



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ-ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ :ΙΣΤΟΡΙΑ- ΛΑΪΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

Σοφία Ραμποπούλου

**«Ιστορική Μνήμη και Κινηματογραφική
Καταγραφή: Ο Μεγάλος Πόλεμος στην
Κινηματογραφική Παραγωγή
1939-2011»**

Διπλωματική Εργασία

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2013

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής

Επιβλέπων

**Φλιτούρης Λάμπρος, Λέκτορας του Τμήματος Ιστορίας- Αρχαιολογίας,
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων**

Μέλη

**Παπαστεφανάκη Λήδα, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-
Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων**

**Μανδουλαρά Άννα, Επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-
Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων**

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	2
Μέρος Α΄ : Η Ιστορία, η Μνήμη και ο Κινηματογράφος	4
Κεφάλαιο Ι: Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος στην Ιστοριογραφία	5
Ι.1 Η αφορμή... ..	5
Ι.2 Τα βαθύτερα αίτια του πολέμου.....	7
Ι.3 Οι μέθοδοι του πολέμου και το σύστημα των χαρακωμάτων	11
Κεφάλαιο ΙΙ: Η Μνήμη του Μεγάλου Πολέμου.....	14
Κεφάλαιο ΙΙΙ: Κινηματογράφος και Ιστορία: μια νέα σχέση γεννιέται.....	19
ΙΙΙ.1 Ιστορικοί και Κινηματογράφος	21
ΙΙΙ.2 Όψεις και Λειτουργία του Κινηματογράφου.....	24
ΙΙΙ.2.1 Η Πολιτική του Διάσταση	24
ΙΙΙ.2.2 Πόλεμος και Κινηματογράφος	27
Κεφάλαιο ΙV: Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και ο Κινηματογράφος	29
Μέρος Β΄ : Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στον Κινηματογράφο 1939-2011.....	37
Κεφάλαιο Ι: Η «Avant Premiere» σε πρώτο πλάνο.....	40
Κεφάλαιο ΙΙ: Η Αποτύπωση της <i>Συντροφικότητας</i> με Φόντο τον Πόλεμο.....	44
Κεφάλαιο ΙΙΙ: <i>Οι Σχέσεις των Αντιμαχόμενων</i> και πως Παρουσιάζονται.....	49
Κεφάλαιο ΙV: Η <i>Στρατιωτική Ιεραρχία</i> και τα <i>Ταμπού</i> της Ιστορίας	54
Κεφάλαιο V: “Dulce et Decorum est Pro Patria Mori”	61
Κεφάλαιο VI: Δευτερεύοντα <i>Ζητήματα</i>	62
Συμπεράσματα.....	65
Παράρτημα.....	68
Χρονολόγιο Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.....	69
Ταινίες με θέμα εμπνευσμένο από τον ή σχετικό με τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.....	74
Βιογραφικά Στοιχεία Σκηνοθετών	85
Τεχνική Ταυτότητα Ταινιών.....	94
Φωτογραφικό Υλικό.....	100
Βιβλιογραφία.....	108

Εισαγωγή

«Ο πατριωτισμός είναι το τελευταίο καταφύγιο του καθάρματος»¹ λέει ο Συνταγματάρχης Dax (Kirk Douglas) στον Στρατηγό Μιρό σε μία σκηνή, στους *Σταυρούς στο Μέτωπο*, (1957, Kubrick), θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να πει, πως για να πετύχει το σκοπό της η εξουσία αναγάγει το οτιδήποτε σε πατριωτισμό. Αυτή είναι μία οπτική, από τις πολλές που διακρίνουμε μέσα από αυτήν την ταινία. Στην παρούσα εργασία θα προσπαθήσουμε να μελετήσουμε το ζήτημα της μνήμης του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου μέσα από την κινηματογραφική παραγωγή από το 1939 ως το 2011, με μία επιλογή δώδεκα ταινιών.

Στο Α΄ Μέρος και ξετυλίγοντας το κουβάρι της ιστορίας του Μεγάλου Πολέμου, θα αναφερθούμε συνοπτικά στον πόλεμο αναλύοντας τα βαθύτερα αίτια που οδήγησαν στην σύγκρουση αλλά και τις μεθόδους που χρησιμοποιήθηκαν στη διάρκεια της σύγκρουσης. Συνεχίζοντας θα προσεγγίσουμε το θέμα της μνήμης του πολέμου. Κατά πόσο σήμερα διατηρείται μια κάποια δημόσια μνήμη του πολέμου; Οι άνθρωποι ενδιαφέρονται να μάθουν γι' αυτόν τον μακρινό πόλεμο έναν αιώνα μετά τη διεξαγωγή του; Εν συνεχεία θα εξετάσουμε το ρόλο του κινηματογράφου. Ποια η σχέση του με την ιστορία; Πως τον αντιμετωπίζουν οι ιστορικοί; Γίνεται σήμερα αποδεκτός ως εργαλείο-πηγή της ιστορίας; Ποιες είναι οι όψεις και η λειτουργία του; Πότε ξεκίνησαν να γυρίζονται ταινίες με θέμα τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο; Τα ζητήματα που προβάλλονταν πριν το 1930 είναι τα ίδια και μετά τη λήξη της δεύτερης μεγάλης παγκόσμιας σύρραξης; Αυτά είναι κάποια από τα ερωτήματα που θα επιχειρήσουμε να απαντήσουμε στο πρώτο μέρος αυτής της έρευνας.

Στο Β΄ Μέρος θα εξετάσουμε κατά πόσο και γιατί συνεχίζει στις μέρες μας να αποτελεί πηγή έμπνευσης ο Μεγάλος Πόλεμος για τη δημιουργία ταινιών. Μέσω της παρουσίας των δώδεκα ταινιών θα προσπαθήσουμε να προβάλλουμε τα θέματα που απασχολούν τον κάθε σκηνοθέτη, τις αλλαγές στο περιεχόμενο των ζητημάτων, καθώς περνούν οι δεκαετίες και η λογοκρισία υποχωρεί. Πώς παρουσιάζεται η μνήμη του Πολέμου μέσα από τη ματιά του κάθε σκηνοθέτη; Ποιές χώρες απασχολεί ιδιαίτερα το θέμα; Το νέο ενδιαφέρον που προκύπτει για τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

¹ Φράση του Samuel Johnson [(1709-1784), άγγλος συγγραφέας, ποιητής, δοκιμογράφος κ.α.], το όνομα του αναφέρεται στην ταινία, σε συνομιλία του Συνταγματάρχη με το Στρατηγό.

μέσα από τον κινηματογράφο είναι ένα βήμα παραπέρα για την ανανέωση της μνήμης του; Και εάν εν τέλει ο κινηματογράφος είναι ένα νέο πλαίσιο αναφοράς για τις ανθρωπιστικές επιστήμες και ειδικότερα εδώ για την Ιστορία του Μεγάλου Πολέμου.

Οφείλω να επισημάνω, πως η παρούσα μελέτη βασίστηκε κατά το ένα μέρος της σε βιβλία και άρθρα και κατά το άλλο σε ηλεκτρονικές πηγές (ηλεκτρονικές εφημερίδες, κινηματογραφικά sites, κριτικές ταινιών, sites που ασχολούνται με τον Α' Παγκόσμιο). Βιβλία- άρθρα που μελετούν το ζήτημα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, τη σχέση του με τον Κινηματογράφο και την ιστορία, την σχέση της ιστορίας και του ιστορικού με τον κινηματογράφο, μελέτες πάνω στα κινηματογραφικά είδη, τους δημιουργούς και τα έργα τους. Όσον αφορά τις ηλεκτρονικές πηγές, αποτέλεσαν σημαντική βοήθεια για το κομμάτι της μνήμης σήμερα αλλά και πολύτιμων πληροφοριών για τις ταινίες που είχα να μελετήσω.

Επιπλέον είναι εξίσου σημαντικό να ειπωθεί πως υπήρξε δυσκολία στην ανεύρεση και συγκέντρωση του σχετικού υλικού. Το θέμα απαιτούσε τη χρήση ιδιαίτερα μεγάλης ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας που δεν ήταν πάντα εύκολο να βρεθεί. Στα πλαίσια των γνώσεων μου προσέγγισα κατά κύριο λόγο την ελληνική και αγγλική βιβλιογραφία, ενώ με τη βοήθεια του επιβλέποντα καθηγητή μπόρεσα να χρησιμοποιήσω κάποιες γαλλικές μελέτες που αποδείχθηκαν χρήσιμες.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Λάμπρο Φλιτούρη για την βοήθεια και καθοδήγηση του σε όλη την διάρκεια αυτής της μελέτης. Η συνεισφορά του υπήρξε πολύτιμη τόσο γενικά όσο και στην προσθήκη της γαλλικής βιβλιογραφίας. Ακόμη θα ήθελα να ευχαριστήσω και τα υπόλοιπα μέλη της τριμελούς μου, κ. Αλήδα Παπαστεφανάκη και κ. Άννα Μανδουλάρα για την τιμή που μου κάνουν να συμμετέχουν σε αυτήν την επιτροπή. Οι παρατηρήσεις που μου έκαναν, επέτρεψαν διορθώσεις αναγκαίες για την ολοκλήρωση της εργασίας μου. Ευχαριστώ ξεχωριστά την οικογένεια μου για την πολύχρονη ψυχολογική και οικονομική στήριξη. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον Όθωνα Μούλτο, διότι χωρίς την συμπαράσταση του δεν θα είχα καταφέρει πολλά.

Μέρος Α΄ : Η Ιστορία, η Μνήμη και ο Κινηματογράφος

Κεφάλαιο Ι: Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος στην Ιστοριογραφία

Ι.1 Η αφορμή...

Στις 28 Ιουνίου 1914 ο Αρχιδούκας Φραγκίσκος Φερδινάνδος, διάδοχος του αυστροουγγρικού θρόνου κατά τη διάρκεια επίσκεψης του στο Σεράγεβο της Βοσνίας δολοφονείται μαζί με τη σύζυγό του, από τον Σέρβο-βόσνιο φοιτητή Γκαβρίλο Πρίντσιπ μέλος μιας μυστικής εταιρείας- της Μαύρης Χειρός- που συνδέεται με το σερβικό εθνικιστικό κίνημα. Η Αυστροουγγαρία από την πλευρά της βρήκε την ευκαιρία να ασχοληθεί με τον χρόνιο βραχνά της, την Σερβία, και να δώσει ένα οριστικό τέλος στο σερβικό ζήτημα. Πιστεύοντας ότι η κρίση δεν θα λάβει διεθνή χαρακτήρα και έχοντας εξασφαλίσει τη συμμαχία της Γερμανίας, αποστέλλει στη Σερβία τελεσίγραφο (23 Ιουλίου) σύμφωνα με το οποίο η σερβική κυβέρνηση όφειλε να απαγορεύσει τις αντιαυστριακές ενέργειες στη σερβική επικράτεια, να εξαρθρώσει μια από τις κυριότερες εθνικιστικές οργανώσεις, την «Εθνική Άμυνα» (Narodna Odbrana), και να επιτρέψει σε αυστριακούς αξιωματικούς να συμμετάσχουν στη διενέργεια των ανακρίσεων για τη δολοφονία του Αρχιδούκα- όρος που πρόβαλε ως άμεση απειλή για την ανεξαρτησία της Σερβίας. Όταν η Σερβία αρνήθηκε το σημείο της συμμετοχής των Αυστριακών στις έρευνες, η Αυστροουγγαρία κήρυξε τον πόλεμο στη Σερβία (28 Ιουλίου). Όταν δημοσιεύτηκε το περιεχόμενο του τελεσίγραφου, η Ρωσία δεν μπορούσε παρά να εμπλακεί, θέτοντας τις δυνάμεις της στο πλευρό της Σερβίας. Η αφορμή είχε δοθεί. Άμεσα ξεσπά ένα ντόμινο επαφών και διαπραγματεύσεων που οδηγούν τις χώρες στο να κηρύσσει η μία τον πόλεμο στην άλλη, ανάλογα με τα συμφέροντα και τις συμφωνίες του παρελθόντος. Έτσι οι δύο αντίπαλοι συνασπισμοί, που είχαν διαμορφωθεί πριν το Καλοκαίρι του 1914, οριστικοποιούν τη δομή τους και τίθενται σε εμπόλεμη αντιπαράθεση. Από την μία πλευρά οι Κεντρικές Δυνάμεις δηλ. η Γερμανία, η Αυστροουγγαρία και η Ιταλία και οι σύμμαχοί της δηλ. η Οθωμανική Αυτοκρατορία και η Βουλγαρία. Από την άλλη οι δυνάμεις Τριπλής/ Εγκάρδιας Συνεννόησης ή Αντάντ (Entente) δηλαδή η Ρωσία, η Γαλλία και η Βρετανία. Το 1915 η Ιταλία αλλάζοντας στρατόπεδο πηγαίνει με το

μέρος της Αντάντ ενώ το 1917 μετά τη αποχώρηση της Ρωσίας από τον πόλεμο τη θέση της παίρνουν οι Η.Π.Α..²

Οι Ευρωπαίοι αγνοώντας την κρισιμότητα της κατάστασης, συνεχίζουν στους ρυθμούς της καθημερινότητάς τους. Στη Γαλλία οι εφημερίδες ασχολούνται με τη δίκη της κυρίας Καγιό (J. Caillaux),³ στη Βρετανία η κοινωνία και ο Τύπος ασχολείται με την εντεινόμενη απειλή εμφυλίου πολέμου στην Ιρλανδία, η διεθνής διπλωματία αναλώνεται στην εγκαθίδρυση ενός γερμανού πρίγκιπα, σαν ηγεμόνα του νεοϊδρυθέντος αλβανικού κράτους, ενώ η αυστρουγγρική κυβέρνηση είχε αποφασίσει τον περιορισμό της Σερβίας, λόγω της προφανούς συνενοχής της στη δολοφονία.⁴

Ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος⁵ ξεσπά τον Αύγουστο του 1914 και έμελε να αλλάξει την πορεία της Ευρώπης μια για πάντα. Όσα αναφέραμε πιο πάνω είναι λίγο πολύ γνωστά. Ποια ήταν όμως τα βαθύτερα αίτια που οδήγησαν στην σύγκρουση; Τι ήταν αυτό που δεν κατάφερε η διπλωματία να λύσει και το κατάφερε ο πόλεμος;

² Βλ. Berstein Serge- Milza Pierre, *Ιστορία της Ευρώπης: Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών 1815-1919*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1997, σ.262-266, Ferro Marc, *Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος 1914-1918*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1997, σ.88-91, Joll James, *Η Ευρώπη 1870-1970*, Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2006, σ.249-256, Hobsbawm J. E., *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875-1914*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2002, σ.495-498, Robson Stuart, *Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος*, Αθήνα: Πατάκη, 2009, σ.25-26. Για μια συνοπτική μελέτη του Α' Παγκοσμίου πολέμου και των αιτιών του βλ. επίσης και Lestien Georges, *Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος*, Αθήνα: Ζαχαρόπουλος Ν. Ιωάννης, 1963, καθώς και De Groot J Gerard, *The First World War*, New York: Palgrave, 2001. Για τη συμμετοχή της Αγγλίας στον πόλεμο βλ. Steiner S. Zara- Neilson Keith, *Britain and the origins of the First World War*, New York: Palgrave, 2003, για τη συμμετοχή της Αμερικής και ειδικά για την προετοιμασία της αμερικανικής κοινής γνώμης βλ. Axelrod Alan, *Selling the Great War, The Making of American Propaganda*, New York: Palgrave Macmillan, 2009, καθώς και Latham James, «Technology and “Reel Patriotism” in American Film Advertising of the World War I Era», *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Vol.36.1(2006), σ.36-43

³ J. Caillaux : Σύζυγος ενός επιφανούς πολιτικού και πρώην πρωθυπουργού, που είχε πυροβολήσει γνωστό εκδότη εφημερίδας με αφορμή τα όσα είχε δημοσιεύσει για το σύζυγό της.

⁴ Joll, ο.π., σ.250

⁵ Σύμφωνα με τον Niall Ferguson, τότε δεν αποκαλείτο έτσι, η συνήθης ονομασία ήταν «Παγκόσμιος Πόλεμος» ή «Ευρωπαϊκός Πόλεμος». «Μεγάλος Πόλεμος» ονομάστηκε αργότερα. Η ονομασία «Α' Παγκόσμιος Πόλεμος» αποδίδεται συνήθως στον Τσαρλς Ρέπινγκτον, πολεμικό ανταποκριτή των Times, ο οποίος διέκρινε πολύ νωρίς, ήδη από το Σεπτέμβριο του 1918, πως η αισιόδοξη πρόβλεψη του συγγραφέα Χέρμπερτ Τζορτζ Ουέλς ότι αυτός ήταν «ο πόλεμος που θα τελειώσει τον Πόλεμο», δε θα εκπληρωνόταν. Βλ. Ferguson Niall, *Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, Στρατιωτική, Διπλωματική, Οικονομική και Κοινωνική Ιστορία 1914-1918*, Αθήνα: Ιωλκός, 2008, σ.23

1.2 Τα βαθύτερα αίτια του πολέμου

Η περίοδος 1899 - 1914 για τους ευκατάστατους πολίτες αποτελεί εποχή υλικής ευμάρειας ενώ για το μεγαλύτερο κομμάτι του πληθυσμού είναι εποχή πιθανής επανάστασης. Σύμφωνα με τον Λένιν το 1908 είναι, «εύφλεκτη ύλη στην παγκόσμια πολιτική»⁶ ενώ δεν θεωρείται δεδομένο πως η Ευρώπη θα ευημερούσε, εάν δεν είχε έρθει ο πόλεμος του 1914.⁷

Είναι αξιοσημείωτο πως από το 1815 δεν είχε σημειωθεί πόλεμος στον οποίο να εμπλέκονται όλες οι χώρες της Ευρώπης και μάλιστα από το 1871 καμιά ευρωπαϊκή δύναμη δεν είχε στραφεί εναντίον άλλης. Μέχρι τότε οι Μεγάλες Δυνάμεις επέλεγαν ως θύματά τους αδύνατες μη ευρωπαϊκές χώρες, ενώ ο βαλκανικός χώρος ήταν γνωστός ως η «πυριτιδαποθήκη» της Ευρώπης κατά τον Hobsbawm, και «πως δεν είναι τυχαίο ότι εκεί ακριβώς ξέσπασε η έκρηξη του 1914».⁸

Η ενασχόληση ενός ευρύτερου κοινού με έναν πιθανό γενικό ευρωπαϊκό πόλεμο, αποδεικνύει πως ο τελευταίος δεν είχε απασχολήσει μόνο τις κυβερνήσεις και τα επιτελεία τους. Ήδη από το 1870 και μετά, ο λογοτεχνικός χώρος και η τέχνη γενικότερα, ασχολούνται με την πιθανότητα εμφάνισης αυτού του πολέμου ανάμεσα στη Γαλλία και την Αγγλία. Βέβαια και οι Γερμανοί από τη μεριά τους οραματίζονται τα περί επερχόμενων πολέμων. Πληθώρα εντύπων, μυθιστορημάτων αλλά και άρθρων σε εφημερίδες, που έβγαιναν σε συνέχειες, ασχολούνται με το θέμα αυτό.⁹ Συχνά υποστηρίζεται ότι ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος προκλήθηκε από την καλλιέργεια του πνεύματος του μιλιταρισμού, το οποίο λέγεται ότι είχε προετοιμάσει τόσο καλά τους άνδρες για τον πόλεμο, ώστε είχαν φτάσει στο σημείο να λαχταρούν να πραγματοποιηθεί.¹⁰

Στα τέλη του αιώνα μια σειρά αντιμιλιταριστικών ενεργειών όπως η οργάνωση σειράς Παγκόσμιων συνεδρίων ειρήνης, η θέσπιση των βραβείων Ειρήνης Νομπέλ (1897), η σύγκληση της Πρώτης Συνδιάσκεψης Ειρήνης στη Χάγη (1899), αφήνουν να φανεί η διάχυτη ανησυχία για τον πόλεμο. Ωστόσο την επόμενη δεκαετία

⁶ Hobsbawm, ο.π., σ.425 όπου πρβλ Λένιν, *Selected Works*, Λονδίνο, 1936, τόμ. IV, σ.297-304

⁷ Ο.π., σ. 425-426

⁸ Ο.π., σ. 495

⁹ Ο.π., σ.464-465, βλ. και Ferro, ο.π., σ.64-78.

¹⁰ Για μία αναλυτικότερη προσέγγιση των περί μιλιταρισμού μύθων βλ. Ferguson, ο.π., σ.69-101

(1900-1910) ο πόλεμος πλησίαζε εμφανώς¹¹ αν και κατά τον Hobsbawm, «το ξέσπασμα του πολέμου δεν ήταν πραγματικά *αναμενόμενο*». Σύμφωνα πάντα με τον ίδιο συγγραφέα, ο πολιτικός κόσμος δεν θεωρούσε πως τοποθετούσε τις πρώτες σπίθες ενός Μεγάλου Πολέμου αλλά πίστευαν, πως σύμφωνα με τα βιώματα του παρελθόντος, θα βρισκόταν κάποια ειρηνική λύση. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Hobsbawm «όσοι είχαν κατασκευάσει τη μηχανή του πολέμου και είχαν ενεργοποιήσει τους διακόπτες, τώρα παρακολουθούσαν εμβρόντητοι την κίνηση των γραναζιών, ανίκανοι να πιστέψουν τι είχε συμβεί».¹²

Παράλληλα η μαζική δυσaráσκεια αυξάνεται εξαιτίας του αποκλεισμού των απλών πολιτών από τα κοινά. Η μεταστροφή του πρώην αγροτικού πληθυσμού σε αστούς τους τοποθετεί σε μια υποδεέστερη θέση. Δεν ήταν υπερβολική η διαπίστωση του Ferro «ότι οι άνθρωποι αυτοί έμοιαζαν φυλακισμένοι σ' έναν κόσμο του οποίου οι μηχανισμοί είναι μυστηριώδεις, ενώ η μεγάλη μάζα των πολιτών του 20^{ου} αιώνα δεν συμμετέχει καθόλου στα δημόσια πράγματα.»¹³

Η κοινωνική κατάσταση σπρώχνει τον λαό προς τη θρησκεία, τις εφήμερες διασκεδάσεις, το αλκοόλ και το τζόγο. Ο Τύπος εκμεταλλευόμενος την απολιτική ατμόσφαιρα εκδίδει έντυπα χωρίς πολιτικό περιεχόμενο (Βρετανία- Daily Mail, Γερμανία- Tägliche Rundschau, Γαλλία- Le Petit Parisien, Ρωσία- Novoe Vremja). Επιπροσθέτως η φυγή, η μετανάστευση και οι επαναστατικές κινήσεις παρουσιάζουν μεγάλη αύξηση. Αρκεί να αναφερθεί πως τριάντα εκατομμύρια Ευρωπαίοι διέσχισαν τον Ατλαντικό εξαιτίας της πολιτικής και κοινωνικής δυσaráσκειας, της φτώχειας ή φυλετικών, θρησκευτικών και πολιτικών διωγμών. Για τους Γάλλους, τους Άγγλους και τους Γερμανούς στρατιώτες ο πόλεμος ήταν θέμα εθνικών συμφερόντων δεν έπαυε όμως να αποτελεί και το ιδεώδες που αντικαθιστά τους επαναστατικούς τους πόθους.¹⁴ Οι νέοι βρίσκουν τον πόλεμο σαν ευκαιρία ώστε να ταξιδέψουν και να γευτούν τη ζωή. Επρόκειτο για την σύγχρονη εκδοχή μιας εν πολλοίς ρομαντικής και ηρωικής πρόσληψης του πολέμου που απαντούσε συχνά στην ιστορία του ανθρώπου.¹⁵

¹¹ Hobsbawm, ο.π., σ.465-466. Για το πνεύμα αντιμιλιταρισμού βλ. και Ferguson, ο.π., σ.101-115

¹² Hobsbawm, ο.π., σ.466.

¹³ Ferro, ο.π., σ.20-22

¹⁴ Ο.π., σ.23-28

¹⁵ Ο.π., σ.29-30 και Ferguson, ο.π., σ.403-418 για ποιο λόγο κατατάσσονταν στο στρατό.

Σε εθνικό επίπεδο το πατριωτικό αίσθημα διογκώνεται, ο τοπικισμός αναγεννιέται και η διάδοση της παιδείας προωθεί μια «εθνική ή και εθνικιστική» ανάγνωση της σύγχρονης πραγματικότητας. Κάθε ευρωπαϊκό κράτος αισθάνεται περικυκλωμένο από εχθρούς που απειλούν ακόμη και την ύπαρξή του. Στη δυτική Ευρώπη η πρόοδος της εκπαίδευσης, η εξέλιξη του Τύπου, η ανάπτυξη του αθλητισμού, η πνευματική αναγέννηση συνέβαλαν στην αναβίωση του αισθήματος του καθήκοντος, της υποταγής σε μια ανώτερη εξουσία, στην προκειμένη περίπτωση στην πατρίδα. Το 1914 «ο αντιμιλιταρισμός της μετά τον Ντρέιφους¹⁶ περιόδου έχει περάσει ανεπιστρεπτί».¹⁷

Η βρετανική κοινωνία είχε θέσει το στρατό και το ναυτικό στην υπηρεσία της, ενώ η γαλλική και ρωσική στρατιωτική κοινωνία ήταν σαφώς διαχωρισμένη από τις οικονομικές δυνάμεις που διαχειρίζονταν τη χώρα. Αντιθέτως η Γερμανία ήταν η μόνη ευρωπαϊκή χώρα στην οποία οι στρατιωτικοί εξασκούσαν ιδιαίτερα μεγάλη επιρροή στις κρατικές υποθέσεις. Η πρωσική μιλιταριστική παράδοση είχε διαχυθεί και στην αυτοκρατορική Γερμανία. Η αναγέννηση του «φιλοπολεμισμού» στη Γαλλία, η ενίσχυση της γάλλο-ρωσικής συμμαχίας, η άνοδος του πανσλαβισμού και το κίνημα των σλαβικών εθνοτήτων στην κεντρική Ευρώπη συνέβαλαν στο να διατηρηθεί αυτό το πνεύμα ακόμα πιο έντονο.

Η λογική πίσω από τον σχηματισμό των δύο συμμαχιών κάθε άλλο παρά τυχαία ήταν, αποκαλύπτοντας και την ιμπεριαλιστική πλευρά του πολέμου. Η Γερμανία βρέθηκε τελευταία στην πορεία για την εκβιομηχάνιση (1910) και προκειμένου να αντιμετωπίσει τον ανταγωνισμό ήταν αναγκασμένη σε έναν συγκεντρωτικό οικονομικό και πολιτικό σχεδιασμό. Η αδυναμία να ικανοποιήσει τις συνεχώς αυξανόμενες ανάγκες της οφειλόταν στην περιορισμένη οικονομική έκταση που της επέτρεπαν οι ανταγωνιστές της ενώ δεν της δινόταν η δυνατότητα να επεκτείνει τις ζώνες επιρροής της ούτε να κατακτήσει νέες αγορές και επιπλέον δεν είχε μια οικονομική βάση που να ανταποκρίνεται επαρκώς στην οικονομική της ανάπτυξη.¹⁸ Ο γαλλογερμανικός ανταγωνισμός ήταν έντονος σε όλα τα επίπεδα, από

¹⁶ Γνωστή ως υπόθεση Ντρέιφους: Ντρέιφους Άλφρεντ (1859-1935) εβραίος αξιωματικός του γενικού επιτελείου των Γάλλων, που κατηγορήθηκε άδικα και καταδικάστηκε ως κατάσκοπος των Γερμανών, φυλακίστηκε υπό τρομερές συνθήκες στο νησί του Διαβόλου στην ακτή της γαλλικής Γουινέας. Η περίοδος που ακολούθησε τη δίκη του και η δημόσια πολεμική που αναπτύχθηκε οδήγησε στην διάδοση αντιμιλιταριστικών απόψεων που αποδείχθηκαν βραχύβιες.

¹⁷ Ferro, ο.π., σ.33-40

¹⁸ Ο.π., σ.42-52

την αποικιακή επέκταση και τις εξαγωγές των προϊόντων μέχρι την κατάκτηση των χρηματαγορών. Η καθυστερημένη αποδοχή της Γερμανίας από τις υπόλοιπες δυνάμεις στο αποικιακό μοίρασμα του κόσμου είχε μάλλον ως στόχο να κατευνάσει τις γερμανικές απαιτήσεις παρά να τις καλύψει. Η Αγγλία από την πλευρά της, βλέποντας την ναυτική δύναμη της Γερμανίας να μεγαλώνει (1900), νιώθει να απειλείται άμεσα στη διεκδίκηση των θαλασσών. Οι Άγγλοι επιθυμούν να διατηρήσουν το λεγόμενο Two powers Standard.¹⁹

Τον Αύγουστο του 1914, οι δύο συνασπισμοί πίστευαν ότι εμπλέκονται σε έναν πόλεμο, ο οποίος προασπίζεται «τα δικαιώματα, την τιμή και την ασφάλεια τους».²⁰ Ακόμη και η Σοσιαλιστική Διεθνής υπέρμαχος της ειρήνης, δεν παρέμεινε πιστή στην φιλειρηνική της στράτευση. Με την κήρυξη του πολέμου οι περισσότεροι σοσιαλιστές ηγέτες ακολούθησαν το κάλεσμα, είτε κατατάχτηκαν είτε προπαγάνδισαν- όπως λ.χ. ο Μουσολίνι υπέρ της σύρραξης. Οι εξαιρέσεις σ' αυτόν τον κανόνα υπήρξαν ελάχιστες.²¹

Μία μερίδα ερευνητών του Μεγάλου Πολέμου, υποστήριξε ότι ο πόλεμος ήταν το αποτέλεσμα της «παλιάς διπλωματίας» και του συστήματος των συμμαχιών που στηριζόταν στις μυστικές συμφωνίες. Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο διάφοροι ιστορικοί τον συνέδεσαν, με την προσπάθεια ορισμένων κυβερνήσεων να αποσπάσουν την προσοχή των λαών τους από τα πολλά εσωτερικά τους προβλήματα και να στρέψουν την προσοχή του στην εξωτερική πολιτική. Για τους μαρξιστές η φύση του πολέμου ήταν ίδια με του καπιταλισμού. Η υπερπόντια επέκταση των κρατών οδήγησε τελικά στην σύγκρουση, διότι τα διάφορα κράτη δεν κατάφεραν να μοιράσουν ειρηνικά τον υπανάπτυκτο κόσμο. Άλλοι συγγραφείς επικεντρώθηκαν στις στρατηγικές αποφάσεις (π.χ. η επίδραση του αγγλογερμανικού ναυτικού ανταγωνισμού). Για τους νικητές Συμμάχους φταίει αποκλειστικά η Γερμανία, από την πλευρά της, η γερμανική κυβέρνηση θεωρούσε πως τιμούσε τις αξίες του δικού της πολιτισμού έναντι της Ρωσίας.²²

¹⁹ Πολιτική που εξασφαλίζει στην Βρετανία μια ναυτική δύναμη ανώτερη ή ίση με το άθροισμα των ναυτικών δυνάμεων των δύο χωρών που διαθέτουν τον σημαντικότερο στόλο μετά το δικό της δηλ. εν προκειμένω της Γαλλίας και της Γερμανίας.

²⁰ Ο.π., σ.52-63

²¹ Περισσότερα σχετικά με την αντίδραση της Διεθνούς βλ. ο.π., σ.79-87 και Joll, ο.π., σ.260

²² Ο.π., σ.236 καθώς και Hobsbawm, ο.π., σ.255, 475. Επιπλέον βλ. Robson, ο.π., σ.72-75 και Ferguson, ο.π., σ.46-62

1.3 Οι μέθοδοι του πολέμου και το σύστημα των χαρακωμάτων

Πέρα από τις άμεσες, που ήταν η εξόντωση των εχθρικών δυνάμεων μέσα από τη μάχη και τις διάφορες εκστρατείες αποθάρρυνσης, κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου εφαρμόστηκαν και άλλες έμμεσοι μέθοδοι.

Η πρώτη μέθοδος ήταν η υπονόμευση του εσωτερικού των κρατών του αντιπάλου και η διάλυση των κρατικών μηχανισμών τους. Η δεύτερη μέθοδος ήταν η συντριβή του αντιπάλου στο πεδίο της μάχης, καταστρέφοντας την οικονομία τους και διακόπτοντας τις πηγές ανεφοδιασμού τους. Τρίτη και τελευταία μέθοδος, η προπαγάνδα. Έχοντας κύριο στόχο την αποθάρρυνση του αντιπάλου, οι εμπλεκόμενοι χρησιμοποίησαν κάθε δυνατό τρόπο. Από τη διάδοση διεθνιστικών και ειρηνιστικών ιδεών μέχρι την έκδοση εφημερίδων σε περιοχές που κατείχαν με στόχο την δημιουργία αρνητικού κλίματος για την αντίπαλη πλευρά.²³



Αυστριακοί στο μέτωπο της Γαλικίας

Στο Ανατολικό Μέτωπο ο αριθμός των ανδρών σε σχέση με τις μεγάλες εκτάσεις διατήρησε μια κάποιου είδους μεγαλύτερη κινητικότητα. Στα Δυτικά όμως ο πόλεμος ήταν διαφορετικός. Οι στρατιώτες αναγκάζονταν να θάβονται για να επιβιώσουν (Νοέμβριος 1914), με τους Γερμανούς και τους Άγγλους να

²³ Ferro, ο.π., σ.211-236

κατασκευάζουν ολόκληρα δίκτυα χαρακωμάτων, με ορύγματα που επικοινωνούσαν, εμπόδια και καταφύγια. Αντίθετα οι Γάλλοι και οι Ρώσοι δεν ακολούθησαν την ίδια πρακτική και τα δικά τους χαρακώματα δημιουργήθηκαν με προχειρότητα.

Μία από τις καινοτομίες που συγκεκριμένου πολέμου ήταν η τέχνη του καμουφλάζ. Επίσης η χρησιμοποίηση των αερόστατων και κατόπιν των αεροπλάνων είχε σαν στόχο να επιτηρεί το εχθρό και όχι να βάλλει (αυτή η δυνατότητα χρησιμοποιήθηκε αργότερα) εναντίον του. Επιπλέον η μορφή αυτού του πολέμου απαιτούσε και τη δημιουργία ειδικού εξοπλισμού, με αποτέλεσμα νέα όπλα να κάνουν την εμφάνισή τους. Ο πόλεμος στα χαρακώματα είχε τους δικούς του κανόνες και τις δικές του συνήθειες. Λίγοι ήταν οι μαχητές που δεν έζησαν κάποιο γεγονός.²⁴

Ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, είναι η πρώτη σύγκρουση στην οποία τα ατομικά όπλα αντικαθίστανται από τα όπλα ταχείας βολής. Οι μάχες σώμα με σώμα δίνουν τη θέση τους στην εξ αποστάσεως σύγκρουση με τον εχθρό. Πλέον οι διόπτρες σκόπευσης, τα τηλεσκόπια και οι συσκευές ηχητικού εντοπισμού έχουν μεγαλύτερη σημασία στη διεξαγωγή του πολέμου ενώ και ο ρόλος της αεροπορίας στις αναγνωριστικές επιχειρήσεις κρίνεται απαραίτητος.²⁵

Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος δεν παύει να είναι ένας Πόλεμος ανάμεσα στους πολλούς που έζησε η ανθρωπότητα. Ωστόσο, ορισμένα στοιχεία του τον κάνουν να ξεχωρίζει από τους άλλους και ιδίως το γεγονός ότι υπήρξε ο Πρώτος Μεγάλος Πόλεμος που έφερε σε αντιπαράθεση τις Μεγάλες τότε Δυνάμεις. Ακόμη και οι αποικίες των τότε γνωστών ιμπεριαλιστικών δυνάμεων έλαβαν μέρος σε έναν πόλεμο που ουσιαστικά δεν τους αφορούσε. Από την πλευρά τους οι εμπόλεμοι χρειάστηκε να αναδιοργανώσουν την οικονομία τους προκειμένου να ανταπεξέλθουν στη διεξαγωγή του πολέμου.²⁶ Προχωρώντας σε εσωτερικό και εξωτερικό δανεισμό στο τέλος του πολέμου είχε δημιουργηθεί ένα περίπλοκο σύστημα χρεών που φυσικά έπρεπε να αποπληρωθούν.²⁷ Η Οκτωβριανή Επανάσταση το 1917 και η αποχώρηση των Ρώσων από τον πόλεμο, θα εντείνει την κρισιμότητα της κατάστασης, φέρνοντας και τις υπόλοιπες χώρες αντιμέτωπες με κρίσιμα εσωτερικά προβλήματα. Ο πόλεμος

²⁴ Ο.π., σ.183-193 και Robson, ο.π., σ.79-87

²⁵ Virilio Paul, *Πόλεμος και Κινηματογράφος*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, σ.159-160

²⁶ Joll J. ο.π., σ.272

²⁷ Ο.π., σ.277-278 για την κινητοποίηση στην Ευρώπη κατά τη διάρκεια του πολέμου βλ. και το συλλογικό έργο, Horne John, *State, Society and Mobilization in Europe during the First World War*, United Kingdom: Cambridge University Press, 1997

είχε κουράσει, η απροσδόκητη συμμετοχή των Η.Π.Α θα επισπεύσει το τέλος και θα οδηγήσει στην υπογραφή της Συνθήκης των Βερσαλλιών και τη λήξη του Πολέμου.

Η κουλτούρα του πολέμου δεν ήταν για όλους τους εμπόλεμους της ίδιας μορφής και σημασίας. Για τους περισσότερους Ευρωπαίους ο πόλεμος σήμαινε μακελειό, ματαιότητα, λάσπη και αίμα. Για τους Αμερικάνους σήμαινε καθαρές κάλτσες και υγιή δόντια.²⁸

²⁸ Groot De J G. ο.π., pp.206. Ο Frédéric Rousseau στην μελέτη του, *La guerre censurée: Une histoire des combattants européens de 14-18*, Paris: Seuil, 2003, αναδεικνύει με τη χρήση αλληλογραφίας στρατιωτών και αναμνήσεων τι σήμαινε ο πόλεμος για τους μαχητές σε απλά ανθρώπινα επίπεδα π.χ. η σχέση τους με την οικογένεια, την ερωτική ανάγκη, τη συντροφικότητα, την καθαριότητα και πάνω από όλα το φόβο.

Κεφάλαιο II: Η Μνήμη του Μεγάλου Πολέμου

Η μνήμη έχοντας την ιδιότητα να διατηρεί πληροφορίες, ενεργοποιεί όσες από αυτές έχουν εντυπωθεί, πάντα βέβαια ως στοιχεία του παρελθόντος.²⁹ Όμως το συμφέρον, η συναισθηματικότητα, η επιθυμία, η λογοκρισία κ.α. δημιουργούν πάνω στην μνήμη (ατομική) διάφορες χειραγωγήσεις. Το ίδιο συμβαίνει και με τη συλλογική μνήμη, η οποία έχει δεχτεί διάφορες πιέσεις από την εκάστοτε εξουσία.³⁰ Η κινηματογραφική μνήμη από την πλευρά της όπως και η ιστορική (είτε ατομική είτε συλλογική) έχει την ιδιότητα να γίνεται επιλεκτική ανάλογα με το τι θέλει να προβάλλει κάθε φορά. Οι δυο τους δεν διαφέρουν και πολύ, τόσο η κινηματογραφική όσο και η ιστορική μνήμη έχουν δεχτεί σκληρές κριτικές για το τι κάθε φορά επιλέγουν να τονίσουν. Αυτό οφείλεται και στο γεγονός ότι η μνήμη από μόνη της είναι ένα ζήτημα καθαρά προσωπικό για τον καθένα και εκφράζεται ανάλογα με το πώς βιώθηκε μια κατάσταση ή το πώς επιλέγει ο σκηνοθέτης να την προβάλλει.

Οι αναμνήσεις του πολέμου δεν είναι οι ίδιες για όλους τους ανθρώπους. Εξαρτώνται από τις μνήμες καθώς και από το πώς έζησε ο καθένας κάποιο γεγονός. Οι μνήμες είτε επιβιώνουν, είτε πεθαίνουν, είτε επανέρχονται στο προσκήνιο.³¹ Το 2014 θα συμπληρωθούν 100 χρόνια από την έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Πράγμα σημαντικό, εάν αναλογιστεί κανείς πως η ανάμνηση παίζει επίσης ρόλο αναφοράς. Αλλά κατά τον Ferro «αναφορά δεν σημαίνει και μνήμη».³² Η μνήμη παραποιεί με τον τρόπο της. Επιλέγει να θυμάται τα θύματα των ασφυξιογόνων αερίων αλλά δεν τιμά θύματα του τύφου ή της γρίπης (το 1918 προκάλεσε στα δυτικά τόσους νεκρούς όσο και οι μεγάλες μάχες), θύματα των μαχών του Βερντέν τιμούνται περισσότερο από της Σομ ή της Πασσεντάλε, οι ρώσοι στρατιώτες από την άλλη δεν μνημονεύονται καθόλου. Βέβαια στα παραπάνω παίζει το ρόλο της και ο πολιτικός κόσμος.

²⁹ Λε Γκοφ Ζακ, *Ιστορία και Μνήμη*, Αθήνα: Νεφέλη, 1998, σ. 87

³⁰ Ο.π. σ.90

³¹ Ferro M. ο.π., σ.457, για το Μεγάλο Πόλεμο ανάμεσα στην ιστορική μνήμη και την ιστορία βλ. και Winter Jay, *Remembering War, The Great War Between Historical Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven: Yale University Press, 2006

³² Ο.π., σ.458-459

Η κατασκευή της μνήμης του Μεγάλου Πολέμου ξεκινάει ήδη από το 1915.³³ Περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον η Γαλλία κράτησε ζωντανή τη μνήμη του Μεγάλου Πολέμου με μουσεία και εξειδικευμένες βιβλιοθήκες (την B.D.I.C-Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine).³⁴ Τα μνημεία του 'Α Παγκοσμίου Πολέμου είναι πανταχού παρόντα στη χώρα και ξεχωρίζουν για τον τεράστιο αριθμό τους. Περίπου 36.000 φτιάχτηκαν μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '20. Οι μεγάλες απώλειες των Γάλλων είναι ο λόγος που υπήρξαν μεταπολεμικοί εορτασμοί τέτοιας μεγάλης κλίμακας. Βέβαια η ανέγερση ενός μνημείου δεν ήταν πάντοτε εύκολη υπόθεση καθώς ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες υπήρχαν διαφωνίες. Είναι γεγονός επίσης ότι στήθηκε μια βιομηχανία μνημείων αμέσως μετά το τέλος του πολέμου, που εξελίχθηκε με την βοήθεια της διαφήμισης σε κάτι πέρα από μέσο μνήμης, μετατράπηκε σε εμπόρευμα.³⁵ Η Γερμανία της Βαϊμάρης επινόησε την κατασκευή ενός μουσείου ειρήνης, το Antikriegsmuseum στο Βερολίνο το οποίο δεν ευτύχησε με την έλευση του ναζισμού.

Σε όλες τις χώρες ο πόλεμος αυτός ενίσχυσε τη φαντασία των μυθιστοριογράφων, των ποιητών, των φιλοσόφων και των σκηνοθετών. Σημαντικοί συγγραφείς εμπνεύστηκαν και έγραψαν για το Μεγάλο Πόλεμο, αποτυπώνοντας πολλές φορές κομμάτια από προσωπικές τους μνήμες, όπως ο Erich Maria Remarque με το «Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικό Μέτωπο» του 1929, ο Ernest Hemingway με το «Αποχαιρετισμός στα όπλα» την ίδια χρονιά, ο John Dos Passos το 1920 με το «One Man's Initiation» και το 1921 με το «Three Soldiers», ο Louis Ferdinand Céline με το «Ταξίδι στην άκρη της νύχτας» το 1932, καθώς και ο Στρατής Μυριβήλης με το έργο του «Η Ζωή εν Τάφω», (1924,1930) για να μνημονεύσουμε ορισμένους μόνο συγγραφείς.³⁶

Ένα από τα σύμβολα μνήμης για τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο αποτελεί η παπαρούνα, που φοριέται από τα τέλη Οκτωβρίου έως την 11^η Νοεμβρίου, ημέρα

³³ Davis Belinda, «Experience, Identity, and Memory: The Legacy of World War I», *The Journal of Modern History* 75 (March 2003), pp.115

³⁴ Μία βιβλιοθήκη που ξεκίνησε ως Αρχείο μνήμης του Μεγάλου Πολέμου και σήμερα έχοντας επεκταθεί θεματικά καλύπτει ολόκληρο τον 20^ο αιώνα.

³⁵ Για περισσότερα σχετικά με την εμπορευματοποίηση της μνήμης του πολέμου στη Γαλλία βλ. Sherman J. Daniel, «Art, Commerce, and the Production of Memory in France after World War I», Gillis John (cust.), *Commemorations, the politics of the national identity*, Princeton: Princeton University Press, 1994, pp. 186-214

³⁶ Σχετικά με τη μνήμη του Μεγάλου Πολέμου στη λογοτεχνία βλ. και Christoupolou Zacharoula, «The Literature and Memory of World War I. Remarque, Aldington and Myrivilis: Fictionalizing the Great War.» *James A. Rawley Graduate Conference in the Humanities*. Paper 9, (2006), pp.1-14

λήξης του πολέμου. Βέβαια το συγκεκριμένο σύμβολο προκαλεί διφορούμενες απόψεις, αν και ο λόγος που χρησιμοποιείται είναι κυρίως για να τιμήσει τα νεκρά θύματα του πολέμου.³⁷

Τα προσωπικά ημερολόγια των στρατιωτών ξαναζωντανεύουν σβησμένες μνήμες από την καθημερινή ζωή του πολέμου, τις μάχες και τις αντιξοότητες τις οποίες είχαν να αντιμετωπίσουν.³⁸ Οι ίδιοι οι βετεράνοι του πολέμου αποτελούσαν άσβεστη πηγή μνήμης, αν και ο τελευταίος ο Claude Choules πέθανε το 2011 σε ηλικία 110 ετών, στο Περθ της Αυστραλίας περνώντας με τη σειρά του στις σελίδες της ιστορίας. Σήμερα εξακολουθεί να είναι σημαντική η προσπάθεια του βρετανικού Αυτοκρατορικού Πολεμικού Μουσείου που αγωνίζεται για τη διατήρηση της μνήμης του πολέμου παρά τις τεράστιες δυσκολίες που έχει να αντιμετωπίσει λόγω οικονομικών προβλημάτων.³⁹

Τα αποτελέσματα της λήξης παραμένουν επίκαιρα ακόμη και σήμερα. Το 1998 ο Γάλλος Πρωθυπουργός Lionel Jospin μαζί με τους ομολόγους του, της Βρετανίας John Reid και της Ιταλίας Carlo Scognamiglio, προχώρησαν σε μία τολμηρή κίνηση: την αναγνώριση και αποκατάσταση της μνήμης των χιλιάδων εκτελεσθέντων για λιποψυχία στρατιωτών κατά το 1914-18. Οι αντιδράσεις- κυρίως από τη γαλλική δεξιά- δεν έλειψαν. Ιδιαίτερα η περίπτωση του Jospin είναι χαρακτηριστική, καθώς ο πατέρας του Robert Jospin είχε λάβει μέρος στον Πόλεμο και είχε γίνει μάρτυρας τέτοιων εκτελέσεων. Αποτέλεσμα ήταν μεταπολεμικά να στρατευτεί στο Σοσιαλιστικό κόμμα και σε φιλειρηνικές οργανώσεις απομάχων, ενώ αγωνίστηκε επί χρόνια για την αποκατάσταση της μνήμης των εκτελεσμένων

³⁷ Το Νοέμβριο του 2010 παραλίγο να προκληθεί διπλωματικό επεισόδιο κατά την επίσκεψη του Ντβιντ Κάμερον στην Κίνα, καθώς ο Πρωθυπουργός φορούσε στο πέτο μια καρφίτσα παπαρούνας. Για τους Κινέζους δεν θυμίζει παρά την ταπεινωτική ήττα τους από τους Βρετανούς στον πόλεμο του οπίου. Δεν επετράπη η χρήση του συμβόλου να φορεθεί ούτε από την εθνική ομάδα της Αγγλίας, διότι θεωρήθηκε πολιτικό σύμβολο. Ωστόσο το σύμβολο της παπαρούνας δεν είναι βρετανική ιδιοτροπία αλλά απαντάτε σε ποίημα του Καναδού στρατιωτικού γιατρού Τζον Μακ Κρέ, από το Νοέμβριο του 1918. Για περισσότερα βλ. Τζερόλε Ε., «Η Παπαρούνα σύμβολο Μνήμης», *Η Αυγή*, 13/11/2011, στη <http://www.avgi.gr/ArticleActions/show.action?articleID=650656>, (4/10/2012), καθώς και Fisk Robert, «Mocking the Memory of those who died in World War I», *DAWN.COM*, 5/11/2011, στη <http://dawn.com/2011/11/05/mocking-the-memory-of-those-who-died-in-world-war-i/>, (4/10/2012)

³⁸ Βλ. <http://www.firstworldwar.com/diaries/index.htm>, (4/10/2012)

³⁹ Βλ. <http://www.bbc.co.uk/news/uk-15645345>, (4/10/2012)

συμπολεμιστών του. Η στάση του γιού του ήταν ίσως και μια πράξη αποκατάστασης των αγώνων του πατέρα του.⁴⁰

Η μνήμη του πολέμου δεν είναι ανοιχτή μόνο θεωρητικά-φανταστικά. Υπάρχουν εκκρεμότητες ακόμα και σε πρακτικό επίπεδο. Μόλις στις 3 Οκτωβρίου 2010 η Γερμανία κλήθηκε να καταβάλει την τελευταία δόση των αποζημιώσεων, βάση της συνθήκης των Βερσαλλιών, κλείνοντας μια για πάντα το κομμάτι αυτό του Α' Παγκοσμίου Πολέμου.⁴¹ Λίγο αργότερα, στις 11 Νοεμβρίου 2011, η Angela Merkel έγινε η πρώτη Γερμανίδα Καγκελάριος που συμμετείχε στις Εκδηλώσεις Εκεχειρίας της Γαλλίας στο Παρίσι. Αντίστοιχα εκδηλώσεις μνήμης υπήρξαν και σε άλλα μέρη του κόσμου, σε χώρες που είχαν λάβει μέρος στον πόλεμο, όπως η Αγγλία, οι ΗΠΑ κ.α.⁴²

Τελετές μνήμης δεν πραγματοποιούν μόνον οι άμεσα εμπλεκόμενοι με τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η ελληνική συμμετοχή, με 358 νεκρούς να κείτονται στο Πίροτ της Σερβίας, είναι ο απολογισμός σε επιχειρήσεις της Αντάντ στα Σέρβο-Βουλγαρικά σύνορα. Η τελετή οργανώθηκε με τη μέριμνα του ακόλουθου Άμυνας στην ελληνική πρεσβεία. Τα οστά των νεκρών που βρίσκονταν διασκορπισμένα σε διάφορα νεκροταφεία της περιοχής, τα περισυνέλλεξε το 1923 η Κατερίνα Λεβαντή, Ελληνίδα από το Βόλο που είχε παντρευτεί το Σέρβο μεγαλέμπορο από το Πίροτ, Πέταρ Στάνκοβιτς. Το στρατιωτικό νεκροταφείο θεωρείται ελληνικό έδαφος, ενώ τη συντήρηση του έχει αναλάβει η ελληνική πρεσβεία και το γραφείο του ακόλουθου Άμυνας.⁴³

«Το παρελθόν εξαρτάται εν μέρει από το παρόν» συμπληρώνει ο Λε Γκόφ. Κάθε ιστορία είναι σύγχρονη στο βαθμό που το παρελθόν συλλαμβάνεται στο πλαίσιο του παρόντος. Η ιστορία είναι και έχει διάρκεια και κατά συνέπεια το παρελθόν είναι ταυτοχρόνως και παρελθόν και παρόν. Στον ιστορικό εν τέλει έγκειται

⁴⁰ Offenstadt Nicolas, *Les Fusillés de la Grande Guerre et la Mémoire collective (1914-1999)*, Paris: Olive Jacob, 2002, σ.182-183, 198-199

⁴¹ Βλ. Τριανταφυλλίδη Ελένη, «Η Γερμανία έκλεισε το κεφάλαιο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος», άρθρο στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 13 Οκτωβρίου 2010, http://news.kathimerini.gr/4dcgi/w_articles_world_2_13/10/2010_418433_, (4/10/2012)

⁴² Βλ. <http://www.zougla.gr/page.ashx?aid=77362&cid=5&pid=2>, (4/10/2012)

⁴³Gια περισσότερα βλ. σχετικό δημοσίευμα της εφημερίδας «Ελεύθερος Τύπος», <http://www.e-typos.com/Post.aspx?id=907&title=%25CE%25A4%25CE%25B5%25CE%25BB%25CE%25B5%25CF%2584%25CE%25AE%2520%25CE%25BC%25CE%25BD%25CE%25AE%25CE%25BC%>, (4/10/2012) και εφημερίδα «Πρώτο Θέμα», <http://www.protothema.gr/greece/article/?aid=146992>, (4/10/2012)

να πραγματοποιήσει μια μελέτη του παρελθόντος κάτω από αυτή τη διπλή μορφή και όσο το δυνατόν πιο «αντικειμενική».⁴⁴ Υπό αυτή την έννοια η δική μας προσπάθεια έγκειται στο να μελετήσει την απόδοση της διαμεσολαβημένης πρόσληψης του πολέμου και της διαμόρφωσης ή συντήρησης της μνήμης του μέσω του κινηματογράφου.

⁴⁴ Λε Γκόφ, ο.π., σ.181

Κεφάλαιο III: Κινηματογράφος και Ιστορία: μια νέα σχέση γεννιέται

Ο κινηματογράφος αναπτύσσει μια δυναμική σχέση με την Ιστορία από την αρχή κιόλας της συνάντησης τους. Ο κινηματογράφος ναι μεν είναι ένα αφήγημα, ένας μετά-λόγος όπου χρησιμοποιεί την ιστορία ως πηγή για την αποτύπωση της αλήθειας (και φυσικά αποσκοπεί στο κέρδος, γι αυτό και απευθύνεται σε ένα μεγάλο κοινό) και εμπνέεται από αυτήν, δεν μπορούμε όμως να μην αναφέρουμε ότι αποτέλεσε πηγή όσον αφορά ζητήματα ταμπού, όπου πρώτα απασχόλησαν τον κινηματογράφο και έπειτα την ιστορία ανοικτά. Ο κινηματογράφος συμμετείχε ενεργά στην προβολή διαφόρων θεμάτων που σχετίζονταν με την κοινωνία και τον άνθρωπο. Όσον αναφορά τις ιστορικές ταινίες -με το ποσοστό τους παραμένει το ίδιο, πριν και μετά το 1960, καλύπτοντας περίπου το 1/6 της παραγωγής- συνεχίζουν να κεντρίζουν τη μνήμη των θεατών, τις εποχές και τα πρόσωπα.⁴⁵ Αν και αρκετά γενικευμένη δεν είναι τελικά άστοχη η παρατήρηση ότι ο κινηματογράφος απεικονίζει σε μεγάλο βαθμό την πολιτισμική ώσμωση των σύγχρονων κοινωνιών και έχει την τάση να ανακατεύει το χρόνο όπως τα χαρτιά μιας τράπουλας.⁴⁶

Ο κινηματογράφος «συμπλέκεται πολλαπλά με την Ιστορία αλλά παρεμβαίνει και ως παραγωγός της».⁴⁷ Παράλληλα, καθώς ο κινηματογράφος εξελίσσεται, δημιουργεί ταινίες, οι οποίες κάτω από την κάλυψη της απλής αναπαράστασης προπαγανδίζουν, εξυμνούν και εν τέλει θα λέγαμε ότι κατηχούν το θεατή σε μια συγκεκριμένη γνώση της ιστορίας. Από την πρώτη στιγμή εξάλλου οι εξουσίες (πολιτικές, θρησκευτικές ή και πνευματικές) αντιλήφθηκαν πως θα μπορούσε να λειτουργήσει ο κινηματογράφος και θέλησαν να τον οικειοποιηθούν θέτοντάς τον στην υπηρεσία τους.

⁴⁵ Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος, Ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990*, Αθήνα: Νεφέλη, 2004, σ.267-268

⁴⁶ Σώτη Τριανταφύλλου, «Watch Out: Cinema is so Permanent», πρόλογος στο βιβλίο του Ferro Mark, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2002, σ.18

⁴⁷ Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, ο.π., σ.29, καθώς και την εισαγωγή του Guynn William, *Writing History in Film*, New York: Routledge, 2006, pp.1-22

Η μελέτη μιας ταινίας από ιστορική σκοπιά ή από την κινηματογραφική οπτική, οδηγεί στη δημιουργία γόνιμου διαλόγου πάνω στη σχέση των δύο αυτών μεθοδολογιών. Η ιστορική και κοινωνική ανάγνωση της ταινίας, που επιχειρείται από το 1967, επέτρεψε την πρόσβαση σε αθέατες περιοχές του παρελθόντος των κοινωνιών.⁴⁸ Ο Δημητρίου υποστηρίζει πως «ο κινηματογράφος κάνει δύο πράγματα: αναπαριστά την ιστορία και ταυτόχρονα αναπλάθει ιστορίες. Υπάρχει και μια τρίτη διάσταση. Ο ίδιος βρίσκεται μέσα στην ιστορία και αποτελεί προϊόν της, επομένως την καθρεφτίζει».⁴⁹ Σήμερα αμφισβητούνται τα κριτήρια της επιλογής των ντοκουμέντων αλλά και η σημασία της αντικειμενικής θεώρησης.

Ο κινηματογράφος βρίσκεται μέσα στην ιστορία ή είναι μέρος της ιστορίας κατά δύο κύριες διαστάσεις. Κατά την πρώτη, αποτελεί συστατικό της και συμμετέχει στη διαμόρφωση της ροής της, ως ενεργός παράγοντας και υποκείμενο της ιστορίας. Κατά τη δεύτερη, αποτελεί ένα ντοκουμέντο για ερμηνεία της ιστορίας, γίνεται αντικείμενο, μάρτυρας μιας καταγραφής. Ως υποκείμενο έχει τη δύναμη να επηρεάζει τις μάζες (και ακόμα περισσότερο μέσω του βίντεο και της τηλεόρασης που αναμεταδίδουν τις ταινίες) όχι μόνο στο πώς να γράφεται η ιστορία αλλά και να διδάσκει τί είναι η ιστορία ως παρελθόν. Αυτό το κάνουν οι ιστορικές ταινίες, οι οποίες τις περισσότερες φορές παραποιούν για ιδεολογικούς ή απλά σκηνοθετικούς λόγους ακόμα και τα πιο ξεκάθαρα ιστορικά ζητήματα. Ως αντικείμενο της ιστορίας, η προβληματική εντοπίζεται στο κατά πόσο μία ταινία μπορεί να αποτελέσει τεκμήριο ιστορικής έρευνας. Η σύγχρονη ιστοριογραφία έχει μελετήσει εκτενώς το ζήτημα και έχουν διατυπωθεί διάφορα ερμηνευτικά σχήματα που προτείνουν μεθοδολογικές ερμηνείες πάντα με άξονα την αξιοποίηση του κινηματογράφου από την ιστορική έρευνα.⁵⁰

⁴⁸ Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, ο.π., σ.29-36, βλ. και Ferro Marc, «Το φιλμ και οι κινηματογραφικές πηγές ως μέσα για την ανάλυση των κοινωνιών», Νικολακάκης Γιώργος (επιμ.), *Εθνογραφικός Κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ, Θεωρητικές και Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1998, σ.29-37

⁴⁹ Σωτήρης Δημητρίου, *Ο Κινηματογράφος σήμερα, Ανθρωπολογικές, πολιτικές και Σημειωτικές Διαστάσεις*, Αθήνα: Σαββάλας, 2011, σ.172

⁵⁰ Ο.π., σ.173-175. Για μία αναλυτικότερη προσέγγιση σχετικά με την ταινία ως πηγή για την ιστορία βλ. από μια εκτενέστατη βιβλιογραφία Ferro Marc, «Film as an Agent, Product and Source of History», *Journal of Coeventemporary History*, vol.18, No. 3, Historians and Movies: The State of the Art: Part 1 (Jul., 1983), σ.357-364, Beaumont A. Roger, «Images of War: Films as Documentary History», *Military Affairs*, Vol. 35, No. 1 (Feb., 1971), σ.5-7, Rosenstone A. Robert, *Visions of the Past, The Challenge of Film to our Idea of History*, Massachusetts: Harvard University Press, 1995, σ.1-79 και 169-246, Warrington Hughes Marnie, *History Goes to the Movies, Studying History on Film*, New York: Routledge, 2007, Toplin Brent Robert, *Reel History: In Defense of Hollywood*,

Ως ιστορικά ντοκουμέντα οι ταινίες θα μπορούσαν να διακριθούν σε τέσσερις ομάδες: Α) στις ιστορικές ταινίες, οι οποίες αναπαραγάγουν κατά κανόνα τον κυρίαρχο λόγο πάνω στην ιστορία. Β) στις ταινίες με υπόθεση μη ρεαλιστική. Αποτελούν μεγάλο τμήμα της κινηματογραφικής παραγωγής (ταινίες του φανταστικού, της αρχαίας μυθολογίας, βιβλικές, κ.α.). Γ) στις ταινίες που διαμόρφωσαν τη σύγχρονη μυθολογία. Σ' αυτές ανήκουν κυρίως τα σίριαλ, το γουέστερν, οι εξωτικές, οι περιπετειώδεις, κ.α. Πρόκειται για ταινίες που αν και συγγενεύουν με την προηγούμενη ομάδα, εμπεριέχουν και πολλές άλλες μαρτυρίες για την εποχή τους ή μας επιτρέπουν να διακρίνουμε τέτοια στοιχεία. Δ) στις ταινίες με ρεαλιστικό μύθο και στις καλλιτεχνικές ή ταινίες «ποιότητας». Αυτές περιέχουν στοιχεία για κοινωνικές συνήθειες, πρακτικές και συμπεριφορές της εποχής τους.

Σε γενικές γραμμές θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι όλες οι ταινίες είναι ντοκουμέντα της κοινωνικής ιστορίας, αναπαριστούν πετυχημένα ή όχι, λιγότερο ή περισσότερο, σκόπιμα ή μη την εποχή τους και ανάλογα στο είδος το οποίο ανήκουν προσφέρουν πληροφορίες για τη φαινόμενη ή για την κρυμμένη ιστορία.⁵¹

III.1 Ιστορικοί και Κινηματογράφος

Η πρώτη γνωριμία του ιστορικού με τον κινηματογράφο δεν έγινε κάτω από τις καλύτερες δυνατές συνθήκες. Οι ταινίες για δεκαετίες αγνοούνταν και δεν θεωρούνταν ιστορικές πηγές. Ίσως να ήταν το αποτέλεσμα μιας γενικότερης κριτικής στάσης που τηρούσε ο πνευματικός και καλλιτεχνικός κόσμος για την νέα τέχνη τουλάχιστον κατά τα πρώτα έτη. Δεν θα πρέπει επίσης να παραβλέπουμε ότι και η ίδια η ιστοριογραφία αλλάζει σχεδόν παράλληλα με την εξέλιξη του κινηματογράφου κατά τον 20^ο αι. Οι αλλαγές που συντελούνται στην ιστορική μεθοδολογία θα επηρεάσουν με τον καιρό και τη σχέση του ιστορικού με τον κινηματογράφο.

Όταν εγκαταλείφτηκε η ιστορική διήγηση και τη θέση της ανέλαβε η ερμηνεία ο κινηματογράφος δεν είχε κάνει ακόμη την εμφάνιση του ή έστω πραγματοποιούσε τα πρώτα του βήματα. Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα δύσκολο ερμηνευτικά μέσο,

Kansas: University Press of Kansas, 2002, Rosenstone A. Robert, «The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age», Landy Marcia (cust.), *The Historical Film: History and Memory in Media*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2001, σ.50-66, και Sorlin Pierre, «How to Look at an "Historical" Film», Landy M. ο.π., σ.25-49

⁵¹ Δημητρίου, ο.π., σ.176-178

όμως η εξήγηση αυτή δεν ικανοποιεί ορισμένους ιστορικούς, οι οποίοι όλο και περισσότερο ανακαλύπτουν σε αυτόν νέα θέματα προς μελέτη. Η αδιαφορία που έδειξαν απέναντι στις ταινίες, οφείλεται σε πιο σύνθετες αιτίες. Ένας τρόπος για να κατανοήσουμε αυτή την απουσία θα ήταν να δούμε, ποιά «μνημεία του παρελθόντος» μετέτρεψε ο ιστορικός σε τεκμήρια και «ποιά τεκμήρια μεταμορφώνει η ιστορία σε μνημεία» στην εποχή μας.⁵²

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα διάφοροι κύκλοι διανοούμενων θεωρούν τον κινηματογράφο μηχανήμα ηθικής και ψυχικής αποσύνθεσης, ένα ευτελές θέαμα. Πιστεύουν πως η ταινία δεν έχει ταυτότητα, ίσως γιατί οι πρώτες εικόνες υπογράφονται με το όνομα της εταιρείας και όχι του δημιουργού. Επομένως οι ιστορικοί δεν έχουν που να παραπέμψουν. Έχοντας ως εργαλεία άρθρα ομιλιών, οικονομικές πραγματείες, υπουργικές διακηρύξεις, στρατιωτικές εντολές, αρχεία του κράτους, κ.α., θεωρούν πως οι ταινίες δεν είναι παρά προϊόν μοντάζ που αλλοιώνει την πραγματικότητα. Βέβαια, θα μπορούσε να αναρωτηθεί κάποιος αν και η επιλογή του ιστορικού απέναντι σε συγκεκριμένες αποδείξεις και παραπομπές αποτελεί ένα είδος μοντάζ.⁵³ Τέλος, ας μην ξεχνάμε πως η ταινία «έχει την ιδιότητα να αποδομεί όσα είχαν κατορθώσει να τακτοποιήσουν σε μια εύρυθμη ισορροπία γενιές ολόκληρες κρατικών λειτουργών και στοχαστών» εξαιτίας των διαφορετικών χώρο-χρονικών πλαισίων που χρησιμοποιεί.⁵⁴ Κατά συνέπεια για τον συντηρητικό ιστορικό του πρώτου μισού του 20^{ου} αι. η δυσκολία του να αντιμετωπίσει την κινηματογραφική ταινία ως τεκμήριο έμοιαζε απολύτως δικαιολογημένη.

Σταδιακά ωστόσο η σχέση αυτή αλλάζει. Η ανάδειξη της σχολής των Annales και των επιγόνων της (κυρίως των κοινωνικών ιστορικών της μεταπολεμικής περιόδου αλλά και της πολιτισμικής ιστορίας) διευρύνει τα πεδία έρευνας της ιστορίας. Η μεταβολή της σχέσης άρχισε από την ανάδειξη νέων πεδίων έρευνας αρχικά για τον ιστορικό του κινηματογράφου. Μία από τις βασικές υποχρεώσεις του είναι να φέρει στην επιφάνεια άγνωστες ταινίες ή άγνωστα γεγονότα σχετικά με γνωστές ταινίες.⁵⁵ Εκ των πραγμάτων η έρευνά τους θα αγγίζει περιοχές πέρα από την αισθητική και ιστορία της ταινίας. Κατά τα τέλη της δεκαετίας του '70

⁵² Ferro M. *Κινηματογράφος και Ιστορία*, ο.π., σ.39

⁵³ Ο.π., σ.42-43 και Δημητρίου, ο.π., σ.173-174.

⁵⁴ Ο.π., σ.45.

⁵⁵ Dudley Andrew, «Κινηματογράφος και ιστορία», στο Hill John- Gibson Church Pamela (επιμ.), *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές, Κριτικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Πατάκη, 2009, σ.302

παρατηρείται μια είδους στροφή των θεωρητικών του κινηματογράφου στη μελέτη ιστορικών ζητημάτων προκειμένου να εντάξουν ιστορικό-χρονικά και να ερμηνεύσουν το κινηματογραφικό προϊόν. Η αλλαγή αυτή συντελείται όταν και άλλοι κλάδοι ενσωματώνονται στην ιστορική έρευνα (κοινωνιολογία, ανθρωπολογία, οικονομία, ψυχολογία) για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.⁵⁶ Μέσα από την συνάντηση των ερευνητικών πεδίων του ιστορικού του κινηματογράφου και του ιστορικού που αναζητά νέα ερμηνευτικά εργαλεία θα προκύψει εν τέλει και η συνάντηση του ιστορικού με την κινηματογραφική ταινία που αρχίζει πλέον να αντιμετωπίζεται χωρίς περιστροφές τόσο ως πηγή όσο και ως εργαλείο έρευνας. Ο κινηματογράφος συνεπώς αποτελεί ένα σημαντικό ιστορικό αρχείο για δύο λόγους. Από τη μία επειδή όλες οι ταινίες συντηρούν πληροφορίες που συλλέγονται από το φακό, κάποιες επιδεικνύοντας αυτή τη λειτουργία και άλλες αγνοώντας τη. Από την άλλη οι ταινίες μυθοπλασίας είναι υπό μία έννοια ένα αρχείο που καταγράφει μια εποχή, ένα κλίμα της εποχής που γυρίζεται, νοοτροπίες μιας περιόδου ακόμη και όταν δεν αναφέρεται κατά ανάγκη σε ένα σημαντικό ιστορικό γεγονός. Κάθε ταινία έχει μια αξία ως ντοκουμέντο, οποιαδήποτε και εάν είναι φαινομενικά η φύση της. Βάση των προηγούμενων λειτουργιών καταλήγουμε σε δύο τρόπους ιστορικής έρευνας, από τη μία πλευρά η κοινωνικοί ιστορικοί που μελετάνε την κοινωνική εμπειρία και από την άλλη οι ιστορικοί του κινηματογράφου που ενδιαφέρονται για την κρυμμένη μαρτυρία (τρέλες, προκαταλήψεις, εμμονές κ.α.).⁵⁷

Το ενδιαφέρον του ερευνητή βρίσκεται στην κρυμμένη ιστορία. Ο Ferro πρόσθεσε ένα ακόμη, αυτό της παραδρομής (lapsus). Δηλαδή το κρυμμένο εκείνο στοιχείο που δεν φαίνεται κατά τη δημιουργία της ταινίας και το οποίο καλείται να εντοπίσει ο ερευνητής. Υπάρχουν τριών ειδών παραδρομές, αυτή που τοποθετείται ως ασυμφωνία (συνήθως παρατηρείται στα επίκαιρα), αυτή που προέρχεται από τον σκηνοθέτη και εκείνη που πηγάζει από τις ταινίες της αντί-ιστορίας και του στρατευμένου κινηματογράφου.⁵⁸ Θα προσθέταμε δε και μια ακόμα θεωρία που ισχυρίζεται ότι ο κινηματογράφος είναι ένας καθρέφτης της κοινωνίας, επειδή μπορεί να μελετηθεί η συχνότητα εμφάνισης ορισμένων κοινωνικών τύπων αλλά και επειδή

⁵⁶ Ο.π., σ.304-305

⁵⁷ Ο.π., σ.308-310

⁵⁸ Δημητρίου, ο.π., σ.177

μας προσφέρει πληροφορίες για το κοινό που τις παρακολουθεί και τους δημιουργούς της.⁵⁹

III.2 Όψεις και Λειτουργία του Κινηματογράφου

III.2.1 Η Πολιτική του Διάσταση

Ο Christian Zimmer στην κλασική πλέον μελέτη του για τη σχέση κινηματογράφου και πολιτικής θεωρεί ότι γενικά οι ταινίες ως θέαμα δεν κάνουν τίποτα άλλο παρά να αναπαράγουν την κυρίαρχη ιδεολογία. Η προσπάθεια του κινηματογράφου να ξεφύγει από την αναπαραγωγή της κυρίαρχης ιδεολογίας και να εκφράσει νέα δεδομένα μέσω της αντιπαράθεσης, εκφράζεται με τον πολιτικό κινηματογράφο. Άλλωστε η πολιτική υπάρχει παντού, όπου υπάρχει σχέση εξουσίας-υποταγής.⁶⁰

Εξετάζοντας με ποίο τρόπο είναι πολιτικός ο εμπορικός κινηματογράφος, θα μπορούσαμε να προτείνουμε δύο μεθοδολογικούς όρους. Αρχικά να τον δούμε μέσα από τον κινηματογράφο, δηλαδή ως ένα κοινωνικό φαινόμενο που εκτίνεται σε όλα τα στρώματα της κοινωνίας και ακουμπά τον άμεσο δέκτη που είναι ο άνθρωπος και επειδή το πολιτικό είναι ιδεολογικό, να αναθεωρήσουμε την αντίληψη μας για το θέμα αυτό, να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε και όχι να αποσπαστούμε τις αντιλήψεις του εκάστοτε σκηνοθέτη ή δημιουργού.⁶¹ Το θέαμα αν το δούμε από την άποψη της πραγματικότητας, ρεαλιστικά και αντικειμενικά, είναι μια διευθέτηση του πραγματικού πάντοτε όμως από την οπτική του κάθε δημιουργού. Εάν το δούμε από την άποψη της ιδεολογίας, με οπτική υποκειμενική, το θέαμα είναι αντανάκλαση του κόσμου, ένα κομμάτι αλήθειας.⁶²

Όπως η πολιτική διάσταση βρίσκεται σε όλα τα κοινωνικό-πολιτισμικά φαινόμενα, το ίδιο συμβαίνει και με τον κινηματογράφο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν έχει μια σχετική αυτονομία. Όταν ο κινηματογράφος απωθεί την πολιτική πλευρά στο όνομα της αισθητικής, αποτελεί φαινόμενο ιδεολογικό και πολιτικό. Η πολιτική διάσταση λειτουργεί στον κινηματογράφο έμμεσα διαμέσου των θεσμών, της

⁵⁹ Dudley A. ο.π., σ.312 και για μία πιο αναλυτική προσέγγιση της κοινωνιολογίας του κινηματογράφου βλ. Sorlin Pierre, *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004

⁶⁰ Zimmer Christian, *Κινηματογράφος και Πολιτική*, Αθήνα: Εξάντας, 1976, σ.11

⁶¹ Δημητρίου Σ. ο.π., σ.113

⁶² Zimmer C. ο.π., σ.17

ιδεολογίας και της κυρίαρχης δύναμης. Η άμεση επέμβαση της εξουσίας λαμβάνει τη μορφή επέμβασης με πολλών ειδών διώξεις, απολύσεις, φυλάκιση κ.α. Είναι γεγονός πως η βασικότερη πολιτική επέμβαση γίνεται με την επιβολή της λογοκρισίας. Ίσως η λογοκρισία δεν έχει επιβληθεί με την ίδια αυστηρότητα στις άλλες τέχνες, όσο στον κινηματογράφο. Στις ΗΠΑ επιβλήθηκε από το 1909 με τον ισχυρισμό ότι λειτουργούσε για να προασπίσει όχι την τέχνη αλλά το κοινό. Η προβολή αρκετών ταινιών ήταν απαγορευμένη όπως για παράδειγμα οι «Σταυροί στο Μέτωπο» (Kubrick 1957), ταινία η οποία στη Γαλλία ήταν απαγορευμένη για πολλά χρόνια. Το ζήτημα της λογοκρισίας αφορούσε όλες τις χώρες. Πολλές ταινίες υπέστησαν διωγμό ή αποκλείστηκαν από τη διανομή, ενώ μια ιδιόμορφη μορφή λογοκρισίας επεβλήθη από τα εμπορικά κυκλώματα σε ταινίες που ξέφευγαν από τους αισθητικούς κανόνες της εποχής τους όπως για παράδειγμα οι ταινίες της αβάν γκαρντ (πρωτοποριακές).⁶³

Μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1950 η λογοκρισία χαλαρώνει, εξαιτίας της στροφής του συστήματος παρακολούθησης στην τηλεόραση που φάνταζε εκείνη τη στιγμή ως η νέα ηθική απειλή για τη μέση οικογένεια. Η πολιτική δίωξη συνεχίστηκε στις πολιτικές ταινίες, ενώ αρχίζει να ατονεί σε εκείνες που θεωρούνταν ότι προσέβαλαν τη θρησκεία και την ηθική. Πολλές φορές παρατηρείται μια είδους αυτολογοκρισία από τους παραγωγούς και τους σκηνοθέτες εξαιτίας διαφόρων οικονομικών συμφερόντων αλλά και της «κοινής ιδεολογίας» με την κατεστημένη εξουσία.

Η έμμεση πολιτική λειτουργία του κινηματογράφου διακρίνεται μέσω της ιδεολογικής επιρροής, δηλαδή με το να ταυτίζεται ο θεατής με τον ήρωα. Η άποψη ότι το κοινό έχει ελεύθερη σχέση με τον κινηματογράφο δεν απηχεί την πραγματικότητα. Η ιδεολογία εισάγεται στην ταινία μέσα από όλα τα στάδια της κινηματογραφίας, από το αρχικό στάδιο της παραγωγής μέχρι και τη διανομή.⁶⁴ Υπό αυτό το πρίσμα μπορούμε να διακρίνουμε δύο λειτουργίες της πολιτικής διάστασης του κινηματογράφου: α) τον πολιτικό κινηματογράφο με την πλατιά έννοια, του οποίου ο ρόλος είναι να νομιμοποιεί και να αναπαράγει την κοινωνικό-πολιτική πραγματικότητα. Κάτω από αυτό το δεδομένο, πολιτικές ταινίες με την πλατιά έννοια μπορούν να θεωρηθούν σχεδόν όλες και β) τον πολιτικό κινηματογράφο με τη στενή έννοια, ο οποίος διακρίνεται με διάφορες ονομασίες όπως, «πολιτικός»,

⁶³ Δημητρίου Σ. ο.π., σ.114-117 καθώς και Zimmer C. ο.π., σ.95-98 και 221-228

⁶⁴ Ο.π., σ.117-120 και Zimmer C. ο.π.

«στρατευμένος», «ανεξάρτητος» κ.α. Χωρίζεται σε δύο μεγάλες ομάδες με πολλές φορές δυσδιάκριτα τα μεταξύ τους όρια, στις ταινίες καταγγελίας και στις «στρατευμένες».⁶⁵

Στην πρώτη ομάδα ανήκουν, οι ταινίες καταγγελίας, για τις οποίες το σύστημα τήρησε στάση ελέγχου, αλλά συχνά και ανοχής. Το θέμα αυτών των ταινιών είναι η καταγγελία των σχέσεων ανισότητας και εξουσίας, ενώ πολλές επεκτείνονται στην ανάδειξη των κοινωνικών συγκρούσεων απελευθέρωσης ή ανατροπής. Θέματα κοινωνικά με πνεύμα καταγγελίας, πολιτικών και απελευθερωτικών αγώνων, βίας και βασανιστηρίων, αντιφασιστικές, αντιπολεμικές ταινίες («Η Μεγάλη Χίμαιρα», Renoir 1937, «Ο Τζόννι πήρε το όπλο του», Trumbo 1971), πολιτισμικών κινημάτων ή σχολών, αντιρατσισμού, κοινωνικών διακρίσεων, κοινωνικό-πολιτικού περιεχομένου κ.α, ενώ σε αυτή την κατηγορία θα μπορούσαν να θεωρηθούν και οι περισσότερες χώρες της ΕΣΣΔ και πολλές των χωρών της Ανατολικής Ευρώπης.⁶⁶

Παράλληλα υπάρχει και μια ενδιάμεση κατηγορία ο λεγόμενος «ανεξάρτητος κινηματογράφος» που άνθισε κυρίως στις ΗΠΑ και λειτουργεί ως τις μέρες μας παράλληλα με το εμπορικό κύκλωμα του Χόλλυγουντ, με μια μεγαλύτερη θεματολογική ελευθερία και μια ανοχή στο ζήτημα της πολιτικής και κοινωνικής κριτικής. Η αντίθεση που εμφανίστηκε κατά καιρούς απέναντι στον ανεξάρτητο κινηματογράφο από τους μεγάλους παραγωγούς δεν οφειλόταν τόσο σε οικονομικούς ανταγωνισμούς, όσο σε ιδεολογικό-πολιτικούς, στη σύγκρουση αρχών τόσο για το περιεχόμενο των ταινιών όσο και κύρια για τις στοχεύσεις του κινηματογράφου.⁶⁷

Η δεύτερη ομάδα είναι ο «στρατευμένος κινηματογράφος». Οι ταινίες που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία παρά την κοινωνική και πολιτική κριτική που ασκούν, εμφανίζουν βασικά προβλήματα στον τρόπο που προβάλλονται αλλά και στην συντηρητική οπτική τους. Πολλές φορές η αξιοπιστία που δείχνει το κοινό απέναντι στις στρατευμένες ταινίες είναι ελάχιστη και οι καλλιτεχνικές τους αρετές μοιάζουν εξαιρετικά περιορισμένες, το δε τελικό αποτέλεσμα οδηγεί τόσο στη

⁶⁵ Ο Zimmer από την άλλη μας προτρέπει να υιοθετήσουμε την ταξινόμηση του συγγραφέα Μπαρτελεμύ Άμενγκουάλ, όπου τις διαχωρίζει σε επαναστατικά φιλμ από τα απλά πολιτικά φιλμ. Την πρώτη κατηγορία την θεωρεί εκ των πραγμάτων περιθωριακή, παράλληλη και συμπτωματική, ακόμα και παράνομη που γίνεται ανεκτή από το σύστημα ή καταδιώκεται. Η δεύτερη θεωρεί ότι κινητοποιεί συνειδήσεις πάνω στα προβλήματα της κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας, εθνικής και διεθνούς. Ο.π.σ.306

⁶⁶ Δημητρίου Σ. ο.π., σ.137-142

⁶⁷ Περισσότερα σχετικά με τον «ανεξάρτητο κινηματογράφο» βλ. ο.π., σ.144-149

μοιρολατρία όσο και στο αδιέξοδο.⁶⁸ Ως παραδείγματα αυτής της κατηγορίας μπορούμε να σημειώσουμε τον κινηματογράφο της ναζιστικής περιόδου, πολλές ταινίες του σοβιετικού κινηματογράφου και ειδικά της περιόδου της σταλινικής διακυβέρνησης αλλά και αμερικανικές ταινίες που προβλήθηκαν στα πλαίσια προπαγανδιστικών τακτικών σε περιόδους πολεμικών συγκρούσεων (Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, Κορέα, Βιετνάμ, Ιράκ κ.α.).

Το πρόβλημα για το εάν συμβάλλουν οι πολιτικές ταινίες στην κοινωνική εξέλιξη, αν λειτουργούν ως όργανα αντίδρασης ή ως μέσα αφύπνισης και με ποιες συνθήκες προβολής είναι πάντα ανοιχτά. Κάθε κίνημα οφείλει να δώσει λύση συμβατή με τους δικούς του ιστορικούς όρους.

III.2.2 Πόλεμος και Κινηματογράφος

Ο κινηματογράφος συναντάει τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο μέσω της χρήσης της κινηματογραφικής κάμερας στην εναέρια αναγνώριση. Καθώς το περιβάλλον διαρκώς μεταβάλλεται κρίνεται απαραίτητο μέσο για της οργάνωση της μάχης η καταγραφή των δυνάμεων του αντιπάλου από μία κάμερα που βρισκόταν σε κάποιο αεροπλάνο ή σε ζέπελιν και το οποίο πετούσε πάνω από τα πεδία της μάχης.⁶⁹ Η χρήση της εικόνας θα τροποποιήσει την συνηθισμένη αντίληψη της σύγκρουσης και θα συμπληρώσει το οπλικό σύστημα με ένα νέο και ιδιαίτερο τρόπο. Εξαιτίας των παραπάνω, στρατηγικές και πολιτικές ερμηνείες θα έρθουν σε ρήξη. Δίπλα πλέον στην παραδοσιακή κινηματογραφική υπηρεσία στρατού, υπεύθυνη για την προπαγάνδα βλέπουμε μια στρατιωτική υπηρεσία εικόνων να καταστρώνει αναπαραστάσεις βάση των δεδομένων που λαμβάνει.⁷⁰

Φυσικά δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε την παραδοσιακή χρήση του κινηματογράφου ως μέσο προπαγάνδας κατά τη διάρκεια των πολέμων και τον έλεγχο του από τις δυνάμεις της εκάστοτε εξουσίας που τον χρησιμοποιούν για να χειραγωγήσουν τα πλήθη προβάλλοντας κάθε φορά ό,τι κρίνεται αναγκαίο. Οι

⁶⁸ Ο.π., σ.154-156 για τη λειτουργία και την αισθητική του στρατευμένου βλ. στο ίδιο σ.166-172. Κατά τον Zimmer C. βλ. ο.π., σ. 152, ο πολιτικός κινηματογράφος που στρατεύεται με σκοπό την Επανάσταση διακρίνεται σε δύο μεγάλες κατηγορίες: τα αναμνηστικά, πανηγυρικά φιλμ από τη μία και τα αγωνιστικά φιλμ από την άλλη.

⁶⁹ Virilio Paul, ο.π., σ.11

⁷⁰ Ο.π., σ.11-12

Αμερικανοί για παράδειγμα, χρησιμοποιώντας την κινηματογραφική γνώση, καταφέρνουν να «εισβάλλουν» στις άλλες χώρες μέσω των ταινιών και της κουλτούρας που προβάλλουν. Πρόκειται για ένα νέο τύπο παραβίασης των συνόρων.⁷¹

⁷¹ Ο.π., σ.85

Κεφάλαιο IV: Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και ο Κινηματογράφος

Οι πρώτες πολεμικές ταινίες εμφανίστηκαν σχεδόν ταυτόχρονα με την ύπαρξη του ίδιου του κινηματογράφου και όχι εξαιτίας του Μεγάλου Πολέμου. Διάφορες χώρες γύρισαν θέματα μαχών, ενώ ακόμη και οι ουδέτερες την περίοδο 1914-1918 ασχολήθηκαν με το ζήτημα της κινηματογράφησης των εχθροπραξιών κατά βάση όμως στα πλαίσια των κινηματογραφικών επικαίρων.⁷²

Μετά τη σύναψη της ειρήνης, το θέμα ξεχάστηκε γρήγορα στην Ευρώπη και λίγο απασχόλησε τον κινηματογράφο. Το Χόλλυγουντ αντίθετα κυριάρχησε στον τομέα αυτό, έτσι, καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '20, ενώ η ευρωπαϊκή κινηματογραφία παρήκμαζε, οι αμερικανικές ταινίες πουλούσαν στο εξωτερικό τον Μεγάλο Πόλεμο. Οι ΗΠΑ εξήγαγαν πολεμικές ταινίες που ήταν δημοφιλείς και, χωρίς ποτέ να θέτουν υπό αμφισβήτηση τη νομιμότητα της αμερικανικής παρέμβασης, περιέγραφαν τη ζωή στα χαρακώματα, τις κακουχίες των τραυματιών και τη γενικότερη καταστροφή με ρεαλιστικό και σκληρό τρόπο. Η μόδα της πολεμικής ταινίας θα επαναφέρει πιο έντονο το ενδιαφέρον και των Ευρωπαίων καθώς τελείωνε η δεκαετία του '20.

Πιο συγκεκριμένα στη δεκαετία που ακολουθεί τον πόλεμο εμφανίζονται σημαντικές ταινίες που αποτυπώνουν τις πολεμικές περιπέτειες.⁷³ Το 1919 ο Αμπέλ Γκάνς, με τη βοήθεια του γαλλικού Υπουργείου Άμυνας και με τη συμμετοχή στρατιωτών ως κομπάρσων παρουσιάζει το *J' Accuse (Κατηγορώ)*, ένα φιλμ καταγγελία του γερμανικού милитарισμού. Πρόκειται για ένα περισσότερο

⁷² Sorlin P. ο.π., σ.43

⁷³ Γενικότερα οι ταινίες που γυρίστηκαν με θέμα τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ξεπερνούν τις χίλιες βλ. http://www.imdb.com/keyword/world-war-one/?sort=release_date (8/10/2012). Ανάμεσα τους ντοκιμαντέρ, ταινίες μικρού μήκους, τηλεοπτικές παραγωγές κ.α. Στην παρούσα εργασία, η επιλογή των ταινιών που θα μελετήσω στο Β΄ μέρος θα αναφέρονται μόνον σε κινηματογραφικές παραγωγές και μόνο σε αυτές που έχουν άμεσο θέμα τον πόλεμο (με εξαίρεση την ταινία *All Quiet on the Western Front*, 1979 του Delbert Mann που είναι κινηματογραφημένη τηλεταινία). Για τις υπόλοιπες βλ. παράρτημα στο τέλος ή http://www.imdb.com/keyword/world-war-one/?title_type=feature&genre=war&sort=release_date (8/10/2012)

αντιγερμανικό παρά για ένα φιλειρηνικό φιλμ.⁷⁴ Ο Αμπέλ Γκάνς έφτασε στο σημείο να θεωρήσει ότι η συντροφικότητα μπορούσε να υπερνικήσει τις εθνικές παραδόσεις και προκαταλήψεις. Σχεδόν κανείς δεν ασχολήθηκε με τον πόλεμο με βάση την προέλευση του, με τις απαρχές του, με τις βαθύτερες ρίζες του. Η περίπτωση του Γκάνς απέδειξε ότι οι ιθύνοντες ήθελαν να εμποδίσουν την προβολή οποιασδήποτε ιστορίας θα μπορούσε να αναπτύξει ειρηνιστικά αισθήματα και απέρριπταν προτάσεις για έργα που αφορούσαν την επιστροφή νεκρών στρατιωτών που εκλιπαρούν τους ζωντανούς να μην ξεκινήσουν καινούργιο πόλεμο. Ο Γκάνς δεν ήταν ιδιαίτερα ικανοποιημένος από την ταινία του, η οποία κατηγορήθηκε έντονα και από τη Δεξιά και από την Αριστερά. Για το λόγο αυτό γύρισε μία νέα ομιλούσα φιλειρηνική βερσιόν το 1929. Λίγα χρόνια αργότερα (1925) ο Κίνγκ Βίντορ παρουσιάζει την αμερικανική *Big Parade* (*Η Μεγάλη Παρέλαση*) που γνώρισε τεράστια εισπρακτική επιτυχία, καθώς ήταν κυρίως μια ερωτική ιστορία με φόντο τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι σκηνές μάχης όμως των Αμερικανών στα ευρωπαϊκά μέτωπα έμειναν κλασικές.⁷⁵ Το 1926 ο Ραούλ Γουόλς καινοτομεί με το *What Price Glory* (*Πόσο Κόστισε η Νίκη*), μια ταινία που αρχίζει να κριτικάρει την ουσία του πολέμου με αρκετή τόλμη.

Η ταινία του Λούις Μάιλστοουν, *Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικό Μέτωπο* (*All Quiet on the Western Front*), που βασίστηκε στο ομώνυμο αντιπολεμικό μυθιστόρημα του Erich Maria Remarque ακολουθεί ανοιχτά φιλειρηνική τοποθέτηση.⁷⁶ Η πρωτοπορία του Μάιλστοουν, ήταν η χρήση της μουσικής υπόκρουσης. Στο ξεκίνημα του ομιλούντος κινηματογράφου, οι ήχοι από πολυβόλα και η έκρηξη βομβών προκάλεσαν εντύπωση. Η χρήση των ήχων από τον σκηνοθέτη ήταν εντυπωσιακή και αρμονική. Πριν φτάσουν οι χαρακτήρες στην πρώτη γραμμή του μετώπου, η μουσική υπόκρουση είναι απαλή και συνδυάζεται αρμονικά με το σενάριο, όμως μόλις οι νεοσύλλεκτοι φτάνουν στα χαρακώματα, η οθόνη κατακλύζεται από εκρήξεις, ενώ αργότερα η ησυχία επανέρχεται πάλι στην ταινία. Όλη αυτή η αντίθεση γίνεται τρομακτική και σκοπός της ήταν να προκαλέσει συναισθηματική αντίδραση συνδυάζοντας την ηχώ με τον ήχο (χωρίς χρήση λέξεων και εικόνων). Η ταινία χωρίς να τροποποιεί τον τρόπο αφήγησης τον μεταβάλλει. Δεν υπάρχει ήρωας, μόνο μια ομάδα συντρόφων, ένας από τους οποίους είναι ο πιο σημαντικός. Επίσης δεν υπάρχει

⁷⁴ Βλ. Bimbenet Jérôme, *Film et histoire*, Paris: Armand Colin, 2007, σ.101-102

⁷⁵ Ο.π., σ.103-104

⁷⁶ Σχετικά με τα φιλμ αυτά και τα φιλειρηνικά φιλμ της δεκαετίας του '30 βλ. ο.π., σ.104-110

πλοκή και καμία εξέλιξη, το μόνο θέμα είναι ο θάνατος. Ο Μάιλστοουν καταδικάζει το θέμα του πολέμου, οποιουδήποτε όχι μόνο του συγκεκριμένου, κάτι το οποίο απέφυγαν σχεδόν στο σύνολο τους οι ταινίες της δεκαετίας του '20. Η ταινία σημείωσε μεγάλη επιτυχία στην Ευρώπη και έγινε κλασική.⁷⁷

Οι Ευρωπαίοι ξεκίνησαν να κινηματογραφούν τον πόλεμο χωρίς να πρόκειται για μίμηση της αμερικανικής οπτικής. Η αμερικανική θεώρηση της μάχης ήταν προβληματική, καθώς αν και άρτια τεχνικά έμοιαζε ξεκομμένη από μια ουσιώδη κριτική της βαρβαρότητας του πολέμου. Όσοι Ευρωπαίοι αποφάσισαν να μεταφέρουν τον πόλεμο στη μεγάλη οθόνη γνώριζαν ότι θα ήταν υποχρεωμένοι να ανταγωνιστούν τις καλές, αμερικανικές παραγωγές. Έκπληξη προκαλεί το γεγονός ότι οι Ευρωπαίοι, αντί να εγκαταλείψουν αυτόν τον τομέα, τελικά επικράτησαν. Τη δεκαετία του 1930 στην Ευρώπη γυρίστηκαν περισσότερες ταινίες με θέμα την περίοδο 1914-1918 σε σχέση με το Χόλλυγουντ, και ορισμένες από αυτές σημείωσαν μεγαλύτερη επιτυχία από το *Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικό Μέτωπο*.

Παρακάτω ο χρονολογικά οργανωμένος πίνακας (Πίνακας 1) μας προσφέρει μια πρώτη εικόνα όσον αφορά τις σημαντικότερες ταινίες που γυρίστηκαν στις μεγαλύτερες κινηματογραφικές αγορές της Ευρώπης και των ΗΠΑ.

Πίνακας 1. Οι πολεμικές ταινίες της δεκαετίας του 1930⁷⁸

Μ. Βρετανία	Γαλλία	Γερμανία	Ιταλία
1930			
<i>Journey's End</i> ^{αγ}	<i>La Rebellé</i>	<i>Westfront 1918</i> ^{αγ}	
<i>Two Worlds</i>	<i>Les Deux Mondes</i>	(Στο δυτικό μέτωπο)	
<i>Suspense</i> ^{αγ}	(Οι δύο κόσμοι)	<i>Zwei Welten</i>	
<i>French Leave</i> ^α			
<i>The W Plan</i> ^α			
(Υπό τα χαρακώματα)			
1931			

⁷⁷ Sorlin P. ο.π., σ.44-45

⁷⁸ Πηγή: Sorlin P. ο.π., σ. 46-48

<i>Tell England</i> ^{αγ} <i>East Lynne on the</i> <i>western front</i> (Ο ακάνθινος δρόμος)	<i>Le croix de bois</i> ^{αγ} (Ξύλινοι σταυροί) <i>Les Monts en</i> <i>Flammes</i> ^γ <i>Un soir au front</i> ^α (Ένα βράδυ στο μέτωπο) <i>Verdum, souvenirs</i> <i>d' histoire</i> ^γ (Βέρντεν) <i>Sous le casque de</i> <i>cuir</i> ^α	<i>Niemand'sland</i> ^γ <i>Berge in Flammen</i> ^γ (Τα φλεγόμενα βουνά) <i>Die Nacht der</i> <i>Entscheindung</i> (Μια νύχτα αποφάσεως) <i>Douaumont</i> ^γ (Ντουωμόντ) <i>1914, Die letzten</i> <i>Tage vor dem</i> <i>Weltbrand</i>	
1932			
<i>Josser in the Army</i> ^α		<i>Kreuzer Emden</i> ^γ (Εμδεν) <i>Tannenberg</i> ^γ	
1933			
<i>I Was a Spy</i> ^α (Όταν ήμουν κατάσκοπος) <i>On secret service</i> ^α	<i>La Voie sans</i> <i>disque</i> ^α	<i>Morgenrot</i> ^γ (Χαραυγή)	<i>Camicia</i> <i>near</i> ^β
1934			
	<i>Cessez le feu</i> ^β	<i>Stosstrupp 1917</i> ^γ (Νύχτα Εφόδου 1917) <i>Ein Mann will nach</i> <i>Deutschland</i> <i>Heldentum und</i> <i>Totenkampf unserer</i> <i>Emden</i> ^γ	
1935			
<i>Moscow Nights</i> ^β	<i>Nuits moscovites</i> ^{αβ}		<i>Milizia</i>

<i>(Νύχτες της Μόσχας)</i> <i>Forever England^α</i>	<i>(Νύχτες της Μόσχας)</i> <i>L' Equipage^α</i> <i>Koenigsmark^{αβ}</i> <i>(Καίνιγκσμαρκ)</i>	<i>territoriale^{αβ}</i> <i>Passaporto rosso^β</i> <i>Le scarpe al sole^{αγ}</i>	
1936			
<i>Mademoiselle Docteur</i> <i>(Φροϋλάιν ντόκτορ)</i> <i>The Secret Agent^α</i>	<i>Mademoiselle Docteur</i>	<i>Das Schloss in Flandern</i> <i>(Το θείο τραγούδι)</i> <i>Im Trommelfeuer Des Westfront^γ</i>	<i>Cavalleria^β</i> <i>Tredici uoimini e un canone</i>
1937			
<i>Dark Journey</i> <i>(Υποβρύχιο U-84), [β' τίτλος Μυστικό του 8^{ου} γραφείου Κατασκοπείας]</i> <i>The Wind Mill^α</i> <i>Secret Lives^α</i> <i>(Πατρίδα και τύψεις)</i> <i>A romance in Flanders^{αβ}</i>	<i>Boissière^α</i> <i>(Η μεγάλη χίμαιρα)</i> <i>(Grand Illusion)</i> <i>Ultimatum^α</i> <i>(Τελεσίγραφο του Σεράγεβο)</i> <i>J' accuse</i> <i>(Κατηγορώ)</i> <i>Marthe Richard au service de la France</i> <i>(Εις την υπηρεσία της Γαλλίας)</i> <i>Soeurs d' armes</i>	<i>Patrioten</i> <i>(Πατριώτες)</i> <i>Unternehmen Michael^{αγ}</i> <i>Signal in der Nacht^γ</i> <i>Urlaub auf Ehrenwort</i>	
1938			
<i>Who Goes Next?^{αβ}</i> <i>Thirteen Men and a Gun</i>	<i>Le Héros de la Marne</i> <i>(Ο Ηρωας του Μάρνη)</i> <i>Paix sur le Rhin^β</i>	<i>Pour le mérite</i> <i>Dreizehn Mann und eine Kanone</i>	

(Ειρήνη στο Ρήνο)			
1939			
<i>The Spy in Black</i> ^{αβ}	<i>Le Déserteur</i>	<i>D III 88</i> ^γ	<i>Piccolo</i>
(Ο μαύρος κατάσκοπος)	(Ο Λιποτάκτης) <i>Deuxième Bureau</i> <i>contre</i> <i>Kommandatur</i> <i>Les Otages</i> (Περιμένοντας το θάνατο) <i>Paradis Perdu</i> ^β (Ο χαμένος παράδεισος)		<i>alpino</i> ^α

Σημείωση:

α Η ταινία είναι μεταφορά από λογοτεχνικό έργο (θεατρικό, μυθιστόρημα, απομνημονεύματα).

β Το κυρίως μέρος της πλοκής εκτυλίσσεται πριν ή μετά τον πόλεμο.

γ Οι πολεμικές ενέργειες καταλαμβάνουν σημαντικό ρόλο στην ταινία.

Οι πολεμικές ταινίες της περιόδου ανέρχονται περίπου στο 3% της συνολικής ευρωπαϊκής παραγωγής. Αυτό οφείλεται στο ότι, λίγοι μόνο σκηνοθέτες επέλεξαν να ασχοληθούν με το συγκεκριμένο ζήτημα (Βίκτορ Σάβιλ και Άντονι Άσκουιθ στη Βρετανία, Τζιοβακίνο Φορζάνο στην Ιταλία, Κάρλ Ρίτερ Γερμανία, Γκέοργκ Βίλχελμ Πάμπστ Γερμανία και Γαλλία, Αμπέλ Γκάνς στη Γαλλία). Ο συνοπτικός πίνακας δείχνει ότι υπήρξε ταυτόχρονη ή συνεχόμενη παραγωγή πέντε ταινιών σε δύο ή τρεις διαφορετικές ευρωπαϊκές χώρες, αλλά το δέσιμο ανάμεσα σε όσους ασχολούνταν με την παραγωγή πολεμικών ταινιών ήταν πολύ πιο στενό. Οι ίδιοι ηθοποιοί συνεχώς διέσχιζαν τα εθνικά σύνορα για να υποδυθούν λίγο ή πολύ παρόμοιους ρόλους. Σε ολόκληρη την Ευρώπη επικρατούσε μια έντονη ανησυχία για τις μνήμες και την οπτική απεικόνιση του Μεγάλου Πολέμου.

«Όταν αναφερόμαστε στη δεκαετία του '30, πρέπει να προσέχουμε τους αναχρονισμούς», σύμφωνα με τον Sorlin.⁷⁹ Από το 1945, οι ταινίες υποδείκνυαν τα λάθη ή μερικές φορές καταδίκάζαν τα εγκλήματα της Ανώτατης Διοίκησης και απεικόνιζαν τη ματαιότητα των πολεμικών πράξεων. Μια ταινία για παράδειγμα όπως οι *Σταυροί στα Χαρακώματα* (King and Country, 1964 του Τζόζεφ Λόουζι⁸⁰) ήταν αδιανόητη τη δεκαετία του '30. Κάποιες «ειρηνιστικές» ταινίες έδειξαν τη φρίκη στα χαρακώματα, αλλά μέσα σ' ένα αδιαφανές σκηνικό και χωρίς να συσχετίζεται άμεσα με το Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Στο *Δυτικό Μέτωπο* (Westfront 1918) του Πάμπστ, οι Γερμανοί και οι Γάλλοι, που είναι υποχρεωμένοι να σκοτώνουν ο ένας τον άλλον, υποφέρουν το ίδιο και πεθαίνουν με τον ίδιο οδυνηρό τρόπο. Ο πατριωτισμός ωστόσο ήταν βαθιά ριζωμένος στο νου των ανθρώπων και ήταν δύσκολο να τον αμφισβητήσει κανείς. Ταινίες όπως η *Forever England*, 1935 του Γουόλτερ Φόρντε, έλεγαν ότι ο θάνατος για τη χώρα σου είναι ένδοξος και ανταμείβεται.

Το θέμα του πολέμου ήταν ιδιαίτερα επίκαιρο τη δεκαετία του '30, και αυτό οφείλεται στο ότι κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου επανέρχονται οι χειρότερες μνήμες κατά τέτοιο τρόπο ώστε να δίνεται η ευκαιρία στους ανθρώπους να τις αντιμετωπίσουν μέσω της ψυχαγωγικής δύναμης της τέχνης. Την περίοδο 1928-1932, έχουμε αύξηση της δημοτικότητας των αυτοβιογραφιών, των θεατρικών έργων και των μυθιστορημάτων, των ταινιών, επαναδημοσιεύεται προγενέστερη πολεμική λογοτεχνία, αναπαράγονται πίνακες ή φωτογραφίες του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Η στενή σχέση των ταινιών με τις άλλες τέχνες είναι εμφανής ιδιαίτερα με τη λογοτεχνία, καθώς τα 2/5 των ταινιών βασίζονται σε γραπτά κείμενα. Στη Βρετανία η πλειοψηφία των ταινιών, με εξαίρεση τις διεθνείς παραγωγές που απευθύνονταν σε διαφορετικό κοινό, ήταν προσαρμογές διάσημων θεατρικών έργων ή μυθιστορημάτων. Ακόμη ακολούθησε και ένας μεγάλος αριθμός διασκευών των ίδιων των ταινιών.

Το θέμα του πολέμου αντιμετωπίζεται από διάφορες οπτικές, μία από αυτές είναι ο πόλεμος «ως τέλος» δηλώνει πως μαζί με το τέλος της σύγκρουσης τελειώνει και η ζωή, άλλοτε ως «αρχή», αντί να κλείσει την ιστορία, ο πόλεμος μπορεί να την

⁷⁹ Ο.π., σ.50

⁸⁰ Περισσότερα σχετικά με τα φιλμ του Λόουζι, καθώς και τις ομοιότητες και διαφορές του *Σταυροί στα Χαρακώματα* με τους *Σταυρούς στο Μέτωπο* (Kubrick, 1957), βλ. Palmer James-Riley Michael, *The Film's of Joseph Losey*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, αλλά και Kelly Andrew, *Cinema and the Great War*, London: Routledge, 1997, σ. 127-141

ανοίξει. Ακόμη τα θέματα εκτείνονταν τόσο πέρα από τη γραμμή του μετώπου όσο και στην καρδιά του πολέμου, την πρώτη γραμμή.⁸¹ Το σίγουρο είναι πως οι μνήμες της σύρραξης παρέμεναν βαθιά χαραγμένες στο μυαλό των ανθρώπων τη δεκαετία του 1930, σε βαθμό που ήταν αδύνατο να αστείευτεί κάποιος επί του θέματος ή να το απεικονίσει με στοιχεία φαντασίας. Τέλος, κάθε χώρα παρέμενε προσκολλημένη στις δικές της θεωρήσεις, παρά τις συχνές συναντήσεις ηθοποιών, σκηνοθετών και τεχνικών. Ο Παγκόσμιος Πόλεμος πάντα αναπαραστάθηκε ως ένα εθνικό γεγονός και λιγότερο ως ένα ευρωπαϊκό και σχεδόν καθόλου ως ένα ταξικό γεγονός.⁸²

⁸¹ Για μία πιο ολοκληρωμένη ανάλυση πάνω στις διαφορετικές οπτικές του πολέμου, μαζί με παραδείγματα ταινιών βλ. Sorlin P. ο.π., σ.55-80 και Bimbenet J. ο.π., σ.99-120

⁸² Ο.π., σ.86

**Μέρος Β΄ : Ο Α΄ Παγκόσμιος
Πόλεμος στον Κινηματογράφο
1939-2011**

Μέχρι τη δεκαετία του 1930 το ενδιαφέρον για τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στην παραγωγή ταινιών ήταν ιδιαίτερα αυξημένο, όπως αναφέραμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο. Ενώ όμως η λογοτεχνία (δεκαετία '30) παρουσίαζε αρκετά ρεαλιστικά τη μάχη, ο κινηματογράφος δεν κατάφερε να ανταπεξέλθει στη δυσκολία, και, στην προσπάθεια του να ανακαλέσει στη μνήμη του κοινού τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Έτσι περιόρισε την περιγραφή του σε ένα μόνο στρατόπεδο, προκειμένου να αποφύγει κάθε είδους σύγκρουση. Ακόμη στις ταινίες αυτής της περιόδου ο θάνατος παρουσιάζεται μεν δραματικός, αλλά γρήγορος, αξιοπρεπής και καθαρός και θα πρέπει να περιμένουμε περίπου είκοσι χρόνια ώστε τα ζητήματα να ξεπεραστούν με αφορμή τις ταινίες που γυρίζονται με θέμα την Αντίσταση.⁸³

Ένα ακόμη σημαντικό θέμα που πρέπει να σημειώσουμε είναι πως στη δεκαετία του '30, η αιχμαλωσία στον πόλεμο δεν απεικονιζόταν συχνά. Παρατηρώντας τον πίνακα 1, βλέπουμε πως μόνο μία ταινία από κάθε χώρα ασχολήθηκε με το συγκεκριμένο θέμα. Η γαλλική *Μεγάλη Χίμαιρα* (*La Grande illusion*, Renoir 1937) την οποία θα αναλύσουμε παρακάτω, η γερμανική *Πατριώτες* (*Patrioten*, Karl Ritter 1937) και η αγγλική *Who Goes Next?* (*Maurice Elvey* 1938).⁸⁴

Με το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου το 1939, η παραγωγή ταινιών που αναφέρονται στην προηγούμενη παγκόσμια σύρραξη μειώνεται αισθητά, με σύνολο τις 15-20 ταινίες ανά δεκαετία.⁸⁵ Το φαινόμενο είναι μάλλον λογικό εάν σκεφτεί κανείς πως το ενδιαφέρον στράφηκε στο Β΄ Παγκόσμιο και στην παραγωγή ταινιών με θέματα κατασκοπίας, Ναζί κ.α. Όσοι όμως διατήρησαν το ενδιαφέρον τους για τον Μεγάλο Πόλεμο καταπιάνονται με θέματα που θεωρούνταν απαγορευτικά τις προηγούμενες δεκαετίες όπως τα λάθη Ανώτατης Διοίκησης, εκτελέσεις λιποτακτών, εκτελέσεις για παραδειγματισμό, αυτοτραυματισμούς στρατιωτών, αντιπολεμικό περιεχόμενο, κριτική του πολέμου κ.α.

Τη δεκαετία του '40 έχουμε συνολικά 25 ταινίες που αναφέρονται στον Α΄ Παγκόσμιο, από αυτές οι 19 είναι Αμερικανικής παραγωγής και ενδεικτικά αναφέρω δύο: *Η Γέφυρα της Αμαρτίας* (*Waterloo Bridge*, Mervyn LeRoy 1940) και *Sergeant York* (*Howard Hawks* 1941). Μόνον οι πέντε είναι ευρωπαϊκής παραγωγής (*Paradis*

⁸³ Ο.π., σ.97-98

⁸⁴ Ο.π., σ.68

⁸⁵ Βλ. πιο αναλυτικά το παράρτημα των ταινιών ή http://www.imdb.com/keyword/world-war-one/?title_type=feature&genre=war&sort=release_date (3/11/2012)

Perdu, Abel Gance 1940 γαλλική, *Vsadniki*, Igor Savchenko 1942 Σοβιετική Ένωση, *The Life and Death of Colonel Blimp*, Michael Powell- Emeric Pressburger 1943, *My Brother Jonathan*, Harold French 1948, *The Spy in Black*, Michael Powell 1939, αγγλικές) και μία Αυστραλιανή (*40,000 Horsemen*, Charles Chauvel 1941).⁸⁶

Τη δεκαετία του '50 οι Ευρωπαϊκές παραγωγές αυξάνονται (10 ευρωπαϊκές -5 Αμερικανικές) καθώς ο πόλεμος (Β' Παγκόσμιος πόλεμος) έχει τελειώσει και το ενδιαφέρον για τον προηγούμενο αναζωπυρώνεται. Στις χώρες παραγωγής επανέρχεται η Ιταλία με τις, *Il Caimano del Piave*, Giorgio Bianchini 1951, *Pene Nere*, Oresti Biancoli 1952 και *Bella non Piagere*, David Carbonari- Duilio Coletti 1955. Την εμφάνιση τους κάνουν οι Τσεχοσλοβάκοι με τις *Dobry Vojak Sreik* 1957 και *Poslusue Hlasim* 1958 του Karel Stekly. Πέρα από τις γάλλο-ιταλικές συμπαραγωγές που γυρίζονται βλέπουμε το θέμα να απασχολεί και την Τουρκία με μία ταινία βασισμένη σε νουβέλα (*Son Gece*, Sami Aynoglu 1952), αλλά και τη Δυτική Γερμανία με την *Der grove Zapfenstreich*, George Hurdalek 1952.⁸⁷

Τις επόμενες τέσσερις δεκαετίες η παραγωγή ταινιών με βασικό θέμα τους τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, λίγο πολύ παραμένει σταθερή στις 15-19 ταινίες σε παγκόσμιο σύνολο, με αξιοσημείωτη αύξηση των συμπαραγωγών σε επίπεδο συμμετοχής μέχρι και οκτώ χωρών. Τη δεκαετία του '00 οι ταινίες αυξάνονται λίγο (23 ταινίες) με το θέμα να κεντρίζει ακόμη και το ενδιαφέρον να εξακολουθεί. Για παράδειγμα η ταινία «*All Quiet on the Western Front* του 1930», πέρα από το ριμέικ του '79 (που θα μελετήσω παρακάτω) πρόκειται να γυριστεί εκ νέου και να παρουσιαστεί το 2013 από την Mimi Leader.

Οι ταινίες τις οποίες θα μελετήσω, χρονολογικά ξεκινούν λίγο πριν το ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου μέχρι το 2011. Σε σύνολο δώδεκα ταινιών, θα αναλύσω το πώς παρουσιάζεται η μνήμη του Πολέμου μέσα από τη ματιά του κάθε σκηνοθέτη, τα θέματα με τα οποία ασχολείται, την χώρα παραγωγής, πως αποτυπώνεται το ζήτημα στο πέρασμα του χρόνου, καθώς και εάν προκύπτουν νέα ζητήματα που τίγονται και αφορούν τον Μεγάλο Πόλεμο.

⁸⁶ Ο.π.

⁸⁷ Ο.π.

Κεφάλαιο Ι: Η «Avant Premiere» σε πρώτο πλάνο..

- I. Η πρώτη ταινία, η γαλλική «Μεγάλη Χίμαιρα» (*La Grande Illusion*) του Ζαν Ρενουάρ γυρισμένη το 1937, «προσπαθεί να αποτυπώσει το πως η βεβιασμένη συντροφικότητα του πολέμου δεν μπορεί να σπάσει τους ταξικούς φραγμούς». Και είναι εξίσου χιμαιρικό, σύμφωνα με τη Βρετανίδα κριτικό Σίλια Μπρίτον να σπάσουν οι φραγμοί ανάμεσα στα φύλα, ακόμα και σε περιόδους που οι ανταγωνισμοί αυτοί αμβλύνονται.⁸⁸
- II. Η δεύτερη ταινία, «Σταυροί στο Μέτωπο» (*Paths of Glory*) του Στάνλι Κιούμπρικ, για πρώτη φορά το 1957 καταγράφει ένα θέμα ταμπού, σχετικά με τα λάθη της Ανώτατης Διοίκησης αλλά και τις εκτελέσεις στρατιωτών για παραδειγματισμό (είναι βασισμένη στην νουβέλα του Humphrey Cobb, *Paths of Glory*, 1935).⁸⁹
- III. «Ο Λόρενς της Αραβίας» (*Lawrence of Arabia*, 1962) η επική ταινία του Ντέιβιντ Λιν, μέσα από τη βιογραφία του ιδιόρρυθμου αξιωματικού Λόρενς, μας παρουσιάζει τη δράση της Αγγλίας στη Μέση Ανατολή την περίοδο του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, περίοδο κατά την οποία οι Άγγλοι βοηθούσαν στην εξέγερση των αραβικών φυλών έναντι της Τουρκίας.⁹⁰

⁸⁸ Βλ. Ρήντερ Κήθ, *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1985, σ.92, για περισσότερα βλ. και Nugent S. Frank, *Grand Illusion*, *The New York Times*, 13/09/1938 στη <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1731BE564BC4B52DFBF668383629EDE> (23/11/2012), αλλά και Wesley Morris, “Grant Illusion” steel feels progressive after 60 years, *San Francisco Chronicle*, 3/12/1999 στη <http://www.sfgate.com/news/article/Grand-Illusion-still-feels-progressive-after-60-3055837.php> (23/11/2012)

⁸⁹ Βλ. και Crowther Bosley, *Paths of Glory*, *The New York Times*, 26/12/1957 στη http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=EE05E7DF1731A62CA54A4CC2B7799B8E6896 (23/11/2012). Το φιλμ του Κιούμπρικ δημιούργησε σχολή. Το 1964 ο Losey γυρίζει το φιλμ *Pour l'exemple (King and Country)*, με θέμα την εκτέλεση ενός άγγλου στρατιώτη από τον αξιωματικό για παραδειγματισμό, επειδή έδειξε δειλία και την δίκη μετά του αξιωματικού. Το φιλμ παίχτηκε το 1965 στη Γαλλία χωρίς ουσιαστικό πρόβλημα. Ωστόσο προκάλεσε την ειρωνική διάθεση των αριστερών εντύπων, π.χ. της *Populaire* (4/1/65) για το γεγονός ότι το θέμα μπορεί να παιχτεί στη Γαλλία αφού δεν αφορά Γάλλους. Πιο συγκεκριμένα έγραφε: «ο καθένας γνωρίζει ότι στη Γαλλία, το 1914-18-ούτε κατά τη διάρκεια κανενός άλλου πολέμου-κανένας στρατιώτης ποτέ δεν εκτελέστηκε για παραδειγματισμό!...Η απόδειξη: αν μία σκηνοθεσία έβαζε στη σκηνή έναν δύστυχο Γάλλο, δικασμένο, καταδικασμένο σε θάνατο από στρατιωτική γαλλική δικαιοσύνη, θα ήταν απαγορευμένο.», βλ. Offenstand N. ο.π., σ.128

⁹⁰ Βλ. τη σχετική κινηματογραφική κριτική και παρουσίαση στους *New York Times*, 17/12/1962 στη <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=950CEEDE1630EF3BBC4F52DFB4678389679EDE&sc=2&sq=lawrence%20arabia&st=cse> (23/11/2012)

- IV. Ο Ντάλτον Τρούμπο το 1939 έγραψε μία αντιπολεμική νουβέλα, την οποία 32 χρόνια αργότερα γύρισε σε φιλμ. Η ταινία «*Ο Τζόννι πήρε το όπλο του*» (*Johnny Got his Gun*, 1971) αναφέρεται στην συμμετοχή των ΗΠΑ στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο την Άνοιξη του 1917. Μέσα από μία ενίοτε σουρεαλιστική ματιά, αποτυπώνει τη ζωή του τραυματισμένου Τζόννι στο νοσοκομείο καθώς ξεδιπλώνει το κουβάρι της ζωής του μέχρι τη στιγμή του τραυματισμού του.⁹¹
- V. Ο Ντέλμπερτ Μαν, το 1979 γύρισε το «*Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικό Μέτωπο*» (*All Quiet on the Western Front*), ριμέικ της πολύ γνωστής ταινίας του '30 του Μάϊλστοουν, βασισμένη στη νουβέλα του γερμανού συγγραφέα Erich Maria Remarque, η οποία γράφτηκε ως απάντηση για τις εμπειρίες του ως στρατιώτης στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η ταινία περιγράφει τη συμμετοχή μιας ομάδας σχολικών φίλων στον πόλεμο και τις δυσάρεστες συνέπειες που αυτός τους επιφυλάσσει, σε σχέση με το τι οι ίδιοι πίστευαν πριν καταταγούν.
- VI. Ο Αυστραλός σκηνοθέτης, Πίτερ Ουέϊρ το 1981 μας παρουσιάζει την ταινία «*Καλλίπολη*» (*Gallipoli*), η οποία μέσα από την επιθυμία ενός αγοριού να συμμετάσχει στον πόλεμο, και τις φιλίες που αναπτύσσει, αναφέρεται στη συμμετοχή των αποικιακών στρατευμάτων της Αυστραλίας και της Νέας Ζηλανδίας στο πλευρό των Άγγλων στον Μεγάλο Πόλεμο και συγκεκριμένα στη συμμετοχή τους στην εκστρατεία της Καλλίπολης και την απόβαση στο Anzac το καλοκαίρι του 1915.⁹²
- VII. Το 2001 ο Φρανσουά Ντιπερόν επανέρχεται με το θέμα των τραυματισμών στον πόλεμο, στην ταινία «*Το Δωμάτιο των Αξιωματικών*» (*La Chambre des officiers*). Η ταινία τονίζει τους σκληρούς τραυματισμούς και τις δυσμορφίες που αφήνει ο πόλεμος, μέσα από το πρόσωπο ενός νεαρού αξιωματικού (βασισμένο στη νουβέλα του Marc Dugain).

⁹¹ Βλ. και Greenspun Roger, «Johnny Got his Gun», *The New York Times*, 5/08/1971 στη http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9E07E6DC1E3FE63ABC4D53DFBE66838A669EDE&oref=slogin (23/11/2012), καθώς και Niemi Robert, *History in the Media: Film and Television*, California: ABC-CLIO, 2006, σ.58-59

⁹² Βλ. και Maslin Janet, «Gallipoli», *The New York Times*, 28/08/1981 στη <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1738B12CAB4A4CC8B6799D836896> (23/11/2012)

- VIII. Ο Ζαν Πιέρ Ζενέ στους «Ατελείωτους Αρραβώνες» (*Un Long Dimanche de Fiancailles*) το 2004 (επίσης βασισμένο σε νουβέλα, του Sebastien Japrisot), μέσα από την αναζήτηση του αρραβωνιαστικού της ηρωίδας του, κάνει γνωστό το θέμα των αυτοτραυματισμών στη διάρκεια του πολέμου, την αδιαφορία της ηγεσίας αλλά και την επιβολή της θανατικής ποινής ως τιμωρίας.⁹³
- IX. Το φιλμ «Καλά Χριστούγεννα» (*Joyeux Noel*, 2005), του Κριστιάν Καριόν είναι βασισμένο σε αληθινή ιστορία που προσπάθησαν να καλύψουν. Το Δεκέμβριο του 1914 στο Δυτικό Μέτωπο αποφασίζεται ανάμεσα στα αντίπαλα στρατόπεδα (Σκοτσέζοι-Γάλλοι-Γερμανοί) μια χριστουγεννιάτικη εκεχειρία. Την επομένη οι στρατιώτες αρνούνται να υπακούσουν σε εντολές ανωτέρων τους για τη συνέχιση του πολέμου. Αρχικά το «Καλά Χριστούγεννα» γράφτηκε σε βιβλίο και έπειτα ο Καριόν το γύρισε στη μεγάλη οθόνη.⁹⁴
- X. Ο Νικολάι Μούλερσον το 2008 γύρισε την ταινία «Ο Κόκκινος Βαρόνος» (*Der Rote Baron*). Πρόκειται για τη βιογραφική μεταφορά της ζωής του γερμανού πιλότου του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, Μάνφρεντ Φον Ριχτόφεν με 80 καταρρίψεις στο ενεργητικό του (κατέχει το ρεκόρ του Α΄ Παγκοσμίου). Γνωστός και ως «Κόκκινος Βαρόνος» εξαιτίας της αριστοκρατικής του καταγωγής και του κόκκινου αεροπλάνου του.⁹⁵
- XI. Η ταινία «Ναύαρχος» (*Admiral*, 2008) του ρώσου σκηνοθέτη Αντρέι Κράβτσουκ, επικεντρώνεται στη ζωή και το έργο του Αλεξάντερ Βασιλίεβιτς Κόλτσακ ναυάρχου του Αυτοκρατορικού Ρωσικού Ναυτικού και του έρωτα του με την Άννα Τιμίρεβα.
- XII. Τέλος η ταινία του Στίβεν Σπίλμπεργκ «Το Άλογο του Πολέμου» (*War Horse*, 2011), αναφέρεται στη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σ'

⁹³ Βλ. και Dargis Manohla, «A Love that Won't Surrender to War, Death and Oblivion», *The New York Times* 26/11/2004 στη http://movies.nytimes.com/2004/11/26/movies/26enga.html?_r=1& (23/11/2012) αλλά και Bowman James, «An Amour that's Stronger Than Death», *The Sun*, 26/11/2004 στη <http://www.nysun.com/arts/amour-thats-stronger-than-death/5418/> (23/11/2012)

⁹⁴ LaSalle Mick, «When Troops called a Truce for a Day», *San Francisco Chronicle*, 10/03/2006 στη <http://www.sfgate.com/movies/article/When-troops-called-a-truce-for-a-day-2521944.php> (23/11/2012), Holden Stephen, «A Christmas Truce Forged by Germans, French and Scots», *The New York Times*, 3/03/2006 στη <http://movies.nytimes.com/2006/03/03/movies/03noel.html> (23/11/2012), Pelz A, William, «Joeux Noel (Merry Christmas) (Review)», *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Vol.38 No.1 (Spring 2008), pp.65-66

⁹⁵ Βλ. και press στο official site http://www.redbaron-themovie.com/index_en.html (23/11/2012)

ένα αγόρι και το άλογο του, ενώ όταν ο πατέρας του αγοριού αναγκάζεται να το πουλήσει στο Αγγλικό Ιππικό, ο ίδιος κατατάσσεται στο στρατό με σκοπό να το βρει. Το φιλμ είναι βασισμένο στο best-seller του Michael Morpurgo, «*War Horse*» του 1982.⁹⁶

Σε όλες τις ταινίες που θα μελετήσω το πνεύμα είναι αντιπολεμικό. Κανένας από τους παραπάνω σκηνοθέτες δεν εξαίρει τον «Πόλεμο», πόσο μάλλον τα αποτελέσματα του. Οι εικόνες που προβάλλουν οι περισσότεροι για τον πόλεμο, ευθύς εξαρχής, δεν αφήνουν περιθώρια ωραιοποίησης. Έφοδοι, συγκρούσεις, χαρακώματα, πείνα, εξάντληση, εξαθλίωση είναι μερικές από τις σεκάνς. Χλωμά πρόσωπα, σκούρα χρώματα, διαταγές, φωνές και εκτελέσεις αναμιγνύονται σε έναν περιβάλλον που σου δημιουργεί από την αρχή αρνητικά συναισθήματα. Σκηνές μάχης εναλλάσσονται με εικόνες τραυματισμένων και νεκρών, ενώ η ησυχία ορισμένες φορές δίνει την εντύπωση του ουρανού λίγο πριν το ξέσπασμα της καταιγίδας. Δεν λείπουν βέβαια και ορισμένες σκηνές πιο χαλαρές, διασκεδαστικές και ίσως χαρούμενες αλλά αυτό διαρκεί πολύ λίγο. Κατά ένα μεγάλο ποσοστό ο πόλεμος παρουσιάζεται ρεαλιστικός, σύμφωνα πάντα με την ματιά του κάθε δημιουργού, απογυμνωμένος από ηρωισμό και πατριωτισμό.

Προκρίναμε τη θεματική από την χρονολογική ανάλυση-παρουσίαση των ταινιών, καθώς πιστεύουμε ότι μια τέτοια προσέγγιση μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τόσο την ουσία όσο και τον συμβολισμό των κινηματογραφικών κειμένων. Επιπλέον, με τον τρόπο αυτό μπορούμε να προβούμε σε πιο ολοκληρωμένες συγκριτικές προσεγγίσεις σε διαχρονικό άξονα επιμένοντας κυρίως σε ζητήματα-ταμπού που πραγματεύονται οι ταινίες.

⁹⁶ Για κριτικές του ελληνικού τύπου βλ. Athens Magazine στη <http://www.athensmagazine.gr/portal/cinema/movies/620> (23/11/2012)

Κεφάλαιο II: Η Αποτύπωση της Συντροφικότητας με Φόντο τον Πόλεμο

Στη *Μεγάλη Χίμαιρα*⁹⁷ η συντροφικότητα παρουσιάζεται από τον Ρενουάρ μέσα από τις σχέσεις των γάλλων κρατουμένων στα γερμανικά στρατόπεδα συγκέντρωσης. Παρά τη μεταξύ τους φιλική σχέση και τον πατριωτισμό που τους διαπνέει-καθώς παρουσιάζονται να μοιράζονται το φαγητό, να σκάβουν ομαδικά για να αποδράσουν, να ανεβάζουν θεατρική παράσταση- ωστόσο γίνεται έντονο το ταξικό ζήτημα ανάμεσα στους δύο αξιωματικούς, τον Μαρσεάλ και τον Μποελντιέ με τον δεύτερο να ανήκει στην αριστοκρατική τάξη προσάπτοντας του «αρετές» που δεν διαθέτει ο Μαρσεάλ, κληρονομιά της Γαλλικής Επανάστασης τον χαρακτηρίζει ο γερμανός διοικητής φον Ραούφενστάιν. Δεν θεωρεί τον Μποελντιέ ίσης αξίας με τον υπολοχαγό, δεν είναι αξιωματικός καριέρας. «Μεγάλη είναι η χίμαιρα των πολεμιστών του 1914-1918 οι οποίοι φαντάζονται πως η αδελφοσύνη στο πεδίο των μαχών προανήγγειλε τη λήξη των κοινωνικών ανταγωνισμών». Αρχικά ο αριστοκράτης λοχαγός δεν θα πέθαινε, συμφωνούσε με τον προλετάριο υπολοχαγό να συναντηθούν στου Μαξίμ μετά τον πόλεμο, αλλά ήταν φανερό πως δεν θα ξαναβλέπονταν ποτέ. Το ταξικό τείχος θα αναγεννιόταν και θα χτιζόταν ψηλότερο από ό,τι στο παρελθόν με την αποκατάσταση της ειρήνης.⁹⁸

Σύμφωνα με την παραφιλολογία που είναι πολύ διαδεδομένη στους κινηματογραφικούς κύκλους, η τροποποίηση του σεναρίου οφειλόταν στη συνάντηση του Ρενουάρ με τον Έριχ φον Στροχάιμ. Καταγοητευμένος από την προσωπικότητα του ηθοποιού, ο Ρενουάρ επέκτεινε το ρόλο του και η σχέση του γάλλου αξιωματικού με τον γερμανό συνάδελφό του απέκτησε μεγαλύτερη σημασία. Η πρώτη τροποποίηση της αρχικής ιδέας, δηλαδή ο θάνατος του γάλλου λοχαγού, παρέχει τη μοναδική διέξοδο για το ήθος των σχέσεων τους. Αυτή η μεταβολή κατά το Ferro,⁹⁹ «τροποποιεί βαθύτατα την ιδεολογία της ταινίας καθιστώντας τη λιγότερο διαφανεί. Ο πατριωτισμός και ο θάνατος στο εξής αποκτούν βαρύτητα ισότιμη με το διεθνισμό

⁹⁷ Βλ. και Renoir Jean, *La Grande Illusion*, Balland, 1975, για την εξέλιξη του Renoir ως σκηνοθέτη, καθώς και για μία αναλυτικότερη προσέγγιση των ταινιών του βλ. Ο' Shaughnessy Martin, *La Grande Illusion*, London: I. B. Tauris, 2009, για τη *Μεγάλη Χίμαιρα* βλ. και Winter J. ο.π., pp.186-188 αλλά και Kelly A. ο.π., σ.80-99

⁹⁸ Βλ. Ρήντερ Κ. ο.π., σ.92-93 καθώς και Ferro M., *Κινηματογράφος και Ιστορία*, ο.π., σ.168

⁹⁹ Ο.π.

και την ταξική πάλη». Ο Ρενουάρ αυτοπροσδιορίζεται ως αριστερός. Παρόλα αυτά εμμένει στις παραδοσιακές αξίες. Στη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο θαυμασμός του δεν στρέφεται προς τον λασπωμένο γενειοφόρο οπλίτη που κουλουριαζόταν στα χαρακώματα, αλλά προς τον δεξιότεχνη πιλότο.¹⁰⁰ Η συνενοχή που νιώθει για τους αριστοκράτες ήρωες του δεν είναι τυχαία και εξηγείται από τον ίδιο, καθώς υπήρξε αξιωματικός του Ιππικού και οι περισσότεροι ήταν γόνοι της αριστοκρατίας.

Η αναφορά του σκηνοθέτη για τους συμμάχους των Γάλλων είναι ελάχιστες. Με τους Ρώσους φαίνεται να έχουν επικοινωνία, καθώς ένας τους αναφέρει πως με το δέμα της Τσαρίνας θα τους ανταποδώσουν τη χάρη με το να μοιράζονται πράγματα μαζί τους. Οι Άγγλοι από την άλλη μόνο σε μία σκηνή εμφανίζονται ευνοϊκά, όταν τραγουδούν τη Μασσαλιώτιδα, βγάζοντας τις περούκες στεκούμενοι προσοχή, για να επευφημήσουν τη νίκη στο Βερντέν. Ο Ferro επισημαίνει πως όλες οι υπόλοιπες αναφορές στους συμμάχους είναι αρνητικές. Παρουσιάζονται να καταφθάνουν στο στρατόπεδο με τις ρακέτες τους, σαν να είναι ο πόλεμος ένα παιχνίδι γι' αυτούς. Επιπλέον, διατυπώνονται κάποιοι υπαινιγμοί ότι έχουν ομοφυλοφιλικές τάσεις, ενώ χαρακτηριστικό είναι πως ο Μποελντιέ ενώ γνωρίζει άριστα πώς να χρησιμοποιεί την αγγλική γλώσσα ως αριστοκρατικό κώδικα στη συναναστροφή του με τον φον Ραούφενστάιν, φαίνεται να μην κάνει καμία κίνηση για να ενημερώσει τους συγκρατούμενους και συμμάχους του για το υπόγειο πέρασμα που έσκαβαν.¹⁰¹

Στους *Σταυρούς στο Μέτωπο*, ο Κιούμπρικ μέσα από το πρόσωπο του Συνταγματάρχη μας παρουσιάζει την δική του αντίληψη της συντροφικότητας. Μέσα από το καθήκον του ήρωα του απέναντι στους στρατιώτες του, με την επιμονή του στην αντίθετη άποψη για την εκτέλεση, αλλά και για την απόφαση του να τους υπερασπιστή ο ίδιος στο στρατοδικείο. Στον αντίποδα βρίσκονται οι κατώτεροι αξιωματικοί, που χωρίς διαμαρτυρία δέχονται την εντολή να επιλέξουν έναν από τους στρατιώτες τους, με όχι και τόσο αντικειμενικά κριτήρια.

Στον *Λόρενς της Αραβίας*, το ζήτημα παρουσιάζεται μέσα από τα αλτρουιστικά αισθήματα που τρέφει ο Λόρενς για τους Άραβες. Ο τρόπος δράσης του, η γνώση του πολιτισμού και του τρόπου ζωής τους, τον οδήγησε στο να ενώσει

¹⁰⁰ Ο ηθοποιός Jean Gabin στην ταινία φοράει το αμπέχονο της στολής που φορούσε ο ίδιος ο Ρενουάρ στον πόλεμο. Βλ Virilio P. ο.π., σ.39

¹⁰¹ Ferro M. ο.π., σ.170

τις διαφορετικές φυλές και να τις συντονίσει για τη νίκη. Βέβαια τα ίδια αισθήματα δεν μπορούμε να πούμε ότι έτρεφε και ο υπόλοιπος αγγλικός στρατός, που παρότι οι Άραβες θεωρούνταν σύμμαχοι τους δεν τους εξόπλιζαν με πυροβολικό και τους «χρησιμοποιούσαν» στον πόλεμο με τους Τούρκους. Ενώ η εμφάνιση του Λόρενς με το Άραβα ακόλουθο του στον μπαρ των αξιωματικών ξεσήκωσε αντιδράσεις πριν αντιληφθούν πως πρόκειται για βρετανό αξιωματικό. Επιπλέον στην ταινία φαίνεται οι αξιωματικοί να θεωρούν πως ο πραγματικός πόλεμος διεξαγόταν στο Δυτικό Μέτωπο, ενώ το μέτωπο της Αραβίας αντιμετωπίζεται ως κάτι το εξωτικό και με οριενταλιστική διάθεση. Κατά τον Niemi,¹⁰² ο σεναριογράφος δημιούργησε ένα χαρακτήρα, «που απεικονίζει την πολύπλοκη και αινιγματική προσωπικότητα του Λόρενς, ως μισότρελη, ομοφυλόφιλη νιτσεϊκή ιδιοφυΐα, με έντονες σαδομαζοχιστικές τάσεις. Έναν παράξενο αντί-ηρωικό ήρωα». Σε τελική ανάλυση ο συγγραφέας θεωρεί, πως η ταινία ακολουθεί τις ανατολίτικες τάσεις του ίδιου του Λόρενς, στην εξιδανίκευση της πρωτόγονης αρχοντιάς των Βεδουίνων.

Στην ταινία *Ο Τζόννι πήρε το όπλο του*, η συντροφικότητα περιορίζεται σε πολύ λίγες σκηνές αν και ομολογουμένως πιο ουσιαστικές: ο Τζόννι με μια ομάδα στρατιωτών στο τραίνο ενώ συζητούν τι θα απογίνουν, οι μνήμες από το παρελθόν του με το φίλο του για ψάρεμα και η νοσοκόμα που προσπαθεί να επικοινωνήσει μαζί του. Η αποτύπωση της συντροφικότητας άλλωστε δεν είναι το βασικό ζήτημα που απασχολεί το σκηνοθέτη.

Στο *Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικό Μέτωπο* του Μάν, ολόκληρο το φιλμ θα λέγαμε πως είναι στημένο πάνω στο ζήτημα της συντροφικότητας. Μία ομάδα φίλων μετά την αποφοίτηση τους από το σχολείο, και με την παρότρυνση του δασκάλου τους, αποφασίζουν να καταταγούν στον γερμανικό στρατό και να λάβουν μέρος στον Πόλεμο που διεξήγαγε η χώρα τους. Ο αρχικός ενθουσιασμός τους γρήγορα ξεθωριάζει καθώς η μετάβαση στην πρώτη γραμμή του πολέμου φανερώνει την φρίκη και το θάνατο που παίρνει έναν έναν τους ήρωες. Και εδώ ο ανώτερος αξιωματικός φαίνεται να φροντίζει τους στρατιώτες του, δείχνοντας αφοσίωση και καθήκον απέναντί τους.

Και στην *Καλλίπολη* του Ουέιρ, το θέμα της κατάταξης ενθουσιάζει μία ομάδα φίλων εκτός από τον Φράνκ (Μέλ Γκίπσον), ο οποίος τελικά μέσα από τη γνωριμία

¹⁰² Niemi R. ο.π., pp.55-56,57

του με τον άλλο ήρωα Άρτσι, αποφασίζει ότι θέλει να συμμετάσχει. Βέβαια η ανικανότητα του με τα άλογα τον οδηγεί στο πεζικό (ενώ ο Άρτσι κατατάγει στο Ιππικό) με τους φίλους του, ενώ ξένοιαστες σκηνές μας παρουσιάζονται από την παραμονή τους στη βάση του Καΐρου. Το σκηνικό αλλάζει απότομα με την μεταφορά του στρατεύματος στο Anzac, και έπειτα από τη συνάντηση και πάλι των δύο ηρώων ο Άρτσι θυσιάζεται θα λέγαμε ζητώντας να τοποθετηθεί στη θέση του μεταφορέα μηνυμάτων ο φίλος του Φράνκ, καθώς τον βλέπει πως έχει τρομοκρατηθεί από το σκηνικό του πολέμου. Αναφορικά με το θέμα των συμμάχων, δεν φαίνεται να υπάρχει και μεγάλη συμπάθεια με τους Άγγλους. Υπάρχει μάλιστα μέσα στην ταινία μία σκηνή όπου οι αυστραλοί στρατιώτες «πειράζουν» δύο Άγγλους ιππείς. Ίσως έτσι να υπογραμμίζονται τα αντιβρετανικά και αντιαυτοκρατορικά αισθήματα των Αυστραλών.

Στο Δωμάτιο των Αξιωματικών από τη άλλη το θέμα περιορίζεται ανάμεσα στους δεσμούς που αναπτύσσουν οι τραυματισμένοι αξιωματικοί μεταξύ τους, στο χώρο του νοσοκομειακού δωματίου τους, με εξαίρεση το φίλο του ήρωα που, παρά το αποκρουστικό του προσώπου του, συνεχίζει να τον επισκέπτεται. Στα προηγούμενα θα μπορούσε να προστεθεί και η φιλική νοσοκόμα.

Ο Ζενέ, στους *Ατελείωτους Αρραβώνες* επιλέγει να αποδώσει το θέμα με την επιμονή και το συνεχές ψάξιμο της ηρωίδας του, ότι ο αρραβωνιαστικός της ζει. Επιπλέον το καταφέρνει με τον Σέλεστ Πού ο οποίος ήταν εκπληκτικός στο να φροντίζει για την ανεύρεση φαγητού για τους συντρόφους του, με το να δοκιμάζει τη φιλία δύο ηρώων του, αλλά και την επιλογή του, να βάλει τον ήρωα του να αλλάξει ταυτότητες για να επιβιώσουν από τη θανατική καταδίκη.

Τα *Καλά Χριστούγεννα* θα λέγαμε ότι είναι η αποκορύφωση της συντροφικότητας καθώς αναφέρεται σε αντίπαλα στρατόπεδα. Τη μέρα των Χριστουγέννων, οι αντιμαχόμενοι αποφασίζουν την παύση των πυρών και συναντιούνται και οι τρεις πλευρές στην ουδέτερη ζώνη (Γάλλοι, Σκοτσέζοι, Γερμανοί) ανταλλάσσοντας ότι είχε ο καθένας πάνω του, σοκολάτες, ποτό. Πιο αναλυτικά, και εδώ ο Γάλλος αξιωματικός παρουσιάζεται υπεύθυνος απέναντι στους άντρες του και τους εμψυχώνει. Ο Σκοτσέζος ιερέας συμμετέχει ως εθελοντής νοσοκόμος, ενώ η δυνατή σχέση δύο σκοτσέζων αδερφών καταλήγει σε τραγωδία, βλέπουμε ακόμη την προσπάθεια της σοπράνο να οργανωθεί μια εορτή μόνο και μόνο

για να δει τον άντρα της. Οι σύμμαχοι (Γάλλοι-Σκοτσέζοι) παρουσιάζονται να συνεργάζονται αρμονικά. Οι Σκοτσέζοι καλύπτουν τους Γάλλους στις εξορμήσεις τους, και ο καθένας βρίσκεται σε δικό του χαράκωμα.

Ο Μούλερσον, στον *Κόκκινο Βαρόνο*, ξεδιπλώνει το ζήτημα από δύο οπτικές. Η πρώτη μέσα από τη φιλία που αναπτύσσει ο ήρωας με τους φίλους του πιλότους και η δεύτερη μέσα από τον έρωτα του για μία νοσοκόμα.

Στον *Ναύαρχο* παρουσιάζεται μέσα από τους δεσμούς του ήρωα με το πλήρωμα και τους αξιωματικούς του πολεμικού ναυτικού και στη συνέχεια μέσα από τη θέση που κατείχε, ως Ανώτατος Διοικητής των Λευκών με τη στήριξη της στρατιωτικής και πολιτικής ηγεσίας που ήταν κατά των Μπολσεβίκων. Επιπλέον το ειδύλλιο που αναπτύσσει με την Άννα Τιμίρεβα, τη βρίσκει να κατατάσσεται ως εθελόντρια νοσοκόμα για να είναι κοντά του, ενώ μετά τη σύλληψη του αρνείται να τον εγκαταλείψει και παραμένει μαζί του μέχρι το τέλος. Η σχέση με τους συμμάχους (εδώ Άγγλοι-Γάλλοι) παρουσιάζεται στο πρόσωπο του γάλλου στρατηγού Ζανίν και τη βοήθεια που προσφέρει στον Ναύαρχο.

Στο *Άλογο του Πολέμου* ο Σπίλμπεργκ βασίζει τη συντροφικότητα κυρίως στη σχέση του αγοριού με το άλογό του, έπειτα ανάμεσα στο αγόρι και το φίλο του καθώς κατατάσσονται μαζί στον πόλεμο, και τέλος στη σχέση των δύο αδελφιών του γερμανικού στρατού. Σχετικά με τους συμμάχους, γίνεται μια μικρή αναφορά στα αποικιακά στρατεύματα των Ινδών μάλλον ουδέτερης φύσης.

Κεφάλαιο III: Οι Σχέσεις των Αντιμαχόμενων και πως Παρουσιάζονται

Στη *Μεγάλη Χίμαιρα* εντυπωσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης παρουσιάζει τις σχέσεις των δύο αντίπαλων πλευρών. Οι Γερμανοί παρουσιάζονται ως πλάσματα που εμφορούνται από αληθινά ανθρωπιστικά αισθήματα. Η φρουρά εύχεται καληνύχτα στους φυλακισμένους, ο δεσμοφύλακας προσφέρει τη φουσαρμόνικα του στον Μαρεσάλ, οι Γερμανίδες συμπονούν τους νεαρούς άντρες που εκπαιδεύονται προτού φύγουν για το μέτωπο, ενώ ο φον Ραούφενστάιν διαθέτει έκδηλα αίσθηση του χιούμορ και ευγένεια.¹⁰³ Εδώ πρέπει να τονίσουμε πως τρέφει μια ιδιαίτερη συμπάθεια στο πρόσωπο του αξιωματικού ντε Μποελντιέ, καθώς αριστοκρατικής καταγωγής και οι δύο φαίνεται να έχουν περισσότερα κοινά. Μάλιστα όταν τον τραυματίζει με το όπλο του, του λέει πως δεν ήθελε να το κάνει δείχνοντας μία ιδιαίτερα ανθρώπινη πλευρά και συγκίνηση, στην οποία δεν είμαστε συνηθισμένοι να βλέπουμε ανάμεσα σε αντιπάλους. Επιπλέον βάζει μια γερμανίδα χωρικό να κρύψει τους δύο δραπετές γάλλους και να συνάψει ερωτική σχέση με τον Μαρεσάλ, παρότι ο άντρας και τα αδέρφια τις έχουν σκοτωθεί σε αυτόν τον πόλεμο. Όπως επισημαίνει ο Ferro η υποδοχή της *Χίμαιρας* υπήρξε αποκαλυπτική για την κοινωνία πριν και μετά τον πόλεμο. Όταν πρωτοπροβλήθηκε στους κινηματογράφους, το 1937, τα έντυπα της Αριστεράς τη χαιρέτησαν ως ειρηνιστικό έργο στρατευμένο στον αγώνα για τη συμφιλίωση των λαών. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα της εποχής το φιλμ καταδείκνυε ότι η αλήθεια της ιστορικής πραγματικότητας δεν έγκειται στις εθνικές συγκρούσεις, αλλά στην ταξική πάλη, και ότι, συνεπώς δεν έπρεπε να γίνει πόλεμος. Η αντίδραση στη Γερμανία με την απαγόρευση προβολής της ενίσχυσε αυτή την άποψη. Η ταινία απαγορεύτηκε επειδή υπονόμει το εθνικό αίσθημα, παρουσίαζε συμπαθητικές πτυχές των Εβραίων και επέτρεπε στο κοινό να παρακολουθήσει τους έρωτες μιας Γερμανίδας με ένα γάλλο κρατούμενο. Επιπρόσθετα, το Βέλγιο και οι ΗΠΑ αρνήθηκαν να την προβάλουν, επειδή την έκριναν «υπερβολικά σοβινιστική».¹⁰⁴

¹⁰³ Ferro M. ο.π., σ.170

¹⁰⁴ Ο.π., σ.167

Το 1946 ο Ρενουάρ θα αφαιρέσει την ερωτική σκηνή με την Γερμανίδα και τον Γάλλο, καθώς αυτή προβάλλει την εικόνα της «καλής» Γερμανίας συμπληρώνοντας την παράλληλα με εκείνην του γυναικοκατακτητή Γάλλου, δύο στερεοτυπικές εικόνες που θεωρούνται ανυπόφορες την επαύριο της Κατοχής και της Αντίστασης. Το 1937 ο σκηνοθέτης είχε ήδη κόψει την αποστροφή του Μποελντιέ, ο οποίος ακούγοντας τους γερμανούς στρατιώτες να παρελαύνουν έλεγε: «ο ήχος των βημάτων τους, ο ίδιος σε όλους τους στρατούς του κόσμου». Αυτή η φράση το 1946 κρίνεται απαράδεκτη, καθώς ήταν αδύνατον να γίνει αποδεκτή η ταύτιση της γαλλικής με τη ναζιστική μπότα.¹⁰⁵

Στους *Σταυρούς στο Μέτωπο*, ο Κιούμπρικ επιλέγει να αποτυπώσει το θέμα αυτό στο τέλος της ταινίας, με το να βάζει μία γερμανίδα κρατούμενη να τραγουδήσει, και ενώ πριν στο χώρο του θεάτρου υπήρχε φασαρία, σφυρίγματα και ζητωκραυγές, με το που ξεκινάει το τραγούδι όλοι ησυχάζουν, αρχίζουν να σιγοτραγουδούν μαζί της, πολλοί δακρύζουν. Η όλη ατμόσφαιρα υποδηλώνει συγκίνηση, το τραγούδι αυτό το γνωρίζουν επειδή οι αντίπαλοι στρατιώτες το τραγουδούν στο μέτωπο, πιθανόν αρκετοί από τους αντιπάλους να είναι ήδη νεκροί.

Στον *Λόρενς της Αραβίας* οι αντίπαλοι (εδώ οι Τούρκοι) παρουσιάζονται σκληροί, αδίστακτοι και αιμοσταγείς. Αυτό προβάλλεται και μέσα από την σύλληψη του Λόρενς στην Ντέρα, όπου τον μαστίγωσαν αλλά και μέσα από τις σκηνές τις λεηλασίας, σφαγών και καταστροφής που άφησαν στο πέρασμά τους οι Τούρκοι, καθώς η ομάδα του Λόρενς όδευε προς τη Δαμασκό. Επιπλέον γίνεται αναφορά μέσα στο έργο, ότι οι Άραβες δεν προστατεύονται από τη Συνθήκη της Γενεύης διότι δεν θεωρούνται στρατιώτες αλλά αντάρτες, με αποτέλεσμα να αναγκάζονται τους βαριά τραυματισμένους δικούς τους να τους σκοτώνουν για να μην πέσουν στα χέρια των Τούρκων και βασανιστούν άγρια. Ο ίδιος ο ήρωας σκοτώνει τον ακόλουθο του για αυτόν το λόγο. Κατά τα άλλα οι σχέσεις των δύο πλευρών περιορίζονται σε σκηνικά μάχης και επιδρομών.

Ο Τρούμπο στο *Ο Τζόννι πήρε το όπλο του*, με δύο σκηνές προβάλλει τις σχέσεις των αντιπάλων, με το να βάζει το δεκανέα να λέει ότι «οι Ούννοι βρωμάνε άσχημα», όταν τον ρωτάει ο διοικητής τι μυρίζει έτσι (συμπληρώνοντας βέβαια τη γνώμη του ο άγγλος διοικητής πως οι Ουαλοί και Ινδοί βρωμάνε περισσότερο,

¹⁰⁵ Ο.π., σ.171 αλλά και Ferro M. *Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος 1914-1918*, ο.π., σ.456

δείχνοντας παράλληλα το ρατσισμό των Άγγλων απέναντι σε άλλους λαούς της Αυτοκρατορίας) αλλά και βάζοντας τον Τζόννι να λέει πως θα μπορούσαν να είναι φίλοι με το Βαυαρό και πως δεν θα έπρεπε κανένας από τους δύο να βρίσκεται εκεί.

Με παρόμοια σκηνή θα λέγαμε πως προβάλλει το θέμα και ο Μαν, στο *Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικό Μέτωπο*. Ο κεντρικός του ήρωας μέσα στο σκηνικό της μάχης και των βομβαρδισμών σκοτώνει ένα γάλλο στρατιώτη που βρέθηκε δίπλα του. Η ενστικτώδης αρχική κίνηση του, τον κάνει να μετανιώσει καθώς τον βλέπει να ψυχορραγεί. Του λέει πως δεν ήθελε να τον τραυματίσει, διότι από τόσο κοντά είναι πολύ δύσκολο, το μόνο που είδε ήταν τα διακριτικά της στολής του, εάν τα αφαιρέσεις θα μπορούσαν να είναι αδέρφια. Συνεχίζοντας αναφέρει πως κάτι τέτοιο δεν θέλουν οι κυβερνήσεις να το γνωρίζουν. Πέρα από τις σκηνές πολέμου μεταξύ αντιμαχόμενων, υπάρχει και μία πιο ερωτική ανάμεσα στην ομάδα των αγοριών και τις γαλλίδες που γνώρισαν στο ποτάμι.

Στην *Καλλίπολη* το σκηνικό περιορίζεται αυστηρά μέσα από την επίθεση του αυστραλιανού στρατεύματος, με τους Τούρκους να τους γαζώνουν κυριολεκτικά με τα μυδραλιοβόλα, προτού να περάσουν καν την ουδέτερη ζώνη.

Ο Ντιπερόν στο *Δωμάτιο των Αξιωματικών*, προσεγγίζει το θέμα μέσα από τους τραυματισμούς των ηρώων του. Τους βάζει να εξηγούν τον τρόπο που τραυματίστηκαν, οι οποίοι τραυματισμοί περιλαμβάνουν τη συμμετοχή του αντιπάλου σε αυτό.

Στους *Ατελείωτους Αρραβώνες* ο σκηνοθέτης βάζει μια Γερμανίδα να δώσει πληροφορίες στην Ματίλντ για όσα είδε ένας φίλος του αδερφού της σχετικά με τον αρραβωνιαστικό της, όλα αυτά βέβαια μετά το τέλος του πολέμου και φυσικά όταν οι δύο γυναίκες βρέθηκαν μόνες τους.

Για μία ακόμη φορά τα *Καλά Χριστούγεννα* του Καριόν, όπως και στο προηγούμενο κεφάλαιο, μας παρουσιάζουν την ανθρώπινη πλευρά εν μέσω πολέμου. Παρά την αντιπαλότητα των στρατευμάτων με τις πρώτες σκηνές να δείχνουν ένα πολεμικό τοπίο με σκληρές μάχες, μετά την χριστουγεννιάτικη εκεχειρία, οι σχέσεις τους έγιναν φιλικές, παίζουν ποδόσφαιρο, θάβουν τους νεκρούς τους, ανταλλάσσουν αγαθά, προσεύχονται μαζί, κάποιοι μάλιστα είπαν ότι θα συναντηθούν μετά τη λήξη του πολέμου. Όταν το πυροβολικό των Γερμανών επρόκειτο να τους χτυπήσει, ο

γερμανός αξιωματικός τους ενημερώνει να προστατευτούν στα δικά τους χαρακώματα, το ίδιο βέβαια προτείνεται και από τους Γάλλους, καθώς και το δικό τους πυροβολικό θα απαντήσει. Επιπλέον παρακολουθούμε έναν γάλλο στρατιώτη να περνά τις γραμμές με τη βοήθεια ενός αντιπάλου του για να πάει να δει τη μητέρα του. Καθώς είναι μεταμφιεσμένος σε γερμανό στρατιώτη, ακούμε την εντολή του σκοτσέζου διοικητή να του ρίξουν πράγμα το οποίο αρνούνται να πράξουν οι σκοτσέζοι στρατιώτες. Ο μόνος που υπακούει και ρίχνει, είναι ο στρατιώτης που έχασε τον αδερφό του. Τέλος όταν μεταφέρουν το γερμανικό στράτευμα στο Ανατολικό Μέτωπο, η σκηνή μέσα στο τραίνο που τραγουδούν το ρυθμό που είχανε όλοι μαζί τραγουδήσει τη μέρα των Χριστουγέννων, δηλώνει πως είναι κάτι το οποίο δεν θα ξεχάσουν καθώς έχουν περισσότερα κοινά με εκείνους τους στρατιώτες, παρά αυτόν τον πόλεμο.

Στον *Κόκκινο Βαρόνο*, οι σχέσεις ανάμεσα στους αντίπαλους πιλότους διαπνέεται από ένα αίσθημα σεβασμού. Το φανερώνουν τα πρώτα πλάνα της ταινίας με τον Ριχτόφεν και ένα σμήνος πιλότων να καταθέτουν στεφάνη στον τάφο του «εχθρού» τους ενώ είναι στον αέρα. Ακόμη βλέπουμε να στέλνονται συλλυπητήρια ανάμεσα στους αντιπάλους όταν ένας πιλότος είχε σκοτωθεί. Άλλωστε στόχος τους ήταν η κατάρριψη του αεροπλάνου και όχι ο θάνατος του πιλότου. Σε κατάρριψη αντιπάλου του ο Ριχτόφεν προσφέρει το κασκόλ του για να δεθεί το τραυματισμένο του πόδι ενώ έχει βοηθήσει και στον απεγκλωβισμό του. Όταν αργότερα οι δύο τους ξανασυναντιούνται φαίνεται να έχουν κοινές απόψεις για αυτό τον πόλεμο, ο οποίος φαίνεται να χαροποιεί τους αριστοκράτες, που είναι και συγγενείς μεταξύ τους. Ο ίδιος ο Βαρόνος πίστευε πως θα μπορούσαν να πολεμάνε με ευπρέπεια, διακατέχεται από αισθήματα ευγενούς άμιλλας, δεν θεωρεί τους πιλότους χασάπηδες. Ιδιαίτερα αναγνωρίσιμοι ήταν οι πιλότοι από τους απλούς στρατιώτες, ακόμα και του εχθρού. Σε σκηνή της ταινίας φαίνεται να του ζητούν αυτόγραφο.

Στο *Άλογο του Πολέμου*, πέρα από τις επιθέσεις που προβάλλονται και τις σκηνές που κατάσχουν αγαθά από τον γερμανό χωρικό, η σκηνή ανάμεσα στους δύο αντίπαλους στρατιώτες που σώζουν το ζώο είναι ιδιαίτερα συγκινητική και με αρκετές δόσεις χιούμορ. Αψηφώντας το σκηνικό του πολέμου ενώνουν τις δυνάμεις τους για το άλογο. Επίσης η κίνηση του γερμανού χωρικού να επιστρέψει τον Τζόι στο αγόρι δηλώνει την ανωτερότητα του ανθρώπου καθώς βλέπει το άλογο να μην

θέλει να τον αποχωριστεί, που παρά τα όσα πέρασε, ο πόλεμος δεν του άφησε μίσος αλλά γενναιοδωρία.

Κεφάλαιο IV: Η Στρατιωτική Ιεραρχία και τα Ταμπού της Ιστορίας

Στη *Μεγάλη Χίμαιρα*, η ανώτατη διοίκηση παρουσιάζεται μέσα από τον γερμανό διοικητή φον Ραούφενστάιν. Αριστοκρατικός αέρας, υπευθυνότητα, πατριωτισμός είναι στοιχεία που τον διακρίνουν. Αντίθετα στους *Σταυρούς στο Μέτωπο* για πρώτη φορά το 1957 (ποτέ πριν σε ταινία με θέμα το Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο δεν γίνονται αναφορές σε τέτοιου είδους ζητήματα. Τη δεκαετία του '20 και του '30 ήταν αδιανόητο να γυριστεί ταινία με τέτοιο περιεχόμενο) η παρουσία της ανώτατης διοίκησης χαρακτηρίζεται από αλαζονεία, υπεροψία και παντελή αδιαφορία για το στράτευμα. Συγκεκριμένα ο Στρατηγός Μηρό, παρουσιάζεται να μη έχει καθόλου γνώση της κατάστασης του στρατεύματος του, σε επίσκεψη στο χαράκωμα βλέποντας ένα στρατιώτη να έχει πάθει σοκ βομβαρδισμού, ζητάει την άμεση αποπομπή του για να μην μολυνθούν και οι υπόλοιποι! Επιπλέον σε συζήτηση με το Συνταγματάρχη, του ζητάει να γίνει η κατάληψη του Ant Hill αρνούμενος να δεχτεί την άσχημη εικόνα του στρατού. Τους κριτικάρει με ιδιαίτερη ευκολία θεωρώντας πως συμπεριφέρονται σαν ζώα. Επιπλέον, όταν ο δεύτερος λόχος δεν ακολούθησε την πρώτη έφοδο στο πεδίο της μάχης, ο Στρατηγός Μηρό σε έξαλλη κατάσταση ζητάει από το πυροβολικό να ανοίξει πυρ εναντίον τους, χαρακτηρίζοντας τους δειλούς. Τελικά αποφασίζεται να γίνει στρατοδικείο για την αποτυχία της αποστολής με κατηγορούμενους τρεις αθώους στρατιώτες, η επιλογή των οποίων, έγινε με διαφορετικά κριτήρια για τον καθένα. Το κατηγορητήριο παράλογο, οι ερωτήσεις προς τους στρατιώτες γελοίες. Η πραγματοποίηση δικαστηρίου εξάλλου είναι για τον παραδειγματισμό του υπόλοιπου στρατεύματος. Η ειρωνεία της υπόθεσης είναι πως, ενώ την αυριανή μέρα έχουν την εκτέλεση, η διοίκηση οργάνωσε χορό! Όσον αφορά τους πολιτικούς, ο Στρατηγός Μπρουλάρντ αναφέρει ότι δέχονται άδικες πιέσεις από μέρους τους και από τις εφημερίδες. Θεωρεί πως οι εκτελέσεις θα είναι ένα τονωτικό για ολόκληρη τη μεραρχία. Το ενδιαφέρον των Στρατηγών περιστρέφεται μόνον γύρω από το όνομα που θα χτίσουν και τις νίκες με τις οποίες συνδέεται το όνομα τους. Οι δύο Στρατηγοί συζητούν για την εκτέλεση λέγοντας πως εξελίχθηκε εκπληκτικά, οι άντρες πέθαναν όμορφα! Και πάλι η εικόνα, το ζητούμενο πους τους

ενδιαφέρει. Επίσης πρέπει να σημειώσουμε πως στην ταινία εμφανίζονται να είναι διεφθαρμένοι και ιδιοπαθείς και κατώτεροι αξιωματικοί.

Κατά το Ferro,¹⁰⁶ η ταινία παρουσιάζει το μαχητικό αντιμιλιταρισμό στη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και αργότερα. Αποκαλύπτεται η στρατιωτική ιεραρχία, ξεγυμνώνεται η αυθαιρεσία της στρατιωτικής δικαιοσύνης. Ενώ η ταινία άρесе και στην αριστερά και στη δεξιά, ωστόσο η πολλές οριακές καταστάσεις αφαιρούν την αληθοφάνεια της εικόνας. Ενώ κρίνεται μη κατανοητή η διάρκεια των κινημάτων των πολεμιστών και οι εξαιρετικές σχέσεις που είχαν και μετά τον πόλεμο.

Σύμφωνα με τον Holt,¹⁰⁷ *Οι Σταυροί στο Μέτωπο* είναι κάτι παραπάνω από ένα αντιπολεμικό φιλμ. Πρόκειται πολύ περισσότερο, για τον απαραίτητο παραλογισμό της ανθρώπινης κατάστασης ως προϋπόθεση για την ενδεχόμενη φρίκη του πολέμου. Λαμβάνοντας υπόψη τα προηγούμενα, είναι μία διαυγής, οδυνηρή και πραγματικά βαθιά ταινία. *Οι Σταυροί στο Μέτωπο* παρουσιάζουν μερικές από τις βασικές αρχές της υπαρξιακής ηθικής και φωτίζουν ορισμένα προβλήματα που σχετίζονται με αυτήν. Ιδιαίτερα το τι θα μπορούσε να ονομαστεί το παράδοξο του υπαρξισμού (την άρνηση των αντικειμενικών αξιών μαζί με την επιβεβαίωση της φαινομενικής αξίας) και το πρόβλημα της αυθεντικότητας (η «υπαρξιακή αρετή», η οποία από μία άποψη φαίνεται αναπόφευκτη, και επομένως δεν είναι αρετή) καθώς επίσης και τους δρόμους για την επίλυση αυτών των προβλημάτων.

Η νουβέλα (στην οποία είναι βασισμένη η ταινία του Κιούμπρικ) με το πικρό και σκληρό τέλος, ενσωματώνει βασικά θέματα του Cobb: όπως ότι ο πόλεμος είναι ένα αισχρό απόβλητο, και ότι οι βαθμοφόροι και οι οπλίτες πληρώνουν με τη ζωή τους την ηλιθιότητα και την αλαζονεία των στρατηγών. Εδώ πρόκειται για έμμεση καταδίκη του συγγραφέα στις καταπιεστικές κοινωνικές ιεραρχίες, που υπήρξαν η μάστιγα της ανθρώπινης ιστορίας. Ο Κιούμπρικ έχοντας διαβάσει το βιβλίο στα νιάτα του, εντυπωσιάστηκε. Έγραψε ένα σενάριο βασισμένο στη νουβέλα, με πολλές αλλαγές για να μην προκαλέσει, αλλά ο ίδιος και ο παραγωγός του είχαν προβλήματα στο να το πουλήσουν στα στούντιο, μέχρι που ο Kirk Douglas ενδιαφέρθηκε και με τη δύναμη του σταρ η United Artists συμφώνησε να το χρηματοδοτήσει. Ακόμη ο σκηνοθέτης φοβούμενος ότι ένα τόσο θλιβερό τέλος θα κατέστρεφε κάθε προοπτική

¹⁰⁶ Ο.π., σ.139 και 200

¹⁰⁷ Holt Jason, «Existential Ethics: Where the Paths of Glory Lead», Abrams J Jerold (cust.), *The Philosophy of Stanley Kubrick*, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007, σ.49

εμπορικής επιτυχίας, θέλησε να δώσει ένα αίσιο τέλος με τους τρεις στρατιώτες να λαμβάνουν χάρη τελευταία στιγμή. Ο Douglas όμως τον έπεισε να μην προχωρήσει στην αλλαγή και να μείνει στην πιο ρεαλιστική κατάληξη του Cobb. Αν και είχε λάβει καλές κριτικές, για την τεχνική δεξιοτεχνία και τις σκηνές με τις ακολουθίες της μάχης, όπως επίσης και για τις ερμηνείες (ιδιαίτερα για τους χαρακτήρες του Μιρό και Μπρουλάρντ) η ταινία δεν τα πήγε καλά. Θεωρήθηκε ριζοσπαστική για την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου. Η πρεμιέρα έγινε στο Μόναχο όπου και γυρίστηκε το φιλμ. Ο Κιούμπρικ ήθελε να το παρουσιάσει στις ΗΠΑ (1957) ως αντιπολεμικό σε μία περίοδο όπου η Γαλλία είναι σε πόλεμο με την Αλγερία. Η σκηνή του στρατοδικείου μεταφράστηκε ως παρωδία των στρατοδικείων που είχαν στηθεί την εποχή του Πολέμου στην Γαλλία. Η ταινία προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις. Κατά την προβολή της στο Βέλγιο υπήρξαν επεισόδια από βετεράνους. Η Liberation (22/03/58) κάνει ευθεία σύνδεση στον τρόπο λειτουργίας των στρατηγών όπως εμφανίζονται στο φιλμ, με τις αποτρόπαιες μεθόδους που εφαρμόζουν οι Γάλλοι στην Αλγερία την ίδια περίοδο. Το φιλμ από το γαλλικό πολιτικό κατεστημένο εκλήφθηκε ως αντιγαλλικό. Ακόμα και το 1975 που επιτράπηκε στη Γαλλία, ο Jean Rochereau στην καθολική La Croix (12/04/75) έγραφε ότι: «δεν έχουν ανάγκη οι Γάλλοι από μάθημα ιστορίας από εσάς κ. Κιούμπρικ». Η Express (15/01/59) ήταν μία απ' τις λίγες επιθεωρήσεις που ανέδειξαν την ανθρωπιστική πτυχή της ταινίας. Το φιλμ απαγορεύτηκε στην Ελβετία για να μην διαταραχθούν οι σχέσεις με την Γαλλία. Η ταινία έλαβε διάφορα βραβεία, κυρίως στο Βέλγιο και έδωσε την αφορμή για κριτική από την Αριστερά και κυρίως από την σατιρική εφημερίδα Le Canard Enchaîné που ενοικίασε τραίνο τον Ιανουάριο του 1960 για να μεταφέρει θεατές σε μια ειδική προβολή στο Βέλγιο, καθώς στη Γαλλία απαγορευόταν.¹⁰⁸

Στον Λόρενς της Αραβίας, η ανώτατη διοίκηση εκπροσωπείται μέσα από τα πρόσωπα, του στρατιωτικού διοικητή του Καΐρου καθώς και του Στρατηγού Άλενμπι. Ο πρώτος αν και οξύθυμος παρουσιάζεται συνεργάσιμος και πιστός στο καθήκον του. Ενώ ο δεύτερος, άνθρωπος με διαίσθηση, σωστή κρίση και πολιτική δεν παύει να λέει συνέχεια πως «ευτυχώς που είμαι στρατιωτικός». Αντίθετα η πολιτική εκπροσωπείτε από τον διπλωμάτη Ντράιντεν, που στο πρόσωπο του συγκεντρώνονται όλα τα πολιτικά και διπλωματικά παιχνίδια. Άλλωστε μετά το τέλος του πολέμου είχε συμφωνηθεί με τη Συνθήκη Σάικς-Πικό, να μοιραστούν τα Οθωμανικά εδάφη,

¹⁰⁸ Niemi R.ο.π., pp.53-54 και Offenstand N. ο.π., pp.124-126

συμπεριλαμβανομένης της Αραβίας ανάμεσα στους Άγγλους και τους Γάλλους. Ενώ στο τέλος της ταινίας οι «ανώτατες αρχές» φαίνεται να περνάνε σε ένα είδος παζαρέματος για την τύχη της Αραβίας, ενώ οι πολεμιστές παραγκωνίζονται.

Στο *Ο Τζόννι πήρε το όπλο του*, όπως και στο προηγούμενο κεφάλαιο, το θέμα αποτυπώνεται με το ρατσιστή αλλά ταυτόχρονα ηθικό απέναντι στους νεκρούς Διοικητή. Αλλά και μέσα από τον πρωταγωνιστή, όπου τον βάζει να λέει πως αυτοί που διεξάγουν τον πόλεμο δεν δείχνουν ανοιχτά στον κόσμο τα αποτρόπαια αποτελέσματα του.

Και στο *Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικό Μέτωπο*, το θέμα επικεντρώνεται γύρω από το πρόσωπο του γερμανού εκπαιδευτή, που παρότι δειλός και ιδιοπαθής με τον πρωταγωνιστή, παρασημοφορείται. Ενώ βλέπουμε τον Στρατηγό που τους παρασημοφόρησε να βγάζει ένα λόγο για την ανδρεία και το καθήκον προς την πατρίδα, λόγια που σκοπό έχουν να προβάλουν τα ιδεώδη και τα πιστεύω, για να πείσουν, για την ύπαρξη νοήματος για αυτό τον πόλεμο.

Στην *Καλλίπολη*, ο Ουέιρ τοποθετείτε ξεκάθαρα μέσα από την ανευθυνότητα του άγγλου διοικητή, όπου για να αποβιβαστεί ο βρετανικός στρατός χρησιμοποίησε για αντιπερισπασμό τα αυστραλιανά στρατεύματα. Και ενώ η επίθεση συνεχιζόταν, κανείς δεν τους ενημέρωσε να σταματήσουν αυτή την τρέλα, διότι η αποβίβαση των Βρετανών είχε γίνει στον όρμο Σίλβα, και μάλιστα οι αξιωματικοί έπιναν τσάι στην ακτή. Κατά τον Ferguson,¹⁰⁹ η ταινία «Καλλίπολη» αντιπαραθέτει τον ιδεαλισμό των Αντιπόδων με την ηλιθιότητα των Βρετανών.

Στο *Δωμάτιο των Αξιωματικών*, ο Ντιπερόν δεν δείχνει κάτι το ιδιαίτερα παράλογο η καυστικό απέναντι στο θέμα των ανωτέρων, επιλέγει όμως να τονίσει τη στάση του πολιτικού κόσμου. Βάζοντας τον Υπουργό να επισκεφτεί τους τραυματισμένους αξιωματικούς και να εκφράσει την ευγνωμοσύνη του για τη θυσία τους, βλέπουμε να τον απασχολεί εάν σημειώθηκαν τα όσα είπε για τον Τύπο. Και συνεχίζει ρωτώντας για την επιστροφή τους στο Μέτωπο, σαν να μην είναι ικανός να καταλάβει τη σοβαρότητα του τραυματισμού τους.

Στους *Ατελείωτους Αρραβώνες*, η αδιαφορία και η αλαζονεία της διοίκησης επιστρέφει, μέσα από το πρόσωπο του γλοιώδη Διοικητή Λαβρούιγ. Κανένα

¹⁰⁹ Ο.π., σ.44, καθώς και Niemi R. ο.π., pp.61

συναίσθημα προς τους πέντε στρατιώτες, παρά τη χάρη που πήραν από τον Πρόεδρο Πουανκαρέ. Προτίμησε να την αγνοήσει, έχοντας να ασχοληθεί με «σοβαρότερα ζητήματα».

Στα *Καλά Χριστούγεννα*, ο σκηνοθέτης αποτυπώνει τη συμπεριφορά και των τριών εξουσιών, η οποία δεν είναι άλλη από την παντελή έλλειψη γνώσης για αυτά που περνάνε οι στρατιώτες στο Μέτωπο. Τόσο ο γάλλος διοικητής, όσο και ο Κάιζερ αλλά και ο ανώτερος ιερωμένος δεν εγκρίνουν την κίνηση που έγινε, αλλά είναι απόλυτα αφοσιωμένοι στο σκοπό αυτού του πολέμου και τίποτα δεν τους αλλάζει γνώμη. Επίσης η αρχή της ταινίας με τα σχολεία και τους μαθητές δείχνει την προπαγάνδα που γινόταν στην κάθε χώρα, ακόμη και στις τόσο τρυφερές ηλικίες των παιδιών.

Στον *Κόκκινο Βαρώνο*, βλέπουμε την ηγεσία να χρησιμοποιεί πρόσωπα αναγνωρίσιμα για τις πολεμικές τους επιδόσεις στον εχθρό, ως μέσω προπαγάνδας και εκφοβισμού. Όλες οι τιμές και τα αξιώματα προβάλλουν, πως τελικός σκοπός τους ήταν το ζητούμενο της νίκης κατά του αντιπάλου και όχι η αξία του Βαρώνου ως πιλότου. Η προβολή της γερμανικής ανωτερότητας, η παρότρυνση που χρειάζονται οι άντρες στα χαρακώματα, «οι εργάτες εδάφους» όπως τους χαρακτηρίζει ο Στρατηγός.

Στον *Ναύαρχο*, η ηγεσία δεν παρουσιάζει κάποιο ψεγάδι όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται ο Ναύαρχος το πλήρωμα και τη διεξαγωγή του πολέμου, ενώ ο Βασιλιάς φαίνεται δίκαιος και με έντονο το θρησκευτικό αίσθημα (η εικόνα αλλάζει με τη επανάσταση των Μπολσεβίκων, η μετέπειτα ηγεσία παρουσιάζεται σκληρή και αδιάλλακτη απέναντι σε όσους υπηρέτησαν το προηγούμενο καθεστώς).

Τέλος στο *Άλογο του Πολέμου*, υπάρχουν σκηνές και από τις δύο πλευρές που χαρακτηρίζουν τη σκληρότητα των ανωτέρων. Η μία μέσα στα αγγλικά χαρακώματα όπου ο ανώτερος του, λίγο πριν την επίθεση ζητάει από έναν στρατιώτη να σκοτώσει όποιον δικός τους γυρίζει πίσω και με τη λήξη του πολέμου όταν δεν επιτρέπουν στο αγόρι να κρατήσει το άλογο του αλλά, το δημοπρατούν. Ενώ από την άλλη πλευρά παρουσιάζεται μέσα από την εκτέλεση των παιδιών που το έσκασαν, αλλά και τη σκληρότητα του γερμανού αξιωματικού που παίρνει από το κοριτσάκι το άλογο.

Τα ζητήματα της λιποταξίας και των αυτοτραυματισμών, ήταν αδύνατο να ειπωθούν τις δεκαετίες πριν το '40. Μοναδική εξαίρεση για μία ακόμη φορά η ταινία του Μάιλστοουν, *Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικό Μέτωπο*, 1930 όπου γίνεται μία μικρή νύξη γύρω από την λιποταξία ενός από τους φίλους του ήρωα. Η οποία όμως παρουσιάζεται ως νοσταλγία για τις κερασιές. Στις ταινίες που είχα να αναλύσω, μόλις τέσσερις σκηνοθέτες επιλέγουν να ασχοληθούν, και να τα προβάλουν. Η πρώτη ταινία αφορά του *Σταυρούς στο Μέτωπο*, 1957 του Κιούμπρικ. Οι Στρατηγοί έχουν αποφασίσει την κατάληψη του Ant Hill παρά την άσχημη εικόνα του στρατεύματος όπως αναφέραμε πιο πάνω. Ο Συνταγματάρχης Dax επιθεωρεί το λόχο στα χαρακώματα πριν την έφοδο για την κατάληψη του υψώματος. Όλα είναι έτοιμα για την έφοδο, με το Συνταγματάρχη να δίνει το σύνθημα με την σφυρίχτρα να ξεκινήσουν. Το τραγικό του αποτελέσματος, ο λόχος δεν καταφέρνει να διανύσει ούτε τη μισή απόσταση και αποδεκατίζεται από τις εχθρικές βόμβες που πέφτουν αλλά και από τα πυροβόλα όπλα του αντιπάλου. Και ενώ ο Συνταγματάρχης συνεχίζει να δίνει το σύνθημα για να προχωρούν, σε κάποια στιγμή ρωτά ένα λοχία για το πού είναι ο Β' λόχος. Επιστρέφει στα χαρακώματα για να δει τον υπόλοιπο λόχο να περιμένει άπραγος. Δίνει εντολή να προχωρήσουν αλλά κανείς δεν κινείται! Μάλιστα ένας στρατιώτης έπεσε πάνω του τη στιγμή της οπισθοχώρησης. Ενώ ένας άλλος αξιωματικός του λέει πως «απλά είναι ανέφικτο να γίνει». Παράλληλα ο Στρατηγός Μιρό βλέποντας τον υπόλοιπο λόχο να μην αναπτύσσεται, ωρύεται χαρακτηρίζοντας τους δειλούς και αξιοθρήνητους. Έξαλλος διατάζει το πυροβολικό να ανοίξει πυρ στους γάλλους στρατιώτες, για να δεχτεί την αρνητική απάντηση του Διοικητή του πυροβολικού, ο οποίος για κάτι τέτοιο χρειάζεται γραπτή εντολή. Ο Στρατηγός σε ίδιο ύφος του λέει πως αύριο θα βρίσκεται στο απόσπασμα, ενώ διατάζει να πραγματοποιηθεί στρατοδικείο. Η λιποταξία του στρατεύματος είναι φανερό πως δεν έγινε εσκεμμένα αλλά η εξάντληση των στρατιωτών σε συνδυασμό με τις επιθέσεις του αντιπάλου είναι λογικό να οδηγήσουν στην αδράνεια ή την οπισθοχώρηση. Το σημαντικό με την παρούσα ταινία είναι πως παρόμοιες υποθέσεις δεν είχαν προβληθεί ποτέ, άλλωστε κάτι τέτοιο θα καταδείκνυε την αλαζονεία της Ανώτατης Διοίκησης καθώς και θα επέσυρε, και την κοινωνική κατακραυγή. Οι εκτελέσεις που ακολουθούν αμέσως μετά, πέρα από τον λεγόμενο παραδειγματισμό, σκοπό είχαν να κρύψουν τις λάθος ενέργειες και πρακτικές της Διοίκησης πίσω από το πρόσχημα της παράβασης καθήκοντος. Η δεύτερη είναι το ριμέικ, *Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικό Μέτωπο*, 1979 του Μάν, όπου παρόμοια με την ταινία του

Μάιλστοουν, ο φίλος του ήρωα φεύγει για να δει τα ανθισμένα δέντρα και αναφέρει πως πιάστηκε από την στρατιωτική αστυνομία. Ο ήρωας τονίζει πως όλοι γνώριζαν τι τους έκαναν τους λιποτάκτες. Σκηνή εκτέλεσης δεν προβάλλεται. Η τρίτη ταινία, *Οι Ατελείωτοι Αρραβώνες*, 2004 του Ζενέ, ασχολείται με το θέμα των αυτοτραυματισμών. Στη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, η κούραση και η εξαθλίωση των συνεχόμενων μαχών οδηγούσε τους στρατιώτες στον αυτοτραυματισμό για να ξεφύγουν (ως τραυματίες) από την πρώτη γραμμή του Μετώπου. Η ταινία αρχίζει δείχνοντας μας τον τρόπο με τον οποίο ο καθένας από τους πέντε στρατιώτες τραυματίστηκε. Εκτός από τον πρώτο που έγινε άθελα του προσπαθώντας να διώξει τους αρουραίους από πάνω του, οι υπόλοιποι το επεδίωξαν. Παρόλα αυτά πέρασαν από στρατοδικείο και καταδικάστηκαν σε θάνατο για εκούσιο αυτοτραυματισμό. Εδώ ο τρόπος θανάτωσής τους, να τους ρίξουν μέσα στο πεδίο της μάχης. Τέλος η τέταρτη ταινία, είναι το *Άλγο του Πολέμου*, 2011 του Σπίλμπεργκ. Στην δική του ιστορία δύο αδέρφια εκτελούνται, επειδή το έσκασαν από τον πόλεμο. Ο λόγος της φυγής, επειδή το ένα από τα δύο αγόρια θα μεταφερόταν στην πρώτη γραμμή και ο αδερφός του δεν ήθελε να τον αφήσει μόνο του, εξαιτίας μιας υπόσχεσης που είχε δώσει στον πατέρα τους. Η σκηνή της εκτέλεσης προβάλλεται (με πρώτο διδάξαντα τον Κιούμπρικ), πράγμα το οποίο εξηγεί, ότι τα τελευταία χρόνια η ελευθερία της έκφρασης γύρω από αυτά τα θέματα είναι αποδεκτή.

Κεφάλαιο V: “Dulce et Decorum est Pro Patria Mori”

Με τον παραπάνω στίχο, του ρωμαίου λυρικού ποιητή Οράτιου (από το ποίημα *Ωδές*), ο οποίος μεταφράζεται «είναι γλυκός και ωραίος ο θάνατος για την πατρίδα», κλείνει την ταινία του ο Τρούμπο. Στόχος του σκηνοθέτη να δείξει τη φρίκη των αποτελεσμάτων του πολέμου μέσα από τον ήρωα του Τζόννι, με τα θύματα και τους αποτρόπαιους τραυματισμούς. Η εξιστόρηση γίνεται μέσα από τα μάτια του Τζόννι και τα όνειρα του, ενώ αρκετά στοιχεία θεατρικότητας και σουρεαλισμού πλαισιώνουν το κάδρο. Αν και αναφέρεται στο 1917 η ταινία θυμίζει αρκετά ‘70s. Ενώ σχεδόν όλες οι ταινίες (από τις δώδεκα), προβάλλουν σκηνές τραυματισμών και νεκρών εξαιτίας του πολέμου, δύο μόνον σκηνοθέτες αφιερώνουν στο θέμα ολόκληρη την ταινία. Ο ένας είναι ο Τρούμπο όπως προαναφέραμε, ο δεύτερος είναι ο Ντιπερόν. Η ταινία του έχει στοιχεία που θυμίζουν το *Ο Τζόννι πήρε το όπλο του*, εδώ ο σκηνοθέτης το προχωράει ένα βήμα παραπέρα δείχνοντας την αγωνία των ανθρώπων αυτών να επανέλθουν σε μία φυσιολογική ζωή. Η προσπάθεια της επανένταξης τους στην κοινωνία, η αποδοχή τους από την οικογένεια τους, είναι θέματα που προβληματίζουν. Οι απανωτές εγχειρήσεις, την ανάγκη τους να έλθουν σε επαφή με το άλλο φύλο, αλλά και την τραγικότητα όσων δεν αντέχουν και αυτοκτονούν.

Κεφάλαιο VI: Δευτερεύοντα Ζητήματα..

Με εξαίρεση τη *Μεγάλη Χίμαιρα*, τον *Λόρενς της Αραβίας*, το *Δωμάτιο των Αξιωματικών* και τον *Ναύαρχο* όλες οι υπόλοιπες ταινίες προβάλλουν σκηνές χαρακωμάτων, με τις άθλιες συνθήκες συμβίωσης, μέσα στη λάσπη, το κρύο, τη βροχή, τους ψήλους, τους αρουραίους και την πείνα. Επιπλέον παρατηρούμε πως γυρίζονται ταινίες που αναφέρονται στο Μέτωπο της Μέσης Ανατολής (*Λόρενς της Αραβίας*, *Καλλίπολη*) αλλά και στο Ανατολικό Μέτωπο όπως ο *Ναύαρχος* αλλά και τα *Καλά Χριστούγεννα*, όπου γερμανοί στρατιώτες μεταφέρονται από το Δυτικό μέτωπο για να πολεμήσουν στο τέλος της ταινίας. Ακόμη μέσα από την *Καλλίπολη* προβάλλεται και το Ιππικό, η χρησιμοποίηση του οποίου κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου δεν ήταν όπως στο παρελθόν. Τα άλογα δεν μπορούσαν πλέον να συμμετάσχουν με τον παραδοσιακό τρόπο σε αυτές τις μάχες. Η χρηστικότητα τους περιορίστηκε στο να μεταφέρουν τα όπλα και τους τραυματίες, όπως προβάλλεται και μέσα από το *Άλογο του Πολέμου*.

Ιδιαίτερη υπήρξε και η αναφορά στη συμμετοχή των Εβραίων σε αυτόν τον πόλεμο. Στην *Μεγάλη Χίμαιρα*, εκπροσωπείται από τον χαρακτήρα του πλούσιου εβραίου Ρόζενταλ. Ο οποίος παρουσιάζεται ιδιαίτερα συμπαθής και δεκτικός στο να μοιράζεται τα προσωπικά του δέματα. Κατά το Ferro,¹¹⁰ όπως όλοι οι Γάλλοι έτσι και ο Ρόζενταλ συμμετείχε στον πόλεμο, μοιράζεται το περιεχόμενο των δεμάτων που λαμβάνει με τους φυλακισμένους συντρόφους του, και επιπλέον συμμερίζεται το θάρρος τους. Η σκηνή της διαμάχης με τον Γκαμπέν προκαλεί την αίσθηση μιας σκηνής εξορκισμού. Η πολιτική ατμόσφαιρα του 1937 με την ταινία αυτή, ικανοποιεί πλήρως τα θύματα του ρατσισμού. Με την πάροδο του χρόνου όμως, παρουσιάζεται μία διαφορετική οπτική του Εβραίου. Μόνο αυτός δέχεται δέματα, επιστολές, διακηρύσσει ότι υπερασπίζεται την πατρίδα για να διασώσει την περιουσία του. Οι τροποποιήσεις του διαλόγου συναγωνίζονται μεταξύ τους ποια θα κερδίσει το προβάδισμα σε αντισημιτισμό. «Αυτός, αθλητικός τύπος;» λέει κάποιος φαντάρος. «Μα αυτός γεννήθηκε στην Ιερουσαλήμ», όπως αναφέρεται στην πρώτη εκδοχή, ενώ στη δεύτερη, «ποια πατρίδα σου; Εσύ δεν έχεις πατρίδα, γεννήθηκες στην Ιερουσαλήμ». Κάποιος κρατούμενος σχολιάζει: «Κατάγεται από παλιά

¹¹⁰ Βλ. ο.π., σ.169-170

αριστοκρατική οικογένεια της Βρετάνης, πώς!», και ο αστεϊσμός ανακαλεί την πολεμική των συζητήσεων του 1936. Τέλος, σε μία σκηνή που κόπηκε μετά τον πόλεμο, ο Ρόζενταλ προσφέρει σοκολάτα σε έναν γερμανό φρουρό, «όλα είναι σάπια» σχολιάζει κάποιος άλλος φυλακισμένος. Κατά τη γνώμη του, με την οποία συμφωνεί ο θεατής, ο Εβραίος συνεργάζεται με τους Γερμανούς, ενώ αντίθετα ο πάντοτε περήφανος αριστοκράτης λοχαγός αποκρούει τις προτάσεις του φον Ραούφενστάιν. Μία ακόμη ταινία στην οποία γίνεται αναφορά η συμμετοχή των Εβραίων, είναι στον *Κόκκινο Βαρόνο*. Μέσα από τον φανταστικό χαρακτήρα του πιλότου Φρίντριχ Στένμπεργκ, φίλο του Ριχτόφεν, ο σκηνοθέτης επιλέγει να τονίσει πως πολλοί εβραίοι πιλότοι πολέμησαν για το Γερμανικό Ράιχ στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ενώ και στην ταινία *Καλά Χριστούγεννα*, ο γερμανός αξιωματικός λέει πως είναι Εβραίος.

Επίσης δεν πρέπει να παραλείψουμε να αναφέρουμε, το πώς παρουσιάζονται οι γιατροί και το νοσηλευτικό προσωπικό μέσα από τις παραπάνω ταινίες. Στο *ο Τζόννι πήρε το όπλο του*, οι γιατροί παρουσιάζονται κυνικοί και δηλώνουν πως θα κρατήσουν στη ζωή τον ήρωα για να μάθουν μέσα από αυτόν και να βοηθήσουν και άλλους. Αντίθετα οι νοσοκόμες εμφανίζονται στοργικές και δείχνουν να συμπονούν τη κατάσταση στην οποία περιήλθε ο Τζόννι. Μάλιστα η νοσοκόμα που τον φρόντιζε προσπάθησε να τον βοηθήσει να δώσει τέλος στην ζωή του, μιας και ήταν η μοναδική επιθυμία του. Και στο *Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικό Μέτωπο* οι γιατροί είναι ψυχροί αλλά στο *Δωμάτιο των Αξιωματικών* γιατροί και νοσοκόμες παρουσιάζονται αισιόδοξοι. Ο γιατρός ενδιαφέρετε να αποκαταστήσει τα τραύματά τους, λέει στον πρωταγωνιστή πως πρέπει να το πιστέψει για να συμβεί (η χαρά του γιατρού οφείλετε και στο γεγονός πως μαζί με τον πόλεμο προχωράει και η ιατρική επιστήμη, νέες μέθοδοι και τεχνικές μπορούν να δοκιμαστούν με τόσους πολλούς τραυματίες). Η νοσοκόμα του ορόφου τους, φαίνεται να συμπάσχει μαζί τους και από το γεγονός ότι ο γιός της βρίσκεται στο Βελγικό Μέτωπο. Στους *Ατελείωτους Αρραβώνες* ο γιατρός συνωμοτεί για να μην αποκαλυφθεί η αλλαγή στις ταυτότητες, ενώ στα *Καλά Χριστούγεννα* ο παπάς-νοσοκόμος δεν διστάζει να περάσει στην νεκρή ζώνη για να προσπαθήσει να σώσει ένα τραυματισμένο στρατιώτη. Στον *Κόκκινο Βαρόνο*, η νοσοκόμα που του κέντρισε το ενδιαφέρον είναι πιστά αφοσιωμένη με το καθήκον της, ενώ στον *Ναύαρχο*, βλέπουμε την ηρωίδα Τιμίρεβα, να αρνείται να αφήσει πίσω τους τραυματισμένους στρατιώτες. Τέλος στο *Άλογο του Πολέμου* οι αρχικοί

δισταγμοί του γιατρού για να ασχοληθεί με τον τραυματισμένο Τζόι τελικά υποχωρούν. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το καθήκον τους ήταν ιδιαίτερα δύσκολο και τα περιστατικά που έπρεπε να αντιμετωπίσουν συνεχόμενα. Παρόλα αυτά ένα μεγάλο ποσοστό κατάφερε να μην χάσει την ανθρωπιά του.

Τέλος βλέπουμε να υπάρχει έντονο το θρησκευτικό αίσθημα μόνον σε τρεις ταινίες. Στον *Τζόννι*, τα *Καλά Χριστούγεννα* και το *Ναύαρχο*. Στην πρώτη, μέσα από τα όνειρα του ήρωα, με την παρουσία του Χριστού, τον Πάπα να μιλάει για δίκαιο και ιερό πόλεμο με σαφή πρόθεση από τον σκηνοθέτη να σατιρίσει την στάση του κλήρου στις πολεμικές συγκρούσεις. Στην δεύτερη μέσα από τον σκοτσέζο παπά, τη λειτουργία που κάνει αλλά και τον ανώτερο του που κηρύττει υπέρ αυτού του πολέμου πάλι με έντονη την κριτική διάθεση για την αντίφαση του κηρύγματος της χριστιανικής πίστης και του φιλοπόλεμου κηρύγματος. Και τέλος στην τρίτη, μέσα από την προσευχή του πληρώματος αλλά και τη συμμετοχή στη λειτουργία πριν τις μάχες με τους Κόκκινους. Σ' αυτή την τρίτη περίπτωση, ο μετασοβιετικός κινηματογράφος της εποχής Πούτιν αποκαθιστά τον ρόλο της εκκλησίας στην συγκρότηση του εθνικού μύθου.

Συμπεράσματα

Τα ζητήματα της Ιστορίας, της Μνήμης και του Κινηματογράφου μπλέκονται περίτεχνα και μας προσφέρουν πολύτιμες πηγές πληροφοριών και αναζητήσεων. Η εργασία μας χωρίς να διεκδικεί την πρωτοτυπία και έχοντας επίγνωση των εγγενών αδυναμιών μας σε πολλά ζητήματα (κινηματογραφικής και αισθητικής ανάλυσης, βιβλιογραφικής πληρότητας κ.α.), προσπάθησε να χρησιμοποιήσει το παράδειγμα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και της κινηματογραφικής απεικόνισής του ως μία άσκηση μελέτης αφενός της χρήσης του κινηματογράφου ως πηγή της ιστορίας και αφετέρου της σχέσης της κινηματογραφικής μνήμης με την ιστορική μνήμη. Επιπλέον, η επιλογή να τονίσουμε μερικά μόνο από τα ζητήματα που έθιγαν οι ταινίες έγινε με γνώμονα το ειδικότερο ενδιαφέρον για μια θεματική που παρέμενε ταμπού για την ιστορική έρευνα επί δεκαετίας.

Μία πρόταση για επιπλέον έρευνα, θα ήταν να μελετηθεί μία συγκεκριμένη χρονική περίοδος στο πως αναπαρίσταται ο Μεγάλος Πόλεμος δίπλα σε άλλες μορφές τέχνης αλλά και στην ίδια την ιστορία της εποχής. Ενώ η θεματολογία μπορεί να επεκταθεί και σε πιο συγκεκριμένα ζητήματα όπως η «κατασκευή» του προτύπου του άνδρα, του ήρωα, οι σχέσεις των δύο φύλων, οι σχέσεις με την αρρώστια.

Στην εργασία μας με αφορμή των Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, πέρα από τους προφανείς λόγους των βαθύτερων αιτιών του, αλλά και των κλασσικών καλουπιών προσέγγισης του θέματος, προσπαθήσαμε να αναδείξουμε κυρίως το κομμάτι της μνήμης γι' αυτόν. Δεν είναι βέβαια λίγοι εκείνοι που προσπάθησαν να την εκμεταλλευτούν για προσωπικό τους όφελος. Από πολιτικούς μέχρι εμπόρους, η μνήμη του Μεγάλου Πολέμου δεν ήταν παρά ένα όργανο εκπλήρωσης ιδιοτελών σκοπιμοτήτων. Υπήρξαν όμως και υπάρχουν ακόμη άνθρωποι, που ενδιαφέρονται πραγματικά να διατηρηθούν αυτές οι μνήμες ως κομμάτι της πολιτιστικής αλλά ιστορικής μας κληρονομιάς. Κομμάτια ενός πάζλ κατανόησης και προβληματισμού, ενός από τα σημαντικότερα γεγονότα του αιώνα που μας πέρασε. Κομμάτια καταστροφής, πόνου, θλίψης, όλα μαζί διαμορφώνουν και συνθέτουν τη μνήμη του Πολέμου.

Η μνήμη του, άλλοτε ανοιχτή και παραγωγική και άλλοτε κλειστέι οδηγεί και καθορίζει το μέλλον. Όταν βέβαια οι μνήμες σχετίζονται άμεσα με τον πόλεμο, τότε τα πράγματα δυσκολεύουν. Εδώ έρχεται ο Κινηματογράφος για να διευκολύνει και να λυτρώσει, να αποτυπώσει και να αποκρύψει, να αναδείξει και να απελευθερώσει. Ένα μέσο που δημιουργήθηκε αρχικά για να διασκεδάσει, μετατρέπεται σε κάτι παραπάνω από μια απλή προβολή, μετατρέπεται σε μέσο ανάδειξης, έρευνας και προβληματισμού. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που πολλές φορές μαθαίνουν κάτι για πρώτη φορά μέσα από τον Κινηματογράφο.

Παρά την αρχική κακή σχέση του με τον Ιστορία και τον Ιστορικό, γίνεται πλέον εργαλείο και κομμάτι της ίδιας της ιστορίας. Αποτελεί ανεξάντλητη πηγή έρευνας και παρέχει πληθώρα πληροφοριών που μπορεί να βοηθήσουν στην εξέταση ποικίλων ζητημάτων από οποιαδήποτε οπτική επιθυμεί ο ερευνητής. Πολλοί επιστήμονες τα τελευταία χρόνια επιλέγουν να αναδείξουν και να μελετήσουν ιστορικά ζητήματα μέσα από την οπτική του κινηματογραφικού φακού.

Είναι γεγονός πως δεν είναι μεγάλος ο αριθμός των σκηνοθετών που ασχολούνται πλέον με την αποτύπωση του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Τα τελευταία χρόνια το θέμα φαίνεται να απασχολεί όλο και λιγότερους. Όσοι όμως αποφασίζουν να το προσεγγίσουν, ξεπερνούν τα κινηματογραφικά κλισέ του παρελθόντος και αναδεικνύουν μέσα από το φακό τους ζητήματα ξεχασμένα ή παραγκωνισμένα. Επιπλέον, θέματα απαγορευμένα προβάλλονται χωρίς αναστολές και η μνήμη εμπλουτίζεται και ενισχύεται πέρα από τα προκαθορισμένα καλούπια των άμεσα εμπλεκομένων με τον πόλεμο. Τελικά ο κινηματογράφος απεικονίζει την πολιτισμική ώσμωση και έχει την τάση να ανακατεύει το χρόνο όπως τα χαρτιά μιας τράπουλας. Το νέο της μοίρασμα όμως είναι εξίσου εντυπωσιακό και ερεθίζει τον εγκέφαλο με θέματα που πιθανόν μέχρι πρότινος, να του ήταν άγνωστα. Ειδικά για τον ιστορικό που στην περίπτωση αυτή μοιάζει να ακολουθεί δρόμους ερευνητικούς που πρωτοανοίγει με τόλμη η κινηματογραφική τέχνη όπως λ.χ. οι εκτελέσεις.

Το ανανεωμένο ενδιαφέρον του κινηματογράφου για τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο τα τελευταία χρόνια βοηθάει στην αναζωπύρωση της μνήμης του, ενώ η ιστοριογραφία όπως αναφέραμε σε πολλές ευκαιρίες εμπλουτίζεται μέσα από τις ταινίες, διευρύνεται και εξερευνά νέες προοπτικές. Εδώ, μέσα από τις δώδεκα αυτές ταινίες, παρακολουθήσαμε την προσπάθεια του κάθε σκηνοθέτη να προβάλλει και να

καυτηριάσει σε ορισμένες περιπτώσεις, ζητήματα που τον απασχολούσαν και που θέλησε να τα μοιραστεί μέσα από τη δημιουργία μιας ταινίας. Ενώ είναι ακόμη σημαντικό να ειπωθεί, πως πραγματικά πρόσωπα που έλαβαν μέρος στον πόλεμο αποτελούν ελκυστικό πεδίο καλλιτεχνικής δημιουργίας, αποδεικνύεται εδώ με την επιλογή των τριών από τους σκηνοθέτες. Τέλος δεν θα πρέπει να παραλείψουμε και την εκπληκτικά μεγάλη συμμετοχή στην παραγωγή τέτοιου είδους ταινιών, τη λογοτεχνία. Μεγάλο ποσοστό λογοτεχνικών έργων έχουν γυριστεί σε ταινίες, στην προκειμένη επτά από τους σκηνοθέτες μας εμπνεύστηκαν από τις νουβέλες γνωστών και μη έργων. Πολλές φορές τα προσωπικά βιώματα των λογοτεχνών, καθώς αρκετοί από αυτούς είχαν λάβει μέρος στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, αποτυπώνονται ρεαλιστικά και αριστοτεχνικά στο χαρτί με τρόπο που να ερεθίζει τη σκηνοθετική ματιά, και να οδηγεί στη δημιουργία ταινιών.

Οι μνήμες του Μεγάλου Πολέμου διατηρούνται και μεταδίδονται στις επόμενες γενιές, και το σίγουρο είναι πως αυτή τη διαδικασία πέρα από τα βιβλία την έχει αναλάβει και ο Κινηματογράφος, που πέρα από τέχνη αποτελεί –θα το λμούσαμε να υποστηρίξουμε- και ανθρωπιστική επιστήμη.

Παράρτημα

Χρονολόγιο Α' Παγκοσμίου Πολέμου¹¹¹

1879-1918 Αυστρογερμανική Συμμαχία

1881- 1895 Αυστροσερβική Συμμαχία

1894-1917 Γαλλορωσική Συμμαχία

1904 Γαλλοβρετανική Εγκάρδιος Συνεννόηση (Entente Cordiale)

1908 Ο γερμανικός στρατός παραγγέλλει τα πρώτα Ζέπελιν

1911 Οι Ιταλοί χρησιμοποιούν αεροπλάνα εναντίον των Τούρκων στην Τριπολίτιδα

1912-1913 Πρώτος Βαλκανικός Πόλεμος

1913 Δεύτερος Βαλκανικός Πόλεμος

1913 Γερμανική στρατιωτική αποστολή στην Τουρκία

1914

28 Ιουνίου Δολοφονία του αρχιδούκα Φραγκίσκου- Φερδινάνδου στο Σεράγεβο

23 Ιουλίου Η Αυστρία επιδίδει τελεσίγραφο στη Σερβία

28 Ιουλίου Η Αυστρία κηρύσσει τον πόλεμο στη Σερβία

1 Αυγούστου Η Γερμανία κηρύσσει τον πόλεμο στη Ρωσία

3 Αυγούστου Η Γερμανία κηρύσσει τον Πόλεμο στη Γαλλία

4 Αυγούστου Η Γερμανία εισβάλλει στο Βέλγιο.

Η Βρετανία κηρύσσει τον πόλεμο στη Γερμανία

6 Αυγούστου Η Αυστρία κηρύσσει τον πόλεμο στη Ρωσία

12 Αυγούστου Η Αυστρία εισβάλλει στη Σερβία

12-21 Αυγούστου Οι Σέρβοι απωθούν τους Αυστριακούς

14-22 Αυγούστου Οι Γάλλοι απωθούνται στη Λωρραίνη

¹¹¹ Πηγή: Ferro Marc, *Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος 1914-1918*, ο.π., σ.13-16

15 Αυγούστου Οι Ρώσοι εισβάλλουν στην Ανατολική Πρωσία

20 Αυγούστου Η Ρωσική προέλαση αναχαιτίζεται στο Γκούμπινεν

20-25 Αυγούστου Γαλλική ήττα στα σύνορα

23 Αυγούστου Οι Αυστριακοί εισβάλλουν στη Πολωνία.

Η Ιαπωνία κηρύσσει τον πόλεμο στην Γερμανία

26-31 Αυγούστου Ρωσική ήττα στο Τάννενμπεργκ

Σεπτέμβριος-Νοέμβριος Αγώνας δρόμου προς τη θάλασσα.

Σταθεροποίηση του μετώπου της Υπρ στα ελβετικά σύνορα

5-10 Σεπτεμβρίου Οι Γερμανοί απωθούνται στο Μάρνη

11 Σεπτεμβρίου Αυστριακή υποχώρηση στη Γαλικία

13-14 Σεπτεμβρίου Οι Σύμμαχοι αποκρούονται στην Αιν

9 Οκτωβρίου καταλαμβάνεται η Αμβέρσα

29 Οκτωβρίου Η Τουρκία μπαίνει στον πόλεμο εναντίων των Συμμάχων

30 Οκτωβρίου-24 Νοεμβρίου Η Γερμανική επίθεση αποκρούεται στην Υπρ

2-5 Νοεμβρίου Η Βρετανία, η Γαλλία και η Ρωσία κηρύσσουν τον πόλεμο στην Τουρκία

7 Νοεμβρίου Οι Γιαπωνέζοι καταλαμβάνουν το Τσιγκτάο στην ακτή της Κίνας από τους Γερμανούς

25 Νοεμβρίου Οι Γερμανοί καταλαμβάνουν το Λοτς

10-24 Δεκεμβρίου Συμμαχική επίθεση στο Δυτικό Μέτωπο

1915

22 Απριλίου Οι Γερμανοί χρησιμοποιούν ασφυξιογόνα αέρια στη δεύτερη μάχη της Υπρ

25 Απριλίου Συμμαχική επίθεση μεγάλης κλίμακας στην Καλλίπολη

26 Απριλίου Η Ιταλία υπογράφει το Σύμφωνο του Λονδίνου με τους Συμμάχους

23 Μαΐου Η Ιταλία κηρύσσει τον πόλεμο στην Αυστρία

Ιούνιος στην Βρετανία δημιουργείται Υπουργείο Πυρομαχικών

25 Σεπτεμβρίου-8 Οκτωβρίου Γαλλική επίθεση στο Αρτουά

5 Οκτωβρίου Γαλλοβρετανική εκστρατευτική Δύναμη στη Θεσσαλονίκη

6 Οκτωβρίου Αυστρογερμανοβουλγαρική εισβολή στη Σερβία

13 Οκτωβρίου Μαζικός βομβαρδισμός του Λονδίνου με Ζέπελιν

14 Οκτωβρίου η Βουλγαρία μπαίνει στον πόλεμο στο πλευρό των Κεντρικών Δυνάμεων

1916

Ιανουάριος στη Βρετανία εισάγεται η γενική στρατολογία

21 Φεβρουαρίου Οι Γερμανοί ξεκινούν την επίθεση στο Βερντέν.

Η μάχη διαρκεί μέχρι τον Δεκέμβριο

31 Μαΐου Ναυμαχία στη Γιουτλάνδη

Ιούνιος Αραβική εξέγερση εναντίον των Τούρκων

Ιούνιος-Σεπτέμβριος Η επίθεση του Μπρουσίλοφ απωθεί τους Αυστριακούς

1 Ιουλίου Συμμαχική επίθεση στη Σομ. Η μάχη διαρκεί μέχρι τον Οκτώβριο

27 Αυγούστου Η Ρουμανία κηρύσσει τον πόλεμο στην Αυστρία και η Ιταλία στην Γερμανία

15 Σεπτεμβρίου Χρήση βρετανικών τανκς στη Σομ

4 Νοεμβρίου Ο Ουίλσον επανεκλέγεται Πρόεδρος των ΗΠΑ

21 Νοεμβρίου Θάνατος του Φραγκίσκου-Ιωσήφ και άνοδος του Καρόλου Α' στο θρόνο της Αυστρίας

1917

Φεβρουάριος-Απρίλιος η Γερμανία ξεκινά τον υποβρύχιο πόλεμο μέχρι εσχάτων

12 Μαρτίου Ρωσική επανάσταση

6 Απριλίου Οι ΗΠΑ κηρύσσουν τον πόλεμο στη Γερμανία

16-20 Απριλίου Αποτυχημένη γαλλικά επίθεση στο Δρόμο των Κυριών (σχεδιασμένη από τον Νιβέλ). Αρχιστράτηγος της Γαλλίας διορίζεται ο Πεταίν

31 Ιουλίου αρχίζει η Τρίτη μάχη της Υπρ (Πασσεντάλε)

24 Οκτωβρίου-12 Νοεμβρίου Αυστριακοί και Γερμανοί νικούν τους Ιταλούς στο Καπορέτο

7 Νοεμβρίου Οι μπολσεβίκοι παίρνουν την εξουσία στη Ρωσία

17 Νοεμβρίου Κυβέρνηση Κλεμανσώ στη Γαλλία

20 Νοεμβρίου Χρήση βρετανικών τανκς στο Καμπραί

1918

8 Ιανουαρίου Ο Ουίλσον δημοσιοποιεί τα Δεκατέσσερα Σημεία

3 Μαρτίου Σύμφωνο του Μπρεστ-Λιτόφσκ μεταξύ Γερμανίας και Ρωσίας

21 Μαρτίου Αρχίζει γερμανική επίθεση στη Σομ

9 Απριλίου Γερμανική επίθεση στη Λυς

27 Μαΐου Γερμανική επίθεση στο Δρόμο των Κυριών

18 Ιουλίου Έναρξη της συμμαχικής αντεπίθεσης στο Μάρνη

5 Οκτωβρίου Οι Βρετανοί διανοίγουν τις γραμμές του Χίντενμπουργκ

24 Οκτωβρίου Οι Ιταλοί νικούν τους Αυστριακούς στο Βιτόριο-Βένετο

11 Νοεμβρίου Οι Γερμανοί υπογράφουν ανακωχή

1919

28 Ιουνίου Σύμφωνο των Βερσαλλιών: ο γερμανικός στρατός περιορίζεται στους 100.000 άνδρες

10 Σεπτεμβρίου Σύμφωνο Σαιν Ζερμαίν με την Αυστρία

27 Νοεμβρίου Σύμφωνο του Νεϊγύ με τη Βουλγαρία

1920

4 Απριλίου Σύμφωνο του Τριανόν με την Ουγγαρία

10 Αυγούστου Συνθήκη των Σεβρών με την Τουρκία

12 Νοεμβρίου Ιταλογιουγκοσλαβική συνθήκη του Ράπαλο

Ταινίες με θέμα εμπνευσμένο από τον ή σχετικό με τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο¹¹²

1	In the Name of the Prince of Peace (1914)	
2	1914 (1915)	
3	Powder (1916)	
4	The Impersonation (1916)	
5	The Battle of the Somme (1916)	
6	Somewhere in France (1916)	
7	War Brides (1916)	
8	Whom the Gods Destroy (1916)	
9	Joan the Woman (1916)	
10	On Dangerous Ground (1917)	
11	Womanhood, the Glory of the Nation (1917)	
12	The Dark Road (1917)	
13	Sweetheart of the Doomed (1917)	
14	The Birth of Patriotism (1917)	
15	Mères françaises (1917)	
16	The Man Who Was Afraid (1917)	
17	The Little American (1917)	
18	Maciste alpino (1917)	
19	The Spy (1917)	
20	The Slacker's Heart (1917)	
21	Who Was the Other Man? (1917)	
22	War and the Woman (1917)	
23	For France (1917)	
24	Over There (1917)	
25	The Winged Mystery (1917)	
26	For Valour (1917)	
27	The Pride of New York (1917)	
28	For Liberty (1917)	
29	The Gown of Destiny (1917)	
30	For the Freedom of the World (1917)	

¹¹²Πηγή:http://www.imdb.com/keyword/world-war-one/?title_type=feature&genre=war&sort=release_date (9/10/2012)

31	Casus (1917)	
32	Lest We Forget (1918)	
33	The Unbeliever (1918)	
34	The Kaiser, the Beast of Berlin (1918)	
35	My Four Years in Germany (1918)	
36	Hearts of the World (1918)	
37	Over the Top (1918)	
38	The Splendid Sinner (1918)	
39	Mrs. Slacker (1918)	
40	An Alien Enemy (1918)	
41	The Better 'ole; or, The Romance of Old Bill (1919)	
42	Missing (1918)	
43	Up Romance Road (1918)	
44	The Claws of the Hun (1918)	
45	The Girl from Downing Street (1918)	
46	The Kaiser's Shadow (1918)	
47	No Man's Land (1918)	
48	The Price of Applause (1918)	
49	The Great Love (1918)	
50	The Hun Within (1918)	
51	Till I Come Back to You (1918)	
52	Inside the Lines (1918)	
53	Me und Gott (1918)	
54	The Prussian Cur (1918)	
55	Mr. Logan, U.S.A. (1918)	
56	The Secret Code (1918)	
57	Vive la France! (1918)	
58	Come on In (1918)	
59	Kultur (1918)	
60	The Grey Parasol (1918)	
61	The Girl of Today (1918)	
62	Kilties Three (1918)	
63	Private Peat (1918)	
64	The Road to France (1918)	
65	Shoulder Arms (1918)	

66	The Woman the Germans Shot (1918)	
67	Life's Greatest Problem (1918)	
68	The Greatest Thing in Life (1918)	
69	Wanted for Murder (1918)	
70	The Man Who Wouldn't Tell (1918)	
71	The Wildcat of Paris (1918)	
72	Good-Bye, Bill (1918)	
73	The Heart of Humanity (1918)	
74	I'll Say So (1918)	
75	The Mystery Girl (1918)	
76	The Sea Flower (1918)	
77	Kaiser's Finish (1918)	
78	Victory and Peace (1918)	
79	The Profiteer (1919)	
80	Ravished Armenia (1919)	
81	Comradeship (1919)	
82	The Great Victory, Wilson or the Kaiser? The Fall of the Hohenzollerns (1919)	
83	Shadows of Suspicion (1919)	
84	Smiles (1919)	
85	Love and the Law (1919)	
86	The Light of Victory (1919)	
87	The Girl Who Stayed at Home (1919)	
88	The Power of Right (1919)	
89	The Warrior Strain (1919)	
90	J'accuse! (1919)	
91	Unknown Love (1919)	
92	The Unpardonable Sin (1919)	
93	Beware! (1919)	
94	The Lost Battalion (1919)	
95	Our Better Selves (1919)	
96	Behind the Door (1919)	
97	The Four Horsemen of the Apocalypse (1921)	
98	The Old Wives' Tale (1921)	
99	How Kitchener Was Betrayed (1921)	

100	French Heels (1922)	
101	Koenigsmark (1923)	
102	The Eternal City (1923)	
103	Réveille (1924)	
104	Makers of Men (1925)	
105	The New Commandment (1925)	
106	The Big Parade (1925)	
107	Lazybones (1925)	
108	Ypres (1925)	
109	Mare Nostrum (1926)	
110	The Sap (1926)	
111	The Greater Glory (1926)	
112	The Sporting Lover (1926)	
113	Gigolo (1926)	
114	Devil's Dice (1926)	
115	The Better 'Ole (1926)	
116	My Official Wife (1926)	
117	Forever After (1926)	
118	Midnight Lovers (1926)	
119	Private Izzy Murphy (1926)	
120	We're in the Navy Now (1926)	
121	What Price Glory (1926)	
122	Rose of the Tenements (1926)	
123	Corporal Kate (1926)	
124	The Flying Ace (1926)	
125	Hotel Imperial (1927)	
126	The War Horse (1927)	
127	Blighty (1927)	
128	Red Clay (1927)	
129	U 9 Weddigen (1927)	
130	Wings (1927)	
131	Kreuzer Emden (1927)	
132	Barbed Wire (1927)	
133	The Enemy (1927)	
134	The Somme (1927)	

135	The Guns of Loos (1928)	
136	Dawn (1928)	
137	Victory (1928)	
138	The Legion of the Condemned (1928)	
139	Under the Black Eagle (1928)	
140	Q-Ships (1928)	
141	Mademoiselle from Armentieres (1928)	
142	Lilac Time (1928)	
143	Heimkehr (1928)	
144	Noah's Ark (1928)	
145	Verdun, visions d'histoire (1928)	
146	Carry on, Sergeant! (1928)	
147	The Shopworn Angel (1928)	
148	True Heaven (1929)	
149	Arsenal (1929)	
150	The Flying Fool (1929)	
151	The Sky Hawk (1929)	
152	Blaze o' Glory (1929)	
153	The W Plan (1930)	
154	Journey's End (1930)	
155	This Mad World (1930)	
156	All Quiet on the Western Front (1930)	
157	Die Somme (1930)	
158	Westfront 1918 (1930)	
159	Hell's Angels (1930)	
160	Suspense (1930)	
161	The Dawn Patrol (1930)	
162	A Man from Wyoming (1930)	
163	Doughboys (1930)	
164	Men Without Law (1930)	
165	War Nurse (1930)	
166	A Soldier's Plaything (1930)	
167	Seas Beneath (1931)	
168	Tell England (1931)	
169	Dishonored (1931)	

170	Born to Love (1931)	
171	Chances (1931)	
172	Douaumont - Die Hölle von Verdun (1931)	
173	Waterloo Bridge (1931)	
174	The Mad Parade (1931)	
175	Berge in Flammen (1931)	
176	Die andere Seite (1931)	
177	Suicide Fleet (1931)	
178	Niemandsländ (1931)	
179	The Lost Squadron (1932)	
180	Les croix de bois (1932)	
181	Pack Up Your Troubles (1932)	
182	Texas Buddies (1932)	
183	A Farewell to Arms (1932)	
184	Cavalcade (1933)	
185	Morgenrot (1933)	
186	Men Must Fight (1933)	
187	Today We Live (1933)	
188	Ostatnia eskapada (1933)	
189	Okraina (1933)	
190	Hell Below (1933)	
191	The Eagle and the Hawk (1933)	
192	Storm at Daybreak (1933)	
193	Captured! (1933)	
194	Ace of Aces (1933)	
195	Ever in My Heart (1933)	
196	Madame Spy (1934)	
197	The Lost Patrol (1934)	
198	Stoßtrupp 1917 (1934)	
199	Keep 'Em Rolling (1934)	
200	The World Moves On (1934)	
201	British Agent (1934)	
202	Crimson Romance (1934)	
203	Ukanaskneli maskaradi (1934)	
204	Hell in the Heavens (1934)	

205	The Keeper of the Bees (1935)	
206	The Crouching Beast (1935)	
207	Le scarpe al sole (1935)	
208	The Last Outpost (1935)	
209	Rendezvous (1935)	
210	Moscow Nights (1935)	
211	Till We Meet Again (1936)	
212	The Road to Glory (1936)	
213	Dark Journey (1937)	
214	Der Etappenhase (1937)	
215	La grande illusion (1937)	
216	Unternehmen Michael (1937)	
217	Clipped Wings (1937)	
218	Két fogoly (1938)	
219	Urlaub auf Ehrenwort (1938)	
220	J'accuse! (1938)	
221	Jääkärin morsian (1938)	
222	Med folket för fosterlandet (1938)	
223	13 Men and a Gun (1938)	
224	The Shopworn Angel (1938)	
225	Luciano Serra pilota (1938)	
226	Block-Heads (1938)	
227	Le héros de la Marne (1938)	
228	Dreizehn Mann und eine Kanone (1938)	
229	The Dawn Patrol (1938)	
230	The Story of Vernon and Irene Castle (1939)	
231	The Spy in Black (1939)	
232	Nurse Edith Cavell (1939)	
233	Thunder Afloat (1939)	
234	Espionage Agent (1939)	
235	Hitler - Beast of Berlin (1939)	
236	Pack Up Your Troubles (1939)	
237	The Fighting 69th (1940)	
238	British Intelligence (1940)	
239	Waterloo Bridge (1940)	

240	Paradis perdu (1940)	
241	The Great Dictator (1940)	
242	40,000 Horsemen (1941)	
243	Sergeant York (1941)	
244	Flying Cadets (1941)	
245	Smilin' Through (1941)	
246	Remember the Day (1941)	
247	Vsadniki (1942)	
248	Army Surgeon (1942)	
249	War Dogs (1942)	
250	The Life and Death of Colonel Blimp (1943)	
251	This Is the Army (1943)	
252	The Miracle of Morgan's Creek (1944)	
253	The White Cliffs of Dover (1944)	
254	My Brother Jonathan (1948)	
255	Il caimano del Piave (1951)	
256	The African Queen (1951)	
257	What Price Glory (1952)	
258	Der große Zapfenstreich (1952)	
259	Son gece (1952)	
260	Penne nere (1952)	
261	Le secret d'Hélène Marimon (1954)	
262	Bella non piangere! (1955)	
263	Dobry vojak Svejk (1957)	
264	Paths of Glory (1957)	
265	A Farewell to Arms (1957)	
266	Poslusne hlásím (1958)	
267	Lafayette Escadrille (1958)	
268	They Came to Cordura (1959)	
269	La grande guerra (1959)	
270	Der Fall Gleiwitz (1961)	
271	Lawrence of Arabia (1962)	
272	Mars na Drinu (1964)	
273	King & Country (1964)	
274	Hvezda zvaná Pelynek (1964)	

275	Mata Hari, agent H21 (1964)
276	Çanakkale aslanlari (1964)
277	It Happened Here (1965)
278	Padurea spânzuratilor (1965)
279	Doctor Zhivago (1965)
280	The Blue Max (1966)
281	Le roi de coeur (1966)
282	Fräulein Doktor (1969)
283	Oh! What a Lovely War (1969)
284	100 Rifles (1969)
285	Darling Lili (1970)
286	Uomini contro (1970)
287	Yemende bir avuç türk (1970)
288	Zeppelin (1971)
289	Johnny Got His Gun (1971)
290	Von Richthofen and Brown (1971)
291	Rendez-vous à Bray (1971)
292	Nicholas and Alexandra (1971)
293	Tsutisopeli (1971)
294	Stretnutie (1975)
295	Noce i dnie (1975)
296	Shout at the Devil (1976)
297	Aces High (1976)
298	Noirs et blancs en couleur (1976)
299	Der Fangschuß (1976)
300	Cristo si è fermato a Eboli (1979)
301	Die Blechtrommel (1979)
302	Lekcja martwego języka (1979)
303	Yanks (1979)
304	The Battle of Broken Hill (1981)
305	Polonia restituta (1981)
306	Lumina palida a durerii (1981)
307	Gallipoli (1981)
308	Austeria (1982)
309	Forty Days of Musa Dagh (1982)

310	High Road to China (1983)
311	E la nave va (1983)
312	Mata Hari (1985)
313	Biggles (1986)
314	C.K. dezerterzy (1986)
315	Sky Bandits (1986)
316	The Lighthorsemen (1987)
317	Moonzund (1987)
318	War Requiem (1989)
319	La vie et rien d'autre (1989)
320	Gavre Princip - Himmel unter Steinen (1990)
321	Archangel (1991)
322	Chunuk Bair (1992)
323	Hedd Wyn (1992)
324	Andel milosrdenství (1993)
325	Legends of the Fall (1994)
326	La frontiera (1996)
327	Capitaine Conan (1996)
328	In Love and War (1996)
329	Regeneration (1997)
330	Marthe (1997)
331	Tea with Mussolini (1999)
332	Le temps retrouvé, d'après l'oeuvre de Marcel Proust (1999)
333	Sunshine (1999)
334	The Trench (1999)
335	Wrota Europy (1999)
336	La chambre des officiers (2001)
337	Pearl Harbor (2001)
338	Villa des roses (2002)
339	Max (2002)
340	Prendimi l'anima (2002)
341	Deathwatch (2002)
342	The Tulse Luper Suitcases, Part 1: The Moab Story (2003)
343	Company K (2004)
344	Der Untergang (2004)

345	Head in the Clouds (2004)
346	Un long dimanche de fiançailles (2004)
347	Joyeux Noël (2005)
348	Flyboys (2006)
349	La France (2007)
350	120 (2008)
351	Der rote Baron (2008)
352	Passchendaele (2008)
353	Admiral (2008)
354	Cher Ami... iy yo! (2008)
355	20th Century Boy (2009)
356	Beneath Hill 60 (2010)
357	21 Brothers (2011)
358	War Horse (2011)
359	All Quiet on the Western Front (2013)
360	Four Saints (2013)

Βιογραφικά Στοιχεία Σκηνοθετών

Ζαν Ρενουάρ (Jean Renoir, 1894-1979)



Γάλλος σκηνοθέτης και σεναριογράφος. Γεννήθηκε στο Παρίσι, στις 15 Σεπτεμβρίου, πέθανε στο Χόλλυγουντ, στις 12 Φεβρουαρίου. Γιός του ζωγράφου Ογκίστ Ρενουάρ, θείος του κινηματογραφιστή Κλόντ Ρενουάρ και αδερφός του ηθοποιού Πιέρ Ρενουάρ. Σπούδασε φιλοσοφία, είχε μεγάλη αγάπη στην κεραμοπλαστική και σχεδίαζε να γίνει ποιητής. Ο κεραυνοβόλος έρωτας και γάμος με την ηθοποιό Κατρίν

Χέσλινγκ τον έστρεψε στον κινηματογράφο και τη σκηνοθεσία. Με ένα απόλυτα προσωπικό στιλ ανάμεσα στο λυρικό και το ρεαλιστικό, ήταν ο πρώτος που παρουσίασε συστηματικά το ύφος που οι ιστορικοί ονομάζουν «ποιητικό ρεαλισμό». Στις ταινίες του εντυπωσιάζει η εκπληκτική οργάνωση της εικόνας και τα μεγάλα κυκλικά τράβελινγκ που διερευνούν εξαντλητικά το χώρο και τις διπλές εστιάσεις που εναλλάσσουν σε βάθος πεδίου τους χαρακτήρες και τις αντιδράσεις τους. Κορυφαίος στυλίστας (η ταινία του *Ο κανόνας του παιχνιδιού* θεωρείται μια από τις δέκα σημαντικότερες της ιστορίας του κινηματογράφου), η θεματολογία του αναπτύχθηκε σταδιακά σαν κοινωνική τοιχογραφία της σύγχρονης Γαλλίας, αγκαλιάζοντας όλες τις κοινωνικές τάξεις και δραστηριότητες. Χρυσό Λιοντάρι Φεστιβάλ Βενετίας 1946 (*Οι σκλάβοι τις γης*), και υποψηφιότητα για Όσκαρ καλύτερης Σκηνοθεσίας στην ίδια.

Φιλμογραφία: La fille de l' eau (1924), Nana (1926), Charleston (1927), Marquitta (1928), La petite marchande d' allumettes (1929), Tire-au-flanc (1928), Le tournoi (1928), Le bled (1929), On purge bebe (1931), La chienne (1931), La nuit du Carrefour (1932), Boudu sauve des eaux (1932), Chotard et Cie (1933), Madame Bovary (1934), Toni (1935), Le crime de Monsieur Lange (1936), La vie est a nous (1936), Partie de campagne (1936), Les bas-fonds (1936), La grande illusion (1937), La Marseillaise (1938), La bête humaine (1938), La regle du jeu (1939), Swamp

Water (1941), This Land Is Mine (1943), Salute to France (1944), The Southerner (1945), The Diary of a Chambermaid (1946), The Woman on the Beach (1947), The River (1950), La carrozza d'oro (1953), French Cancan (1955), Elena et les homes (1956), Le déjeuner sur l' herbe (1959), Le testament du Docteur Cordelier (1960), Le caporal epingle (1961), Le petite theatre de Jean Renoir (1971) (TV).¹¹³

Στάνλι Κιούμπρικ (Stanley Kubrick, 1928-1999)



Αμερικανός σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός. Γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη, στις 26 Ιουλίου, πέθανε ξαφνικά σπίτι του στο Λονδίνο, στις 7 Μαρτίου. Ξεκίνησε ως επαγγελματίας φωτογράφος στο

περιοδικό «Look». Στη σκηνοθεσία πρωτοεμφανίστηκε το 1950 ως ντοκιμαντερίστας και τρία χρόνια αργότερα πέρασε στη μυθοπλασία. Παρουσίασε στην Αμερική τις πρώτες του ταινίες, από το *Φιλί του δολοφόνου* (1955) μέχρι τη *Λολίτα* (1962), αλλά στη συνέχεια αντιδρά στο ασφυκτικό σύστημα παραγωγής, κι εγκαταλείπει την πατρίδα του για να συνεχίσει την καριέρα του στην Αγγλία. Δεξιοτέχνης της αφήγησης, τελειομανής και απρόβλεπτος, μοναδικό παράδειγμα σκηνοθέτη που οι ταινίες του θεματικά διαφέρουν ριζικά η μία από την άλλη (από αναπαραστάσεις εποχών του παρελθόντος μέχρι φουτουριστικές περιπέτειες, και από σκοτεινά νουάρ μέχρι μεταφυσικά θρίλερ). Το ύφος του το διακρίνει ο πεσιμισμός, η κυνική ματιά και το βιτριολικό μαύρο χιούμορ. Το 1969 κερδίζει το Όσκαρ καλύτερων οπτικών εφέ για την ταινία *2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος*.

Φιλμογραφία: Day of the Fight (1950), Flying Padre (1951), The Seafarers (1951), Fear an Desire (1953), Killer's Kiss (1955), The Killing (1956), Paths of Glory (1957), Spartacus (1960), Lolita (1962), Dr Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964), 2001: A Space Odyssey (1968), A Clockwork

¹¹³ Πηγή, Βαλούκος Στάθης, *Ιστορία του Κινηματογράφου, Οι Δημιουργοί, Τόμος Β'*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2003, σ. 431-433, και <http://www.imdb.com/name/nm0719756/awards> (26/11/2012)

Orange (1971), Barry Lyndon (1975), The Shining (1980), Full Metal Jacket (1987), Eyes Wide Shut (1998).¹¹⁴

Ντέιβιντ Λιν (David Lean, 1908-1991)



Άγγλος σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός. Γεννήθηκε στο Κρόιντον, στις 25 Μαρτίου, πέθανε στο Λονδίνο, στις 16 Απριλίου. Γιός συντηρητικού κουάκερου, εγκατέλειψε το λογιστικό γραφείο του πατέρα του, για να εργαστεί στον κινηματογράφο. Μπήκε στα αγγλικά στούντιο το 1927 ως σερβιτόρος και τον επόμενο χρόνο ήταν βοηθός του Άσκουιθ στον *Πυγμαλίωνα*. Αργότερα έκανε σύντομη καριέρα μοντέρ και το 1942 σκηνοθέτησε την πρώτη του ταινία σε συνεργασία με τον Νόελ Κάουαρντ. Δεξιοτέχνης του μεγαλειώδους θεάματος και του περίτεχνου συναισθηματισμού, αναδείχτηκε με τον επιβλητικό ρεαλισμό των ταινιών του σε κορυφαίο σκηνοθέτη του αγγλικού κινηματογράφου, συνδυάζοντας αξεπέραστα το επικό με το ρομαντικό. Χρυσό βραβείο Φεστιβάλ Καννών 1946 (*Μεγάλες Προσδοκίες*). Όσκαρ σκηνοθεσίας και καλύτερης ταινίας 1957 (*Η γέφυρα του ποταμού Κβάι*). Όσκαρ σκηνοθεσίας και καλύτερης ταινίας 1962 (*Ο Λόρενς της Αραβίας*).

Φιλμογραφία: In Which We Serve (1942), This Happy Breed (1944), Blithe Spirit (1945), Brief Encounter (1945), Great Expectations (1946), Oliver Twist (1948), The Passionate Friends (1949), Madeleine (1950), The Sound Barrier (1951), Hobson's Choice (1954), Summertime (1955), The Bridge on the River Kwai (1957), Lawrence of Arabia (1962), Doctor Zhivago (1965), Ryan's Daughter (1969), A Passage to India (1984).^{115\}

¹¹⁴ Ο.π., σ.151-152 και <http://www.imdb.com/name/nm0000040/awards> (26/11/2012)

¹¹⁵ Ο.π., σ.211-212

Ντάλτον Τρούμπο (Dalton Trumbo, 1905-1976)



Αμερικανός σεναριογράφος, συγγραφέας και σκηνοθέτης. Γεννήθηκε στο Μοντρώσε του Κολοράντο στις 9 Δεκεμβρίου, και πέθανε στις 10 Σεπτεμβρίου στο Λος Άντζελες από ανακοπή καρδιάς. Από τους πιο ταλαντούχους και διάσημους σεναριογράφους που ανήκε στη μαύρη λίστα, γνωστή και ως Χόλλυγουντ 10, αρνούμενος να καταθέσει στη έρευνα του Κογκρέσου για την επιρροή του Κομμουνισμού στην Βιομηχανία του θεάματος. Δεν τελείωσε ποτέ το Πανεπιστήμιο της Νότιας Καλιφόρνια, ενώ το όνειρο του ήταν να γίνει συγγραφέας. Το 1934 η Warner Bros τον προσέλαβε για να διαβάζει και να διαμορφώνει θεατρικά και νουβέλες για ταινίες, την ίδια χρονιά γράφει την πρώτη του Νουβέλα «Eclipse». Έπειτα εργάστηκε σε όλες τις γνωστές εταιρίες παραγωγής ως σεναριογράφος, ενώ από το 1939 ήταν από τους πιο γνωστούς και ακριβοπληρωμένους. Έχει γράψει πληθώρα γνωστών σεναρίων ενώ έχει σκηνοθετήσει μόνον δύο ταινίες (*Johnny Got His Gun*, 1971, *Metallica: 2 of One*, 1989). Έχει κερδίσει δύο Όσκαρ καλύτερου σεναρίου, τις χρονιές 1954 και 1957 (*Roman Holiday*, 1953-*The Brave One*, 1956). Για το *Johnny Got His Gun*, στο Φεστιβάλ των Καννών διακρίθηκε με δύο βραβεία.¹¹⁶

Ντέλμπερτ Μαν (Delbert Mann, 1920-2007)



Αμερικανός σκηνοθέτης και σεναριογράφος. Γεννήθηκε στο Κάνσας, στις 30 Ιανουαρίου. Πέθανε στις 11 Νοεμβρίου στο Λος Άντζελες, από πνευμονία. Σπούδασε δράμα στο πανεπιστήμιο του Γιέιλ. Πιλότος βομβαρδιστικού στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, επιστρέφοντας στην ειρηνική ζωή στρέφεται στη σκηνοθεσία, πρώτα στην τηλεόραση και μετά στον κινηματογράφο. Χρυσός Φοίνικας Φεστιβάλ Καννών 1955 (*Μάρτυ*). Όσκαρ σκηνοθεσίας και καλύτερης ταινίας 1955 (*Μάρτυ*).

¹¹⁶ Για περισσότερα βλ. <http://www.imdb.com/name/nm0874308/#Writer> (26/11/2012)

Φιλμογραφία: Marty (1955), The Bachelor Party (1957), Desire Under the Elms (1958), Separate Tables (1958), Middle of the Night (1959), The Dark at the Top of the Stairs (1960), Lover Come Back (1961), The Outsider (1961), That Touch of Mink (1962), A Gathering of Eagles (1963), Dear Heart (1964), Quick Before It Melts (1965), Mister Buddwing (1965), Fitzwilly (1967), The Pink Jungle (1968), Jane Eyre (1969), Kidnapped (1971), Birch Interval (1976), All Quiet on the Western (1979), Night Crossing (1982).¹¹⁷

Πίτερ Ουέϊρ (Peter Weir, 1944-)



Αυστραλός σκηνοθέτης και σεναριογράφος. Γεννήθηκε στο Σύδνεϋ, στις 8 Αυγούστου. Σπούδασε νομικά στο πανεπιστήμιο του Σύδνεϋ. Στον κινηματογράφο ξεκίνησε σκηνοθετώντας ντοκιμαντέρ. Το 1975 πέρασε στις ταινίες μυθοπλασίας με μεγάλη επιτυχία, που τον οδήγησε στο Χόλλυγουντ. Στις καλύτερες ταινίες του, έγκλειστοι ή παγιδευμένοι (από το σύστημα ή τα γεγονότα) ήρωες αγωνίζονται για την ελευθερία και τα προσωπικά τους ιδανικά. Έχει προταθεί και έχει κερδίσει πολλές διακρίσεις.

Φιλμογραφία: The Cars That Ate Paris (1975), Picnic at Hanging Rock (1976), The Last Wave (1977), The Plumber (1979), Gallipoli (1981), The Year of Living Dangerously (1982), Witness (1985), The Mosquito Coast (1986), Dead Poets Society (1989), Green Card (1990), Fearless (1993), The Truman Show (1998), Master and Commander: The Far Side of the World (2003), The Way Back (2010).¹¹⁸

¹¹⁷ Ο.π., σ.246 και <http://www.imdb.com/name/nm0542720/> (26/11/2012)

¹¹⁸ Ο.π., σ.379-380 και <http://www.imdb.com/name/nm0001837/> (23/11/2012)

Φρανσουά Ντιπερόν (Francois Dupeyron 1950-)



Γάλλος σκηνοθέτης και σεναριογράφος. Γεννήθηκε στις 14 Αυγούστου στο Ταρτά-Λάντε. Πτυχιούχος της IDHEC (Institute Des Hautes Etudes Cinematographiques), από το 1978 μέχρι το 1987 έχει γυρίσει πολυάριθμα ντοκιμαντέρ και ταινίες μικρού μήκους. Το 1988 γυρίζει την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του (*Drole d'endroit pour une recontre*). Έχει κερδίσει στα γαλλικά βραβεία Cesar δύο φορές, ενώ για *Το Δωμάτιο των Αξιωματικών* (*La Chambre Des Officiers*) ήταν υποψήφιος στο Φεστιβάλ των Καννών.

Επιλεκτική Φιλμογραφία: *Drole d'endroit pour une recontre* (1988), *Un Coeur Qui Bat* (1991), *La Machine* (1994), *C' est Quoi La Vie?* (1999), *Pas d'histories!* (2001), *La Chambre Des Officiers* (2001), *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran* (2003), *Inguelezi* (2004), *Aide-toi, le ciel t' aidera* (2008), *Tresor* (2009).¹¹⁹

Ζάν Πιέρ Ζενέ (Jeun Pierre Jeunet, 1953-)



Γάλλος σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός. Γεννήθηκε στο Roanne, Loire στις 3 Σεπτεμβρίου. Ο Ζενέ είναι ένας αυτοδίδακτος σκηνοθέτης, που πολύ γρήγορα ενδιαφέρθηκε για τον Κινηματογράφο. Με μία ιδιαίτερη προτίμηση στο φανταστικό σινεμά, όπου η φόρμα θεωρείται εξίσου σημαντική με το θέμα. Ξεκίνησε σκηνοθετώντας διαφημιστικά για την τηλεόραση και βίντεο κλιπ. Συνέχισε με ταινίες μικρού μήκους, όπου τελικά το 1991 γυρίζει το *Delicatessen* γνωρίζοντας τεράστια επιτυχία. Κέρδισε τέσσερα Cesar's με την συγκεκριμένη, μεταξύ των οποίων και καλύτερου πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη και καλύτερης σκηνοθεσίας. Το 1997 αφήνει τη Γαλλία για να συνεχίζει την καριέρα του στην Αμερική. Με την ταινία *Amelie* (2001) κέρδισε την πρώτη του υποψηφιότητα για Όσκαρ.

¹¹⁹ Για περισσότερα βλ. <http://www.evene.fr/celebre/biographie/francois-dupeyron-15925.php> (28/11/2012), <http://www.cinemotions.com/biographie-Francois-Dupeyron-nm6057> (28/11/2012), <http://www.imdb.com/name/nm0243191/> (28/11/2012)

Φιλμογραφία: Delicatessen (1991), La Cite des Enfants Perdus (1995), Alien: Resurrection (1997), Amelie (2001), Un Long Dimanche Des Fiancailles (2004), Micmacs a tire-Larigot (2009), The Young and Prodigious Spivet (2013).¹²⁰

Κριστιάν Καριόν (Christian Carion, 1963-)



Γάλλος σκηνοθέτης και σεναριογράφος. Γεννήθηκε στις 4 Ιανουαρίου στο Cambrai. Προέρχεται από οικογένεια αγροτών στη Labucquiere, στο Pas-des-Calais στη Γαλλία. Ακολούθησε την επιθυμία των γονιών του, να μελετήσει επιστήμες στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση και να φοιτήσει μηχανική, σε σχολή του Υπουργείου Γεωργίας στην ηλικία των 20, όπου και εξάσκησε το επάγγελμα του στο Arras μέχρι το 1991. Παθιασμένος με την 7^η Τέχνη αποφάσισε να αφιερώσει τον εαυτό του στον Κινηματογράφο, νοικιάζοντας μία κάμερα και φιλμάροντας μόνος του. Στην πορεία του, συναντά και γίνεται φίλος με τον παραγωγό Christophe Rossignon, που τον καθοδηγεί σε μία καριέρα σκηνοθέτη. Παράλληλα εξασκεί το επάγγελμα του για να κερδίσει τα προς το ζην και γυρίζει τρεις μικρού μήκους ταινίες. Με την *Une Hirondelle a fait le Printemps* το 2001 κερδίζει την πρώτη του υποψηφιότητα για τα βραβεία Cesar, ενώ με το *Joyeux Noel* το 2005 ήταν υποψήφιος για καλύτερο ξενόγλωσσο φιλμ στα βραβεία BAFTA.

Φιλμογραφία: Une Hirondelle a fait le Printemps (2001), Joyeux Noel (2005), L'affaire Farewell (2009).¹²¹

¹²⁰ <http://www.imdb.com/name/nm0000466/> (28/11/2012)

¹²¹ <http://www.imdb.com/name/nm0137228/> (28/11/2012)

<http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusarticle&l=en&did=56677&tid=1080> (28/11/2012)

Νικολάι Μούλερσον (Nicolai Mullershon, 1958-)



Γερμανός σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός. Γεννήθηκε στη Stuggart, Baden-Wurttemberg, στις 19 Ιουλίου. Ξεκίνησε την καριέρα του το 1983 με την ταινία *Inflation im Paradies*, από το 1991 περνάει και στο χώρο της τηλεόρασης σκηνοθετώντας μίνι σειρές, ενώ πολλές ταινίες του έχουν προβληθεί μόνο από την τηλεόραση.

Επιλεκτική Φιλμογραφία: *Inflation im Paradies* (1983), *Schulmadchen '84* (1984), *Ein Irres Feeling* (1984), *Operation Dead End* (1986), *Orchideen des Wahnsinns* (1986), *Im Sog des Bosen* (1995), *Der Rote Baron* (2008), *Subject 15* (2010).¹²²

Αντρέι Κράβτσουκ (Andrey Kravchuk, 1962-)



Ρώσος σκηνοθέτης και σεναριογράφος. Γεννήθηκε στις 16 Απριλίου στο Λένινγκραντ. Το 1984 αποφοίτησε από το τμήμα Μαθηματικών του Πανεπιστημίου, του Λένινγκραντ ενώ το 1997 από το τμήμα Σκηνοθεσίας του Πανεπιστημίου της Αγίας Πετρούπολης. Με την ταινία του *Italianets* το 2005 κερδίζει στο Φεστιβάλ του Βερολίνου την Κρυστάλλινη Άρκτο.

Φιλμογραφία: *Rozhdestvenskaya Mistaeriya* (2000), *Italianets* (2005), *Admiral* (2008).¹²³

¹²² <http://www.imdb.com/name/nm0618391/> (28/11/2012)

¹²³ <http://www.imdb.com/name/nm1550132/> (28/11/2012) και <http://www.myfilm.gr/5740> (28/11/2012)

Στίβεν Σπίλμπεργκ (Steven Spielberg, 1947-)



Αμερικανός σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός. Γεννήθηκε στο Σινσινάτι, στις 18 Δεκεμβρίου. Άρχισε να σκηνοθετεί σε Super-8 από τα 12 χρόνια του και βραβεύτηκε, ένα χρόνο αργότερα, στο ερασιτεχνικό Φεστιβάλ στην Ατλάντα. Σπούδασε κινηματογράφο στο Λος Άντζελες και με την αποφοίτηση του ξεκίνησε θριαμβευτική καριέρα, γυρίζοντας ταινίες με μεγάλη επιτυχία και σπουδαίες τεχνικές επιτεύξεις. Όσκαρ σκηνοθεσίας και καλύτερης ταινίας 1993 (*Η Λίστα του Σίντλερ*). Όσκαρ σκηνοθεσίας το 1998 (*Η Διάσωση του Στρατιώτη Ράιαν*).

Φιλμογραφία: Duel (1971), The Sugarglass Express (1974), Jaws (1975), Close Encounters of the Third Kind (1977), 1941 (1979), Raiders of the Last Ark (1981), E.T. The Extra-Terrestrial (1982), Twilight Zone-The Movie (1983), Indiana Jones and the Temple of Doom (1984), The Color Purple (1985), Amazing Stories (1968), Empire of the Sun (1987), Indiana Jones and the Last Crusade (1989), Always (1989), Hook (1991), Jurassic Park (1993), Schindler's List (1993), The Lost World-Jurassic Park (1996), Amistad (1997), Saving Private Ryan (1998), A.I. Artificial Intelligence (2001), Minority Report (2002), Catch Me If You Can (2003), The Terminal (2004), War of the Worlds (2005), Munich (2005), Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (2008), A Timeless Call (2008), The Adventures of Tintin (2011), War Horse (2011), Lincoln (2011), Robopocalypse (2014).¹²⁴

¹²⁴ Ο.π.,σ.489-490 και <http://www.imdb.com/name/nm0000229/> (28/11/2012)

Τεχνική Ταυτότητα Ταινιών

La Grande Illusion (Η Μεγάλη Χίμαιρα, 1937)

Σενάριο: Charles Spaak-Jean Renoir

Παραγωγή: Albert Pincovitch- Frank Rolmer

Μουσική: Joseph Kosma

Πρωταγωνιστούν: Jean Gabin, Dita Parlo, Pierre Fresnay, Erich Von Stroheim

Χώρα: Γαλλία

Γλώσσα: Αγγλικά, Γερμανικά, Γαλλικά, Ρωσικά

Χρώμα: Ασπρόμαυρη

Διακρίσεις (επιλεκτικές): Φεστιβάλ Βενετίας 1937 Βραβείο για Καλύτερη Συνολική Καλλιτεχνική Συμμετοχή, 1939 Υποψήφιο για Όσκαρ Καλύτερης Ταινίας.¹²⁵

Paths of Glory (Σταυροί στο Μέτωπο, 1957)

Σενάριο: Stanley Kubrick- Calder Willingham- Jim Thompson- Humphrey Cobb (βασισμένο στη νουβέλα του)

Παραγωγή: James B. Harris- Kirk Douglas- Stanley Kubrick

Μουσική: Gerald Fried

Πρωταγωνιστούν: Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, George Macready

Χώρα: ΗΠΑ

Γλώσσα: Αγγλικά, Γερμανικά, Λατινικά

Χρώμα: Ασπρόμαυρη

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 1958 Υποψήφιο για Βραβείο BAFTA Καλύτερης Αμερικάνικης Ταινίας¹²⁶

¹²⁵ Πηγή <http://www.imdb.com/title/tt0028950/> (29/11/2012)

¹²⁶ Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0050825/> (29/11/2012)

Lawrence of Arabia (Ο Λόρενς της Αραβίας, 1962)

Σενάριο: T.E. Lawrence (γραπτά του)- Robert Bolt- Michael Wilson

Παραγωγή: Robert A. Harris- Jim Painten- Sam Spiegel- David Lean

Μουσική: Maurice Jarre

Πρωταγωνιστούν: Peter O Toole, Alec Guinness, Anthony Quinn, Jack Hawkins, Omar Sharif

Χώρα: Αγγλία, ΗΠΑ

Γλώσσα: Αγγλικά, Αραβικά, Τουρκικά

Χρώμα: Έγχρωμη

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 1963 απέσπασε 7 Όσκαρ,(Καλύτερης Ταινίας- Σκηνοθεσίας, Α΄ και Β΄ Ανδρικού Ρόλου, Καλύτερης Μουσικής- Ήχου, Καλύτερης Φωτογραφίας και Καλλιτεχνικής Διεύθυνσης). 1963 Βραβεία BAFTA τέσσερις νίκες (Καλύτερου Αγγλικού φιλμ- Άγγλου ηθοποιού, Αγγλικού Σεναρίου και Καλύτερης Ταινίας), 1963 Χρυσές Σφαίρες τέσσερις νίκες (Καλύτερης ταινίας- Φωτογραφίας, Β΄ Ανδρικού ρόλου και Καλύτερης Σκηνοθεσίας).¹²⁷

Johnny Got His Gun (Ο Τζόννι πήρε το όπλο του, 1971)

Σενάριο: Dalton Troumbo (νουβέλα- σενάριο)- Luis Bunuel

Παραγωγή: Bruce Campbell-Tony Monaco- Christopher Trumbo- Tom Tryon

Μουσική: Jerry Fielding

Πρωταγωνιστούν: Timothy Bottoms, Kathy Fields, Marsha Hunt, Jason Robards, Donald Sutherland,

Χώρα: ΗΠΑ

Γλώσσα: Αγγλικά

Χρώμα: Ασπρόμαυρη- Έγχρωμη

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 1971 Φεστιβάλ των Καννών απέσπασε δύο βραβεία, 1972 Υποψηφιότητα για Χρυσή Σφαίρα (Πολλά Υποσχόμενου Νεοεμφανιζόμενου).¹²⁸

¹²⁷Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0056172/> (29/11/2012)

¹²⁸ Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0067277/> (29/11/2012)

**All Quiet on the Western Front
(Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικό
Μέτωπο, 1979)**

Σενάριο: Paul Monash- Erich Maria Remarque
(βασισμένο στη νουβέλα του)

Παραγωγή: Ron Carr-Norman Rosemont-
Martin Stanger

Μουσική: Allyn Ferguson

Πρωταγωνιστούν: Richard Thomas, Ernest
Borgnine, Donald Pleasence, Ian Holm,
Patricia Neal

Χώρα: ΗΠΑ, Αγγλία

Γλώσσα: Αγγλικά

Χρώμα: Έγχρωμη

Διακρίσεις: -¹²⁹

Gallipoli (Καλλίπολη, 1981)

Σενάριο: Peter Weir- David Williamson

Παραγωγή: Martin Cooper- Ben Gannon-
Patricia Lovell- Francis O'Brien- Robert
Stigwood

Μουσική: Brian May

Πρωταγωνιστούν: Mark Lee, Bill Kerr, Harold
Hopkins, Charles Lathalu Yunipingu, Heath
Harris, Ron Graham, Gerda Nicolson, Mel
Gipson

Χώρα: Αυστραλία

Γλώσσα: Αγγλικά

Χρώμα: Έγχρωμη

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 1982 Υποψήφιο για
Χρυσή Σφαίρα στην Κατηγορία Καλύτερου
ξενόγλωσσου φιλμ¹³⁰

¹²⁹ Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0078753/>
(29/11/2012)

¹³⁰ Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0082432/>
(29/11/2012)

**La Chambre des Officiers (Το
Δωμάτιο των Αξιωματικών, 2001)**

Σενάριο: Marc Dugain (βασισμένο στη
νουβέλα του)- Francois Dypeyron

Παραγωγή: Laurent Petin-Michele Petin

Μουσική: Jean Michele Bernard

Πρωταγωνιστούν: Eric Caravaca, Denis
Potelydes, Gregori Derangere, Sabine Azema,
Andre Dussollier

Χώρα: Γαλλία

Γλώσσα: Γαλλικά

Χρώμα: Έγχρωμη

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 2001 κερδίζει μια
Υποψηφιότητα για το Φεστιβάλ των Καννών,
2002 κερδίζει δύο βραβεία Cesar (Β΄
Ανδρικού ρόλου, Καλύτερης
Κινηματογράφησης).¹³¹

**Un Long Dimanche de Fiancailles
(Οι Ατελείωτοι Αρραβώνες, 2004)**

Σενάριο: Sebastien Japrisot (βασισμένο στη
νουβέλα του)- Jeun Pierre Jeunet- Guillaume
Laurant-

Παραγωγή: Francis Boespflug-Bill Gerber-
Jeun Pierre Jeunet-Jeuan Louis Monthieux-
Fabienne Tsai

Μουσική: Angelo Badalamenti

Πρωταγωνιστούν: Audrey Tautou, Gaspard
Uliel, Dominique Pinon, Chantal Neuwirth,
Andre Dussollier, Ticky Holgado, Marion
Cotillard, Jodie Foster

Χώρα: Γαλλία, ΗΠΑ

Γλώσσα: Γαλλικά, Γερμανικά, Κορσικανά

Χρώμα: Έγχρωμη

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 2005 κέρδισε δύο
Υποψηφιότητες στα Όσκαρ
(Κινηματογράφησης και Καλλιτεχνικής
Διεύθυνσης). Υποψήφιο για BAFTA και
Χρυσή Σφαίρα στην κατηγορία καλύτερου
ξενόγλωσσου φιλμ (2005), πέντε βραβεία
Cesar το 2005 (Καλύτερης
Κινηματογράφησης, Κουστουμιών,
Σχεδιασμού Παραγωγής, Β΄ Γυναικείου Ρόλου
και πολλά Υποσχόμενου Ηθοποιού).¹³²

¹³¹ Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0273148/>
(29/11/2012)

¹³² Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0344510/>
(29/11/2012)

Joyeux Noel (Καλά Χριστούγεννα, 2005)

Σενάριο: Christian Carion

Παραγωγή: Philippe Boeffard- Andrey Boncea- Christopher Borgmann- Marielle Duigou- Bertrand Faivre- Soledad Gatti Pascual- Benjamin Hermann- Genevieve Lemal-Alexandre Lippens- Daniel Marquet- Kate Ogborn- Patrick Quinet- Christophe Rossignon

Μουσική: Philippe Rombi

Πρωταγωνιστούν: Diane Kruger, Benno Furmann, Guillaume Canet, Gary Lewis, Dany Boon, Daniel Bruhl

Χώρα: Γαλλία, Γερμανία, Αγγλία, Βέλγιο, Ρουμανία, Νορβηγία

Γλώσσα: Γαλλικά, Γερμανικά, Αγγλικά, Λατινικά

Χρώμα: Έγχρωμη

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 2006 Υποψήφιο για Όσκαρ Καλύτερου ξενόγλωσσου φιλμ. Υποψήφιο για BAFTA (Καλύτερο ξενόγλωσσο φιλμ) την ίδια χρονιά και Cesar (Καλύτερου Σχεδιασμού Κουστουμιών, Φιλμ, Μουσικής, Πρωτότυπου Σεναρίου, Σχεδιασμού Παραγωγής και Β' Ανδρικού Ρόλου).¹³³

Der Rote Baron (Ο Κόκκινος Βαρόνος, 2008)

Σενάριο: Nicolai Mullershon

Παραγωγή: Stephan Barth- Ulrich Beck- Marisa Kagan- Rene Kock- Heike Kresse- Christian Litmann- Dan Maag- Marcus Machura- Nikolai Mullershon- Rolland Pelegrino-Thomas Reisser- Philip Schulz Deyle- Christoph Strunck

Μουσική: Stefan Hansen- Dirk Reichardt

Πρωταγωνιστούν: Matthias Schweighofer, Maxim Mehmet, Til Schweiger, Joseph Fines, Lena Headay

Χώρα: Γερμανία, Αγγλία

Γλώσσα: Αγγλικά, Γερμανικά, Γαλλικά

Χρώμα: Έγχρωμη

Διακρίσεις: -¹³⁴

¹³³ Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0424205/> (29/11/2012)

¹³⁴ Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0365675/> (29/11/2012)

ADMIRAL (Ο Ναύαρχος, 2008)

Σενάριο: Zoya Kudrya- Vladimir Valutskiy

Παραγωγή: Mikhail Churbanov- Dzhanik Fayziev- Anatoliy Maksimov- Dmitry Yurkov

Μουσική: Gleb Matveychuk

Πρωταγωνιστούν: Konstantin Khabenskiy, Elizaveta Boyarskaya, Sergey Bezrukov, Vladislav Vetrov, Anna Kovalchuk, Egor Beroev, Richard Bohringer

Χώρα: Ρωσία

Γλώσσα: Ρωσικά, Γαλλικά

Χρώμα: Έγχρωμη

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 2009 Ρωσικά Βραβεία Χρυσός Σταυραετός για Καλύτερο ήχο, Ρωσικά MTV ,την ίδια χρονιά, απέσπασε τέσσερις νίκες (Καλύτερου-ης Ηθοποιού, Καλύτερης Ταινίας και Πλοκής).¹³⁵

War Horse (Το Άλογο του Πολέμου, 2011)

Σενάριο: Lee Hall- Richard Curtis- Michael Morpurgo (βασισμένο στη νουβέλα του)- Nick Stafford

Παραγωγή: Revel Guest- Kathleen Kennedy- Kristie Macosko- Frank Marshall- Tracey Seaward- Adam Somner- Steven Spielberg

Μουσική: John Williams

Πρωταγωνιστούν: Jeremy Irvine, Peter Mullan, Emily Watson, Niels Arestrup, David Thewlis, Tom Hiddleston, Benedict Cumberbatch, Celine Buckens, Toby Kebbell

Χώρα: ΗΠΑ, Ινδία

Γλώσσα: Αγγλικά, Γερμανικά

Χρώμα: Έγχρωμη, Ασπρόμαυρη

Διακρίσεις (επιλεκτικές): 2012 Υποψήφιο για 6 Όσκαρ (Μουσικής, Καλλιτεχνικής Διεύθυνσης, Κινηματογράφησης, Εικόνας, Μοντάζ ήχου και Μιξάζ). Την ίδια χρονιά, υποψήφιο για δύο Χρυσές Σφαίρες (Καλύτερης ταινίας, αποτελέσματος δραματικής εικόνας) και πέντε βραβείων BAFTA (Φωτογραφίας, Πρωτότυπης Μουσικής, Σχεδιασμού Παραγωγής, Ήχου και Ειδικών Εφέ).¹³⁶

¹³⁵ Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt1101026/> (29/11/2012)

¹³⁶ Βλ. <http://www.imdb.com/title/tt1568911/> (29/11/2012)

Φωτογραφικό Υλικό



Ζαν Ρενουάρ: Η Μεγάλη Χίμαιρα, 1937



Στάνλι Κιούμπρικ: Σταυροί στο Μέτωπο, 1957



Ντέιβιντ Λίν: Ο Λόρενς της Αραβίας, 1962



Ντέλμπερτ Μάν: Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικό Μέτωπο, 1979



Πήτερ Ουέϊρ: Καλλίπολη, 1981



Ζάν Πιέρ Ζενέ: Οι Ατελείωτοι Αρραβώνες, 2004



Κριστιάν Καριόν: Καλά Χριστούγεννα, 2005



Νικολάι Μούλερσον: Ο Κόκκινος Βαρώνας, 2008



Αντρέι Κράβτσουκ: Ο Ναύαρχος, 2008



Στίβεν Σπίλμπεργκ: Το Άλογο του Πολέμου, 2011



*Ντάλτον Τρούμπο: Ο Τζόννι πήρε το Όπλο του, 1971 (επάνω), Φρανσουά Ντιπεριόν:
Το Δωμάτιο των Αξιωματικών, 2001 (κάτω)*

Βιβλιογραφία

1. Axelrod Alan, *Selling the Great War, The Making of American Propaganda*, New York: Palgrave Macmillan, 2009
2. Βαλούκος Στάθης, *Ιστορία του Κινηματογράφου, Οι Δημιουργοί, Τόμος Β΄*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2003
3. Beaumont A. Roger, «Images of War: Films as Documentary History», *Military Affairs*, Vol. 35, No. 1 (Feb., 1971), pp.5-7
4. Berstein Serge- Milza Pierre, *Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και Η Ευρώπη των Εθνών 1815-1919*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1997
5. Bimbenet Jérôme, *Film et histoire*, Paris: Armand Colin, 2007
6. Christoupolou Zacharoula, «The Literature and Memory of World War I. Remarque, Aldington and Myrivilis: Fictionalizing the Great War». *James A. Rawley Graduate Conference in the Humanities*. Paper 9, (2006), pp.1-14
7. Davis Belinda, «Experience, Identity, and Memory: The Legacy of World War I», *The Journal of Modern History* 75 (March 2003), pp.111-131
8. De Groot J Gerald, *The First World War*, New York: Palgrave, 2001
9. Δημητρίου Σωτήρης, *Ο Κινηματογράφος σήμερα, Ανθρωπολογικές, πολιτικές και Σημειωτικές Διαστάσεις*, Αθήνα: Σαββάλας, 2011
10. Dudley Andrew, «Κινηματογράφος και ιστορία», στο Hill John- Gibson Church Pamela (επιμ.), *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές, Κριτικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Πατάκη, 2009, σ.300-325
11. Ferguson Niall, *Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Στρατιωτική, Διπλωματική, Οικονομική και Στρατιωτική Ιστορία 1914-1918*, Αθήνα: Ιωλκός, 2008
12. Ferro Marc, «Film as an Agent, Product and Source of History», *Journal of Contemporary History*, vol.18, No. 3, *Historians and Movies: The State of the Art: Part 1* (Jul., 1983), pp.357-364
13. _____, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2002
14. _____, *Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος 1914-1918*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1997
15. _____, «Το φιλμ και οι κινηματογραφικές πηγές ως μέσα για την ανάλυση των κοινωνιών», Νικολακάκης Γιώργος (επιμ.), *Εθνογραφικός*

- Κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ, Θεωρητικές και Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1998, σ.29-37
16. Gynnn William, *Writing History in Film*, New York: Routledge, 2006
 17. Hobsbawm J. E., *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875-1914*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2002
 18. Holt Jason, «Existential Ethics: Where the Paths of Glory Lead», Abrams J. Jerold (cust.), *The Philosophy of Stanley Kubrick*, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007, pp.49-56
 19. Horne John, *State, Society and Mobilization in Europe During the First World War*, United Kingdom: Cambridge University Press, 1997
 20. Joll James, *Η Ευρώπη 1870-1970*, Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2006
 21. Kelly Andrew, *Cinema and the Great War*, London: Routledge, 1997
 22. Latham James, «Technology and “Reel Patriotism” in American Film Advertising of the World War I Era», *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Vol.36.1(2006), pp.36-43
 23. Λε Γκοφ Ζακ, *Ιστορία και Μνήμη*, Αθήνα: Νεφέλη, 1998
 24. Lestien George, *Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος*, Αθήνα: Ιωάννης Ν. Ζαχαρόπουλος, 1963
 25. Niemi Robert, *History in the Media: Film and Television*, California: ABC-CLIO, 2006
 26. Offenstadt Nicolas, *Les Fusillés de la Grande Guerre et la Mémoire collective (1914-1999)*, Paris: Olive Jacob, 2002
 27. O’ Shaughnessy Martin, *La Grande Illusion*, London: I. B. Tauris, 2009
 28. Palmer James-Riley Michael, *The Film’s of Joseph Losey*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993
 29. Pelz A, William, «Joeux Noel (Merry Christmas) (Review)», *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Vol.38 No.1 (Spring 2008), pp.65-66
 30. Renoir Jean, *La Grande Illusion*, Balland, 1975
 31. Ρήντερ Κήθ, *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1985
 32. Robson Stuart, *Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος*, Αθήνα: Πατάκη, 2009

33. Rosenstone A. Robert, «The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age», Landy Marcia (cust.), *The Historical Film: History and Memory in Media*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2001, pp.50-66
34. _____, *Visions of the Past, The Challenge of Film to our Idea of History*, Massachusetts: Harvard University Press, 1995
35. Rousseau Frédéric, *La guerre censurée: Une histoire des combattants européens de 14-18*, Paris: Seuil, 2003
36. Sherman J. Daniel, «Art, Commerce, and the Production of Memory in France after World War I», Gillis John (cust.), *Commemorations, the politics of national identity*, Princeton: Princeton University Press, 1994, pp.186-214
37. Sorlin Pierre, *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος, Ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990*, Αθήνα: Νεφέλη, 2004
38. _____, «How to Look at an “Historical” Film», Landy Marcia (cust.), *The Historical Film: History and Memory in Media*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2001, pp.25-49
39. _____, *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004
40. Steiner S, Zara- Neilson Keith, *Britain and the Origins of the First World War*, New York: Palgrave, 2003
41. Toplin Brent Robert, *Reel History: In Defense of Hollywood*, Kansas: University Press of Kansas, 2002
42. Virilio Paul, *Πόλεμος και Κινηματογράφος*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003
43. Warrington Hughes Marnie, *History Goes to the Movies, Studying History on Film*, New York: Routledge, 2007
44. Winter Jay, *Remembering War, The Great War Between Historical Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven: Yale University Press, 2006
45. Zimmer Christian, *Κινηματογράφος και Πολιτική*, Αθήνα: Εξάντας, 1976

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

1. <http://www.athensmagazine.gr/portal/cinema/movies/620>
2. <http://www.bbc.co.uk/news/uk-15645345>

3. Bowman James, An Amour that's Stronger Than Death, The Sun, 26/11/2004
στη <http://www.nysun.com/arts/amour-thats-stronger-than-death/5418/>
4. <http://www.cinemotions.com/biographie-Francois-Dupeyron-nm6057>
5. <http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusarticle&l=en&did=56677&tid=1080>
6. Crowther Bosley, Paths of Glory, The New York Times, 26/12/1957 στη
http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=EE05E7DF1731A62CA54A4CC2B7799B8E6896
7. _____, 17/12/1962
<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=950CEEDE1630EF3BBC4F52DFB4678389679EDE&scp=2&sq=lawrence%20arabia&st=cse>
8. Dargis Manohla, *A Love that Won't Surrender to War, Death and Oblivion*,
The New York Times 26/11/2004 στη
http://movies.nytimes.com/2004/11/26/movies/26enga.html?_r=1&
9. <http://www.etypos.com/Post.aspx?id=907&title=%25CE%25A4%25CE%25B5%25CE%25BB%25CE%25B5%25CF%2584%25CE%25AE%2520%25CE%25BC%25CE%25BD%25CE%25AE%25CE%25BC%>
10. <http://www.evene.fr/celebre/biographie/francois-dupeyron-15925.php>
11. First World War Centenary 1914-1918, http://www.1914.org/why_remember/
12. <http://www.firstworldwar.com/diaries/index.htm>
13. Fisk Robert, «Mocking the Memory of those who died in World War I»,
DAWN.COM, 5/11/2011, στη <http://dawn.com/2011/11/05/mocking-the-memory-of-those-who-died-in-world-war-i/>
14. Greenspun Roger, Johnny Got his Gun, The New York Times, 5/08/1971 στη
http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9E07E6DC1E3FE63ABC4D53DFBE66838A669EDE&oref=slogin
15. Holden Stephen, A Christmas Truce Forged by Germans, French and Scots,
The New York Times, 3/03/2006 στη
<http://movies.nytimes.com/2006/03/03/movies/03noel.html>
16. <http://www.imdb.com>
17. http://www.imdb.com/keyword/world-war-one/?sort=release_date
18. http://www.imdb.com/keyword/world-war-one/?title_type=feature&genre=war&sort=release_date

19. LaSalle Mick, “When Troops called a Truce for a Day, San Francisco Chronicle”, 10/03/2006 στη <http://www.sfgate.com/movies/article/When-troops-called-a-truce-for-a-day-2521944.php>
20. Maslin Janet, “Gallipoli”, The New York Times, 28/08/1981 στη <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1738B12CAB4A4CC8B6799D836896>
21. <http://www.myfilm.gr/5740>
22. Nugent S. Frank, “Grand Illusion”, The New York Times, 13/09/1938, στη <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173BE564BC4B52DFBF668383629EDE>
23. <http://www.protothema.gr/greece/article/?aid=146992>
24. http://www.redbaron-themovie.com/index_en.html
25. Τζερόλε Ε., «Η Παπαρούνα σύμβολο Μνήμης», *Η Αυγή*, 13/11/2011, στη <http://www.avgi.gr/ArticleActionsshow.action?articleID=650656>
26. Τριανταφυλλίδη Ελένη, «Η Γερμανία έκλεισε το κεφάλαιο Α’ Παγκόσμιος Πόλεμος», *Η Καθημερινή*, 13/10/2010, στη http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_world_2_13/10/2010_418433
27. Wesley Morris, “Grant Illusion” steel feels progressive after 60 years, San Francisco Chronicle, 3/12/1999, στη <http://www.sfgate.com/news/article/Grand-Illusion-still-feels-progressive-after-60-3055837.php>
28. <http://www.zougla.gr/page.ashx?aid=77362&cid=5&pid=2>