωματική μνήμη και την αποδόμηση των μηχανισμών εξουσίας, η ταινία προσφέρει μια σύνθετη αναπαράσταση της δικτατορίας και της σχέσης της ελληνικής κοινωνίας με αυτήν. Η σημασία της, εκτός από το περιεχόμενό της, προκύπτει και από τη χρονική στιγμή της παραγωγής της, τη διαχρονική της απήχηση και το ρόλο της στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης. Ως έργο της Μεταπολίτευσης, το οποίο αναστοχάζεται τη δικτατορία μέσα από τη σκοπιά της καθημερινής εμπειρίας η *Λούφα και Παραλλαγή* αναδεικνύει τον τρόπο, με τον οποίο ο κινηματογράφος λειτουργεί ταυτόχρονα ως λαϊκό πολιτισμικό προϊόν, ιστορική πηγή και φορέας δημόσιας ιστορίας.

⁹³ Μιχάλης Μπαρτζίδης, ό.π., σελ. 456

⁹⁴ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, ό.π., σελ. 15

3.3. Walker: αναχρονισμοί και αμερικανικός ιμπεριαλισμός

Η ταινία *Walker* (1987) του Alex Cox συνιστά μία από τις πιο ιδιαίτερες περιπτώσεις ιστορικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1980 και ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα της σχέσης ανάμεσα στη σάτιρα και τη δημόσια ιστορία. Σε αντίθεση με τις περισσότερες ιστορικές ταινίες, οι οποίες επιδιώκουν να δημιουργήσουν την αίσθηση μιας αυθεντικής αναπαράστασης του παρελθόντος, το *Walker* απορρίπτει συνειδητά και εμφανώς την ιδέα αυτή. Η ταινία δεν προσπαθεί να παρουσιάσει τα γεγονότα, «όπως πραγματικά συνέβησαν», αλλά χρησιμοποιεί το παρελθόν ως εργαλείο πολιτικής και ιστορικής ερμηνείας του παρόντος. Για το λόγο αυτό μπορεί να ενταχθεί σε αυτό, που ο Robert Rosenstone ονομάζει «αντιφρονούσα» ή «πρωτοποριακή» ιστορική ταινία. Οι ταινίες αυτές δεν επιχειρούν να αναπαραγάγουν την ιστορία, αλλά να την επανερμηνεύσουν, αμφισβητώντας τις συμβατικές αφηγήσεις του κυρίαρχου κινηματογράφου και αποκαλύπτοντας τις ιδεολογικές διαδικασίες, μέσω των οποίων κατασκευάζεται η ιστορική μνήμη⁹⁵. Το *Walker* συγκεκριμένα χρησιμοποιεί ένα σχετικά άγνωστο επεισόδιο του 19^{ου} αιώνα, για να σχολιάσει την αμερικανική εξωτερική πολιτική του 20^{ού}.

Το έργο βασίζεται στη ζωή του William Walker, μιας από τις πιο αμφιλεγόμενες μορφές του αμερικανικού επεκτατισμού. Ο Walker υπήρξε «filibuster», δηλαδή ιδιώτης στρατιωτικός τυχοδιώκτης, που επιχειρήσε να καταλάβει εδάφη στη Λατινική Αμερική χωρίς επίσημη κρατική εντολή. Το 1855 παρενέβη στις πολιτικές συγκρούσεις της Νικαράγουας, κατέλαβε την εξουσία και αυτοανακηρύχθηκε πρόεδρος της χώρας. Κατά τη σύντομη διακυβέρνησή του επανέφερε τη δουλεία, έκαψε την πρωτεύουσα Γρανάδα και προσπάθησε να εντάξει τη χώρα στη σφαίρα επιρροής των Ηνωμένων Πολιτειών, πριν τελικά ανατραπεί από συμμαχία κρατών της Λατινικής Αμερικής και εκτελεστεί το 1860 στην Ονδούρα. Η ιστορική σημασία του δεν έγκειται τόσο στις πράξεις του, όσο στο γεγονός ότι ενσάρκωσε το «Manifest Destiny»: την ιδεολογία του αμερικανικού επεκτατισμού και την πεποίθηση ότι οι Ηνωμένες Πολιτείες είχαν την ιστορική αποστολή να μεταφέρουν τον πολιτισμό, τη δημοκρατία και την πρόοδο πέρα από τα σύνορά τους.⁹⁶

Ο Alex Cox δεν ενδιαφέρεται να παρουσιάσει τον Walker ως απλό κακοποιό ή μονοδιάστατο δικτάτορα. Αντίθετα τον απεικονίζει ως άνθρωπο, ο οποίος πιστεύει ειλικρινά στην αποστολή του. Από την πρώτη του εμφάνιση παρουσιάζεται να είναι ένα πρόσωπο με απόλυτη βεβαιότητα για τον εαυτό του και το ρόλο του στην ιστορία. Θεωρεί ότι έχει το δικαίωμα και την υποχρέωση να αναδιαμορφώσει μια ξένη κοινωνία σύμφωνα με τις δικές του αντιλήψεις και αξίες.⁹⁷ Η επιλογή αυτή είναι καθοριστική για τη σατιρική λειτουργία της ταινίας. Ο Walker εμφανίζεται ως άνθρωπος, ο οποίος έχει εσωτερικεύσει πλήρως την ιδεολογία που εκπροσωπεί. Η

⁹⁵ Robert A. Rosenstone, *Η Ιστορία στον Κινηματογράφο*, ό.π.

⁹⁶ Coco Fusco, 1988, «Walker», *Cinéaste*, τ. 16, αρ. 3, σελ. 53· Tony Shaw, ό.π., σελ. 278

⁹⁷ Graham Fuller, 1987, «Contra-Courant», *American Film*, τ. 23, αρ. 4, σελ. 50· Robert A. Rosenstone, «Walker», σελ. 68

σάτιρα προκύπτει από τη σύγκρουση ανάμεσα στην εικόνα, την οποία έχει για τον εαυτό του, και στις πραγματικές συνέπειες των πράξεών του.

Η πλοκή ακολουθεί σε γενικές γραμμές την ιστορική πορεία του Walker, χωρίς όμως να εγκλωβίζεται σε αυτήν παρά το έντονο «This is a true story», με το οποίο ξεκινάει.⁹⁸ Η αφήγηση τον ακολουθεί από το Μεξικό πίσω στις Ηνωμένες Πολιτείες και από την άφιξή του στη Νικαράγουα, στην κατάληψη της εξουσίας και τελικά στην πτώση του. Ωστόσο η ταινία αποδομεί διαρκώς τον μύθο του μεγάλου άνδρα, ο οποίος αλλάζει την πορεία της ιστορίας.⁹⁹ Αντί να παρουσιάζει έναν ηρωικό κατακτητή, παρουσιάζει έναν άνθρωπο, που προσπαθεί να επιβάλει τη δική του αφήγηση στην πραγματικότητα και αποτυγχάνει.

Η διαδικασία, μέσω της οποίας ο Walker καταλαμβάνει την εξουσία, αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της ταινίας. Αρχικά εμφανίζεται ως απελευθερωτής και μεταρρυθμιστής. Οι πολιτικοί του λόγοι είναι γεμάτοι αναφορές στη δημοκρατία, στην πρόοδο και στην ανάγκη εκσυγχρονισμού της Νικαράγουας. Όσο προχωρά η αφήγηση, γίνεται ολοένα και πιο εμφανές ότι οι έννοιες αυτές λειτουργούν απλώς ως μέσο νομιμοποίησης της εξουσίας του. Η σκηνή της ανακήρυξής του σε πρόεδρο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αντίφασης ανάμεσα στη ρητορική και στην πραγματικότητα. Ο Walker αυτοπαρουσιάζεται εκλεγμένος ηγέτης, αλλά η εξουσία του στηρίζεται στη στρατιωτική βία, στη ξένη επέμβαση και στην προσωπική φιλοδοξία. Η επαναφορά της δουλείας καταρρίπτει οριστικά το προσώπείο του δημοκράτη εκσυγχρονιστή. Η ταινία ασκεί κριτική έτσι στην επιβολή εξουσίας, η οποία βαπτίζεται δημοκρατία μέσω της κατάλληλης πολιτικής γλώσσας.¹⁰⁰

Η αποδόμηση του μύθου του Walker πραγματοποιείται και μέσα από τις σχέσεις του με τους υπόλοιπους χαρακτήρες, όπως με τους γυναικείους χαρακτήρες της ταινίας. Οι λίγες, αλλά σημαντικές γυναικείες παρουσίες συχνά εμφανίζονται να είναι οι μόνες, οι οποίες αντιλαμβάνονται καθαρά την πραγματικότητα της κατάστασης.¹⁰¹ Ωστόσο η φωνή τους κυριολεκτικά ή συμβολικά δεν ακούγεται. Η μνηστή του Walker, Ellen Martin, είναι κωφή, ενώ η αριστοκράτισσα Dona Yreña δεν επικοινωνεί με τον Walker στη γλώσσα του, αν και στο τέλος αποκαλύπτεται ότι μπορεί. Η ειρωνεία είναι προφανής: οι χαρακτήρες που διαθέτουν μεγαλύτερη διορατικότητα, είναι εκείνοι, τους οποίους το ανδρικό σύστημα εξουσίας αδυνατεί ή αρνείται να ακούσει. Η σκηνή του δείπνου στο σπίτι της Ellen είναι αποκαλυπτική: ο Walker, αν και καταλαβαίνει τι λέει η μνηστή του στη νοηματική γλώσσα για τη

⁹⁸ Wesley Beal, 2008, «Reassuringly Strange and Safely Subversive: American Exceptionalism and the Complicit Postcolonialism of Blade Runner», *Interdisciplinary Literary Studies*, τ. 10, αρ. 1, σελ. 64·

Coco Fusco, 1988, «Flipped Out in Nicaragua: An Interview with Alex Cox», *Cinéaste*, τ. 16, αρ. 3, σελ.

12· Robert A. Rosenstone, «Walker», σελ. 67

⁹⁹ Coco Fusco, «Flipped Out in Nicaragua», σελ. 16

¹⁰⁰ Coco Fusco, «Walker», ό.π.

¹⁰¹ Coco Fusco, «Flipped Out in Nicaragua», σελ. 15

δουλεία και το «Manifest Destiny», μεταφράζει στους υπόλοιπους κάτι εντελώς διαφορετικό με αποτέλεσμα την οργή της.¹⁰²

Η επιλογή αυτή αποκτά και άλλο νόημα, αν συνδεθεί με την προσωπικότητα του ίδιου του Walker. Παρότι εμφανίζεται ως ατρόμητος στρατιωτικός ηγέτης, στις προσωπικές του σχέσεις με τις γυναίκες συχνά παρουσιάζεται αμήχανος, ανασφαλής και συναισθηματικά εξαρτημένος. Μέσα από τη σεξουαλική σύγκρουση η ταινία αποδομεί την επεκτατική και πουριτανική κουλτούρα, την οποία εκπροσωπεί ο πρωταγωνιστής. Ενώ επιδιώκει να ελέγξει χώρες, στρατούς και πολιτικά συστήματα, αδυνατεί να κατανοήσει ή να διαχειριστεί πρόσωπα που βρίσκονται έξω από το πλαίσιο της εξουσίας του και αυτό αυξάνει την ανάγκη του για κατάκτηση.¹⁰³

Παράλληλα η ταινία αποφεύγει να παρουσιάσει τον Walker ως αποκλειστικά υπεύθυνο για όσα συμβαίνουν. Πίσω και πάνω από όλα κρύβονται τα οικονομικά συμφέροντα, τα οποία εκφράζονται κυρίως στο πρόσωπο του Cornelius Vanderbilt. Η παρουσία του υπενθυμίζει ότι ο επεκτατισμός δεν αποτελεί μόνο πολιτικό ή στρατιωτικό φαινόμενο, αλλά συνδέεται στενά με οικονομικά δίκτυα ισχύος. Η Νικαράγουα δεν αποτελεί πραγματικά πεδίο ιδεολογικής αντιπαράθεσης, αλλά χώρος σύγκρουσης επιχειρηματικών και γεωπολιτικών συμφερόντων. Η κριτική της ταινίας στρέφεται επομένως όχι μόνο εναντίον ενός προσώπου, αλλά εναντίον ολόκληρου του ιμπεριαλιστικού συστήματος πολιτικής και οικονομικής κυριαρχίας.¹⁰⁴

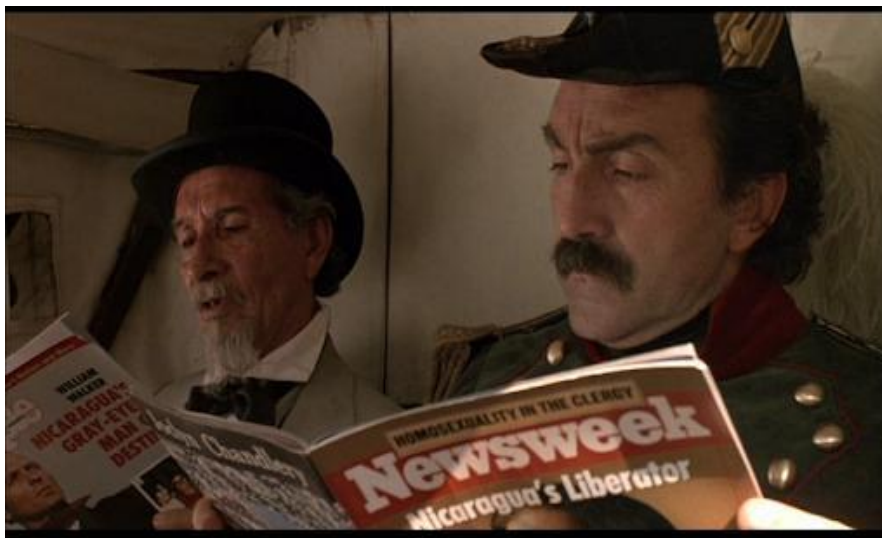
Η αποδόμηση αυτή ενισχύεται από τις κινηματογραφικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Cox. Το πιο γνωστό και πολυσυζητημένο στοιχείο της ταινίας είναι οι αναχρονισμοί της. Σε αντίθεση με τις συμβατικές ιστορικές παραγωγές, όπου η ιστορική αυθεντικότητα συνδέεται με την φαινομενικά ακριβή αναπαραγωγή κοστούμιών και αντικειμένων, το *Walker* εισάγει συστηματικά στοιχεία του 20ού αιώνα μέσα στον κόσμο του 19ου. Μία Mercedes-Benz, ελικόπτερα, τσιγάρα Marlboro, κουτιά Coca-Cola, σύγχρονα όπλα, περιοδικά και άλλα αντικείμενα εμφανίζονται ξαφνικά μέσα στην αφήγηση, χωρίς καμία προσπάθεια να δικαιολογηθεί η παρουσία τους. Οι αναχρονισμοί αυτοί δεν αποτελούν απλές κωμικές παρεμβολές. Είναι συνειδητή καλλιτεχνική επιλογή, η πιο σαφής έκφραση της αντίληψης του Cox για την κυκλική φύση της ιστορίας: στόχος τους δεν είναι να προκαλέσουν απλώς γέλιο ή έκπληξη, αλλά να καταργήσουν την απόσταση ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν. Οι αναχρονισμοί λειτουργούν ακριβώς ως γέφυρες ανάμεσα σε δύο χρονικές περιόδους και καλούν τον θεατή όχι να ξεχάσει ότι βλέπει μια ταινία του 1987, αλλά να αναζητήσει τις αναλογίες ανάμεσα στην εποχή του Walker και στη σύγχρονη του αμερικανική πολιτική.¹⁰⁵

¹⁰² Sumiko Higashi, 1989, «Walker. Produced by Edward R. Pressman and Angel Flores Marini; directed by Alex Cox», *The American Historical Review*, τ. 94, αρ. 4, σελ. 1048-1049

¹⁰³ Sumiko Higashi, ό.π., σελ. 1049 • Robert A. Rosenstone, «Walker», ό.π.

¹⁰⁴ Robert A. Rosenstone, «Walker», ό.π.

¹⁰⁵ Wesley Beal, ό.π., σελ. 65 • Sumiko Higashi, ό.π., σελ. 1048 • Graham Fuller, ό.π. • Robert A. Rosenstone, «Walker», ό.π. • Tony Shaw, ό.π., σελ. 281



Εικόνα 5 Το περιοδικό Newsweek. Πηγή: IMDb

Εξίσου κεντρική κινηματογραφική τεχνική αποτελεί και η αντίθεση μεταξύ ήχου και εικόνας. Η αντίθεση ανάμεσα στον ήχο και στην εικόνα αποτελεί μία από τις βασικές αφηγηματικές στρατηγικές της ταινίας. Σε πολλά σημεία οι διάλογοι ή οι εκτός κάδρου αφηγήσεις (voice over) αποσπασμάτων από το ημερολόγιο του Walker συνοδεύονται από εικόνες, οι οποίες παρουσιάζουν ακριβώς το αντίθετο από όσα λέγονται. Σε πολλές σκηνές ακούγονται λόγοι περί δημοκρατίας, πολιτισμού και προόδου, ενώ οι εικόνες παρουσιάζουν βία, εκμετάλλευση και καταστροφή.¹⁰⁶ Ένα απλό παράδειγμα είναι η συζήτηση του Walker με τον τυμπανιστή του: όταν του ζητάει να αλλάξει πόστο, φοβούμενος ότι η θέση αυτή σημαίνει βέβαιο θάνατο, ο Walker του απαντά με βεβαιότητα ότι όσο τον ακολουθεί, δεν θα του συμβεί τίποτα. Η επόμενη σκηνή βέβαια είναι αυτή του θανάτου του. Επίσης χαρακτηριστική είναι η περιγραφή της εισόδου τους στη Γρανάδα, όπου ο Walker αναφέρει ένθερμα πλήθη να τους καλωσορίζουν ως ελευθερωτές, ενώ ο θεατής βλέπει να εξελίσσεται μία εντελώς διαφορετική εικόνα.¹⁰⁷ Η αντίθεση αυτή λειτουργεί ως μορφή οπτικής ειρωνείας. Η εικόνα αποδομεί συστηματικά τον λόγο και αποκαλύπτει το χάσμα ανάμεσα στην ιδεολογική αφήγηση και στις συνέπειες των πράξεων. Πρόκειται για μια αφηγηματική στρατηγική, η οποία ενισχύει τη σατιρική, κωμική διάσταση της ταινίας και ταυτόχρονα μετατρέπει την κινηματογραφική μορφή σε μέσο ιστορικού σχολιασμού.

Με παρόμοιο τρόπο χρησιμοποιείται και το χιούμορ της ταινίας. Παρότι το Walker χαρακτηρίζεται σατιρική κωμωδία, το γέλιο που προκαλεί είναι συχνά αμήχανο και άβολο. Οι αναχρονισμοί, οι υπερβολικές δηλώσεις του πρωταγωνιστή και οι παράλογες καταστάσεις προκαλούν αρχικά κωμικό αποτέλεσμα, το οποίο όμως σύντομα μετατρέπεται σε δυσφορία. Ο θεατής καλείται να συνειδητοποιήσει ότι πίσω από το κωμικό στοιχείο κρύβονται πραγματικές εμπειρίες βίας, πολέμου και

¹⁰⁶ Sumiko Higashi, ό.π. • Robert A. Rosenstone, «Walker», ό.π.

¹⁰⁷ Coco Fusco, «Walker», ό.π. • Tony Shaw, ό.π., σελ. 282

εκμετάλλευσης. Η σάτιρα δεν αμβλύνει την κριτική της ταινίας, αλλά μετατρέπει το γέλιο σε εργαλείο της. Η ταινία δεν προσφέρει εύκολη ψυχαγωγία, αλλά αποσταθεροποιεί τον θεατή και τον αναγκάζει να επανεξετάσει οικείες πολιτικές αφηγήσεις.

Η πολιτική διάσταση του έργου γίνεται πλήρως εμφανής, όταν εξεταστεί στο πλαίσιο της παραγωγής του. Η ταινία γυρίστηκε κατά τη διάρκεια της προεδρίας Reagan σε μια ύστερη ψυχροπολεμική περίοδο, κατά την οποία η Νικαράγουα βρισκόταν στο επίκεντρο της αμερικανικής εξωτερικής πολιτικής. Η υποστήριξη προς τους Contras εναντίον των Σαντινίστας, που παρουσιαζόταν ως αναγκαία υπεράσπιση της δημοκρατίας απέναντι στον κομμουνισμό, και το σκάνδαλο Iran-Contra, σε συνδυασμό με την πρόσφατη μνήμη του Βιετνάμ, είχαν προκαλέσει έντονες συζητήσεις γύρω από τη νομιμότητα της αμερικανικής παρέμβασης στην περιοχή. Ο Cox αντιμετωπίζει τον William Walker όχι ως ιστορική εξαίρεση, αλλά ως πρόδρομο μιας ευρύτερης παράδοσης επεμβάσεων στη Λατινική Αμερική. Η ταινία υποστηρίζει ότι οι μορφές παρέμβασης μπορεί να αλλάζουν, αλλά οι βασικές λογικές εξουσίας παραμένουν αναγνώρισιμες.¹⁰⁸

Η σύνδεση ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν κορυφώνεται στο τέλος της ταινίας. Μετά την πτώση του καθεστώτος και την εκτέλεση του Walker, η αφήγηση δεν ολοκληρώνεται με το συμβατικό τρόπο ενός ιστορικού δράματος. Αντίθετα ακολουθούν σύγχρονα πλάνα και ωμές εικόνες βίας και θανάτου από τη Νικαράγουα της δεκαετίας του 1980, καταργώντας κάθε πιθανή αμφιβολία για την πολιτική πρόθεση του έργου.¹⁰⁹ Λίγο πριν έχει προηγηθεί ο λόγος του Walker μέσα στον καθεδρικό ναό της καίόμενης Γρανάδας, όπου ο ίδιος αναφέρει σχεδόν «προφητικά» ότι οι Ηνωμένες Πολιτείες δεν θα αφήσουν ποτέ πραγματικά ήσυχη τη χώρα. Τα σύγχρονα πλάνα λειτουργούν ως οπτική επιβεβαίωση αυτής της διαπίστωσης και καταργούν οριστικά τα όρια ανάμεσα στον 19^ο και στον 20^ο αιώνα.¹¹⁰ Το ιστορικό παρελθόν μετατρέπεται σε εργαλείο ερμηνείας του παρόντος. Πρόκειται για μία από τις πιο χαρακτηριστικές στιγμές δημόσιας ιστορίας στον κινηματογράφο της δεκαετίας του 1980.

Από αυτή την άποψη το *Walker* αποτελεί εξαιρετικό παράδειγμα του τρόπου, με τον οποίο ο κινηματογράφος μετατρέπεται σε χώρο ιστορικής σκέψης. Η ταινία δεν περιορίζεται στην αφήγηση γεγονότων, ούτε διεκδικεί το ρόλο ακαδημαϊκής ιστοριογραφίας. Αξιοποιώντας τα εργαλεία του κινηματογράφου παράγει ιστορικό νόημα και προκαλεί δημόσιο διάλογο. Δεν χρησιμοποιεί την ιστορία ως σκηνικό, αλλά ως μέσο πολιτικής παρέμβασης. Αντί να αναπαράγει έναν εθνικό μύθο, επαναφέρει στο προσκήνιο ένα σχετικά άγνωστο επεισόδιο της αμερικανικής ιστορίας και το χρησιμοποιεί, για να αμφισβητήσει κυρίαρχες αφηγήσεις περί δημοκρατίας, προόδου και εθνικής αποστολής. Το παρελθόν δεν παρουσιάζεται ως

¹⁰⁸ Graham Fuller, ό.π. • Tony Shaw, ό.π., σελ. 277

¹⁰⁹ Coco Fusco, «Flipped Out in Nicaragua», σελ. 14-15 • Sumiko Higashi, ό.π. • Robert A. Rosenstone, «Walker», ό.π.

¹¹⁰ Wesley Beal, ό.π., σελ. 66

κλειστή και ολοκληρωμένη ιστορία, αλλά ως πεδίο διαρκούς επανερμηνείας και πολιτικής διαμάχης.

Η ιδιαιτερότητα αυτή εξηγεί εν μέρει και την αρχική υποδοχή της ταινίας. Κατά την πρώτη της κυκλοφορία, το *Walker* δεν σημείωσε σημαντική εμπορική επιτυχία. Η ανοιχτά πολιτική του στάση, η αντισυμβατική αισθητική του και η σατιρική του επιθετικότητα δυσκόλεψαν την πρόσληψή του τόσο από τους κριτικούς, όσο και από το ευρύ κοινό. Ωστόσο αρκετοί κριτικοί αναγνώρισαν ήδη από τότε την πολιτική του σημασία.¹¹¹ Με την πάροδο των χρόνων η ταινία επανεκτιμήθηκε και θεωρήθηκε ένα από τα πιο ενδιαφέροντα παραδείγματα πολιτικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1980. Η αξία της δεν βρίσκεται στην ιστορική ακρίβεια των λεπτομερειών της, αλλά στο ότι μέσα από τους αναχρονισμούς, τη σάτιρα και τη σύνδεση του παρελθόντος με το παρόν αποκαλύπτει τον τρόπο, με τον οποίο οι κοινωνίες κατασκευάζουν την ιστορική μνήμη και χρησιμοποιούν την ιστορία, για να ερμηνεύσουν τον σύγχρονο κόσμο. Ως αποτέλεσμα, αποτελεί ένα από τα πιο ολοκληρωμένα παραδείγματα συνάντησης της σατιρικής τέχνης με τη δημόσια ιστορία στον κινηματογράφο του ύστερου Ψυχρού Πολέμου.

¹¹¹ Wesley Beal, ό.π. • Coco Fusco, «Walker», σελ. 52-53 • Tony Shaw, ό.π., σελ. 284-285

4. 2000-2010: πολιτική κριτική, αυταρχικές ιδεολογίες και διαφορετικές μνήμες

Οι περιπτώσεις του *No Man's Land*, του *The Death of Stalin* και του *Jojo Rabbit*

4.1. Εισαγωγή

Οι ταινίες *No Man's Land* (2001) του Danis Tanović, *The Death of Stalin* (2017) του Armando Iannucci και *Jojo Rabbit* (2019) του Taika Waititi αποτελούν τρία διαφορετικά παραδείγματα ιστορικής σάτιρας του 21^{ου} αιώνα. Παρότι αναφέρονται σε διαφορετικά ιστορικά γεγονότα, αξιοποιούν το χιούμορ, την ειρωνεία και τη σάτιρα για να προσεγγίσουν ζητήματα, όπως η βία, η πολιτική εξουσία, η ιδεολογία και η συλλογική μνήμη. Το *No Man's Land* εστιάζει στον παραλογισμό του πολέμου και στην αποτυχία της διεθνούς κοινότητας να διαχειριστεί αποτελεσματικά τη σύγκρουση στη Βοσνία, το *The Death of Stalin* εξετάζει τους μηχανισμούς λειτουργίας ενός αυταρχικού καθεστώτος μετά τον θάνατο του ηγέτη του, ενώ το *Jojo Rabbit* προσεγγίζει το ναζισμό μέσα από την παιδική οπτική, εστιάζοντας στη διαμόρφωση της ιδεολογικής ταυτότητας και στη μνήμη του παρελθόντος. Παρά τις διαφορές τους, και οι τρεις ταινίες χρησιμοποιούν τη σάτιρα, για να εντείνουν τον ιστορικό και πολιτικό σχολιασμό τους.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το *No Man's Land*, καθώς συνδέεται με τη διεθνή ανάδειξη του βαλκανικού κινηματογράφου μετά τις συγκρούσεις της δεκαετίας του 1990. Οι παραγωγές της περιοχής άρχισαν να αποκτούν μεγαλύτερη παρουσία στα διεθνή φεστιβάλ, φέρνοντας στο προσκήνιο εμπειρίες και ιστορικές μνήμες, οι οποίες μέχρι τότε παρέμεναν σχετικά περιφερειακές στο παγκόσμιο κινηματογραφικό τοπίο. Η ταινία αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τάσης, καθώς λόγω της επιτυχίας της μεταφέρει στο διεθνές κοινό μια βαλκανική οπτική για τον πόλεμο της Βοσνίας και τις συνέπειές του.¹¹² Παράλληλα η έμφαση στον παραλογισμό της σύγκρουσης, στην απουσία ηρωικών μορφών και στην κριτική των στρατιωτικών και πολιτικών θεσμών την συνδέει με την αντιπολεμική σατιρική παράδοση ταινιών, όπως το *M*A*S*H* και το *Catch-22*, οι οποίες εξετάστηκαν στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.¹¹³

Η χρονική συγκυρία μέσα στην οποία εμφανίστηκαν οι τρεις ταινίες είναι επίσης ιδιαίτερα σημαντική. Οι πρώτες δεκαετίες του 21^{ου} αιώνα χαρακτηρίστηκαν από σημαντικές μεταβολές στον τρόπο, με τον οποίο ο κινηματογράφος αναπαριστά τον πόλεμο και τις πολιτικές συγκρούσεις. Μετά τις επιθέσεις της 11^{ης} Σεπτεμβρίου 2001 και την έναρξη του «Πολέμου κατά της Τρομοκρατίας», ένα μέρος του αμερικανικού κινηματογράφου επανέφερε πατριωτικές αφηγήσεις και ηρωικές μορφές στρατιωτών,

¹¹² Andrew Horton, 2007, «High Profile Yet Invisible: Balkan Cinema on the Festival Circuit», *Cinéaste*, τ. 32, αρ. 3, σελ. 47-50

¹¹³ Amy Corbin, 2006, «No Man's Land (Nikogaršnja zemlja)», *Film Quarterly*, τ. 60, αρ. 1, σελ. 46

συχνά συνδεδεμένες με ζητήματα εθνικής ασφάλειας και στρατιωτικής παρέμβασης. Παράλληλα όμως αναπτύχθηκε και ένα διαφορετικό ρεύμα ταινιών, το οποίο εστίαζε στα θύματα, στο τραύμα, στις ηθικές συνέπειες της βίας και στην κριτική των θεσμών που τη νομιμοποιούν.¹¹⁴ Οι ταινίες αυτού του κεφαλαίου εντάσσονται περισσότερο σε αυτή τη δεύτερη κατεύθυνση, καθώς απορρίπτουν τις απλοποιημένες ηρωικές αφηγήσεις και στρέφονται προς τις αντιφάσεις της εξουσίας, της ιδεολογίας και της ιστορικής μνήμης.

Το *The Death of Stalin* και το *Jojo Rabbit* κυκλοφόρησαν στα τέλη της δεκαετίας του 2010 και συνδέονται ακόμη πιο άμεσα με το πολιτικό κλίμα της εποχής τους. Η άνοδος λαϊκιστικών και εθνικιστικών κινημάτων, η ενίσχυση αυταρχικών πολιτικών πρακτικών σε διάφορες χώρες και οι έντονες δημόσιες συζητήσεις γύρω από τη δημοκρατία, την πολιτική πόλωση και την προπαγάνδα επηρέασαν σημαντικά τον τρόπο, με τον οποίο αντιμετωπίστηκε το παρελθόν στον κινηματογράφο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο οι δύο ταινίες αξιοποιούν ιστορικά παραδείγματα ολοκληρωτικών καθεστώτων, για να σχολιάσουν έμμεσα σύγχρονες πολιτικές ανησυχίες. Ο σταλινισμός και ο ναζισμός δεν αντιμετωπίζονται μόνο ως ιστορικά φαινόμενα, αλλά και ως διαχρονικοί προβληματισμοί γύρω από την εξουσία, την προσωπολατρία, τη χειραγώγηση και την ιδεολογική συμμόρφωση.¹¹⁵

Παράλληλα το *Jojo Rabbit* εντάσσεται σε μια μακρά παράδοση κινηματογραφικών αναπαραστάσεων του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και του Ολοκαυτώματος. Από το *The Great Dictator* του Charlie Chaplin έως μεταγενέστερες ταινίες, οι οποίες χρησιμοποίησαν το χιούμορ, για να προσεγγίσουν το ναζιστικό παρελθόν, η σάτιρα έχει αποτελέσει ένα από τα μέσα του κινηματογράφου στην κριτική και στην αποδόμηση ολοκληρωτικών καθεστώτων. Η διαρκής παρουσία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και του Ολοκαυτώματος στη δυτική δημόσια μνήμη έχει καταστήσει τα γεγονότα αυτά ένα από τα σημαντικότερα πεδία ιστορικής αναπαράστασης και επανερμηνείας.¹¹⁶ Η συγκεκριμένη ταινία συνεχίζει αυτή την παράδοση, επιλέγοντας όμως την παιδική οπτική και το παραμύθι ως βασικά αφηγηματικά εργαλεία.

Η σημασία των τριών ταινιών συνδέεται και με την απήχηση, την οποία γνώρισαν από κοινό και κριτικούς. Το *No Man's Land* συνέβαλε στη διεθνή προβολή του βαλκανικού κινηματογράφου και τιμήθηκε με πολλά διεθνή βραβεία,¹¹⁷ ενώ το *The Death of Stalin* και το *Jojo Rabbit* προκάλεσαν έντονες δημόσιες συζητήσεις σχετικά με τα όρια της σάτιρας και τη δυνατότητα χρήσης του χιούμορ για την αναπαράσταση τραυματικών ιστορικών γεγονότων.¹¹⁸ Αν και προκάλεσαν διαφορετικές αντιδράσεις,

¹¹⁴ John C. Lyden, ό.π., σελ. 241-250

¹¹⁵ Brooke Allen, 2018, «Historical Characters Portrayed», *The Hudson Review*, τ. 71, αρ. 2, σελ. 292· Agnes Frimston, Armando Iannucci, 2016–2017, «Armando Iannucci», *The World Today*, τ. 72, αρ. 6, σελ. 24–26· Bradley Nichols κ.ά., 2022, «A Reusable Past», *Central European History*, τ. 55, αρ. 4, σελ. 551-575

¹¹⁶ Bradley Nichols, ό.π.

¹¹⁷ Andrew Horton, «High Profile Yet Invisible», ό.π.

¹¹⁸ Lucy Bolton, 2019, *Contemporary Cinema and the Philosophy of Iris Murdoch*, Edinburgh: Edinburgh University Press, σελ. 141-142· Buchenhorst Ralph, 2021, «Invoking the “Yolocaust”?», *German Politics & Society*, τ. 39, αρ. 4 (135), σελ. 92-111

και οι τρεις ταινίες γνώρισαν σημαντική διεθνή αναγνώριση, γεγονός που υποδηλώνει το διαρκές ενδιαφέρον του κοινού για έργα, τα οποία επανεξετάζουν κριτικά το παρελθόν.

Παρά τις σημαντικές διαφορές τους, οι τρεις ταινίες αποκαλύπτουν ορισμένες κοινές τάσεις της ιστορικής σάτιρας στον 21^ο αιώνα. Αντί να επικεντρώνονται σε ηρωικές αφηγήσεις ή σε εθνικούς μύθους, στρέφονται στην κριτική της εξουσίας, στην αμφισβήτηση της ιδεολογίας και στην ανάδειξη εναλλακτικών τρόπων κατανόησης του παρελθόντος. Μέσα από διαφορετικές πολιτισμικές και ιστορικές αφετηρίες, προσεγγίζουν γεγονότα, τα οποία εξακολουθούν να επηρεάζουν τις σύγχρονες κοινωνίες, μετατρέποντας την ιστορία σε πεδίο δημόσιου διαλόγου και κριτικού αναστοχασμού.

4.2. *No Man's Land*: μύρη σάτιρα και κριτική της διεθνούς κοινότητας

Το *No Man's Land* (2001) του Danis Tanović αποτελεί μία από τις σημαντικότερες κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του Πολέμου της Βοσνίας και ένα από τα πιο αναγνωρισμένα παραδείγματα σύγχρονης ιστορικής σάτιρας. Η ταινία κυκλοφόρησε λίγα χρόνια μετά τη λήξη της σύγκρουσης και απέκτησε διεθνή αναγνώριση, κερδίζοντας πολλά βραβεία, όπως Χρυσή Σφαίρα και Όσκαρ Καλύτερης Ξενόγλωσσας Ταινίας. Η επιτυχία της υπήρξε ιδιαίτερος σημαντική για τη διεθνή προβολή του βαλκανικού κινηματογράφου, καθώς συνέβαλε στην ανάδειξη μιας περιοχής, που για μεγάλο διάστημα παρέμενε στο περιθώριο της δυτικής κινηματογραφικής παραγωγής. Παράλληλα η ταινία εισήγαγε στο διεθνές κοινό μια διαφορετική προσέγγιση του πολέμου της Βοσνίας, απομακρυσμένη από τις κυρίαρχες πολιτικές και δημοσιογραφικές αφηγήσεις της δεκαετίας του 1990.¹¹⁹

Η σημασία της οφείλεται και στον τρόπο, με τον οποίο επιχειρεί να ερμηνεύσει ένα τραυματικό ιστορικό γεγονός μέσω της σάτιρας. Ο Tanović είχε βιώσει προσωπικά τον πόλεμο και είχε εργαστεί κατά τη διάρκειά του ως κινηματογραφιστής και πολεμικός ανταποκριτής, γεγονός που προσδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στη ρεαλιστική οπτική της ταινίας.¹²⁰ Σε αντίθεση με πολλές συμβατικές πολεμικές ταινίες, το *No Man's Land* δεν στηρίζεται σε θεαματικές μάχες, ηρωικές επιθέσεις ή εντυπωσιακές σκηνές δράσης, αλλά σε ανθρώπους που περιμένουν, συζητούν, συγκρούονται και προσπαθούν να επιβιώσουν. Επιπλέον η ταινία δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση των συγκρούσεων ανάμεσα στους αντιμαχόμενους στρατούς, αλλά επεκτείνει την κριτική στους διεθνείς οργανισμούς, στα μέσα ενημέρωσης και στους μηχανισμούς, μέσω των οποίων οι σύγχρονοι πόλεμοι μετατρέπονται σε δημόσιο θέαμα.¹²¹

Η πλοκή εκτυλίσσεται βασικά σε μια ουδέτερη ζώνη ανάμεσα στις γραμμές των Βόσνιων και των Σέρβων («No man's land»). Ύστερα από μια αποτυχημένη στρατιωτική επιχείρηση, ο Βόσνιος στρατιώτης Ćiki και ο Σέρβος στρατιώτης Nino βρίσκονται εγκλωβισμένοι σε ένα εγκαταλελειμμένο χαράκωμα. Μαζί τους βρίσκεται ο τραυματισμένος βόσνιος στρατιώτης Cera, ο οποίος έχει τοποθετηθεί πάνω σε μια νάρκη, η οποία θα εκραγεί, εάν επιχειρήσει να μετακινηθεί.¹²² Η κατάσταση αυτή λειτουργεί ως δραματουργικός πυρήνας της ταινίας και ως συμβολική συμπύκνωση της ίδιας της βαλκανικής σύγκρουσης. Οι χαρακτήρες αδυνατούν να φύγουν ή να συνεργαστούν και παραμένουν παγιδευμένοι σε έναν χώρο, όπου κάθε πιθανή λύση

¹¹⁹ Amy Corbin, 2006, ό.π. • Andrew Horton, 2003, «Beyond No Man's Land: Comic Tragedy & Tearful Laughter in Cinemas of the Balkans», *World Literature Today*, τ. 77, αρ. 3-4, σελ. 30-31 • Catherine Portuges, 2002, «No Man's Land (Nikogarsnja zemlja)», *The American Historical Review*, τ. 107, αρ. 2, σελ. 675-676

¹²⁰ Andrew Horton, 2002, «No Man's Land», *Cinéaste*, τ. 27, αρ. 2, σελ. 38 • Catherine Portuges, ό.π., σελ. 676

¹²¹ Amy Corbin, ό.π. • Andrew Horton, «Beyond No Man's Land», σελ. 32

¹²² Andrew Horton, «No Man's Land», ό.π. • Andrew Horton, «Beyond No Man's Land», σελ. 31

φαίνεται ανέφικτη. Η ουδέτερη ζώνη μετατρέπεται έτσι σε μικρογραφία του πολέμου, έναν τόπο, όπου συνυπάρχουν η καχυποψία, η βία και η πολιτική αδυναμία.¹²³

Η σχέση ανάμεσα στον Čiki και τον Nino βρίσκεται στο επίκεντρο της αφήγησης. Αν και ανήκουν σε αντίπαλα στρατόπεδα, αποκαλύπτεται σταδιακά ότι μοιράζονται περισσότερα κοινά στοιχεία, από όσα τους χωρίζουν: παρόμοιους φόβους, ανασφάλειες, εμπειρίες, ακόμα και μια κοινή γνώση. Και οι δύο είναι απλοί στρατιώτες, οι οποίοι έχουν ελάχιστο έλεγχο πάνω στα γεγονότα που καθορίζουν τη ζωή τους. Ωστόσο η αμοιβαία καχυποψία και οι εθνικιστικές αφηγήσεις, τις οποίες έχουν εσωτερικεύσει, τους εμποδίζουν να αναγνωρίσουν ουσιαστικά ο ένας τον άλλον. Η αντιπαράθεσή τους αποκαλύπτει τον τρόπο, με τον οποίο τα έθνη συχνά κατασκευάζουν τον «εχθρό», ακόμη και όταν οι πραγματικές διαφορές ανάμεσα στους ανθρώπους είναι περιορισμένες. Χαρακτηριστικές είναι οι σκηνές, στην οποίες οι δύο εγκλωβισμένοι στρατιώτες προσπαθούν να τραβήξουν την προσοχή των παρατηρητών, φορώντας τα εσώρουχα τους και κουνώντας λευκά «μαντήλια», οι οποίες αγγίζουν τα όρια του γελοίου. Χωρίς τις στολές τους κανείς δεν ξέρει ποιος είναι ποιος.¹²⁴ Η περίπτωση του Cera είναι ακόμη πιο συμβολική. Ακίνητοποιημένος πάνω στη νάρκη χωρίς δυνατότητα δράσης ή διαφυγής, αποδέχεται σιωπηρά την μοίρα του και προσωποποιεί μια κοινωνία εγκλωβισμένη στις συνέπειες του πολέμου και στις αποτυχίες των πολιτικών λύσεων.¹²⁵



Εικόνα 6 Στο χαράκωμα μόνο με τα εσώρουχα, κουνώντας τα "μαντήλια". Πηγή: IMDb

Σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη των χαρακτήρων παίζει και η χρήση της γλώσσας. Οι πρωταγωνιστές εναλλάσσονται διαρκώς ανάμεσα στη σερβοκροατική γλώσσα, στα αγγλικά και κατά καιρούς στα γαλλικά, ανάλογα με το ποιος συμμετέχει στη

¹²³ Amy Corbin, ό.π., σελ. 47 • Catherine Portuges, ό.π.

¹²⁴ Amy Corbin, ό.π., σελ. 47, 50 • Andrew Horton, «No Man's Land», ό.π. • Andrew Horton, «Beyond No Man's Land», ό.π.

¹²⁵ Andrew Horton, «Beyond No Man's Land», σελ. 32

συζήτηση. Όταν οι στρατιώτες συνομιλούν μεταξύ τους, οι γλωσσικές και πολιτισμικές ομοιότητες γίνονται εμφανείς, υπονομεύοντας τις απόλυτες διαχωριστικές γραμμές, που επιβάλλει ο πόλεμος. Αντίθετα η χρήση των αγγλικών και το πρόβλημα στη συνεννόηση με τους κυανόκρανους και τους δημοσιογράφους εντείνει τη σάτιρα και υπογραμμίζει την προβληματική διαμεσολάβηση της σύγκρουσης από διεθνείς θεσμούς και παγκόσμια μέσα ενημέρωσης. Παρά τις πολιτικές τους διαφορές οι δύο στρατιώτες συχνά φαίνεται να κατανοούν καλύτερα ο ένας τον άλλον, από όσο τους καταλαβαίνουν οι εξωτερικοί παρατηρητές.¹²⁶

Η ταινία έχει έναν ιδιαίτερο τρόπο, με τον οποίο συνδυάζει την κωμωδία με την τραγωδία.¹²⁷ Το χιούμορ της δεν ανακουφίζει, ούτε εκτονώνει την ένταση, σε αντίθεση με πολλές πολεμικές ταινίες (ακόμα και εκείνες με τις οποίες μοιράζεται πολλά κοινά, όπως το $M^*A^*S^*H$).¹²⁸ Πρόκειται για ένα πικρό και μαύρο χιούμορ, το οποίο αναδεικνύει το παράλογο του πολέμου και των μηχανισμών που τον συντηρούν. Οι λεκτικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα στον Čiki και τον Nino, οι συνεχείς συζητήσεις για το ποια πλευρά ξεκίνησε τον πόλεμο και οι επαναλήψεις εθνικών προκαταλήψεων προκαλούν γέλιο, επειδή αποκαλύπτουν την αδυναμία τους να ξεφύγουν από στερεότυπα και ιδεολογικές βεβαιότητες. Για παράδειγμα ο Čiki υπό την απειλή όπλου («Γιατί εγώ έχω όπλο και εσύ όχι») αναγκάζει τον Nino να πει ότι εκείνοι άρχισαν τον πόλεμο, ενώ, όταν οι ρόλοι αντιστρέφονται, ο Nino κάνει ακριβώς το ίδιο, επαναλαμβάνοντας την ίδια φράση.¹²⁹ Η ταινία δημιουργεί διαρκώς μια ισορροπία ανάμεσα στο κωμικό και στο τραγικό, οδηγώντας τον θεατή να χαμογελά ειρωνικά την ίδια στιγμή, που αντιλαμβάνεται την απόγνωση και το αδιέξοδο των χαρακτήρων.¹³⁰

Η σατιρική διάσταση του έργου δεν περιορίζεται όμως στους δύο στρατιώτες ή στις εθνικές αντιπαραθέσεις. Ένα από τα βασικά αντικείμενα κριτικής είναι η διεθνής κοινότητα και ειδικότερα ο Οργανισμός Ηνωμένων Εθνών.¹³¹ Οι κυανόκρανοι, τα «στρουμφάκια», όπως τους αποκαλούν οι στρατιώτες, δεν παρουσιάζονται ως κακόβουλοι χαρακτήρες, αλλά ως επαγγελματίες μέσα σε ένα δυσκίνητο θεσμικό πλαίσιο. Είναι εγκλωβισμένοι και ανίκανοι λόγω των περιορισμών που τους επιβάλλουν οι εντολές, η γραφειοκρατία και η πολιτική ουδετερότητα. Κεντρική μορφή αποτελεί ο Γάλλος λοχίας Marchand, ο οποίος προσπαθεί να βοηθήσει και να αντιμετωπίσει την κατάσταση. Ωστόσο οι πρωτοβουλίες του προσκρούουν διαρκώς στις αποφάσεις των ανωτέρων του, οι οποίοι ενδιαφέρονται περισσότερο για τη διατήρηση της θεσμικής ουδετερότητας και την αποφυγή πολιτικών επιπλοκών. Ο Marchand λειτουργεί έτσι ως ενδιάμεσος χαρακτήρας ανάμεσα στην ανθρώπινη

¹²⁶ Amy Corbin, ό.π., σελ. 49· Catherine Portuges, «No Man's Land», ό.π.

¹²⁷ Andrew Horton, «Beyond No Man's Land», σελ. 31

¹²⁸ Amy Corbin, ό.π., σελ. 46· Andrew Horton, «No Man's Land», ό.π.

¹²⁹ Catherine Portuges, ό.π.

¹³⁰ Amy Corbin, ό.π., σελ. 46-48

¹³¹ Η αρνητική εικόνα του ΟΗΕ στην ταινία έχει συνδεθεί και με τη διεθνή κριτική που ακολούθησε τη σφαγή της Σρεμπρένιτσα το 1995. Παόλο που η περιοχή είχε χαρακτηριστεί «ασφαλής ζώνη», περισσότεροι από 8.000 Βόσνιοι μουσουλμάνοι δολοφονήθηκαν και κατέληξαν σε ομαδικούς τάφους, με τις ειρηνευτικές δυνάμεις να μένουν άπραγες. Βλ. Andrew Horton, «Beyond No Man's Land», σελ. 31

εμπειρία του πολέμου και στη λογική των διεθνών οργανισμών, αποκαλύπτοντας τις αντιφάσεις ενός συστήματος, το οποίο υποτίθεται ότι υπάρχει, για να προστατεύει ανθρώπινες ζωές, αλλά αδυνατεί να ανταποκριθεί στο ρόλο του.¹³²

Εξίσου σημαντική είναι η παρουσία των μέσων ενημέρωσης, τα οποία αποτελούν έναν ακόμη στόχο της σατιρικής κριτικής του Τανονιέ. Η παρουσία της δημοσιογράφου Jane Livingstone και των συνεργατών της συμβάλλει στην ανάδειξη του προβλήματος και πιέζει τον ΟΗΕ να αναλάβει δράση, ωστόσο ταυτόχρονα μετατρέπει την κρίση σε δημόσιο θέαμα. Η ιστορία των εγκλωβισμένων στρατιωτών αποκτά αξία, επειδή μπορεί να μεταδοθεί τηλεοπτικά και να προσελκύσει το ενδιαφέρον του κοινού. Οι κάμερες, οι ζωντανές συνδέσεις και η συνεχής αναζήτηση εντυπωσιακών εικόνων δημιουργούν την αίσθηση ότι ο πόλεμος μετατρέπεται σε προϊόν κατανάλωσης για το διεθνές κοινό. Η ταινία δεν απορρίπτει απόλυτα το ρόλο της δημοσιογραφίας, καθώς αναγνωρίζει ότι η δημοσιότητα μπορεί να ενεργοποιήσει πολιτικές παρεμβάσεις. Παράλληλα όμως αποκαλύπτει τους κινδύνους που προκύπτουν, όταν η ανθρώπινη τραγωδία μετατρέπεται σε τηλεοπτικό γεγονός. Η αλήθεια υποχωρεί μπροστά στις απαιτήσεις του θεάματος, καθώς τα μέσα ενημέρωσης αναζητούν πρωτίστως μια ιστορία ικανή να εξασφαλίσει δημοσιότητα και τηλεθέαση. Έτσι η ταινία επεκτείνει το σχόλιό της πέρα από τον πόλεμο της Βοσνίας και στρέφεται συνολικά προς τον τρόπο, με τον οποίο οι σύγχρονοι πόλεμοι παρουσιάζονται, καταναλώνονται και ερμηνεύονται από τα παγκόσμια μέσα ενημέρωσης.¹³³

Η κριτική αυτή ενισχύεται από τις κινηματογραφικές επιλογές του Τανονιέ. Η κάμερα παραμένει συχνά κοντά στους χαρακτήρες και η οπτική εναλλάσσεται από τα πάνω προς τα κάτω και το αντίθετο, ανάλογα με τη θέση ισχύος τους. Οι λήψεις μέσα στο χαράκωμα είναι συνήθως πιο κλειστές και τοποθετούν τον θεατή στο ίδιο επίπεδο με τους παγιδευμένους στρατιώτες, ενισχύοντας την αίσθηση εγκλωβισμού και απελπισίας. Αντίθετα, όταν η αφήγηση μεταφέρεται στους αξιωματικούς του ΟΗΕ ή στους δημοσιογράφους, η οπτική γίνεται συχνά πιο αποστασιοποιημένη, υπογραμμίζοντας τη διαφορετική εμπειρία του πολέμου. Ιδιαίτερη σημασία αποκτά και η αντίθεση ανάμεσα στα πανοραμικά πλάνα του τοπίου και στις λήψεις μέσα από κιάλια ή άλλα μέσα παρατήρησης.¹³⁴ Η εναλλαγή αυτή υπενθυμίζει ότι ο πόλεμος γίνεται αντικείμενο συνεχούς παρακολούθησης από στρατιωτικούς, δημοσιογράφους και διεθνείς οργανισμούς, χωρίς όμως η παρατήρηση αυτή να οδηγεί απαραίτητα σε κατανόηση ή αποτελεσματική παρέμβαση. Οι χαρακτήρες μετατρέπονται σε αντικείμενα θέασης, ενώ η ουσιαστική επίλυση του προβλήματος παραμένει διαρκώς εκτός πλάνου.

¹³² Amy Corbin, ό.π., σελ. 48• Andrew Horton, «No Man's Land», σελ. 39• Andrew Horton, «Beyond No Man's Land», σελ. 31-32• Catherine Portuges, ό.π.

¹³³ Amy Corbin, ό.π., σελ. 48-49• Andrew Horton, «No Man's Land», ό.π. • Andrew Horton, «Beyond No Man's Land», σελ. 32• Catherine Portuges, ό.π.

¹³⁴ Amy Corbin, ό.π., σελ. 47, 49• Michael J. Shapiro, 2005, «The Fog of War», *Security Dialogue*, τ. 36, αρ. 2, σελ. 237-238

Η ταινία αντιπαραθέτει δύο διαφορετικούς κόσμους. Το μεγαλύτερο μέρος της δράσης εκτυλίσσεται σε ένα ανοιχτό, σχεδόν ειδυλλιακό τοπίο, γεμάτο πράσινο και φυσικό φως. Η εικόνα αυτή έρχεται σε έντονη αντίθεση με τη βία και τον θάνατο, που κρύβονται μέσα του. Η ουδέτερη ζώνη μοιάζει ταυτόχρονα ασφαλής και θανάσιμα επικίνδυνη, δημιουργώντας μια αίσθηση διαρκούς αβεβαιότητας. Έτσι από τη μία πλευρά βρίσκεται το χαράκωμα, ένας στενός και επικίνδυνος χώρος, όπου η ζωή και ο θάνατος καθορίζονται από στιγμιαίες αποφάσεις. Από την άλλη βρίσκονται τα στρατηγεία του ΟΗΕ, τα γραφεία και τα τηλεοπτικά στούντιο, χώροι ασφαλείς και απομακρυσμένοι από τον άμεσο κίνδυνο. Η κάμερα μετακινείται συνεχώς ανάμεσα σε αυτούς τους δύο κόσμους, δημιουργώντας μια ειρωνική αντίθεση ανάμεσα σε όσους βιώνουν τον πόλεμο και σε όσους τον διαχειρίζονται ή τον παρακολουθούν από απόσταση. Η αφηγηματική αυτή στρατηγική διακόπτει συχνά τη δραματική ένταση. Κάθε φορά που ο θεατής περιμένει μια εξέλιξη στο χαράκωμα, η ταινία μεταφέρεται σε συσκέψεις αξιωματικών ή σε δημοσιογραφικές ανταποκρίσεις. Η συνεχής αυτή αναβολή μας υπενθυμίζει ότι οι αποφάσεις, οι οποίες καθορίζουν τη μοίρα των ανθρώπων, λαμβάνονται συχνά μακριά από τους ίδιους.¹³⁵

Η αντισυμβατική αυτή αφήγηση συνδέεται άμεσα με την απόρριψη των παραδοσιακών μοτίβων του πολεμικού κινηματογράφου. Η ταινία δημιουργεί επανειλημμένα την προσδοκία ότι η κρίση θα λυθεί: ο ΟΗΕ θα παρέμβει, ένας ειδικός θα εξουδετερώσει τη νάρκη ή οι χαρακτήρες θα βρουν έναν τρόπο διαφυγής. Ωστόσο οποιαδήποτε λύση αποδεικνύεται προσωρινή ή ανεπαρκής. Η αφήγηση διαρκώς αναβάλλει την κάθαρση και τελικά την αρνείται εντελώς. Η νάρκη πάνω στην οποία βρίσκεται ο Cera, αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της στρατηγικής. Σε μια συμβατική πολεμική ταινία η βόμβα θα λειτουργούσε ως μέσο δραματικής κορύφωσης και επίλυσης της σύγκρουσης. Στο *No Man's Land* όμως η απειλή δεν εξουδετερώνεται ποτέ, ούτε σκάει επί οθόνης. Η εκκρεμότητα παραμένει μέχρι το τέλος, μετατρέποντας την αβεβαιότητα σε βασικό στοιχείο της αφήγησης.¹³⁶

Το φινάλε συνοψίζει με ιδιαίτερα αποτελεσματικό τρόπο το συνολικό επιχείρημα της ταινίας: οι πραγματικοί πόλεμοι δεν προσφέρουν καθαρές λύσεις, ούτε ξεκάθαρα τέλη. Αφού οι στρατιώτες, οι κυανόκρανοι και οι δημοσιογράφοι αποχωρήσουν από τη σκηνή, ο Cera παραμένει μόνος πάνω στη νάρκη, ακινητοποιημένος και αβοήθητος, χωρίς να αντιδρά μέσα στην απελπισία του. Η κάμερα εστιάζει στο σώμα του και στη συνέχεια απομακρύνεται αργά, στρεφόμενη προς τον ουρανό. Η επιλογή αυτή αρνείται κάθε μορφή κάθαρσης και ολοκλήρωσης. Δεν υπάρχει διάσωση, συμφιλίωση ή ηρωική θυσία. Αντίθετα ο θεατής εγκαταλείπει την ταινία με την ίδια αίσθηση ανησυχίας, που χαρακτηρίζει ολόκληρη την αφήγηση. Ο Cera μετατρέπεται από συγκεκριμένο πρόσωπο σε σύμβολο όλων εκείνων, οι οποίοι παραμένουν

¹³⁵ Amy Corbin, ό.π., σελ. 47-49 • Michael J. Shapiro, ό.π.

¹³⁶ Amy Corbin, ό.π., σελ. 47-50 • Andrew Horton, «No Man's Land», ό.π. • Andrew Horton, «Beyond No Man's Land», ό.π.

παγιδευμένοι στις συνέπειες των πολέμων, ακόμη και όταν οι κάμερες έχουν φύγει και η διεθνής προσοχή έχει στραφεί αλλού.¹³⁷

Υπό αυτή την έννοια το *No Man's Land* υπερβαίνει τα όρια μιας ταινίας για τον πόλεμο της Βοσνίας. Η σύγκρουση λειτουργεί αφετηριακά για ένα ευρύτερο σχόλιο σχετικά με τη βία, τη διεθνή πολιτική, τα μέσα ενημέρωσης και τους τρόπους, με τους οποίους οι σύγχρονες κοινωνίες αντιλαμβάνονται τον πόλεμο. Μέσα από το μαύρο χιούμορ, την αντισυμβατική αφήγηση και τη διαρκή αμφισβήτηση των θεσμών, η ταινία προσφέρει μια κριτική αναπαράσταση του πρόσφατου παρελθόντος και αναδεικνύει τη δυνατότητα της σάτιρας ως οργάνου δημόσιας ιστορίας. Δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση ενός ιστορικού γεγονότος, αλλά καλεί τον θεατή να πάει ένα βήμα παραπέρα και να αναστοχαστεί τον τρόπο, με τον οποίο τα δραματικά γεγονότα γίνονται αντιληπτά, παρουσιάζονται και ενσωματώνονται στη συλλογική μνήμη.

¹³⁷ Amy Corbin, ό.π., σελ. 50 • Andrew Horton, «No Man's Land», ό.π. • Andrew Horton, «Beyond No Man's Land», ό.π.

4.3. *The Death of Stalin*: σταλινισμός και πολιτική σάτιρα

Το *The Death of Stalin* (2017) του Armando Iannucci αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα πολιτικής σάτιρας. Βασισμένη στο ομώνυμο γαλλικό graphic novel των Fabien Nury και Thierry Robin, η ταινία αφηγείται τα γεγονότα, τα οποία ακολούθησαν τον θάνατο του Ιωσήφ Στάλιν τον Μάρτιο του 1953 και τον αγώνα διαδοχής, ο οποίος ξέσπασε στο εσωτερικό της σοβιετικής ηγεσίας. Αν και πραγματεύεται μία από τις πιο σκοτεινές περιόδους του 20^{ου} αιώνα, η ταινία επιλέγει την κωμωδία και τη σάτιρα για βασικά αφηγηματικά εργαλεία.¹³⁸ Η επιλογή αυτή προκάλεσε συζητήσεις για τα όρια του χιούμορ και της ιστορικής αναπαράστασης. Στόχος όμως του Iannucci δεν ήταν να υποτιμήσει τα θύματα του σταλινισμού, αλλά να αναδείξει τον παραλογισμό ενός πολιτικού συστήματος, το οποίο στηριζόταν στον φόβο, τη βία και την αυθαίρετη άσκηση εξουσίας.¹³⁹

Η ταινία βασίζεται σε πραγματικά ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα. Εντούτοις δεν επιδιώκει την απόλυτη αναπαραγωγή της ιστορικής πραγματικότητας: η χρονολογία ορισμένων συμβάντων συμπυκνώνεται, διάφορες συναντήσεις και διάλογοι δραματοποιούνται, ενώ ορισμένα χαρακτηριστικά των προσώπων ενισχύονται σκόπιμα για σατιρικούς και αφηγηματικούς λόγους. Οι αποκλίσεις από την ιστορική ακρίβεια λειτουργούν ως συνειδητές αφηγηματικές επιλογές, οι οποίες υπηρετούν το ευρύτερο ιστορικό και πολιτικό επιχείρημα της ταινίας. Για παράδειγμα, η πτώση του Βερία δεν επιτεύχθηκε σε λίγες εβδομάδες, αλλά σχεδόν σε έναν χρόνο.¹⁴⁰

Αν και το έργο περιλαμβάνει εκτελέσεις, συλλήψεις και συνεχή παρουσία κρατικής βίας, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί πολεμική ταινία με τη συμβατική έννοια του όρου. Η δράση δεν εκτυλίσσεται σε πεδίο μάχης, ούτε επικεντρώνεται σε στρατιωτικές επιχειρήσεις. Αντίθετα η ταινία εξετάζει τον τρόπο λειτουργίας ενός αυταρχικού πολιτικού συστήματος μετά τον θάνατο του ηγέτη του. Τα στοιχεία που την συνδέουν περισσότερο με το είδος του πολεμικού κινηματογράφου, είναι η διαρκής παρουσία της βίας, οι εκκαθαρίσεις, οι μαζικές συλλήψεις και η λογική της εξόντωσης του αντιπάλου, η οποία διαπερνά ολόκληρη την αφήγηση.¹⁴¹

Από τις πρώτες κιόλας σκηνές παρουσιάζεται ένας κόσμος, όπου ο φόβος έχει μετατραπεί σε καθημερινό τρόπο ζωής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίφημη εναρκτήρια σκηνή της συναυλίας. Όταν ο Στάλιν ζητά ηχογράφιση της συναυλίας, η οποία μόλις έχει ολοκληρωθεί, και οι υπεύθυνοι συνειδητοποιούν ότι δεν υπάρχει καταγραφή, οργανώνουν πανικόβλητοι μια δεύτερη, πρόχειρη εκτέλεση του ίδιου προγράμματος μέσα στη νύχτα. Η σκηνή προκαλεί γέλιο εξαιτίας της υπερβολής της, αλλά ταυτόχρονα αποκαλύπτει τη βαθύτερη λογική του καθεστώτος.

¹³⁸ Agnes Frimston, 2017, «Playing Stalin for Laughs», *The World Today*, τ. 73, αρ. 5, σελ. 45

¹³⁹ Jonathan Murray, Armando Iannucci, 2018, «The Comedy of Terrors: An Interview with Armando Iannucci», *Cinéaste*, τ. 43, αρ. 2, σελ. 13

¹⁴⁰ Lauren Kaminsky, 2018, «Room at the Top», *Film Comment*, τ. 54, αρ. 2, σελ. 40-41 • Jonathan Murray, Armando Iannucci, ό.π., σελ. 10-13 • Jonathan Murray, 2018, «The Death of Stalin», *Cinéaste*, τ. 43, αρ. 2, σελ. 44

¹⁴¹ Lucy Bolton, ό.π., σελ. 137

Κανείς δεν φοβάται την τιμωρία για κάποιο πραγματικό λάθος, αλλά την απρόβλεπτη βούληση του ηγέτη. Η σάτιρα προκύπτει ακριβώς από την αντίθεση ανάμεσα στη γελοιότητα της κατάστασης και στον πραγματικό τρόπο, ο οποίος τη γεννά.¹⁴²

Αυτό γίνεται ακόμη πιο έντονο μετά την κατάρρευση του Στάλιν. Όταν οι συνεργάτες του τον βρίσκουν αναίσθητο, αδυνατούν να αποφασίσουν πώς πρέπει να αντιδράσουν. Φοβούνται να μπουν στο δωμάτιό του, να τον αγγίξουν ή να καλέσουν γιατρούς χωρίς προηγούμενη έγκριση. Η σκηνή, εκτός από το ότι αξιοποιεί με δεξιοτεχνία το κωμικό στοιχείο, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα εσωτερίκευσης του φόβου. Παρότι ο ηγέτης βρίσκεται ανήμπορος, οι μηχανισμοί εξουσίας εξακολουθούν να λειτουργούν κανονικά. Ο αυταρχισμός παρουσιάζεται ως ολόκληρο σύστημα σχέσεων, το οποίο έχει διαμορφώσει τη συμπεριφορά όλων, όσοι βρίσκονται γύρω του.¹⁴³

Η ταινία αναπτύσσει αυτή την ιδέα μέσα από τους βασικούς χαρακτήρες της. Ο Στάλιν δεν εμφανίζεται επιβλητικός, όπως θα περιμέναμε. Αντίθετα μετά το εγκεφαλικό επεισόδιο παρουσιάζεται ένας μικρόσωμος, ηλικιωμένος και σωματικά αδύναμος άνθρωπος, ανήμπορος να ελέγξει το σώμα του. Η εικόνα του, πεσμένου στο πάτωμα και εγκαταλελειμμένου για ώρες, έρχεται σε ρήξη με την εικόνα απόλυτης ισχύος που γνωρίζουμε. Η αντίθεση αυτή αποδομεί την προσωπολατρία και υπενθυμίζει ότι ακόμη και ο πιο ισχυρός δικτάτορας παραμένει θνητός. Ο Georgy Malenkov πάλι εμφανίζεται ως τυπικός γραφειοκράτης, ο οποίος κληρονομεί προσωρινά την εξουσία, χωρίς να διαθέτει το κύρος ή την αποφασιστικότητα να την ασκήσει αποτελεσματικά.¹⁴⁴

Ο Nikita Khrushchev αποδεικνύεται περισσότερο ευέλικτος και πραγματιστής. Παρακολουθεί προσεκτικά τις ισορροπίες ισχύος και προσαρμόζεται γρήγορα στις νέες συνθήκες. Η ταινία δεν τον εμφανίζει τόσο ιδεολόγο, όσο ικανό να χρησιμοποιήσει τις αδυναμίες των αντιπάλων του προς όφελός του. Η πιο σκοτεινή μορφή της ταινίας είναι αναμφίβολα ο Lavrentiy Beria. Σε αντίθεση με τους υπόλοιπους χαρακτήρες, οι οποίοι συχνά μετατρέπονται σε κωμικές φιγούρες, ο Beria διατηρεί μια διαρκή απειλητική παρουσία. Ως επικεφαλής των υπηρεσιών ασφαλείας, συνδέεται άμεσα με τις διώξεις, τα βασανιστήρια και τις εκτελέσεις, που χαρακτήρισαν το σταλινικό καθεστώς.¹⁴⁵ Η παρουσία του υπενθυμίζει διαρκώς ότι πίσω από το χιούμορ της ταινίας βρίσκεται μια ιστορική πραγματικότητα βαθιά συνδεδεμένη με τη βία. Ακόμη και στις πιο κωμικές στιγμές της αφήγησης, ο Beria υπενθυμίζει στον θεατή ότι το καθεστώς δεν ήταν απλώς παράλογο, αλλά και εξαιρετικά καταπιεστικό.

¹⁴² Lucy Bolton, ό.π., σελ. 136-137 • Agnes Frimston, ό.π. • Lilya Kaganovsky, 2019, «The Death of Stalin», *Slavic Review*, τ. 78, αρ. 1, σελ. 210-211 • Lauren Kaminsky, ό.π., σελ. 39

¹⁴³ Brooke Allen, ό.π. • Lucy Bolton, ό.π., σελ. 138 • Agnes Frimston, ό.π. • Lauren Kaminsky, ό.π., σελ.

40

¹⁴⁴ Brooke Allen, ό.π., σελ. 293 • Jonathan Murray, Armando Iannucci, ό.π., σελ. 13-14

¹⁴⁵ Brooke Allen, ό.π. • Agnes Frimston, ό.π. • Jonathan Murray, Armando Iannucci, ό.π., σελ. 13

Η δυναμική των πολιτικών συγκρούσεων αλλάζει αισθητά με την εμφάνιση του στρατάρχη Georgy Zhukov. Σε αντίθεση με τους περισσότερους πολιτικούς χαρακτήρες, ο Zhukov παρουσιάζεται γεμάτος αυτοπεποίθηση και αποφασιστικότητα. Η ερμηνεία του Jason Isaacs κινείται συχνά στα όρια της καρικατούρας, γεγονός που τον μετατρέπει σε μία από τις πιο κωμικές παρουσίες της ταινίας. Ωστόσο εκτός από πηγή γέλιου, ο στρατάρχης αντιπαραβάλλεται με τη δειλία και τον πολιτικό ομορτισμό των υπολοίπων χαρακτήρων, αναδεικνύοντας τη γενικότερη αποσύνθεση του σοβιετικού πολιτικού μηχανισμού μετά τον θάνατο του Στάλιν. Άλλος ένας ιδιαίτερα κωμικός χαρακτήρας είναι ο Vasily Stalin, ο οποίος όμως δεν απέχει σημαντικά από τις ιστορικές περιγραφές του, αφού ήταν γνωστός για τον αλκοολισμό, τις εκρήξεις θυμού και την προβληματική προσωπικότητά του.¹⁴⁶ Φαίνεται ότι η ταινία δεν βασίζεται αποκλειστικά στην επινόηση ή την υπερβολή, αλλά συχνά αντλεί το κωμικό στοιχείο από πραγματικές πτυχές των ιστορικών προσώπων.

Αν και το *The Death of Stalin* επικεντρώνεται κυρίως στις ανδρικές μορφές της σοβιετικής πολιτικής ηγεσίας, οι γυναικείοι χαρακτήρες διαδραματίζουν σημαντικό συμβολικό ρόλο στην αφήγηση, όπως η Σβετλάνα Στάλιν και η πιανίστρια Maria Yudina. Η επιστολή της τελευταίας αποτελεί μία από τις ελάχιστες πράξεις ανοιχτής αμφισβήτησης της εξουσίας στην ταινία, αναδεικνύοντας τη δυνατότητα ατομικής αντίστασης ακόμη και μέσα σε ένα τέτοιο καθεστώς.¹⁴⁷ Παράλληλα η ταινία συνδέει άμεσα τη βία του σταλινικού συστήματος με την έμφυλη καταπίεση μέσα από σεξιστικά αστεία¹⁴⁸ και το χαρακτήρα του Beria, αφού τονίζονται οι συστηματικές σεξουαλικές κακοποιήσεις γυναικών και μικρών κοριτσιών. Τα θύματά του εμφανίζονται ως μία ακόμη κατηγορία ανθρώπων, οι οποίοι υπέστησαν τις συνέπειες της ανεξέλεγκτης εξουσίας, ενώ η αποκάλυψη των εγκλημάτων αυτών συμβάλλει στην ηθική νομιμοποίηση της εξόντωσής του. Έτσι οι γυναικείοι χαρακτήρες παρουσιάζονται συχνά περισσότερο ηθικοί, ειλικρινείς και ανθρώπινοι από τους άνδρες πρωταγωνιστές της πολιτικής ίντριγκας.¹⁴⁹

Η σάτιρα του έργου βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη συνύπαρξη κωμωδίας και τραγωδίας.¹⁵⁰ Οι χαρακτήρες συμμετέχουν σε ατέρμονες συζητήσεις, παρεξηγήσεις και μικροπολιτικές αντιπαραθέσεις, ενώ ταυτόχρονα γύρω τους εκτυλίσσονται συλλήψεις, εκτελέσεις και πράξεις βίας. Η αντίθεση αυτή αποτελεί τον βασικό μηχανισμό της ταινίας. Το γέλιο δεν προκύπτει, επειδή η ιστορική πραγματικότητα παρουσιάζεται ασήμαντη, αλλά επειδή η ίδια η λειτουργία του καθεστώτος αποκαλύπτεται βαθιά παράλογη. Οι άνθρωποι, οι οποίοι διαχειρίζονται μία από τις μεγαλύτερες υπερδυνάμεις του κόσμου, εμφανίζονται συχνά εγκλωβισμένοι σε προσωπικές φιλοδοξίες, μικροπρέπειες και φόβους. Η αντίθεση ενισχύει τη σατιρική

¹⁴⁶ Agnes Frimston, ό.π. • Lauren Kaminsky, ό.π., σελ. 42 • Jonathan Murray, Armando Iannucci, ό.π., σελ. 14

¹⁴⁷ Lilya Kaganovsky, ό.π., σελ. 211

¹⁴⁸ Lucy Bolton, ό.π., σελ. 137

¹⁴⁹ Lauren Kaminsky, ό.π.

¹⁵⁰ Lucy Bolton, ό.π. • Lilya Kaganovsky, ό.π.

κριτική της ταινίας απέναντι στις ελίτ της εξουσίας και υπογραμμίζει ότι πίσω από τους αγώνες διαδοχής βρίσκονται πραγματικοί άνθρωποι και πραγματικά θύματα.¹⁵¹

Φαίνεται λοιπόν ότι η χρήση των αντιθέσεων αποτελεί ένα βασικό σατιρικό εργαλείο της ταινίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η κηδεία του Στάλιν. Ενώ η δημόσια εικόνα είναι μεγαλοπρεπής και επιβλητική, στο παρασκήνιο οι πολιτικοί ηγέτες συνεχίζουν τις μικροπρεπείς αντιπαραθέσεις τους για την εξουσία. Ο δημόσιος θρήνος συνυπάρχει με τον ιδιωτικό ομορτισμό, ενώ οι τελετουργίες, που υποτίθεται ότι αποδίδουν τιμή στον ηγέτη, μετατρέπονται σε πεδίο πολιτικών υπολογισμών. Η αντίθεση ανάμεσα στην επίσημη εικόνα του καθεστώτος και στην πραγματική του λειτουργία αποτελεί ένα από τα πιο σταθερά μοτίβα της αφήγησης.¹⁵²

Κεντρικό ρόλο σε αυτή τη στρατηγική παίζουν οι γρήγοροι και συχνά καυστικοί διάλογοι, χαρακτηριστικό γνώρισμα του κινηματογραφικού ύφους του Iannucci. Οι χαρακτήρες διακόπτουν ο ένας τον άλλον, ανταλλάσσουν ειρωνικά σχόλια και μεταπηδούν διαρκώς από την επίσημη πολιτική ρητορική σε προσωπικές προσβολές και διαπραγματεύσεις. Το αποτέλεσμα είναι ένας έντονος αφηγηματικός ρυθμός, ο οποίος δημιουργεί αίσθηση χάους και αβεβαιότητας. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται και από τη δομή της αφήγησης. Η ταινία μετακινείται γρήγορα ανάμεσα σε διαφορετικούς χώρους: στο θέρετρο του Στάλιν, στα γραφεία του Κρεμλίνου, στις φυλακές, στους δρόμους της Μόσχας και στους χώρους των πολιτικών συνεδριάσεων. Οι συνεχείς αυτές μεταβάσεις δημιουργούν έναν φρενήρη ρυθμό, ο οποίος θυμίζει πολιτική φάρσα, χωρίς όμως να επιτρέπει στον θεατή να ξεχάσει τη βία, η οποία βρίσκεται πάντα στο υπόβαθρο. Σε αντίθεση με πολλές ιστορικές ταινίες, οι οποίες επιδιώκουν να αποδώσουν μεγαλοπρέπεια και σταθερότητα στην πολιτική εξουσία, το *The Death of Stalin* παρουσιάζει ένα περιβάλλον συνεχούς αποδιοργάνωσης.¹⁵³

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι επιλογές του casting και των ερμηνειών. Ο Iannucci απέφυγε συνειδητά τη χρήση ρωσικών προφορών ή την προσπάθεια δημιουργίας μιας ψευδούς ιστορικής αυθεντικότητας. Κάθε ηθοποιός διατηρεί διαφορετική προφορά και διαφορετικό ερμηνευτικό και κωμικό ύφος. Έτσι ο Khrushchev, ο Beria, ο Malenkov και ο Zhukov απομακρύνονται από την ιστορική ακρίβεια και μετατρέπονται σε διαχρονικούς πολιτικούς τύπους.¹⁵⁴ Η επιλογή αυτή υποδηλώνει ότι η ταινία δεν ενδιαφέρεται πρωτίστως για τη ρεαλιστική αναπαράσταση της Σοβιετικής Ένωσης του 1953. Αντίθετα επιδιώκει να αναδείξει διαχρονικούς μηχανισμούς εξουσίας, φιλοδοξίας και πολιτικού ανταγωνισμού, οι οποίοι μπορούν να γίνουν κατανοητοί από ένα σύγχρονο διεθνές κοινό.

Η σκηνή της εκτέλεσης του Beria σηματοδοτεί μια σημαντική αλλαγή στον τόνο της ταινίας. Μέχρι εκείνο το σημείο η αφήγηση στηρίζεται κυρίως στο χιούμορ και στις σατιρικές συγκρούσεις. Ωστόσο η εκτέλεση υπενθυμίζει με απότομο τρόπο την

¹⁵¹ Lucy Bolton, ό.π., σελ. 141 • Agnes Frimston, ό.π. • Jonathan Murray, ό.π.

¹⁵² Armando Iannucci, 2018, «Party Line», *Film Comment*, τ. 54, αρ. 1, σελ. 6

¹⁵³ Agnes Frimston, ό.π. • Jonathan Murray, Armando Iannucci, ό.π., σελ. 11

¹⁵⁴ Brooke Allen, ό.π. • Lauren Kaminsky, ό.π., σελ. 40

πραγματική, ωμή βία. Ο Beria, ο οποίος αρχικά φαίνεται να επικρατεί, τελικά πέφτει θύμα των ιδίων των μηχανισμών που ο ίδιος υπηρέτησε. Η σκηνή λειτουργεί ως υπενθύμιση ότι η πολιτική φάρσα, την οποία παρακολουθεί ο θεατής, βασίζεται σε μια ιστορική πραγματικότητα εξαιρετικά βίαιη και τραγική.¹⁵⁵



Εικόνα 7 Η εκτέλεση του Beria. Πηγή: IMDb

Η σημασία του τέλους της ταινίας γίνεται ακόμη πιο εμφανής, αν συγκριθεί με την αρχή της, αφού βρισκόμαστε στον ίδιο χώρο, στη συναυλία της ίδιας πιανίστριας. Η ταινία ξεκινάει και τελειώνει, μεταφορικά και κυριολεκτικά, στο ίδιο σημείο. Παρότι ο Στάλιν πεθαίνει στα πρώτα λεπτά, το σύστημα, το οποίο δημιούργησε, συνεχίζει να λειτουργεί. Ο φόβος, η καχυποψία και οι αγώνες εξουσίας επιβιώνουν και μετά την αποχώρησή του από το προσκήνιο. Ενώ ο Khrushchev φαίνεται να έχει επικρατήσει πολιτικά, η εμφάνιση του Brezhnev λειτουργεί υπαινικτικά: ο κύκλος της εξουσίας δεν έχει πραγματικά ολοκληρωθεί. Η ιστορία δεν καταλήγει σε μια οριστική νίκη, αλλά υποδηλώνει τη δυνατότητα αναπαραγωγής παρόμοιων μηχανισμών στο μέλλον. Η κυκλική αυτή δομή αποτελεί σχόλιο για τη διαχρονική φύση της πολιτικής εξουσίας.¹⁵⁶

Η επικαιρότητα της ταινίας συνδέεται και με το διεθνές πολιτικό κλίμα της περιόδου, κατά την οποία κυκλοφόρησε. Η άνοδος πολιτικών προσωπικοτήτων που καλλιεργούσαν έντονα προσωποπαγή πρότυπα ηγεσίας, η αυξανόμενη πόλωση του δημόσιου λόγου και οι συζητήσεις γύρω από τον λαϊκισμό και τον αυταρχισμό διαμόρφωσαν ένα περιβάλλον, μέσα στο οποίο το θέμα της ταινίας απέκτησε ιδιαίτερη απήχηση. Το έργο προσκαλεί το κοινό να αναλογιστεί πώς οι μηχανισμοί προσωπολατρίας, πολιτικού ομορτισμού και αυταρχικής διακυβέρνησης μπορούν

¹⁵⁵ Lucy Bolton, ό.π., σελ. 140 • Lauren Kaminsky, ό.π., σελ. 42

¹⁵⁶ Lilya Kaganovsky, ό.π. • Jonathan Murray, Armando Iannucci, ό.π., σελ. 15 • Jonathan Murray, ό.π., σελ. 46

να επανεμφανιστούν σε διαφορετικά ιστορικά και πολιτικά συμφραζόμενα και παραμένουν πάντα επίκαιρα.¹⁵⁷

Η πολιτική διάσταση της ταινίας γίνεται ακόμη πιο εμφανής, αν ληφθούν υπόψη οι αντιδράσεις στην Ρωσία. Οι ρωσικές αρχές ανακάλεσαν την άδεια προβολής της, υποστηρίζοντας ότι προσβάλλει την ιστορική μνήμη και τα σύμβολα της σοβιετικής περιόδου. Η συζήτηση που ακολούθησε, ανέδειξε τις συνεχιζόμενες αντιπαραθέσεις γύρω από την κληρονομιά του σταλινισμού και τον τρόπο, με τον οποίο η σοβιετική ιστορία παρουσιάζεται στη δημόσια σφαίρα. Δεν είναι τυχαίο ότι η υπόθεση εκτυλίχθηκε σε μια περίοδο, κατά την οποία η μνήμη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και της μάχης του Στάλινγκραντ κατείχε κεντρική θέση στις επίσημες πολιτικές μνήμης της Ρωσίας.¹⁵⁸ Η περίπτωση του *The Death of Stalin* καταδεικνύει έτσι ότι οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της ιστορίας δεν αποτελούν απλώς πολιτιστικά προϊόντα, αλλά μπορούν να μετατραπούν σε πεδία διαμάχης για τη συλλογική μνήμη και την ερμηνεία του παρελθόντος.

Το *The Death of Stalin* λειτουργεί ως μια ιδιαίτερη μορφή δημόσιας ιστορίας. Δεν επιδιώκει να αναπαραστήσει με απόλυτη ακρίβεια κάθε ιστορική λεπτομέρεια, αλλά να μεταφέρει στο κοινό μια βαθύτερη αλήθεια σχετικά με τη λειτουργία του σταλινικού συστήματος. Μέσα από τη σάτιρα, την υπερβολή και την κωμωδία, η ταινία αναδεικνύει τον φόβο, τη βία, την προσωπολατρία και τον πολιτικό οπορτουνισμό της εποχής. Παράλληλα συνδέει το παρελθόν με σύγχρονες ανησυχίες γύρω από τον αυταρχισμό και τη συγκέντρωση εξουσίας, αποδεικνύοντας ότι η ιστορική σάτιρα μπορεί να αποτελέσει αποτελεσματικό εργαλείο κριτικού αναστοχασμού τόσο για το παρελθόν, όσο και για το παρόν.

¹⁵⁷ Jonathan Murray, Armando Iannucci, ό.π., σελ. 10• Jonathan Murray, ό.π., σελ 44

¹⁵⁸ Agnes Frimston, ό.π. • Lilya Kaganovsky, ό.π., σελ. 211-212• Lauren Kaminsky, ό.π.

4.4. *Jojo Rabbit*: παιδική οπτική και μνήμη του ναζισμού

Μια ιδιαίτερη κινηματογραφική προσέγγιση του ναζισμού των τελευταίων χρόνων είναι το *Jojo Rabbit* (2019) του Taika Waititi. Βασισμένη χαλαρά στο μυθιστόρημα *Caging Skies* της Christine Leunens, η ταινία διαδραματίζεται στη Γερμανία των τελευταίων μηνών του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και αφηγείται την ιστορία του δεκάχρονου Johannes «Jojo» Betzler, ο οποίος μεγαλώνει μέσα στο περιβάλλον της ναζιστικής προπαγάνδας και αντιμετωπίζει τον Adolf Hitler ως πρότυπο και ήρωα. Η ταινία επιλέγει να προσεγγίσει το θέμα της μέσω της σάτιρας, του χιούμορ και της παιδικής οπτικής, δημιουργώντας ένα έργο, το οποίο συνδυάζει στοιχεία ιστορικής ταινίας, πολιτικής σάτιρας και αφήγησης ενηλικίωσης (coming of age story). Έτσι μετατρέπει την μνήμη του ναζισμού σε αντικείμενο επανερμηνείας μέσα από τη φαντασία, τη κωμωδία και την προσωπική εμπειρία.¹⁵⁹

Ο ίδιος ο Waititi έχει περιγράψει το έργο ως ένα «anti-hate film», υποστηρίζοντας ότι βασικός στόχος του δεν ήταν η αναπαράσταση των στρατιωτικών ή πολιτικών εξελίξεων του πολέμου, αλλά η διερεύνηση των μηχανισμών, μέσα από τους οποίους διαμορφώνονται το μίσος, οι προκαταλήψεις και ο κοινωνικός αποκλεισμός. Η επιλογή αυτή συνδέεται άμεσα με το πολιτικό κλίμα της δεκαετίας του 2010. Κατά την περίοδο παραγωγής και κυκλοφορίας της ταινίας ζητήματα, όπως η άνοδος ακροδεξιών κινημάτων, η ενίσχυση εθνικιστικών λόγων και η διάδοση ξενοφοβικών αντιλήψεων απασχολούσαν έντονα το δημόσιο διάλογο σε πολλές δυτικές κοινωνίες. Σε αυτό το πλαίσιο το ναζιστικό παρελθόν λειτουργεί εκτός από ιστορικό γεγονός και ως αντικείμενο προβληματισμού γύρω από την λειτουργία της ιδεολογίας και τη διαμόρφωση συλλογικών ταυτοτήτων.¹⁶⁰

Η αφήγηση ξεκινά με τον Jojo να προετοιμάζεται για τη συμμετοχή του στη κατασκήνωση της Χιτλερικής Νεολαίας. Από τις πρώτες σκηνές γίνεται σαφές ότι πρόκειται για ένα παιδί ιδιαίτερα ανασφαλές, το οποίο επιθυμεί διακαώς να γίνει αποδεκτό από το περιβάλλον του. Ενθουσιάζεται με τις στολές, τις τελετουργίες και τα σύμβολα του καθεστώτος, ενώ προσπαθεί να μιμηθεί τη συμπεριφορά που θεωρεί ότι αντιστοιχεί σε έναν «καλό» Γερμανό πατριώτη. Η αδυναμία του να σκοτώσει ένα κουνέλι κατά τη διάρκεια άσκησης προκαλεί την κοροϊδία των υπολοίπων παιδιών και οδηγεί στην ειρωνική προσωινμία «Jojo Rabbit». Η σκηνή αυτή δεν λειτουργεί μόνο ως κωμικό επεισόδιο, αλλά αποκαλύπτει τη βασική εσωτερική σύγκρουση του χαρακτήρα: επιθυμεί να θεωρείται γενναίος και δυνατός, όμως η πραγματική του προσωπικότητα παραμένει ευαίσθητη και συμπονετική.¹⁶¹

¹⁵⁹ Ritu Singh Chauhan, 2026, «Ideology, Internalization, and Psychological Control in Jojo Rabbit», *International Journal For Multidisciplinary Research (IJFMR)*, τ. 8, αρ. 3, σελ. 1-2· Angela Teresa Kalloli, Sarika Tyagi, 2022, «Retelling Through the Eyes of Innocents: A Study of Jojo Rabbit and The Boy in the Striped Pajamas», *Studies in Media and Communication*, τ. 10, αρ. 2, σελ. 194, 197· Gillian Roberts, 2023, *Race, Nation and Cultural Power in Film Adaptation*, Edinburgh: Edinburgh University Press, σελ. 220

¹⁶⁰ Angela Teresa Kalloli, Sarika Tyagi, ό.π., σελ. 195

¹⁶¹ Angela Teresa Kalloli, Sarika Tyagi, ό.π., σελ. 194

Η ανάγκη του Jojo να ανήκει σε μια ομάδα, αποτελεί κεντρικό στοιχείο της αφήγησης. Σε αντίθεση με πολλούς κινηματογραφικούς χαρακτήρες, οι οποίοι παρουσιάζονται ως συνειδητοί φορείς ιδεολογικών πεποιθήσεων, ο Jojo προσεγγίζει το ναζισμό περισσότερο ως μέσο κοινωνικής ένταξης. Η απουσία του πατέρα του από τη ζωή του ενισχύει αυτή την ανάγκη. Μέσα σε αυτό το κενό η ναζιστική ιδεολογία προσφέρει μια αίσθηση σκοπού, συλλογικότητας και ταυτότητας. Ο φανταστικός Hitler λειτουργεί ακριβώς σε αυτό το επίπεδο. Δεν αποτελεί απλώς πολιτικό πρότυπο, αλλά και πατρική φιγούρα, η οποία προσφέρει επιβεβαίωση, καθοδήγηση και συναισθηματική στήριξη.¹⁶²

Η καθοριστική ανατροπή έρχεται, όταν ο Jojo ανακαλύπτει ότι η μητέρα του, Rosie, κρύβει στο σπίτι τους την Elsa, μια νεαρή κοπέλα εβραϊκής καταγωγής. Η συνύπαρξή τους δημιουργεί ένα από τα βασικά αφηγηματικά μοτίβα της ταινίας. Αρχικά ο Jojo αντιμετωπίζει την Elsa μέσα από τα στερεότυπα, τα οποία έχει διδαχθεί. Προσπαθεί να συγκεντρώσει πληροφορίες για τους Εβραίους, κρατά σημειώσεις και καταγράφει υποτιθέμενα χαρακτηριστικά τους, πολλά από τα οποία προέρχονται απευθείας από τη ναζιστική προπαγάνδα. Η Elsa εκμεταλλεύεται την αφέλειά του και συχνά τον πειράζει, επινοώντας φανταστικές ιστορίες για τις υποτιθέμενες ιδιότητες των Εβραίων. Οι σκηνές αυτές λειτουργούν κωμικά, όμως ταυτόχρονα αποκαλύπτουν τη γελοιότητα των στερεοτύπων της ρατσιστικής σκέψης. Καθώς η σχέση των δύο χαρακτήρων εξελίσσεται, η προσωπική εμπειρία έρχεται σε σύγκρουση με την ιδεολογία.¹⁶³ Η Elsa παύει να είναι για τον Jojo μια αφηρημένη κατηγορία ανθρώπων και μετατρέπεται σε συγκεκριμένο πρόσωπο με συναισθήματα, φόβους και επιθυμίες.

Εξίσου σημαντική είναι η μορφή της μητέρας του, η οποία αποτελεί το ηθικό κέντρο της αφήγησης. Η Rosie εκπροσωπεί την ανεκτικότητα, τη συμπόνια και την ατομική ευθύνη. Συμμετέχει σε αντιστασιακές δραστηριότητες, διακινεί αντικαθεστωτικό υλικό και προσπαθεί να διδάξει στον γιο της μια διαφορετική αντίληψη για τον κόσμο. Παράλληλα επιδιώκει να διατηρήσει την παιδικότητα και την φαντασία του μέσα σε μια κοινωνία, η οποία επιχειρεί να μετατρέψει τα παιδιά σε πειθαρχημένους και φανατισμένους στρατιώτες.¹⁶⁴

Ο λοχαγός Klenzendorf αποτελεί έναν ακόμη σύνθετο χαρακτήρα. Αρχικά φαίνεται να είναι ένας αποτυχημένος αξιωματικός, απομακρυσμένος από τα ιδανικά που υποτίθεται ότι υπηρετεί. Η περιθωριοποίησή του και οι υπαινιγμοί σχετικά με τη σεξουαλική του ταυτότητα τον καθιστούν μια μορφή, η οποία δεν χωρά εύκολα στα πρότυπα του ναζιστικού ανδρισμού. Η εξέλιξή του κατά τη διάρκεια της ταινίας και η

¹⁶² Ritu Singh Chauhan, ό.π., σελ. 2-4

¹⁶³ Ritu Singh Chauhan, ό.π., σελ. 5 • Angela Teresa Kalloli, Sarika Tyagi, ό.π. • Roger Moore, 2019, «Movie Review: The Quirky Charm and Tolerant Message of *Jojo Rabbit*», *Movie Nation*, 17.10.2019 • David Rooney, 2019, «*Jojo Rabbit* Review», *The Hollywood Reporter*, 8.9.2019

¹⁶⁴ Roger Moore, ό.π. • Robert Fyne, 2019, «*Jojo Rabbit*: Hitler, Humour and a Child's Eye View of War Make for Dark Satire», *The Conversation*, 11.12.2019

τελική του θυσία για τη σωτηρία του Jojo τον μετατρέπουν σε μία τραγική και ανθρώπινη παρουσία.¹⁶⁵

Ιδιαίτερη σημασία έχει ο χαρακτήρας του Yorki. Εκτός από πηγή χιούμορ η παρουσία του προσφέρει μια ενδιαφέρουσα αντιπαραβολή προς τον πρωταγωνιστή. Ο Yorki προσαρμόζεται ευκολότερα στις απαιτήσεις της Χιτλερικής Νεολαίας, τα καταφέρνει καλύτερα στις δραστηριότητές της και συμμετέχει ακόμη και στην τελική άμυνα της πόλης. Ωστόσο δεν παρουσιάζει την ίδια εμμονή με την ιδεολογία, ούτε την ίδια ανάγκη διαρκούς επιβεβαίωσης. Η σύγκριση των δύο παιδιών υποδηλώνει ότι η προπαγάνδα συνδέεται άμεσα με τις βαθύτερες προσωπικές ανασφάλειες του ατόμου και με την ανάγκη του να αποκτήσει μια θέση σε μια συλλογικότητα.

Η παιδική οπτική αποτελεί το σημαντικότερο αφηγηματικό εργαλείο του έργου. Ο θεατής παρακολουθεί τα γεγονότα σχεδόν αποκλειστικά μέσα από την οπτική γωνία του Jojo και συνεπώς έρχεται σε επαφή με έναν κόσμο, όπου η πραγματικότητα συνυπάρχει με την φαντασία. Η επιλογή αυτή επηρεάζει και την κινηματογράφιση της ταινίας. Η κάμερα ακολουθεί συχνά τον πρωταγωνιστή σε κοντινή απόσταση, ενώ πολλοί χώροι και χαρακτήρες παρουσιάζονται σύμφωνα με το πώς τους αντιλαμβάνεται ένα παιδί. Ως αποτέλεσμα, το ναζιστικό καθεστώς εμφανίζεται αρχικά ως ένας κόσμος περιπέτειας, ενθουσιασμού και συλλογικότητας, πριν αποκαλυφθούν σταδιακά οι βίαιες και καταπιεστικές διαστάσεις του.¹⁶⁶

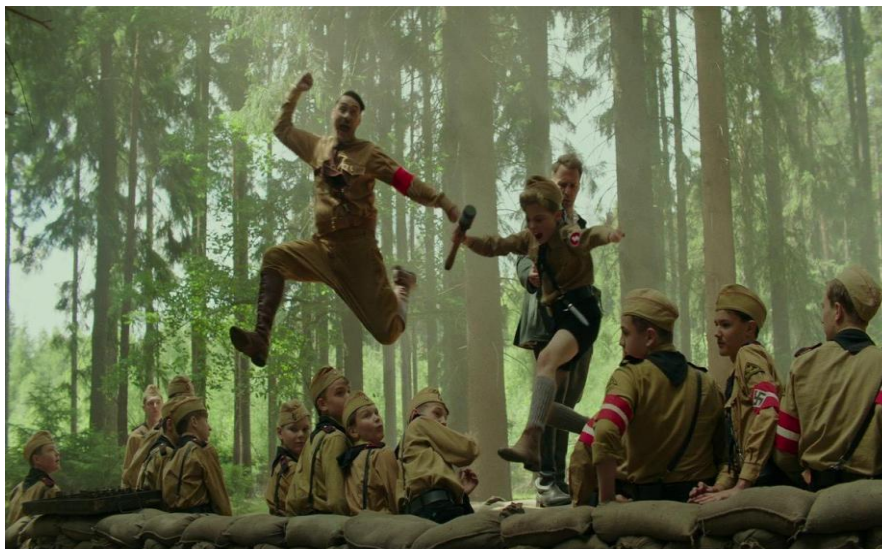
Η σάτιρα του έργου βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην απομυθοποίηση των συμβόλων και των τελετουργιών του ναζισμού. Οι παρελάσεις, οι χαιρετισμοί, οι εκπαιδευτικές δραστηριότητες της Χιτλερικής Νεολαίας και η επίσημη ρητορική του καθεστώτος παρουσιάζονται μέσα από υπερβολή και ειρωνεία. Κεντρικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία κατέχει ο φανταστικός Hitler, τον οποίο υποδύεται ο ίδιος ο Waititi. Ο σκηνοθέτης, ο οποίος έχει εβραϊκή και μαόρι καταγωγή, ενσαρκώνει μια σκόπιμα γελοιοποιημένη εκδοχή του δικτάτορα, διατηρώντας μάλιστα τη χαρακτηριστική νεοζηλανδική προφορά του. Η επιλογή αυτή αποτελεί πράξη απομυθοποίησης. Αντί να παρουσιάσει μία επιβλητική ιστορική προσωπικότητα, ο Hitler εμφανίζεται ως καρικατούρα, η οποία οπτικοποιεί την εσωτερικό κόσμο του Jojo.¹⁶⁷ Ο Hitler λαμβάνει το ρόλο φίλου, μέντορα και πατρικής φιγούρας, ενθαρρύνοντας τον πρωταγωνιστή και επιβεβαιώνοντας τις αντιλήψεις του. Καθώς όμως ο Jojo αρχίζει να αμφισβητεί όσα έχει μάθει, αλλάζει και η συμπεριφορά του φανταστικού Hitler. Η αρχικά κωμική και σχεδόν συμπαθητική παρουσία του μετατρέπεται σταδιακά σε πιο επιθετική και αυταρχική μορφή. Η μεταμόρφωση αυτή αποκαλύπτει ότι η πραγματική σύγκρουση της ταινίας αφορά τη σταδιακή αποδέσμευση του πρωταγωνιστή από την ιδεολογία, η οποία διαμόρφωσε την ταυτότητά του.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Roger Moore, ό.π.

¹⁶⁶ Ritu Singh Chauhan, ό.π., σελ. 3 • Angela Teresa Kalloli, Sarika Tyagi, ό.π., σελ. 194, 198 • Robert Fyne, ό.π.

¹⁶⁷ Gillian Roberts, ό.π., σελ. 221

¹⁶⁸ Ritu Singh Chauhan, ό.π., σελ. 4



Εικόνα 8 Ο φανταστικός Hitler βοηθάει τον Jojo στις ασκήσεις. Πηγή: FilmGrab

Σημαντικό ρόλο διαδραματίζει επίσης η αισθητική της ταινίας. Σε αντίθεση με πολλές κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, οι οποίες υιοθετούν σκοτεινή φωτογραφία και ρεαλιστικό ύφος, το *Jojo Rabbit* χρησιμοποιεί φωτεινά χρώματα, συμμετρικές συνθέσεις και εικόνες, οι οποίες θυμίζουν παραμύθι και παιδική περιπέτεια.¹⁶⁹ Έτσι δημιουργείται μία αίσθηση νοσταλγίας, η οποία συνδέεται με την παιδική ηλικία. Οι ποδηλατάδες της Rosie, οι φωτεινοί δρόμοι της πόλης και η έμφαση στις καθημερινές εμπειρίες του Jojo θυμίζουν συχνά αναμνήσεις μιας χαμένης αθωότητας. Η αισθητική αυτή αντανακλά τον τρόπο, με τον οποίο ο Jojo αντιλαμβάνεται τον κόσμο, πριν έρθει αντιμέτωπος με τις πραγματικές συνέπειες του πολέμου. Παράλληλα δημιουργεί μια έντονη αντίθεση ανάμεσα στην αθωότητα της εικόνας και στη βία της ιστορικής πραγματικότητας, ενισχύοντας την αίσθηση ότι ο θεατής παρακολουθεί τα γεγονότα μέσα από ένα υποκειμενικό φίλτρο και αναδεικνύει τη διαφορά ανάμεσα στην προσωπική μνήμη και στη συλλογική ιστορία.¹⁷⁰

Παρόμοια λειτουργία έχουν και οι μουσικές επιλογές της ταινίας. Η χρήση σύγχρονων μουσικών αναφορών και τραγουδιών απομακρύνει την αφήγηση από την αυστηρή ιστορική αναπαράσταση και δημιουργεί γέφυρες ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Με τον τρόπο αυτό ο ναζισμός δεν παρουσιάζεται ως ένα απομονωμένο ιστορικό φαινόμενο, αλλά ως παράδειγμα των μηχανισμών, μέσα από τους οποίους μπορούν να αναπτυχθούν ο φανατισμός, η προπαγάνδα και ο κοινωνικός αποκλεισμός σε διαφορετικές εποχές.¹⁷¹

¹⁶⁹ Ritu Singh Chauhan, ό.π., σελ. 3

¹⁷⁰ Ruth Kinane, 2020, «Taika Waititi's *Jojo Rabbit* and the Dangers of Nostalgia», *PopMatters*, 31.1.2020

¹⁷¹ Angela Teresa Kalloli, Sarika Tyagi, ό.π., σελ. 195, 197

Παρά την κωμική διάσταση της ταινίας αρκετές από τις πιο ισχυρές στιγμές της βασίζονται ακριβώς στην απότομη μετάβαση από το χιούμορ στη δραματική ένταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή, στην οποία ο Jojo ανακαλύπτει τον θάνατο της μητέρας του. Η χρήση της εικόνας των παπουτσιών της, τα οποία είχαν παρουσιαστεί επανειλημμένα σε προηγούμενες σκηνές, μετατρέπει μια προσωπική απώλεια σε μία από τις πιο συγκινητικές στιγμές ολόκληρης της αφήγησης. Η σκηνή αυτή σηματοδοτεί και το τέλος της παιδικής αθωότητας του πρωταγωνιστή, ο οποίος έρχεται πλέον αντιμέτωπος με τις πραγματικές συνέπειες του καθεστώτος, που θαύμαζε.¹⁷²

Η σημασία της τελευταίας σκηνής της ταινίας γίνεται ιδιαίτερα εμφανής, αν εξεταστεί υπό το πρίσμα της δημόσιας ιστορίας. Μετά την κατάρρευση του καθεστώτος, τον θάνατο σημαντικών προσώπων και την αποδέσμευση του Jojo από τις ψευδαισθήσεις του, ο ίδιος και η Elsa χορεύουν στους δρόμους της απελευθερωμένης πόλης. Η σκηνή αυτή ολοκληρώνει συμβολικά την πορεία του πρωταγωνιστή. Ο χορός δεν συμβολίζει απλώς τη λήξη του πολέμου, αλλά και την απελευθέρωση από την ιδεολογία, τον φόβο και τις προκαταλήψεις που καθόριζαν την αντίληψή του για τον κόσμο. Παράλληλα επαναφέρει ένα από τα βασικά στοιχεία της μητέρας του, η οποία είχε συνδέσει τον χορό με την ελευθερία και τη δυνατότητα να συνεχίσει κανείς να ζει ακόμη και μέσα στις πιο δύσκολες συνθήκες.¹⁷³

Η υποδοχή της ταινίας υπήρξε ιδιαίτερα διχασμένη. Πολλοί κριτικοί επαίνεσαν την πρωτοτυπία της, την ερμηνεία των ηθοποιών και την ικανότητά της να προσεγγίσει ένα δύσκολο ιστορικό θέμα μέσα από μια διαφορετική οπτική.¹⁷⁴ Άλλοι υποστήριξαν ότι η χρήση της κωμωδίας κινδυνεύει να απλοποιήσει την ιστορική πραγματικότητα ή να υποβαθμίσει τη σοβαρότητα των εγκλημάτων του ναζισμού. Παράλληλα ορισμένοι σχολιαστές θεώρησαν ότι η έμφαση σε χαρακτήρες, όπως η Rosie και ο Klensendorf, απενοχοποιεί σε μεγάλο βάθος την γερμανική κοινωνία, προβάλλοντας μορφές αντίστασης και ανθρωπισμού. Παρά τις διαφωνίες αυτές, το Jojo Rabbit γνώρισε σημαντική καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία. Η βράβευσή του με το Όσκαρ Διασκευασμένου Σεναρίου επιβεβαίωσε την απήχυσή του τόσο στο κοινό, όσο και στη βιομηχανία του κινηματογράφου.¹⁷⁵

Περισσότερο από μια ταινία για τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, το *Jojo Rabbit* αποτελεί μια ταινία για την σχέση με τον «άλλο», τη διαμόρφωση της ιδεολογίας και τη δυνατότητα αμφισβήτησής της. Η πορεία του Jojo από την άκριτη αποδοχή προς την προσωπική εμπειρία και την αμφιβολία μετατρέπει το ναζιστικό παρελθόν σε μέσο προβληματισμού γύρω από τη λειτουργία της προπαγάνδας, τη σημασία της ανθρώπινης επαφής και τους τρόπους, με τους οποίους οι κοινωνίες θυμούνται και επανερμηνεύουν το παρελθόν τους. Οι έντονες διαφωνίες που προκάλεσε, δείχνουν ότι η μνήμη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου εξακολουθεί να αποτελεί αντικείμενο πολιτισμικών και ιστορικών διαπραγματεύσεων.

¹⁷² Angela Teresa Kalloli, Sarika Tyagi, ό.π., σελ. 194, 196

¹⁷³ Ritu Singh Chauhan, ό.π., σελ. 5

¹⁷⁴ Angela Teresa Kalloli, Sarika Tyagi, ό.π., σελ. 194

¹⁷⁵ Gillian Roberts, ό.π. • «Critics Debate “Jojo Rabbit”», *IndieWire* • «Jojo Rabbit Reviews», *Metacritic*

5. Συμπεράσματα

5.1. Η σάτιρα ως μορφή ιστορικής ερμηνείας

Η παρούσα εργασία επιχείρησε να διερευνήσει τον τρόπο, με τον οποίο η σάτιρα αξιοποιείται στον κινηματογράφο για την αναπαράσταση και την ερμηνεία του παρελθόντος. Η ανάλυση των οκτώ ταινιών έδειξε ότι η σάτιρα δεν αποτελεί απλώς ένα αφηγηματικό ή αισθητικό μέσο, αλλά έναν ιδιαίτερο τρόπο ιστορικής ερμηνείας, πολιτικής κριτικής και δημόσιου διαλόγου γύρω από το παρελθόν. Παρότι οι ταινίες προέρχονται από διαφορετικές ιστορικές περιόδους, αναφέρονται σε διαφορετικά ιστορικά γεγονότα και δημιουργήθηκαν σε διαφορετικά πολιτισμικά και κινηματογραφικά περιβάλλοντα, αξιοποιούν τη σάτιρα, για να επανερμηνεύσουν ιστορικά γεγονότα, να αμφισβητήσουν κυρίαρχες ιστορικές αφηγήσεις, να αποδομήσουν μηχανισμούς εξουσίας και να αναδείξουν τις αντιφάσεις της ανθρώπινης εμπειρίας απέναντι στον πόλεμο, τον αυταρχισμό και τη βία. Η μελέτη τους κατέδειξε ότι ο κινηματογράφος δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση του παρελθόντος, αλλά συμμετέχει ενεργά στο δημόσιο διάλογο γύρω από την ιστορία, προσφέροντας εναλλακτικές αναγνώσεις ιστορικών γεγονότων και συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης.

Παρά τις σημαντικές διαφορές που παρατηρούνται μεταξύ των ταινιών ως προς το ιστορικό τους αντικείμενο, όλες αντιμετωπίζουν το παρελθόν ως πεδίο κριτικής διερεύνησης και όχι ως ένα σταθερό σύνολο γεγονότων προς αναπαραγωγή. Από τον πυρηνικό φόβο του *Dr. Strangelove* και τον αντιηρωισμό των *M*A*S*H* και *Catch-22* έως την κριτική του αμερικανικού επεκτατισμού στο *Walker*, της στρατοκρατίας στη *Λούφα και Παραλλαγή*, των διεθνών θεσμών στο *No Man's Land*, του σταλινισμού στο *The Death of Stalin* και της ναζιστικής ιδεολογίας στο *Jojo Rabbit*, η σάτιρα χρησιμοποιείται ως μέσο αμφισβήτησης κυρίαρχων αφηγήσεων και καθιερωμένων βεβαιοτήτων. Το χιούμορ δεν απομακρύνει από την ιστορία, αλλά την προσεγγίζει από διαφορετική οπτική γωνία.

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι οι ταινίες της εργασίας σπάνια στρέφουν τη σατιρική τους διάθεση προς τα θύματα των ιστορικών γεγονότων. Αντίθετα το αντικείμενο της κριτικής είναι συνήθως οι πολιτικές και στρατιωτικές ηγεσίες, οι γραφειοκρατικοί μηχανισμοί, οι ιδεολογίες και οι θεσμοί που παράγουν ή νομιμοποιούν τη βία. Παράλληλα αρκετές από τις ταινίες αναδεικνύουν ότι πίσω από τη σατιρική επιφάνεια διατηρείται η παρουσία του ιστορικού τραύματος, το οποίο δεν ακυρώνεται από το χιούμορ, αλλά γίνεται περισσότερο ορατό μέσα από την αντίθεση ανάμεσα στο κωμικό και το τραγικό. Είτε πρόκειται για τη στρατιωτική γραφειοκρατία του *Catch-22*, είτε για την προσωπολατρία του σταλινικού καθεστώτος στο *The Death of*

Stalin, είτε για την ιδεολογική διαπαιδαγώγηση στο *Jojo Rabbit*, η σάτιρα αποκαλύπτει τις αντιφάσεις και τις δυσλειτουργίες των συστημάτων εξουσίας, μετατρέποντάς τες σε αντικείμενο κριτικού στοχασμού.

Η παραπάνω ανάλυση επιβεβαιώνει ότι ο κινηματογράφος δεν περιορίζεται στην αναπαραγωγή του παρελθόντος, αλλά διατυπώνει ιστορικά επιχειρήματα μέσα από τις δικές του αφηγηματικές συμβάσεις. Οι ταινίες οι οποίες εξετάστηκαν, αξιοποιούν τη μυθοπλασία, την υπερβολή, την ειρωνεία και την παρωδία, προκειμένου να διατυπώσουν ιστορικά επιχειρήματα και να θέσουν ερωτήματα σχετικά με την εξουσία, τον πόλεμο, την ιδεολογία και τη μνήμη. Υπό αυτή την έννοια η σάτιρα δεν αποτελεί απλώς ένα κινηματογραφικό είδος, αλλά έναν ιδιαίτερο τρόπο ερμηνείας και επαναδιαπραγμάτευσης του παρελθόντος.

5.2. Διαχρονικές συγκλίσεις και μετασχηματισμοί της σατιρικής αναπαράστασης

Η συγκριτική ανάλυση των ταινιών έδειξε ότι η σατιρική κινηματογραφική αναπαράσταση δεν λειτουργεί με σταθερό ή αμετάβλητο τρόπο, αλλά μετασχηματίζεται ανάλογα με τις πολιτικές, κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες κάθε εποχής. Οι θεματικές της προτεραιότητες, οι αφηγηματικές στρατηγικές της και τα ιστορικά ζητήματα, τα οποία επιλέγει να αναδείξει, μεταβάλλονται σημαντικά από τη δεκαετία του 1960 έως και τη δεκαετία του 2010, γεγονός που αντανάκλα τις αλλαγές στον τρόπο, με τον οποίο οι κοινωνίες αντιλαμβάνονται το παρελθόν και τη σχέση τους με αυτό.

Οι ταινίες των δεκαετιών του 1960 και του 1970 συνδέονται άμεσα με το κλίμα του Ψυχρού Πολέμου και την κρίση εμπιστοσύνης απέναντι στους πολιτικούς και στρατιωτικούς θεσμούς. Στο *Dr. Strangelove*, το *M*A*S*H* και το *Catch-22* κυριαρχεί η αμφισβήτηση της στρατιωτικής εξουσίας, η αποδόμηση του ηρωικού πολέμου και η ανάδειξη του παραλογισμού που χαρακτηρίζει τους μηχανισμούς λήψης αποφάσεων. Ο πόλεμος δεν παρουσιάζεται ως πεδίο δόξας ή εθνικής υπερηφάνειας, αλλά ως αποτέλεσμα γραφειοκρατικών διαδικασιών, ιδεολογικών εμμονών και πολιτικών επιλογών, που συχνά οδηγούν σε καταστροφικές συνέπειες. Η σατιρική προσέγγιση της περιόδου αυτής αποτελεί κυρίως μέσο αμφισβήτησης της επίσημης ρητορικής του Ψυχρού Πολέμου και των αφηγήσεων που νομιμοποιούσαν τις στρατιωτικές συγκρούσεις.

Κατά τη δεκαετία του 1980 η έμφαση μετατοπίζεται από τον πόλεμο ως άμεση εμπειρία προς την κριτική των πολιτικών και ιστορικών αφηγήσεων που στηρίζουν την άσκηση της εξουσίας. Το *Walker* και η *Λούφα και Παραλλαγή* εξετάζουν διαφορετικές ιστορικές και γεωγραφικές πραγματικότητες, ωστόσο συγκλίνουν στην

αμφισβήτηση κυρίαρχων εθνικών μύθων και στην ανάδειξη των σχέσεων ανάμεσα στην πολιτική εξουσία και την ιστορική μνήμη. Η σάτιρά τους δεν περιορίζεται πλέον στην αποδόμηση του στρατιωτικού θεσμού, αλλά στρέφεται προς ευρύτερα ζητήματα, όπως ο ιμπεριαλισμός, ο αυταρχισμός και η κατασκευή των εθνικών αφηγήσεων.

Στις ταινίες του 21^{ου} αιώνα παρατηρείται μια ακόμη μετατόπιση. Το *No Man's Land*, το *The Death of Stalin* και το *Jojo Rabbit* εξακολουθούν να ασκούν κριτική στην εξουσία, ωστόσο το ενδιαφέρον τους επεκτείνεται περισσότερο προς τη μνήμη, την ιδεολογία και τις σύγχρονες χρήσεις του παρελθόντος. Οι ταινίες αυτές δεν ασχολούνται μόνο με τα ιστορικά γεγονότα καθαυτά, αλλά και με τον τρόπο, με τον οποίο αυτά γίνονται αντικείμενο ανάμνησης, επανερμηνείας ή πολιτικής αξιοποίησης. Η στροφή αυτή αντανακλά ευρύτερες εξελίξεις τόσο στην ιστοριογραφία, όσο και στη δημόσια συζήτηση γύρω από τη μνήμη, το τραύμα και τις κληρονομίες του 20^{ου} αιώνα.

Παρά τις μεταβολές αυτές η συγκριτική εξέταση των ταινιών αποκαλύπτει και μια σειρά από αξιοσημείωτες διαχρονικές συγκλίσεις. Ένα από τα πιο σταθερά μοτίβα είναι η αμφισβήτηση των μηχανισμών εξουσίας και η ανάδειξη των αντιφάσεών τους. Το *Dr. Strangelove* και το *The Death of Stalin*, παρότι αναφέρονται σε διαφορετικά πολιτικά συστήματα και δημιουργήθηκαν με διαφορά άνω των πενήντα ετών, παρουσιάζουν την πολιτική ηγεσία ως φορέα παραλογισμού, προσωπικών φιλοδοξιών και επικίνδυνων αποφάσεων. Αντίστοιχα το *Catch-22* και το *No Man's Land* αντιμετωπίζουν τον πόλεμο ως έναν μηχανισμό εγκλωβισμού του ατόμου, μέσα στον οποίο η λογική υποχωρεί μπροστά στη γραφειοκρατία, τη σύγχυση και την αδυναμία ουσιαστικής παρέμβασης.

Ταυτόχρονα αρκετές από τις ταινίες μοιράζονται την τάση να απομακρύνονται από τον αυστηρό ρεαλισμό, ώστε να διατυπώσουν ιστορικά και πολιτικά σχόλια. Η τρομακτική υπερβολή του *Dr. Strangelove*, οι χρονικές ασυνέπειες του *Walker*, η πολιτική φάρσα του *The Death of Stalin* και ο πλασματικός Hitler του *Jojo Rabbit* αποτελούν διαφορετικές εκφράσεις της ίδιας λογικής: της χρήσης της μυθοπλασίας όχι ως άρνησης της ιστορίας, αλλά ως μέσου ερμηνείας της. Η επιλογή αυτή δείχνει ότι η σάτιρα στον κινηματογράφο δεν ενδιαφέρεται πρωτίστως για την πιστή αναπαραγωγή του παρελθόντος, αλλά για την ανάδειξη των βαθύτερων νοημάτων και αντιφάσεών του. Επίσης επιβεβαιώνει ότι η απομάκρυνση από τον πραγματολογικό ρεαλισμό δε συνεπάγεται απομάκρυνση από την ιστορική αλήθεια, αλλά αποτελεί έναν διαφορετικό τρόπο ιστορικής ερμηνείας.

Συνεπώς η εξέλιξη της ιστορικής σατιρικής αναπαράστασης στον κινηματογράφο από τη δεκαετία του 1960 έως τη δεκαετία του 2010 δε συνιστά μια γραμμική πορεία αντικατάστασης θεμάτων ή τεχνικών. Αντίθετα πρόκειται για μια διαδικασία

συνεχούς προσαρμογής σε νέα ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, μέσα στην οποία ορισμένα ζητήματα, όπως η εξουσία, ο πόλεμος, η ιδεολογία και η αμφισβήτηση των κυρίαρχων αφηγήσεων, παραμένουν σταθερά στο επίκεντρο. Η διαχρονική παρουσία αυτών των θεμάτων εξηγεί γιατί ταινίες, οι οποίες δημιουργήθηκαν σε διαφορετικές χώρες και εποχές, εξακολουθούν να συνομιλούν μεταξύ τους, αποτελώντας τμήματα μιας ευρύτερης παράδοσης ιστορικής και πολιτικής σάτιρας.

5.3. Δημόσια ιστορία, συλλογική μνήμη και τα όρια της αναπαράστασης

Επομένως οι ταινίες δεν λειτουργούν μόνο ως καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις του παρελθόντος, αλλά και ως φορείς Δημόσιας Ιστορίας. Μέσα από τη μαζική τους διάδοση και την προσέγγιση πολύ ευρύτερων κοινών από εκείνα της ακαδημαϊκής ιστοριογραφίας, συμβάλλουν ενεργά στη διαμόρφωση αντιλήψεων για ιστορικά γεγονότα, πρόσωπα και περιόδους. Για πολλούς θεατές, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για ιστορικά γεγονότα που δεν έχουν βιώσει άμεσα, οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις λειτουργούν ως σημαντικές πηγές συγκρότησης της ιστορικής τους αντίληψης, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση μιας προσθετικής μνήμης γύρω από το παρελθόν. Η σημασία τους δεν βρίσκεται μόνο στο τι αφηγούνται, αλλά και στον τρόπο, με τον οποίο ενθαρρύνουν τους θεατές να επανεξετάσουν καθιερωμένες ιστορικές αφηγήσεις και να αναστοχαστούν τη σχέση τους με το παρελθόν. Το *No Man's Land*, το *The Death of Stalin* και το *Jojo Rabbit* παρεμβαίνουν σε διεθνείς συζητήσεις γύρω από τη μνήμη πολέμων και αυταρχικών καθεστώτων, ενώ το *Walker* και η *Λούφα και Παραλλαγή* επανεξετάζουν κυρίως εθνικές ιστορικές αφηγήσεις, δείχνοντας ότι η σατιρική κινηματογραφική αναπαράσταση μπορεί να λειτουργήσει τόσο σε διεθνές, όσο και σε εθνικό επίπεδο Δημόσιας Ιστορίας.

Η διάσταση αυτή γίνεται ιδιαίτερα εμφανής, επειδή ασχολούνται με τραυματικά και αμφιλεγόμενα ιστορικά παρελθόντα. Το *No Man's Land* επανέφερε στη διεθνή δημόσια συζήτηση τον πόλεμο της Βοσνίας μέσα από μια οπτική που αμφισβητεί τόσο τις εθνικές αφηγήσεις, όσο και την αποτελεσματικότητα της διεθνούς κοινότητας. Αντίστοιχα το *The Death of Stalin* και το *Jojo Rabbit* παρεμβαίνουν σε συνεχιζόμενες συζητήσεις γύρω από τη μνήμη του σταλινισμού και του ναζισμού, αποδεικνύοντας ότι ακόμη και δεκαετίες μετά τα γεγονότα αυτά παραμένουν αντικείμενο πολιτικής, κοινωνικής και πολιτισμικής διαπραγμάτευσης. Η ίδια η υποδοχή των ταινιών είτε μέσα από θετικές, είτε μέσα από επικριτικές αντιδράσεις καταδεικνύει ότι οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της ιστορίας εξακολουθούν να επηρεάζουν τον δημόσιο διάλογο για το παρελθόν.

Παράλληλα αρκετές από τις ταινίες της εργασίας λειτουργούν ως εργαλεία επανερμηνείας της συλλογικής μνήμης. Η *Λούφα και Παραλλαγή* επανεξετάζει την εμπειρία της στρατιωτικής ζωής και τις σχέσεις της με το αυταρχικό παρελθόν της Ελλάδας, ενώ το *Walker* αμφισβητεί περισσότερο εξιδανικευμένες αφηγήσεις της αμερικανικής ιστορίας, φέρνοντας στο προσκήνιο πλευρές του παρελθόντος, που συχνά παραμένουν στο περιθώριο των κυρίαρχων εθνικών αφηγήσεων. Φαίνεται λοιπόν ότι η σάτιρα δεν περιορίζεται στην κριτική συγκεκριμένων προσώπων ή γεγονότων, αλλά παρεμβαίνει στον τρόπο, με τον οποίο οι κοινωνίες κατασκευάζουν και αναπαράγουν τις μνήμες τους.

Η λειτουργία αυτή συνδέεται άμεσα με ένα ακόμη βασικό ζήτημα, που αναδείχθηκε κατά την ανάλυση: τη σχέση ανάμεσα στην ιστορική ακρίβεια και τη μυθοπλασία. Η απομάκρυνση από την πραγματολογική ακρίβεια δεν οδηγεί αναγκαστικά σε ιστορική απλούστευση ή παραποίηση. Αντίθετα οι διαφορετικές μορφές μυθοπλαστικής επεξεργασίας, όπως ο αναχρονισμός, η υπερβολή, η παρωδία ή η φανταστική προσωποποίηση, αποτελούν συνειδητές αφηγηματικές επιλογές, οι οποίες επιτρέπουν στους δημιουργούς να αναδείξουν βαθύτερες ιστορικές και πολιτικές διαστάσεις των γεγονότων. Οι αναχρονισμοί στο *Walker*, ο φανταστικός Hitler στο *Jojo Rabbit*, η γκροτέσκα υπερβολή στο *Dr. Strangelove* και η φαρσική προσέγγιση του *The Death of Stalin* αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα μιας στρατηγικής, η οποία δεν στοχεύει στην πιστή αναπαράσταση κάθε λεπτομέρειας, αλλά στην ανάδειξη ευρύτερων ιστορικών και πολιτικών νοημάτων.

Η παρατήρηση αυτή επιβεβαιώνει ότι η ιστορική αξία μιας κινηματογραφικής αναπαράστασης δεν εξαρτάται αποκλειστικά από τον βαθμό της πραγματολογικής ακρίβειας. Όπως έδειξε η παρούσα εργασία, η ιστορική σάτιρα αξιοποιεί τα μέσα της μυθοπλασίας, προκειμένου να θέσει ερωτήματα για την εξουσία, την ιδεολογία, τον πόλεμο και τη μνήμη. Με τον τρόπο αυτό δεν υποκαθιστά την ιστοριογραφία, αλλά λειτουργεί συμπληρωματικά προς αυτήν, προσφέροντας νέους τρόπους πρόσληψης και κατανόησης του παρελθόντος. Η συμβολή της έγκειται λιγότερο στην παροχή οριστικών απαντήσεων και περισσότερο στην πρόκληση προβληματισμού γύρω από ζητήματα, τα οποία εξακολουθούν να επηρεάζουν τις σύγχρονες κοινωνίες.

5.4. Τελικό συμπέρασμα

Η ανάλυση των οκτώ ταινιών έδειξε ότι η σάτιρα αποτελεί ένα ιδιαίτερα ευέλικτο και διαχρονικό μέσο κινηματογραφικής αναπαράστασης και ιστορικής ερμηνείας του παρελθόντος. Παρότι οι ταινίες αναφέρονται σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους, πολέμους και πολιτικά συστήματα, συγκλίνουν στην αμφισβήτηση της εξουσίας, στην αποδόμηση κυρίαρχων αφηγήσεων και στην ανάδειξη των αντιφάσεων που χαρακτηρίζουν την ιστορική εμπειρία. Μέσα από το χιούμορ, την ειρωνεία και τη

σάτιρα, ζητήματα, όπως ο πόλεμος, ο αυταρχισμός, η ιδεολογία και η βία προσεγγίζονται με τρόπους, οι οποίοι διευρύνουν τις δυνατότητες κατανόησης του παρελθόντος πέρα από εκείνες που προσφέρουν οι συμβατικές ιστορικές αφηγήσεις.

Επιπλέον οι ταινίες που εξετάστηκαν, αναδεικνύουν τον σημαντικό ρόλο του κινηματογράφου στη διαμόρφωση της δημόσιας ιστορίας και της συλλογικής μνήμης. Δε λειτουργούν μόνο ως αναπαραστάσεις ιστορικών γεγονότων, αλλά και ως παρεμβάσεις στον δημόσιο διάλογο για το παρελθόν, επηρεάζοντας τον τρόπο, με τον οποίο διαφορετικές κοινωνίες θυμούνται, ερμηνεύουν και επαναξιολογούν κρίσιμες ιστορικές εμπειρίες. Έτσι η σάτιρα αποδεικνύεται ικανή να συνδυάζει την ψυχαγωγία με τον ιστορικό προβληματισμό, συμβάλλοντας στη διατήρηση μιας κριτικής σχέσης με την ιστορία και τις αναπαραστάσεις της.

Τελικά η σημασία της σάτιρας στον κινηματογράφο δεν περιορίζεται στην κωμική της λειτουργία, ούτε στην αισθητική της ιδιαιτερότητα. Η συγκριτική εξέταση των οκτώ ταινιών έδειξε ότι μπορεί να αποτελέσει έναν ουσιαστικό τρόπο ιστορικής ερμηνείας και ταυτόχρονα ένα αποτελεσματικό εργαλείο Δημόσιας Ιστορίας, ικανό να επαναφέρει ιστορικά γεγονότα στον δημόσιο διάλογο, να αμφισβητήσει παγιωμένες αντιλήψεις και να ενθαρρύνει μια περισσότερο κριτική προσέγγιση του παρελθόντος. Υπό αυτή την έννοια η σάτιρα δεν λειτουργεί ως εναλλακτική της ιστοριογραφίας, αλλά ως ένας διαφορετικός τρόπος συνάντησης της κοινωνίας με την ιστορία, αποδεικνύοντας ότι το παρελθόν παραμένει ένα διαρκώς ανοιχτό πεδίο ερμηνείας, διαλόγου και δημόσιας διαπραγμάτευσης.

Φιλμογραφία

Catch-22. Σκηνοθεσία: Mike Nichols. Ηνωμένες Πολιτείες: Paramount Pictures, 1970

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb.
Σκηνοθεσία: Stanley Kubrick. Ηνωμένο Βασίλειο / Ηνωμένες Πολιτείες: Columbia Pictures, 1964

Jojo Rabbit. Σκηνοθεσία: Taika Waititi. Ηνωμένες Πολιτείες / Νέα Ζηλανδία / Τσεχία: Fox Searchlight Pictures, 2019

Λούφα και Παραλλαγή. Σκηνοθεσία: Νίκος Περάκης. Ελλάδα: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, 1984

M*A*S*H. Σκηνοθεσία: Robert Altman. Ηνωμένες Πολιτείες: 20th Century Fox, 1970

No Man's Land. Σκηνοθεσία: Danis Tanović. Βοσνία και Ερζεγοβίνη / Σλοβενία / Ιταλία / Γαλλία / Βέλγιο / Ηνωμένο Βασίλειο: Noé Productions, 2001

The Death of Stalin. Σκηνοθεσία: Armando Iannucci. Ηνωμένο Βασίλειο / Γαλλία: Gaumont, 2017

Walker. Σκηνοθεσία: Alex Cox. Ηνωμένες Πολιτείες / Μεξικό / Ισπανία: Universal Pictures, 1987

Βιβλιογραφία

Allen Brooke, 2018, «Historical Characters Portrayed», *The Hudson Review*, τ. 71, αρ. 2, σελ. 290–296

Allison Tanine, 2018, *Destructive Sublime: World War II in American Film and Media*, New Brunswick: Rutgers University Press

Βαλούκος Στάθης, 2011, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981). Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα: Αιγόκερως

Beal Wesley, 2008, «Reassuringly Strange and Safely Subversive: American Exceptionalism and the Complicit Postcolonialism of Blade Runner», *Interdisciplinary Literary Studies*, τ. 10, αρ. 1, σελ. 56–70

Beidler Philip D., 1998, «The Good War and the Great Snafu», *The Georgia Review*, τ. 52, αρ. 1, σελ. 62–84

Bolton Lucy, 2019, *Contemporary Cinema and the Philosophy of Iris Murdoch*, Edinburgh: Edinburgh University Press

Boyer Paul S., 2004, «Looking Back: "Dr. Strangelove" at 40: The Continuing Relevance of a Cold War Cultural Icon», *Arms Control Today*, τ. 34, αρ. 10, σελ. 46–48

Briley Ronald, 1994, «Reel History and the Cold War», *OAH Magazine of History*, τ. 8, αρ. 2, σελ. 19–22

Buchenhorst Ralph, 2021, «Invoking the “Yolocaust”?», *German Politics & Society*, τ. 39, αρ. 4 (135), σελ. 92–111

Caron James E., 2016, «The Quantum Paradox of Truthiness: Satire, Activism, and the Postmodern Condition», *Studies in American Humor*, τ. 2, αρ. 2, σελ. 153–181

Chauhan Ritu Singh, 2026, «Ideology, Internalization, and Psychological Control in *Jojo Rabbit*», *International Journal For Multidisciplinary Research (IJFMR)*, τ. 8, αρ. 3

Corbin Amy, 2006, «No Man's Land (Nikogaršnja zemlja)», *Film Quarterly*, τ. 60, αρ. 1, σελ. 46–50

Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, 2017, «Λούφα και παραλλαγή, δυο χρόνοι στο παρελθόν και η προβολή τους στο μέλλον», στο *Λούφα και παραλλαγή. Από το αρχείο του Νίκου Περάκη*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., σελ. 9–17

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, 2001, «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα: Μια παράλληλη ιστορία», *Ουτοπία: Διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού*, τ. 47, σελ. 25–32

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, 2023, «Εισαγωγή του επιμελητή», στο *Η Ιστορία στον Κινηματογράφο / Ο Κινηματογράφος στην Ιστορία*, Robert A. Rosenstone, Αθήνα: Μωβ, σελ. xii–xv

Diehl Nicholas, 2013, «Satire, Analogy, and Moral Philosophy», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τ. 71, αρ. 4, σελ. 311–321

Donald Ralph R., 1991, «Antiwar Themes in Narrative War Films: Soldiers' Experiences as Social Comment», *Studies in Popular Culture*, τ. 13, αρ. 2, σελ. 77–92

Εξερτζόγλου Χάρης, 2020, *Η δημόσια ιστορία: Μια εισαγωγή*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου

Ferro Marc, 2002, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Αθήνα: Μεταίχμιο

Frimston Agnes και Iannucci Armando, 2016–2017, «Armando Iannucci», *The World Today*, τ. 72, αρ. 6, σελ. 24–26

Frimston Agnes, 2017, «Playing Stalin for Laughs», *The World Today*, τ. 73, αρ. 5, σελ. 45

Fry Christopher, 1960, «Comedy», *The Tulane Drama Review*, τ. 4, αρ. 3, σελ. 77–79

Fuller Graham, 1987, «Contra-Courant», *American Film*, τ. 23, αρ. 4, σελ. 50–51

Fusco Coco, 1988, «Flipped Out in Nicaragua: An Interview with Alex Cox», *Cinéaste*, τ. 16, αρ. 3, σελ. 12–16

Fusco Coco, 1988, «Walker», *Cinéaste*, τ. 16, αρ. 3, σελ. 52–53

Georgakas Dan, 2002–2003, «Greek Cinema for Beginners: A Thumbnail History», *Film Criticism*, τ. 27, αρ. 2, σελ. 2–8

Higashi Sumiko, 1989, «Walker. Produced by Edward R. Pressman and Angel Flores Marini; directed by Alex Cox», *The American Historical Review*, τ. 94, αρ. 4, σελ. 1047–1049

Higson Andrew, 2014, «Η έννοια του Εθνικού Κινηματογράφου», μτφρ. Μαρία Χάλκου, *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, τ. 2, σελ. 176–194

Horton Andrew, 1988, «Lost and Found: Nikos Perakis' Living Dangerously», *Cinéaste*, τ. 16, αρ. 4, σελ. 56, 64

- Horton Andrew, 2002, «No Man's Land», *Cinéaste*, τ. 27, αρ. 2, σελ. 38–39
- Horton Andrew, 2003, «Beyond No Man's Land: Comic Tragedy & Tearful Laughter in Cinemas of the Balkans», *World Literature Today*, τ. 77, αρ. 3–4, σελ. 30–35
- Horton Andrew, 2007, «High Profile Yet Invisible: Balkan Cinema on the Festival Circuit», *Cinéaste*, τ. 32, αρ. 3, σελ. 47–50
- Iannucci Armando, 2018, «Party Line», *Film Comment*, τ. 54, αρ. 1, σελ. 6
- Kaganovsky Lilya, 2019, «The Death of Stalin», *Slavic Review*, τ. 78, αρ. 1, σελ. 210–213
- Kalloli Angela Teresa και Tyagi Sarika, 2022, «Retelling Through the Eyes of Innocents: A Study of *Jojo Rabbit* and *The Boy in the Striped Pajamas*», *Studies in Media and Communication*, τ. 10, αρ. 2, σελ. 192–200
- Kean Hilda, 2013, «Introduction», στο *The Public History Reader*, επιμ. Hilda Kean και Paul Martin, London: Routledge, σελ. xii–xxxii
- Kaminsky Lauren, 2018, «Room at the Top», *Film Comment*, τ. 54, αρ. 2, σελ. 38–40, 42
- Landsberg Alison, 2003, «Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture», στο *Memory and Popular Film*, επιμ. Paul Grainge, Manchester: Manchester University Press, σελ. 144–161
- Lyden John C., 2019, «War Films», στο *Film as Religion, Second Edition: Myths, Morals, and Rituals*, New York: NYU Press, σελ. 230–250
- Maland Charles, 1979, «Dr. Strangelove (1964): Nightmare Comedy and the Ideology of Liberal Consensus», *American Quarterly*, τ. 31, αρ. 5, σελ. 697–717
- Μπαρτζίδης Μιχάλης, 2014, «Περάκης, Νίκος. Ο κοινωνιολόγος με την κινηματογραφική μηχανή», στο *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, επιμ. Βάμβακας Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής, Αθήνα: Επίκεντρο, σελ. 454–457
- Murray Jonathan και Iannucci Armando, 2018, «The Comedy of Terrors: An Interview with Armando Iannucci», *Cinéaste*, τ. 43, αρ. 2, σελ. 10–15
- Murray Jonathan, 2018, «The Death of Stalin», *Cinéaste*, τ. 43, αρ. 2, σελ. 44–46
- Nichols Bradley, Guettel Jens-Uwe, Hake Sabine, Kucik Emanuela, Stern Alexandra Minna και Wiesen S. Jonathan, 2022, «A Reusable Past», *Central European History*, τ. 55, αρ. 4, σελ. 551–575

Noiret Serge, 2015, «Υπάρχει τελικά διεθνής δημόσια ιστορία;», στο *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα: Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*, επιμ. Αντρέας Π. Ανδρέου, Σπύρος Κακουριώτης, Γιώργος Κόκκινος, Έλλη Λεμονίδου, Ζέτα Παπανδρέου και Ελένη Πασχαλούδη, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, σελ. 51–64

Portuges Catherine, 2002, «No Man's Land (Nikogarsnja zemlja)», *The American Historical Review*, τ. 107, αρ. 2, σελ. 675–676

Radstone Susannah, 2010, «Cinema and Memory», στο *Memory: Histories, Theories, Debates*, επιμ. Susannah Radstone και Bill Schwarz, New York: Fordham University Press, σελ. 325–342

Roberts Gillian, 2023, *Race, Nation and Cultural Power in Film Adaptation*, Edinburgh: Edinburgh University Press

Rosenstone Robert A., 2008, «Walker», *Cinéaste*, τ. 33, αρ. 3, σελ. 67–68

Rosenstone Robert A., 2023, *Η Ιστορία στον Κινηματογράφο / Ο Κινηματογράφος στην Ιστορία*, Αθήνα: Μωβ

Salmi Hannu, 2011, «Introduction: The Mad History of the World», στο *Historical Comedy on Screen: Subverting History with Humour*, επιμ. Hannu Salmi, Bristol & Chicago: Intellect, σελ. 7–30

Shapiro Michael J., 2005, «The Fog of War», *Security Dialogue*, τ. 36, αρ. 2, σελ. 233–246

Shaw Tony, 2007, *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press

Simon William G., 2003, «Dr. Strangelove or: The Apparatus of Nuclear Warfare», στο *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, επιμ. Richard Allen και Malcolm Turvey, Amsterdam: Amsterdam University Press, σελ. 343–366

Solomon Jeffrey H., 2011, «Tortured History: Filibustering, Rhetoric, and Walker's War in Nicaragua», *Alif: Journal of Comparative Poetics*, τ. 31, αρ. 1, σελ. 105–132

Σολδάτος Γιάννης, 2002, *Συνοπτική Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως

Sorlin Pierre, 2001, «How to Look at an "Historical" Film», στο *The Historical Film: History and Memory in Media*, επιμ. Marcia Landy, New Brunswick: Rutgers University Press, σελ. 25–49

Thegze Chuck, 1970, «"I See Everything Twice": An Examination of *Catch-22*», *Film Quarterly*, τ. 24, αρ. 1, σελ. 7–17

Winter Jay M., 2011, «Filming War», *Daedalus*, τ. 140, αρ. 3, σελ. 100–111

Χατζηβασιλείου Ευάνθης, 2018, *Εισαγωγή στην Ιστορία του Μεταπολεμικού Κόσμου*, Αθήνα: Πατάκης

Διαδικτυακές πηγές

Βαλντέν Ρέα, «Ο ελληνικός κινηματογράφος της δεκαετίας του '80», *Χρόνος*, 16.10.2014 <https://chronos.fairead.net/walden-kinimatografos80> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

Boland Max, 2015, *Absolute Corruption*, εργασία AP Literature https://www.academia.edu/19388594/Catch_22?sm=b&rhid=40354887946 (ημ. προσβ. 30.6.2026)

«Catch-22», *Encyclopaedia Britannica* <https://www.britannica.com/topic/Catch-22-novel-by-Heller> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

«Critics Debate "Jojo Rabbit"», *IndieWire* <https://www.indiewire.com/gallery/critics-debate-jojo-rabbit/> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

«Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb», *Encyclopaedia Britannica* <https://www.britannica.com/topic/Dr-Strangelove-or-How-I-Learned-to-Stop-Worrying-and-Love-the-Bomb> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

Fyne Robert, 2019, «Jojo Rabbit: Hitler, Humour and a Child's Eye View of War Make for Dark Satire», *The Conversation*, 11.12.2019 <https://theconversation.com/jojo-rabbit-hitler-humour-and-a-childs-eye-view-of-war-make-for-dark-satire-128622> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

«Jojo Rabbit Reviews», *Metacritic* <https://www.metacritic.com/movie/jojo-rabbit/>

Kinane Ruth, 2020, «Taika Waititi's *Jojo Rabbit* and the Dangers of Nostalgia», *PopMatters*, 31.1.2020 <https://www.popmatters.com/taika-waititi-jojo-rabbit-nostalgia-2646026493.html> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

«Λούφα και Παραλλαγή (1984)», *RetroDB* [https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%9B%CE%BF%CF%8D%CF%86%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B1%CE%B3%CE%AE_\(1984\)](https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%9B%CE%BF%CF%8D%CF%86%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B1%CE%B3%CE%AE_(1984)) (ημ. προσβ. 30.6.2026)

«Μια ζωή λούφα και παραλλαγή: Η ανεπανάληπτη σάτιρα του Νίκου Περάκη για τη χούντα», *Πρώτο Θέμα*, 17.11.2024

<https://www.protothema.gr/culture/cinema/article/1562940/mia-zoi-loufa-kai-parallagi-i-anepanalipti-satira-tou-nikou-peraki-gia-ti-houda/> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

«Mike Nichols», *Encyclopaedia Britannica*
<https://www.britannica.com/biography/Mike-Nichols> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

Moore Roger, 2019, «Movie Review: The Quirky Charm and Tolerant Message of *Jojo Rabbit*», *Movie Nation*, 17.10.2019
<https://rogersmovienation.com/2019/10/17/movie-review-the-quirky-charm-and-tolerant-message-of-jojo-rabbit/> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

«New Hollywood», *Encyclopaedia Britannica* <https://www.britannica.com/art/New-Hollywood> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

Παπαθεοδώρου Γιάννης, «Γεια σου Σούλα», *Μεταρρύθμιση*, 18.11.2012
<https://www.metarithmisi.gr/content/geia-sou-soula>

Περάκης Νίκος, «Λούφα και Παραλλαγή», επίσημη ιστοσελίδα Νίκου Περάκη
<https://www.nikosperakis.gr/film-detail.php?id=1003#/intro> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

«Robert Altman», *Encyclopaedia Britannica*
<https://www.britannica.com/biography/Robert-Altman>

Rooney David, 2019, «Jojo Rabbit Review», *The Hollywood Reporter*, 8.9.2019
<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/jojo-rabbit-review-1238171/> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

«The Cinematography in Dr. Strangelove», *Critical Film Theory*, Lafayette College, 19.2.2015
<https://sites.lafayette.edu/fams202-sp15/2015/02/19/the-cinematography-in-dr-strangelove/> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

Εικόνες

Dr. Strangelove, διαθέσιμο στο: Autocratic for the People,
<https://www.autocraticforthepeople.com/2022/07/dr-strangelove-1964.html> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

*M*A*S*H*, διαθέσιμο στο: FilmGrab, <https://film-grab.com/2011/02/15/mash/> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

Catch-22, διαθέσιμο στο: IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0065528/mediaviewer/rm1170178561/> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

Λούφα και Παραλλαγή, διαθέσιμο στο: Επίσημη ιστοσελίδα Νίκου Περράκη, <https://www.nikosperakis.gr/film-detail.php?id=1003#/frames#/gallery/gall9/31> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

Walker, διαθέσιμο στο: IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0096409/mediaviewer/rm2498148609/> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

No Man's Land, διαθέσιμο στο: IMDb, <https://www.imdb.com/name/nm0229301/mediaviewer/rm877959424/> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

The Death of Stalin, διαθέσιμο στο: IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt4686844/mediaviewer/rm3166458880/> (ημ. προσβ. 30.6.2026)

Jojo Rabbit, διαθέσιμο στο: FilmGrab, <https://film-grab.com/2021/05/21/jojo-rabbit/> (ημ. προσβ. 30.6.2026)