



ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

"ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ"

 ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

 ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Το άλυτο μυστήριο του Τζορτζ Πολκ:
Η μεταφορά των πραγματικών γεγονότων από την Ιστορία στην
κινηματογραφική αφήγηση»**

Ιωάννα Καλτσίδου

A.M. 7536

Επιβλέπων καθηγητής: Παναγιώτης Ιωσηφέλης

Βαθμολογητές: Ιωάννης Αντάμης, Κλεονίκη Δρούγκα

Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2024.

Περιεχόμενα

1. Περίληψη	2
2. Εισαγωγή	3
3. Ιστορική αναδρομή	4
4. Ιστορία και μυθοπλασία	7
4.1. Ιστορικό δράμα ως κινηματογραφικό είδος	7
4.2. Υποείδη Ιστορικού δράματος	8
5. Ιστορικό δράμα και κοινωνία	11
5.1. Ιστορικό δράμα στην ελληνική κοινωνία	12
6. Ταινίες ως μελέτη περίπτωσης	14
6.1. Bridge of Spies	14
Σύνοψη	15
Πλοκή και χαρακτήρες	15
Στοιχεία Ιστορικού δράματος στην αφήγηση	18
6.2 Argo (2012)	20
Σύνοψη	20
Πλοκή και χαρακτήρες	21
Στοιχεία Ιστορικού δράματος στην αφήγηση	23
6.3 Το άλυτο μυστήριο του Τζορτζ Πολκ	25
Σύνοψη	25
Πλοκή και χαρακτήρες	26
Στοιχεία Ιστορικού δράματος στην αφήγηση	28
7. Συμπέρασμα	29
8. Βιβλιογραφία	31

1. Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποτελείται από ένα σενάριο ταινίας μεγάλου μήκους και από ένα θεωρητικό κείμενο, που έχει ως στόχο να μελετήσει τη χρήση της Ιστορίας ως βάση για την ανάπτυξη μυθοπλαστικών κειμένων, την εξέλιξή της σε κινηματογραφικό είδος αλλά και την επίδρασή της στην κοινωνία. Θα αναπτυχθεί η λειτουργία του Ιστορικού δράματος ως μέσο εκμάθησης Ιστορίας, μιας και τη σημερινή εποχή, η παρουσία των οπτικών μέσων αυξάνεται ραγδαία, με όλο και περισσότερους ανθρώπους να εμπλουτίζουν τις γνώσεις τους μέσω αυτών. Έπειτα, θα αναλυθούν δύο ταινίες μεγάλου μήκους: Η *Γέφυρα των κατασκόπων (Bridge of spies)* (2015) και *Επιχείρηση Argo (Argo)* (2012) και θα επισημανθούν τα στοιχεία που αναδεικνύουν τη χρήση της Ιστορίας ως κινηματογραφικό είδος. Όλα τα παραπάνω, είναι τα στοιχεία που αποτέλεσαν έμπνευση για τη συγγραφή του κατασκοπικού σεναρίου μεγάλου μήκους «Το άλυτο μυστήριο του Τζορτζ Πολκ», βασισμένο σε πραγματικά γεγονότα, κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου στην Ελλάδα.

Abstract

This thesis consists of a feature film script and a theoretical text, which aims to study the use of history as a basis for the development of fictional texts, its evolution into a cinematic genre and its impact on society. It will be developed the function of historical drama as a way of learning history, since in the current era, the presence of visual media is growing rapidly, with more and more people enriching their knowledge through them. Then, two feature films will be analysed: *Bridge of Spies* (2015) and *Argo* (2012) and there will be identified the elements that highlight the use of history as a cinematic genre. All of the above are the factors that inspired the writing of the spy feature script "The Unsolved Mystery of George Polk", based on actual events during the Civil War in Greece.

*«Το δράμα είναι η ίδια η ζωή,
δίχως τα βαρετά της σημεία»
Άλφρεντ Χίτσκοκ*

2. Εισαγωγή

Η σημασία της λέξης «Ιστορία» είναι διττή: αφορά είτε ένα αφήγημα, είτε ένα ιστορικό γεγονός που έχει λάβει χώρα κάποια στιγμή στο παρελθόν και δεν αλλάζει, είτε το αφηγούμενο είτε όχι (Τριανταφύλλου, 1991). Από την αρχαιότητα, η Ιστορία υπήρξε πηγή άντλησης πληροφοριών για τις οπτικοακουστικές αφηγήσεις, καθώς δεν υπήρχε σαφής διάκριση ανάμεσα σε μυθολογικά και ιστορικά γεγονότα. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, τα μυθολογικά γεγονότα αποτελούσαν μέρος της παράδοσης του λαού και χρησιμοποιούνταν ως ιστορικά δεδομένα σε συζητήσεις επίκαιρων και πρακτικών ζητημάτων. Έτσι λοιπόν, η αφήγηση των γεγονότων του παρελθόντος καθίσταται ως ένας απ' τους πιο παραγωγικούς τομείς της κινηματογραφικής δημιουργίας (Salmi, 1995).

Σύμφωνα με τη βασική ταξινόμηση των ειδών σε σχέση με τον χωροχρόνο, οι ταινίες μυθοπλασίας υπάγονται στον ρεαλιστικό κινηματογράφο και «αναπαριστούν» ένα περιβάλλον «πραγματικό, αναγνωρίσιμο και καθορισμένο», με τον θεατή να αποδέχεται τις εικόνες που αντικρίζει στην οθόνη ως αυθεντικές (Βαλούκος, 2006). Κατά συνέπεια, ο κινηματογράφος μπορεί να οριστεί ως ιστορικός, εφόσον μαρτυρά πληροφορίες σχετικά με τα βιώματα του παρελθόντος (Τριανταφύλλου, 1991). Αυτό φέρει ως αποτέλεσμα, ο ιστορικός κινηματογράφος να προσελκύει και επαγγελματίες ιστορικούς εκτός από σινεφίλ, οι οποίοι αρκετές φορές αντιμετωπίζουν τους κινηματογραφιστές ως «αντισυμβατικούς ιστορικούς» (Witek, 2020), ως ανταγωνιστές που αναπλάθουν το παρελθόν χωρίς όρια, θεωρώντας τις ιστορικές ταινίες λιγότερο ως έργα τέχνης και περισσότερο ως «δραματοποιημένες αναληθείς μυθοπλασίες», αφηγήματα ικανά να επηρεάσουν απρόβλεπτα την κοινή γνώμη (Salmi, 1995).

Σύμφωνα με κοινωνιολογικές έρευνες, οι νέοι πράγματι επηρεάζονται έντονα από τα πρότυπα συμπεριφοράς και τις ιδεολογίες που προβάλλονται στα οπτικά μέσα, με τον κινηματογράφο να παίζει καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση ατομικών συνειδήσεων (Δημητρίου, 1991). Αυτό με τα χρόνια γίνεται όλο και πιο έντονο,

καθώς τη σημερινή εποχή ζούμε σε μία κουλτούρα όπου τα οπτικά μέσα καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του ελεύθερού μας χρόνου, με τους θεατές να εμπλουτίζουν τις ιστορικές τους γνώσεις από μυθοπλαστικές αφηγήσεις αντί για ιστορικά κείμενα, καθώς ο ιστορικός κινηματογράφος δίνει τη δυνατότητα στους θεατές να συνδυάσουν την ψυχαγωγία με την ανθρώπινη ανάγκη για την εξερεύνηση του παρελθόντος (Miller, 2017).

Η τέχνη της κινηματογραφικής γραφής απαιτεί από τους σεναριογράφους τη δημιουργική επιλογή του υλικού που θα συμπεριλάβουν στο αφήγημά τους (McKee, 2011) και ενώ στο παρελθόν ήταν ευκολότερα αποδεκτή από το κοινό η αλλοίωση ιστορικών γεγονότων, ώστε να εξυπηρετηθούν οι ανάγκες της δραματουργίας, τη σημερινή ψηφιακή εποχή αυτό δεν είναι εφικτό, καθώς το κάθε τι μπορεί να ελεγχθεί ανά πάσα στιγμή για την ορθότητά του και την ιστορική του ακρίβεια (Donahue, 2014). Όμως, παρόλο που υπάρχει μία εμμονή για την αυθεντικότητα, πολλές φορές οι θεατές επιλέγουν να εστιάσουν στις λάθος λεπτομέρειες, με τους κινηματογραφιστές να λαμβάνουν μεγάλο μερίδιο ευθύνης για την ιστορική ακρίβεια των στοιχείων που παραθέτουν στις ταινίες τους (Nunberg, 2013). Αυτό προσθέτει μία επιπλέον δυσκολία στους δημιουργούς οι οποίοι καλούνται να επινοήσουν την απαραίτητη πλοκή και τους χαρακτήρες για την ιστορία τους, μέσα σε ένα σύμπαν που ανταποκρίνεται πιστά στο παρελθόν (Χατζηζήση, 2023).

Οι κινηματογραφιστές, επομένως, έρχονται στη δυσχερή θέση να πρέπει να ελέγχουν τα πάντα αυστηρά με βάση τα γεγονότα, ώστε να εξισορροπήσουν την εκπαιδευτική σημασία των ταινιών τους έναντι της ψυχαγωγικής (Donahue, 2014), καθώς ο θεατής δε μπορεί να διακρίνει τις «ενώσεις», ώστε να ξεχωρίσει ποια κομμάτια της ταινίας είναι πραγματικά και ποια μυθοπλαστικά. Μία ταινία άλλωστε, «δεν είναι ούτε μυθοπλασία ούτε μη μυθοπλασία, αλλά ένα τρεμπάιγμα μεταξύ τους» (Dyer, 2015).

3. Ιστορική αναδρομή

Από την αρχαιότητα οι άνθρωποι λένε ιστορίες, αντλώντας πληροφορίες μέσα από τις παραδόσεις, τα βιώματα και την κουλτούρα της κοινωνίας τους. Ξεκίνησαν μέσω του προφορικού λόγου και τους τελευταίους αιώνες έχουν μεταβεί στον γραπτό λόγο. Τη σύγχρονη εποχή όμως, με τα οπτικά μέσα, έχουμε περάσει σε ένα νέο,

περισσότερο προνομιούχο επίπεδο εξιστόρησης της Ιστορίας, όπου σύμφωνα με τον καθηγητή Ιστορίας στο Ινστιτούτο Τεχνολογίας της Καλιφόρνιας, Robert Rosenstone, «αλλάζουν τους κανόνες του ιστορικού παιχνιδιού», καθώς οι ταινίες μπορούν να μεταβάλλουν τον τρόπο που σκεφτόμαστε το παρελθόν (Donahue, 2014).

Τα σημεία τομής μεταξύ της Ιστορίας και του κινηματογράφου είναι πολλά και διασταυρώνονται ανάμεσα στο πώς γράφεται η Ιστορία και πώς εκλαμβάνεται από την κοινωνία (Ferro, 1988). Ο κινηματογράφος, άλλωστε, είναι χωρίς αμφιβολία ένα κοινωνικό φαινόμενο και το μέσο σύνδεσης της βιομηχανικής παραγωγής με την κοινωνική αναπαραγωγή. Εφόσον είναι κοινωνικό φαινόμενο, σημαίνει ότι βρίσκεται μέσα στην Ιστορία καθώς συμμετέχει στον τρόπο που διαμορφώνεται και λειτουργεί ως υποκείμενό της. Ταυτόχρονα όμως, είναι μέρος της Ιστορίας και λειτουργεί ως μέσο καταγραφής, άρα λειτουργεί και ως αντικείμενό της (Δημητρίου, 1991).

Μεταξύ του 1926 και του 1934, στο Διεθνές Συνέδριο Ιστορικών Επιστημών, οι ιστορικοί εξέφραζαν συχνά τους προβληματισμούς τους σχετικά με τον κινηματογράφο. Κατέληξαν να ιδρύσουν μία επιτροπή, η οποία ασχολιόταν με τα προβλήματα της συλλογής ιστορικού υλικού για κινηματογραφικούς σκοπούς και τη διαλογή των ταινιών, που ήταν ιστορικά ενδιαφέρουσες και έχρηζαν συντήρηση. Οι ενδιαφέρουσες ταινίες ήταν όσες κατέγραφαν ένα πρόσωπο ή μία εποχή, χωρίς «καλλιτεχνικούς σκοπούς» (Salmi, 1995). Οι ιστορικοί, επομένως, ενδιαφέρονταν περισσότερο για την Ιστορία που αφηγούνται, παρά για τους νέους τρόπους αφήγησής της (Donald, Renon, 2008). Ωστόσο, η ακαδημαϊκή Ιστορία είναι ένας σημαντικός τρόπος παρουσίασης του παρελθόντος, το οποίο όμως συνήθως παρουσιάζεται με αποστραγγισμένη την ανθρώπινη ζωντάνια. Μία καλή ταινία μπορεί να παρουσιάσει ένα ανθρώπινο ζωντανό παρελθόν με τις δικές του δόσεις αλήθειας (Halsall, 2002).

Επιπλέον, ο κινηματογράφος είναι από τη φύση του ψυχαγωγικός και έχει μία σχέση αλληλεξάρτησης με τους θεατές, καθώς εκτός από τέχνη, είναι μία δημοφιλής βιομηχανία. Δεν υπάρχει ταινία αν δεν υπάρχει κοινό να την παρακολουθήσει, επομένως ο δημιουργός καλείται να καλύψει τις δύο διαχρονικές ανάγκες του κάθε ανθρώπου: να ακούει ιστορίες και να ταυτίζεται με αυτές (Βαλούκος, 2006). Όπως αναφέρει και ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του, «η ομοιότητα με την πραγματικότητα είναι το πρώτο και σημαντικότερο κριτήριο της τέχνης από το κοινό». Έτσι, η ξεχωριστή γλώσσα του κινηματογράφου μπορεί να φέρει στο φως

στοιχεία της Ιστορίας που δε θα γίνονταν γνωστά αν έμεναν στον γραπτό λόγο, καθώς αποτελεί μέρος της οπτικής κουλτούρας (Τριανταφύλλου, 1991).

Οι ιστορικές ταινίες, εκτός από πληροφορίες και γεγονότα, μπορούν να μας δώσουν μία γεύση από τις απόψεις, τις νοοτροπίες και τις ιδέες του προσώπου ή του πολιτισμού που καταγράφουν (Salmi, 1995). Μόλις οι ηγέτες κάθε κοινωνίας κατάλαβαν τί ρόλο μπορεί να παίζει ο κινηματογράφος, άρχισαν να τον χρησιμοποιούν για τους δικούς τους απώτερους σκοπούς: ως μέσω προπαγάνδας, πλύσης εγκεφάλου της κοινωνίας αλλά και για την απόκτηση κρίσιμων στρατιωτικών πληροφοριών (Ferro, 1988). Από την άλλη, δεν είναι λίγοι οι κινηματογραφιστές που πιστεύουν ότι μπορούν να λειτουργήσουν αυτόνομα, όμως συνειδητά ή μη, υπηρετούν κι εκείνοι «μία ιδεολογία ή μία θεσμοθετημένη υπόθεση» (Τριανταφύλλου, 1991). Η αλήθεια είναι πως υπάρχουν πολλές διαστάσεις στην εξέταση της σχέσης του κινηματογράφου με την Ιστορία κι αυτό γιατί υπάρχει μία οντολογική ομοιότητα μεταξύ τους. Σύμφωνα με τον Philip Rosen, και τα δύο μοιράζονται έναν κοινό σκοπό: την παρουσίαση ενός παρελθόντος, το οποίο στην πραγματικότητα απουσιάζει. Εξάλλου, τόσο η Ιστορία, όσο ο κινηματογράφος ασχολούνται με ζητήματα χρονικότητας (Donald, Reno, 2008). Κάθε ταινία αντιμετωπίζεται ως προϊόν εποχής και κατακρίνεται ή επευφημείται, σύμφωνα με τις συνθήκες της παραγωγής, το κοινό στο οποίο απευθύνεται, τη χρονιά που προβάλλεται, αλλά και με βάση τους κοινωνικοπολιτικούς συμβιβασμούς που έγιναν για την προβολή της (Τριανταφύλλου, 1991).

Παρόλο που καμία μέθοδος ιστορικής αναπαράστασης δε μπορεί να είναι απόλυτα ακριβής, είτε πρόκειται για προφορική, είτε γραπτή, είτε οπτική, ο οπτικός λόγος είναι πιο πιθανό να δεχθεί κριτική από τον γραπτό, καθώς πρόκειται για έναν «νέο και μοναδικό τρόπο ιστορικής αναπαράστασης». Αυτό οφείλεται στο ότι δεν έχει γίνει απόλυτα κατανοητή η πολυπλοκότητα του συγκεκριμένου είδους δράματος (Donahue, 2014). Η ιστορική μυθοπλασία, άλλωστε, είναι κερδοφόρα όταν η ταινία είναι μία ευχάριστη εμπειρία και όχι μία ακριβής εξιστόρηση.

Το ιστορικό δράμα, επομένως, παρέχει ένα επίπεδο αυθεντικότητας, καθώς «τοποθετεί μία ιστορία σε μία κοινά αντιληπτή ιστορική πραγματικότητα» (Masters, 2018). Μπορεί να δώσει στους θεατές μία αίσθηση ταξιδιού στον χρόνο, να δείξει τον κόσμο από μακρινές προοπτικές, να τους βάλει στα παπούτσια των ανθρώπων εκείνης της εποχής που απεικονίζει, ώστε να νιώσουν τα συναισθήματα και τα πάθη τους, κάτι που είναι αδύνατο να επιτευχθεί από απλά ιστορικά βιβλία (Jones, 2011).

Έτσι, οι οπτικοακουστικές ιστορικές αφηγήσεις είναι και θα είναι ενδιαφέρουσες, καθώς αποτελούν μέρος της καθημερινότητάς μας και συμπεριλαμβάνουν γεγονότα που έχουμε στη μνήμη μας (Salmi, 1995).

4. Ιστορία και μυθοπλασία

Η Ιστορία είναι ένας κλάδος που βασίζεται σε ημερομηνίες, αποδεικτικά στοιχεία, χειρόγραφα, έγγραφα, κτίρια και διάφορα άλλα αντικείμενα, τα οποία γίνονται αποδεκτά ως συγκεκριμένα και πραγματικά, ενώ η μυθοπλασία αφορά τη δημιουργική αναπαράσταση μίας πραγματικότητας, η οποία όμως είναι αποκύημα της φαντασίας του κάθε δημιουργού (Akman, 2017). Με τον όρο Ιστορία, «νοείται η διαμεσολαβημένη γνώση για το ιστορικό (μη βιωμένο) παρελθόν» (Ακριτίδου) ενώ με τον όρο μυθοπλασία, εννοούμε την «αναπαράσταση του ρεαλιστικού κόσμου χρησιμοποιώντας τη σύμβαση της αληθοφάνειας» (Βαλούκος, 2006). Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ένας συγγραφέας μυθοπλασίας εκτελεί ένα τελείως διαφορετικό έργο από τον Ιστορικό, καθώς το αφήγημά του πρέπει να αποτελείται από πράξεις, οι οποίες ενώνονται μέσω αιτιακών σχέσεων. Δεν περιγράφει τα γεγονότα, αντιθέτως, τα αναπλάθει με βάση τη δική του εσωτερική λογική και ηθική αναγκαιότητα.

Η ιστορική μυθοπλασία, λοιπόν, αφορά την αλήθεια και υπερβαίνει τα απλά γεγονότα, η μετάδοση των οποίων είναι ο μοναδικός σκοπός ενός ιστορικού (Akman, 2017). Όμως, οι θεατές έχουν έντονη την επιθυμία να βιώσουν τα γεγονότα του παρελθόντος, όχι απλά να μάθουν, γι' αυτό και αναστέλλουν πρόθυμα τη δυσπιστία τους απέναντι στη μυθοπλασία (Dyer, 2015). Έτσι, παρόλο που το πραγματικό είναι το αντίθετο του μυθιστορηματικού, αυτές οι δύο έννοιες συνδυάζουν τη γοητεία της αληθινής ιστορίας με την αφήγηση και να συνθέτουν ένα κινηματογραφικό είδος, αυτό του ιστορικού δράματος.

4.1. Ιστορικό δράμα ως κινηματογραφικό είδος

Σύμφωνα με την ιστορικό Natalie Zemon Davis, το ιστορικό είδος αφορά τις δραματικές ταινίες όπου η κύρια πλοκή τους βασίζεται σε πραγματικά ιστορικά γεγονότα ή σε ταινίες που η δραματουργία εκτυλίσσεται με τέτοιο τρόπο, ώστε τα

πραγματικά γεγονότα να είναι αναπόσπαστο κομμάτι της αφήγησης. Ως ιστορική ταινία, λοιπόν, ορίζεται εκείνη που εστιάζει σε γεγονότα του παρελθόντος που εξελίσσονται σε μία συγκεκριμένη ιστορική περίοδο (Hellerman, 2022). Μπορεί να είναι εύκολο να αναγνωριστούν οι ταινίες που αναπαριστούν περιόδους της αρχαιότητας, όμως, για παράδειγμα, οι ταινίες που εκτυλίσσονται την εποχή του '40 και γυρίζονται τη σημερινή εποχή είναι ιστορικές. Αντίθετα, οι ταινίες που η ημερομηνία παραγωγής τους ήταν εκείνη την εποχή δε θεωρούνται ιστορικές, καθώς «αποτελούν οργανικό μέρος της ιστορίας που αφηγούνται» (Salmi, 1995).

Ένα ακόμη πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό για τις ταινίες του ιστορικού δράματος είναι ότι δεν επικεντρώνονται ούτε αποκλειστικά στην καταγραφή ιστορικών δεδομένων, ούτε στην καθαρή παραγωγή κέρδους, αλλά στην «κατανόηση της κληρονομιάς του παρελθόντος» (Donahue, 2014). Αυτό αποτυπώνει τον μοναδικό χαρακτήρα αυτού του είδους συγκριτικά με τα υπόλοιπα κινηματογραφικά είδη, καθώς η ανάπτυξή του εξαρτάται άμεσα από τα γεγονότα που τοποθετούνται έξω από τον φανταστικό κόσμο της ταινίας.

4.2. Υποείδη ιστορικού δράματος

Όπως πολλά είδη, έτσι και το ιστορικό δράμα έχει αναπτύξει διάφορες παραλλαγές. Σύμφωνα με τον Γάλλο κριτικό κινηματογράφου Jean Gili, οι ιστορικές ταινίες χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες: στις ταινίες που παρουσιάζουν πραγματικά ιστορικά πρόσωπα σε ένα πραγματικό ιστορικό πλαίσιο, στις ταινίες που παρουσιάζουν φανταστικούς χαρακτήρες σε ένα πραγματικό ιστορικό πλαίσιο και στις ταινίες που παρουσιάζουν φανταστικούς χαρακτήρες σε ένα ασαφές ιστορικό πλαίσιο (Salmi, 1995). Ο Robert Rosenstone από την άλλη, χωρίζει τις ιστορικές ταινίες σε τρεις διαφορετικές κατηγορίες: σε εκείνες που «βλέπουν» την Ιστορία, αναπαριστούν δηλαδή το παρελθόν σε ένα ρεαλιστικό πλαίσιο, σε εκείνες που «αμφισβητούν» την Ιστορία και την ιστορική γνώση και σε εκείνες που «αναθεωρούν» την Ιστορία και απορρίπτουν τον ρεαλισμό, διευρύνοντας τις γνώσεις των ιστορικών (Burgoyne, 2008).

Από τα παραπάνω προκύπτουν πέντε υποείδη του Ιστορικού δράματος: το έπος, η πολεμική ταινία, η βιογραφική, η ταινία εποχής ή επικαιρότητας και η μεταϊστορική. Παρά την επιθυμία όλων των υποειδών να καταστήσουν το παρελθόν

γνωστό και ορατό στον κόσμο, έχουν μερικές διαφορές μεταξύ τους οι οποίες έχουν ως εξής:

- **Επικές ταινίες:** Το έπος είναι αρκετά κοντά στο είδος της περιπέτειας, μόνο που την υπερβαίνει. Η πλοκή καθορίζεται από τη «δίνη των ιστορικών γεγονότων» και ο χαρακτήρας αντιμετωπίζει τα γεγονότα ιδιαίτερα μοναχικά ή/και ηρωικά (Βαλούκος, 2006). Ο κεντρικός χαρακτήρας συμμετέχει σε μία τελική μονομαχία, μέσω της οποίας διαμορφώνεται ο ρόλος του ως «εκπρόσωπος της συλλογικότητας» (Burgoyne, 2008). Επιπλέον, ο τόπος και η φύση λειτουργούν σχεδόν μεταφυσικά και πολλές φορές «επηρεάζουν, μεταμορφώνουν και εκμηδενίζουν την ανθρώπινη προσωπικότητα» (Βαλούκος, 2006). Μία επική ταινία χαρακτηρίζεται επίσης και από τα κολοσσιαία σκηνικά και καινοτόμα εφέ. Ωστόσο, το σημαντικότερο γνώρισμα του έπους, είναι το κριτικό όραμα και η μετασχηματιστική του δύναμη να μεταμορφώνει τα γεγονότα του παρελθόντος, ώστε να ανταποκρίνονται στο παρόν με νέους τρόπους, ιδιαίτερα τις στιγμές που παράγεται μία πληθώρα νοσταλγικών αναμνήσεων των εθνικών μύθων μίας χώρας (Burgoyne, 2008).
- **Πολεμικές ταινίες:** Είναι οι ταινίες που επικεντρώνονται στην ένοπλη σύγκρουση με δύο υποείδη στην κατηγορία τους, τις Φιλοπολεμικές και τις Αντιπολεμικές και παρόλο που οι σύγχρονες ταινίες συνήθως στέκονται ενάντια στον πόλεμο, υπάρχουν αρκετές περιπτώσεις που τον υποστήριζαν διακριτικά (McKee, 2011). Στον αφηγηματικό ιστό αυτών των ταινιών, λοιπόν, ενσωματώνονται τα εξής παράδοξα: η απελευθέρωση της βίας και της επιθετικότητας στα πολιτισμικά πρότυπα της αυτοσυγκράτησης και του αυτοελέγχου. Οι πολεμικές μάχες παρέχουν την κύρια πλοκή ή το υπόβαθρο για τη δράση της ταινίας. Αυτές συχνά βοηθούν να απεικονιστούν βασικά θέματα σχετικά με την ανθρωπότητα, καθώς αντανακλούν γεγονότα του πραγματικού κόσμου και αναπαριστούν στιγμές-κλειδιά από την ιστορία (Burgoyne, 2008).
- **Βιογραφικές ταινίες:** Αυτές οι ταινίες αναπτύσσουν την πορεία της ζωής ενός χαρακτήρα ενώ ταυτόχρονα εστιάζουν σε ένα τραύμα από το παρελθόν, προσφέροντας την ψευδαίσθηση ότι μπορεί αυτό το τραύμα να κατανοηθεί και να περιοριστεί, μέσω των οπτικών μέσων (Burgoyne, 2008). Ο σεναριογράφος όμως είναι απαραίτητο να προσεγγίζει τη βιογραφία σαν να επρόκειτο για μυθοπλασία και όχι πραγματικά γεγονότα, ώστε να μετατρέψει το υπαρκτό πρόσωπο σε μυθοπλαστικό χαρακτήρα (McKee, 2011).

- Μεταϊστορικές ταινίες: Σύμφωνα με τον Robert Rosenstone, οι μεταϊστορικές ταινίες αντιπροσωπεύουν «μία νέα μορφή ιστορίας». Η συγκεκριμένη κατηγορία ταινιών παρουσιάζει το παρελθόν από πολλές αντικρουόμενες οπτικές γωνίες, με στόχο να αμφισβητήσει την επίσημη εκδοχή της Ιστορίας και να θέσει νέα ερωτήματα στους θεατές. Αυτή η πρωτοπορία του είδους αντιπροσωπεύει μία νέα μορφή σκέψης και αναδεικνύει τη δύναμη του κινηματογράφου «ως μέσο ιστορικής επιχειρηματολογίας» (Burgoyne, 2008).
- Ταινίες εποχής ή επικαιρότητας: Αυτές οι ταινίες έχουν μία πιο «κλειστή» οπτική από τις παραπάνω, καθώς εστιάζουν συνήθως μόνο σε ένα συμβάν που τοποθετείται στο παρελθόν και ακολουθούν την ανθρώπινη ή τη συλλογική δράση απέναντι στο σύστημα ή σε μία επικείμενη καταστροφή. Χαρακτηρίζονται πολιτικά ουδέτερες, «υπογραμμίζοντας το θέμα του ηρωισμού σε ένα πολύ ευρύτερο τοπίο θυματοποίησης», δίνοντας έμφαση στη δυσλειτουργική επικοινωνία, η οποία οδηγεί σε μία εμπειρία «παράλυσης» (Burgoyne, 2008).

Το παρελθόν, επομένως, έρχεται στο παρόν με τον οποιονδήποτε τρόπο. Το ιστορικό δράμα «ενισχύει τον βιωματικό πυρήνα του είδους, την εντύπωση του να ξαναγίνεις μάρτυρας» (Burgoyne, 2008). Παρόλο που από τη δεκαετία του '90 αναπτύχθηκε το CGI και η ανακατασκευή του παρελθόντος έγινε πιο προσιτή, οδηγώντας σε μία άνοδο της ιστορικής κινηματογραφικής παραγωγής (Kuhn, Westwell, 2020), η χρήση του κινηματογραφικού μέσου είναι πολύ πιο δαπανηρή σε σχέση με τα υπόλοιπα, γι' αυτό και στις ιστορικές ταινίες είναι σημαντικός ο αναχρονισμός (McKee, 2011).

Οι ιστορικές ταινίες είναι οι μοναδικές κινηματογραφικές αφηγήσεις που μπορούν να προσφέρουν μία διαφορετική λύση για τρέχοντα κοινωνικά ζητήματα, καθώς μπορούν να εντοπίσουν σταθερά σημεία σύγκρισης από το παρελθόν (Salmi, 1995). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι κρατούν έναν «παραμορφωτικό καθρέφτη»: βρίσκουν ομοιότητες με το παρελθόν και μας θυμίζουν πόσο (δεν) έχει αλλάξει η ανθρώπινη φύση (Forshaw, 2018). Εξάλλου, είναι ασφαλέστερο να συζητηθούν προβλήματα της σημερινής εποχής από μία χρονική απόσταση ασφαλείας (McKee, 2011). Αυτή η φύση του ιστορικού δράματος δημιουργεί μία άρρηκτη σύνδεση ανάμεσα στην πραγματική ιστορία με την μυθοπλασία, καθώς αποτελεί «το κλειδί για την κατανόηση του αντίκτυπου της ιστορικής φαντασίας στην ιστορική γνώση του κοινού» (Donahue, 2014).

5. Ιστορικό δράμα και κοινωνία

Η Ιστορία είναι πολύ σημαντική για να αφηθεί μόνο στον έλεγχο των επαγγελματιών ιστορικών, γι' αυτό και συνεχώς παράγονται νέες ταινίες, σειρές, μυθιστορήματα και διατριβές (Salmi, 1995). Τα βιβλία και γενικότερα ο γραπτός λόγος, να μεν μεταδίδουν ιστορικές πληροφορίες, όμως στερούνται την τρισδιάστατη αναπαράσταση που προσφέρουν τα οπτικά μέσα και απαιτούν απ' το κοινό να διαβάσουν την ιστορία με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Ο κινηματογράφος, λοιπόν, γίνεται βασική πηγή απόκτησης ιστορικών πληροφοριών και συμμετέχει σε μία «πολιτιστική συζήτηση για το παρελθόν που ονομάζουμε Ιστορία», ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί ως μέσο ψυχαγωγίας για τους θεατές. (Halsall, 2002).

Όπως ήδη αναφέραμε παραπάνω, τη σημερινή εποχή το κοινό είναι εκτεθειμένο στα οπτικά μέσα και σε έναν ταχέως εξελισσόμενο κόσμο, υπάρχει η ανάγκη να ικανοποιηθεί η σύγχρονη επιθυμία για μάθηση και ψυχαγωγία ταυτόχρονα (Dyer, 2015). Επομένως, ο ιστορικός κινηματογράφος θα μπορούσε να λειτουργήσει ως μέσο διδασκαλίας της Ιστορίας, καθώς μπορεί να αποτελέσει ένα ισχυρό εργαλείο για να κατανοήσουν οι μαθητές την Ιστορία και να αναπτύξουν τις γνώσεις τους και την κριτική τους σκέψη. Ωστόσο, κάποιος μπορεί να ισχυριστούν ότι η απλή μετάδοση γεγονότων μπορεί να αποτρέψει τους θεατές να προβούν σε μία ιστορική έρευνα (Simon, 2017). Αυτό δεν είναι απαραίτητο. Αντιθέτως, μία καλή ιστορική ταινία μπορεί να εμπνεύσει τους θεατές και να αναζητήσουν περισσότερες πληροφορίες για την περίοδο ή τα πρόσωπα που απεικονίζει. Μέσα από αυτήν την έρευνα, οι θεατές μπορούν να αναλύσουν πώς αντιλαμβάνεται ο δημιουργός της ταινίας την συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, τί επιλέγει να μας δείξει και γιατί (Masters, 2018), «αναδεικνύοντας την ικανότητα της μυθοπλασίας να επηρεάζει τη συλλογική μνήμη του κοινού με εποικοδομητικό τρόπο και όχι τυπικά διδάσκοντας το κοινό της» (Donahue, 2014). Έτσι, η Ιστορία γίνεται περισσότερο «δημοκρατική», δίνει δηλαδή τη δυνατότητα στους θεατές να «προβάλλουν διαφορετικές υποκειμενικότητες», εξαιτίας της εύκολης πρόσβασης σε αρχεία και πηγές (Αποστολίδου, 2016).

Η επίδραση της μυθοπλασίας στον πραγματικό κόσμο των θεατών είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τα προσωπικά και πολιτισμικά βιώματα του καθενός, με το υπόβαθρο των θεατών, όσον αφορά τη γνώση της ιστορικής περιόδου που αναπαριστάται στα οπτικά μέσα, να παίζει καταλυτικό ρόλο στην αποδοχή ή την

απόρριψη μίας ιστορικής αφήγησης (Donahue, 2014). Το παρελθόν άλλωστε, αφορά την ταυτότητα, τη νοσταλγία και την επούλωση τραυμάτων που βιώθηκαν από τους προγόνους μας, τα οποία συνολικά συνέβαλλαν στη δημιουργία του παρόντος όπως το ξέρουμε και θα μπορούσαν κάλλιστα να είναι οι αιτίες για «την αφθονία της Ιστορίας» (Αποστολίδου, 2016).

Παρόλο που οι περισσότερες δημόσιες συζητήσεις σχετικά με την Ιστορία και τον κινηματογράφο έχουν επικεντρωθεί στην ακρίβεια της παρουσίασης των ιστορικών γεγονότων και κατά πόσο μπορούν να παραπλανήσουν τους θεατές, είναι γεγονός πως οι ιστορικές ταινίες μπορούν να δημιουργήσουν μία συναισθηματική σύνδεση των θεατών με την Ιστορία. Αυτό δεν οφείλεται μόνο στην δύναμη του κινηματογράφου να αναπαριστά το παρελθόν από ένα σημείο που μοιάζει ιδανικό, αλλά σε ένα σύνολο τεχνικών που δημιουργεί μία έντονα καθηλωτική εμπειρία για τον θεατή (Burgoyne, 2008). Μία από αυτές τις τεχνικές είναι η δημιουργία του σωστού ήρωα, ο οποίος κινεί τη δράση του σεναρίου και «γίνεται φορέας της ιδεολογίας του έργου» (Βαλούκος, 2006). Αυτού του είδους η συναισθηματική εμπλοκή είναι που παρακινεί τους θεατές να αναζητήσουν περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το παρελθοντικό γεγονός το οποίο αναδεικνύεται στην ιστορική αφήγηση της ταινίας (Donahue, 2014).

5.1. Ιστορικό δράμα στην ελληνική κοινωνία

Εξαιτίας της σύνθετης πραγματικότητας που δημιούργησαν ο Α΄ και Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος, παρουσιάστηκε ακόμα μεγαλύτερη η ανάγκη του λαού για την ανάδειξη ιστορικού υλικού που αφορούσε «απλούς ανθρώπους», με την τέχνη του κινηματογράφου να είναι η ιδανική για την ανάδειξη του παρελθόντος μέσω της ατομικής ή συλλογικής εμπειρίας των ανθρώπων (Πλεμμένου, 2021), καθώς ο θεατής μπορεί να ταυτιστεί με τον ήρωα, είτε αυτός δρα σε κάποιο κοντινό παρελθόν είτε όχι (Βαλούκος, 2006).

Στις ΗΠΑ, με την υποστήριξη της κυβέρνησης, από το 1946 έως το 1953 γυρίστηκαν 70 αντικομμουνιστικές ταινίες. Στην Ελλάδα όμως, που ο Εμφύλιος πόλεμος ήταν η πρώτη σύγκρουση του Ψυχρού πολέμου και καθόρισε τον τρόπο που εξελίχθηκε η οικονομική, κοινωνική και πολιτική ζωή της χώρας, λίγες ήταν οι ταινίες που είχαν αναφορές σε αυτόν, καθώς οι αντικομμουνιστικές ταινίες δε θα έφερναν τον ελληνικό λαό στις κινηματογραφικές αίθουσες (Ανδρίτσος, 2018). Αν

και υπάρχουν διαφορετικές εκδοχές «στη μετεμφυλιακή ελληνική κοινωνία», το συναίσθημα που κυριαρχεί είναι αυτό της περιθωριοποίησης και της καταπίεσης (Πλεμμένου, 2021). Επομένως, οι περισσότεροι Έλληνες κινηματογραφιστές επέλεξαν να αποφύγουν την ανάδειξη των γεγονότων του Εμφυλίου πολέμου στις ταινίες τους. Δεν έκαναν αναφορές σε θύτες και θύματα και «οι όποιες ιδεολογικοπολιτικές διαφορές αποσιωπούνται στη βάση μιας λογικής ίσων αποστάσεων», καθώς το κοινό δεν ήταν έτοιμο να αντιμετωπίσει τις δυσάρεστες μνήμες του πολέμου (Κεχρής, 2015).

Όσον αφορά τους κινηματογραφιστές όμως που θα ήθελαν να εκφράσουν πολιτικές αντιλήψεις μέσω των ταινιών τους, δεν ήταν εφικτό λόγω των επιτροπών ελέγχου λογοκρισίας, σύμφωνα με τον νόμο 1.108 του 1942. Αυτές οι επιτροπές δεν επέτρεπαν την παραγωγή ταινιών που μπορεί να επιδρούσαν επιβλαβώς στους νέους, να διατάρασσαν τη δημόσια τάξη ή να προπαγάνδιζαν ανατρεπτικές θεωρίες για τη χώρα. Έτσι, οι περισσότεροι κινηματογραφιστές απέφευγαν τη δημιουργία ταινιών πολιτικού περιεχομένου, καθώς υπήρχε πάντα ο κίνδυνος απαγόρευσης της προβολής τους, γεγονός οικονομικά καταστροφικό για τις εταιρείες παραγωγής. Επομένως, ο Εμφύλιος πόλεμος χρησιμοποιούνταν περισσότερο σαν φόντο για την αναπαράσταση μίας μελοδραματικής ή ρομαντικής ταινίας (Ανδρίτσος, 2006).

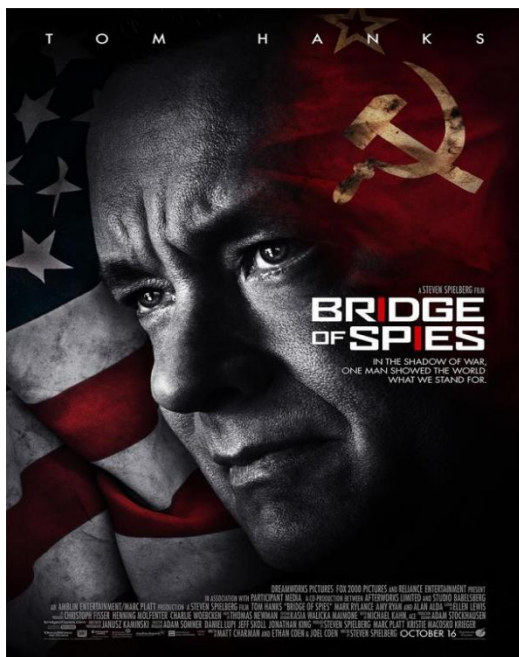
Αυτό όμως άλλαξε με το πέραςμα του χρόνου. Με τη λήξη της δικτατορίας το 1974, οι κινηματογραφιστές άρχισαν τη δημιουργία πολλών περισσότερων ταινιών πολιτικού περιεχομένου. Τότε μπόρεσαν ευκολότερα να θίξουν ζητήματα της δεκαετίας του '40 και να αναδείξουν τις τραγικές απώλειες του Εμφυλίου (Κεχρής, 2015). Ωστόσο, τα μηνύματα που προσλήφθηκαν από το κοινό δεν ήταν καθαρά, λόγω ελλιπών στοιχείων των εισπρακτικών κινήσεων αλλά και των διαφορετικών κοινωνικών τάξεων των θεατών.

Βέβαια, οι θεατές δεν είναι παθητικοί καταναλωτές, άρα η παρακολούθηση των ταινιών δε σήμαινε αυτόματα και την αποδοχή τους (Ανδρίτσος, 2018). Επίσης, οι ιστορικές αλλαγές που μεσολαβούν από τα ιστορικά γεγονότα μέχρι την προβολή μίας ταινίας, μπορούν να δημιουργήσουν τελείως διαφορετικές συνθήκες για την υποδοχή της από το κοινό. Το πέραςμα του χρόνου αλλάζει ριζικά τους τρόπους ερμηνείας μιας ιστορικής αφήγησης, με τον κίνδυνο της παρερμηνείας να αυξάνεται συνεχώς, μία συνθήκη που παραμένει μόνιμα ουσιώδης για κάθε ιστορική έρευνα (Salmi, 1995).

6. Ταινίες ως μελέτη περίπτωσης

Παρακάτω θα αναλυθούν δύο ταινίες μεγάλου μήκους βασισμένες σε πραγματικά γεγονότα, *Bridge of Spies* (2015) και *Argo* (2012). Και οι δύο αποτελούν ταινίες αναφοράς για τη συγγραφή του πρωτότυπου σεναρίου μεγάλου μήκους *Το άλυτο μυστήριο του Τζορτζ Πολκ*. Οι ταινίες αυτές δεν επιλέχθηκαν μόνο επειδή είναι βασισμένες σε πραγματικά γεγονότα. Συμπεριλαμβάνουν επίσης στοιχεία κατασκοπικού δράματος στην αφήγησή τους, μιας και η οπτική του θεατή είναι μέσω των κατασκόπων που ερευνούν μία υπόθεση (McKee, 2011). Οι πρωταγωνιστές κατάσκοποι είναι οι «καλοί» που στέκονται ενάντια στο σύστημα, με το πολιτικό υπόβαθρο να παίζει σημαντικό ρόλο στην αφήγηση (Seisser, 2014). Όμως, τα στοιχεία του κατασκοπικού δράματος δε θα αναπτυχθούν παραπάνω στη συγκεκριμένη εργασία. Θα καταγραφεί η σύνοψη της κάθε ταινίας, θα αναλυθούν οι χαρακτήρες και η πλοκή τους και θα εστιάσουμε τους λόγους που εντάσσονται στο είδος του ιστορικού δράματος.

6.1. Bridge of Spies



Είδος: Ιστορικό δράμα, θρίλερ

Σκηνοθεσία: Steven Spielberg

Σενάριο: Matt Charman, Coen brothers

Starring: Tom Hanks, Mark Rylance, Amy Ryan, Alan Alda.

Release date: Οκτώβριος, 2015.

Διάρκεια: 2ω 22λ

Εισπράξεις: 165 εκατομμύρια δολάρια

Έλαβε έξι υποψηφιότητες για Όσκαρ, εκ των οποίων κέρδισε Όσκαρ Β' αντρικού ρόλου (2016).

Σύνοψη

Νέα Υόρκη, 1957. Ο δικηγόρος Τζέιμς Ντόνοβαν, με εξειδίκευση στις ασφάλειες, καλείται να υπερασπιστεί τον Ρώσο κατάσκοπο Ρούντολφ Έιμπελ. Παρόλο που οι ΗΠΑ θέλουν μία τυπική υπεράσπιση για τον Έιμπελ, καθώς σκοπεύουν να τον καταδικάσουν, ο Ντόνοβαν αποφασίζει να κάνει σωστά τη δουλειά του και τον υπερασπίζεται αμερόληπτα. Αυτό φέρει ως αποτέλεσμα να καταρρεύσει η δημόσια εικόνα του, να δεχθεί απειλές από φανατικούς αντικομμουνιστές και να έρθει σε σύγκρουση τόσο με την οικογένειά του, όσο και με τους συνεργάτες του. Ο Έιμπελ τελικά καταδικάζεται σε 30 χρόνια κάθειρξης. Ο Ντόνοβαν κάνει έφεση, καθώς τα αποδεικτικά στοιχεία εναντίον του Έιμπελ λήφθηκαν από την αστυνομία με παράνομο τρόπο, όμως δεν καταφέρνει να τον αποφυλακίσει. Παρόλα αυτά, ο Έιμπελ γλυτώνει τη θανατική ποινή χάρη στον Ντόνοβαν, καθώς προτείνει να τον κρατήσουν ζωντανό, ώστε να τον ανταλλάξουν στο μέλλον με κάποιον Αμερικάνο κατάσκοπο, σε περίπτωση που συλληφθεί από τους Ρώσους. Λίγα χρόνια αργότερα, ο Ντόνοβαν αποδεικνύεται σωστός στις προβλέψεις του. Ο Γκάρι Πάουερς, Αμερικάνος πιλότος και κατάσκοπος από τη CIA, πέφτει σε εχθρικό έδαφος και καταδικάζεται από τη ΕΣΣΔ σε φυλάκιση για κατασκοπεία. Το 1962, ο Ντόνοβαν λαμβάνει ένα ανώνυμο γράμμα από τη Γερμανία, που σύμφωνα με πράκτορες της CIA, οι Ρώσοι ζητούν ανταλλαγή κρατουμένων. Ο Ντόνοβαν ορίζεται επικεφαλής για την ανταλλαγή και πηγαίνει στη Γερμανία, ακριβώς τη στιγμή που ανεβαίνει το τείχος του Βερολίνου. Ταυτόχρονα όμως, ένας Αμερικάνος φοιτητής συλλαμβάνεται από τις Γερμανικές αρχές και ο Ντόνοβαν επιθυμεί να ανταλλάξει και εκείνον μαζί με τον Αμερικάνο πιλότο. Οι αμερικάνικες αρχές αρνούνται να διαπραγματευτούν την απελευθέρωση του φοιτητή, με τον Ντόνοβαν να λαμβάνει την κατάσταση στα χέρια του, δίνοντας τηλεσίγραφο πως αν δεν ανταλλαχθούν και οι δύο, ακυρώνεται η συμφωνία. Ο φοιτητής τελικά αφήνεται ελεύθερος και η ανταλλαγή των δύο κρατουμένων γίνεται επιτυχώς. Ο Ντόνοβαν επιστρέφει στη Νέα Υόρκη, η κυβέρνηση αναγνωρίζει την αποστολή του στη Γερμανία και αποκαθιστά τη δημόσια εικόνα του.

Πλοκή και χαρακτήρες

Το *Bridge of Spies* πρόκειται για μία αληθινή ιστορία κατασκοπείας την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, με κύρια πηγή για την ταινία τα απομνημονεύματα

του ίδιου του Ντόνοβαν για την υπόθεση, στο βιβλίο *Strangers on a Bridge : The Case of Colonel Abel* (1964) (Kaiser, 2015). Η ταινία αποτυπώνει την τεταμένη και παρανοϊκή ατμόσφαιρα της εποχής του Ψυχρού Πολέμου στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960 και απεικονίζει τον φόβο, την καχυποψία και την ανησυχητική ομαδική σκέψη που χαρακτήριζε αυτή την περίοδο: ένας δικηγόρος μπορεί να θεωρηθεί προδότης της χώρας του, επειδή υπερασπίζεται έναν σοβιετικό πράκτορα, ενώ στην πραγματικότητα κάνει απλά τη δουλειά του. Επίσης, η ταινία μας θυμίζει συνεχώς πως ο Ψυχρός Πόλεμος ήταν περισσότερο ένας πόλεμος με πληροφορίες και λιγότερο με όπλα, με τους κατασκόπους να είναι οι βασικοί «στρατιώτες» εκείνης της περιόδου, γι' αυτό και η κατάρριψη του αεροπλάνου του Αμερικάνου πιλότου, είναι από τις λίγες σκηνές δράσεις της ταινίας (Debrugge, 2015).

Πρόκειται λοιπόν για μία ταινία που συνδυάζει στοιχεία νομικού δράματος, κατασκοπείας και διπλωματίας, με το πρώτο μέρος της να αφορά ένα δικαστικό δράμα για μία υπόθεση κατασκοπείας που καταλήγει σε ένα πολιτικό κατασκοπευτικό θρίλερ με γεωπολιτικές προεκτάσεις, ένα συνονθύλευμα που συντομεύει δύο κινηματογραφικά είδη (Douglas, 2016). Παράλληλα, η ταινία διερευνά τα προσωπικά και ηθικά διλήμματα που αντιμετωπίζουν οι χαρακτήρες. Ο Ντόνοβαν είναι από τους λίγους ανθρώπους που δεν υπέκυψαν στον φόβο και έμειναν σταθεροί στις αξίες τους. Είναι ένας άνθρωπος με «πολύ ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αμερικάνικης μεγαλύτερης γενιάς, όπως ανιδιοτέλεια, σεμνότητα και θεμελιώδη τήρηση των αρχών που έχει ανατραφεί να εκτιμά και να ζει» (McCarthy, 2015). Υποστηρίζει σθεναρά το δικαίωμα του καθενός για μία δίκαιη δίκη, μιας και όλοι οι άνθρωποι έχουν σημασία. Θέλει να αποδείξει ότι το αμερικάνικο νομικό σύστημα είναι δίκαιο για όλους, ακόμα και για τους εχθρούς του (Kaiser, 2015). Αντιμετωπίζει όμως επικρίσεις και αντιδράσεις από το αμερικανικό κοινό επειδή εκπροσωπεί έναν σοβιετικό κατάσκοπο. Αυτό εγείρει ερωτήματα σχετικά με τις αρχές της δικαιοσύνης και του κράτους δικαίου και μας οδηγεί στο θέμα της ταινίας που είναι οι χρήσεις και οι καταχρήσεις των κανόνων. Αυτός ο διάλογος ξεκινά από τις πρώτες σκηνές, όπου ο Ντόνοβαν συζητά με έναν πράκτορα της CIA τον ορισμό του «εγχειριδίου κανόνων» και τους λόγους που πρέπει να τηρούνται και αναπτύσσεται σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης. Επίσης, η ανικανότητα των αστυνομικών να προβούν στη σωστή σύλληψη του Έιμπελ και η απόκτηση αποδεικτικών στοιχείων με λανθασμένο τρόπο, δείχνει την αδικαιολόγητη κατάχρηση εξουσίας της αστυνομίας, που αν είχε δράσει με βάση τους κανονισμούς, θα είχε όλα τα αποδεικτικά στοιχεία

νόμιμα στα χέρια της. Αντ' αυτού, επιλέγουν να δράσουν αγνοώντας το σύστημα που υπηρετούν, ώστε να καλύψουν τις δικές τους ανεπάρκειες. (Brody, 2015).

Η κινηματογράφηση και ο σχεδιασμός παραγωγής της ταινίας αναπαριστούν αποτελεσματικά την εποχή, από την αυθεντική απεικόνιση του Ανατολικού Βερολίνου μέχρι τις σκηνές της αίθουσας του δικαστηρίου στις Ηνωμένες Πολιτείες. Συνδυάζει τις πτυχές ενός νομικού θρίλερ με εξπρεσιονιστικά στοιχεία φιλμ νουάρ της δεκαετίας του '40, γυρίζοντας όλη την ταινία σε σελιλόιντ (Debruge, 2015). Σύμφωνα με τον ίδιο τον Στίβεν Σπίλμπεργκ, στις ιστορικές ταινίες «χρειάζεται ένα πέπλο ανάμεσα στο εδώ και τώρα και κάτι που συνέβη πολύ παλιά. Αυτό το πέπλο χάνεται όταν μία ταινία κινηματογραφείται ψηφιακά» (Rosser, 2015).

Το πρώτο μισό της ταινίας, που εκτυλίσσεται στην Αμερική, παρουσιάζει ένα πιο ζεστό και οικείο περιβάλλον σε αντίθεση με το δεύτερο μισό που εκτυλίσσεται στο Βερολίνο. Χρησιμοποιώντας τον κατάλληλο φωτισμό, την ανάλογη χρωματική παλέτα και τις σωστές ενδυματολογικές επιλογές, ο σκηνοθέτης τονίζει την ανασφάλεια στο κρύο και απαγορευτικό τοπίο της Ανατολικής Γερμανίας, ώστε οι θεατές να αισθάνονται «offshore», όπως και ο πρωταγωνιστής (Rosser, 2015). Επίσης, η εύστοχη αναπαράσταση της σύλληψης του Αμερικάνου φοιτητή επιτρέπει στο κοινό να δει την κατασκευή- ορόσημο, το τείχος του Βερολίνου, που αργότερα έγινε γνωστό ως Σιδηρούν Παραπέτασμα (Debruge, 2015).

Η βασική -και αρκετά ιδιόμορφη- σχέση που αναπτύσσεται στο σενάριο είναι του Ντόνοβαν με τον Έιμπελ. Είναι μία σχέση που στέκεται ενάντια στις πολιτικές και στρατιωτικές δυνάμεις των κρατών τους και καταλήγει σε ένα πολύπλοκο πράγμα, που βρίσκεται στον πυρήνα αυτής της ταινίας: τί σημαίνει να είσαι ένας «περήφανος άνθρωπος». Μέσω μίας θλιβερής ιστορίας του Έιμπελ, αντιλαμβανόμαστε τη δική του οπτική για έναν «περήφανο άνθρωπο». Αυτή η ιστορία λειτουργεί ως δείγμα σεβασμού απέναντι στον Ντόνοβαν (Cohen). Επίσης, έτσι λαμβάνουμε μία εικόνα από την τραυματική παιδική ηλικία του Έιμπελ, καθώς οι πληροφορίες που δίνονται γι' αυτόν τον χαρακτήρα είναι συνολικά ελάχιστες.

Ο Έιμπελ παραμένει συνήθως σιωπηλός και «γλιστράει μέσα από τις σκιές σε έναν ασπρόμαυρο κόσμο που κουβαλά κρυπτογραφημένα μυστικά» (Propublica, 2016). Αν και πρόκειται αναμφίβολα για έναν κατάσκοπο, η ταινία τον παρουσιάζει ως έναν σχετικά αθώο ζωγράφο, ώστε να κερδίσει τη συμπάθεια του κοινού. Αυτή είναι μία ουσιαστική στρατηγική για την εξέλιξη της αφήγησης, καθώς η ιστορία εξαρτάται από το ότι πιστεύουμε πως ο Ντόνοβαν και ο Έιμπελ είναι οι δύο ευγενείς

άντρες, αφοσιωμένοι στα αντίστοιχα ιδανικά τους. Έτσι, οι θεατές ενδιαφέρονται για την μοίρα του Έιμπελ και επιθυμούν να τον δουν να επιστρέφει στην πατρίδα του, ώστε να ολοκληρωθεί ο βασικός στόχος του πρωταγωνιστή (Debruge, 2015). Η στιγμή της ανταλλαγής στη γέφυρα του τίτλου προκαλεί ανάμεικτα συναισθήματα στους θεατές, καθώς οι προκαταλήψεις και η πατριωτική ταύτιση του καθενός έρχονται σε σύγκρουση με τα συναισθήματά τους (Brody, 2015). Παρόλο που πρόκειται για δύο διαφορετικούς άντρες, από διαφορετικές χώρες, με διαφορετικές αξίες, στην ουσία είναι ίδιοι. Διατηρούν αμοιβαίο σεβασμό και εμπιστοσύνη και παραμένουν «περήφανοι άνθρωποι» μέχρι το τέλος (Cohen).

Στοιχεία Ιστορικού δράματος στην αφήγηση

Η *Γέφυρα των Κατασκόπων* αφηγείται την ιστορία της ανταλλαγής του Αμερικανού πιλότου Φράνσις Πάουερς με τον Σοβιετικό κατάσκοπο Ρούντολφ Έιμπελ, κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου. Η γέφυρα του τίτλου συνδέει το Βερολίνο με το Πότσταμ και ήταν το μοναδικό σημείο όπου οι ΗΠΑ με τη Σοβιετική ένωση, στέκονταν ακριβώς απέναντι, θέτοντας το μέρος ιδανικό για ανταλλαγές κρατούμενων (Lang, 2015).

Η ταινία γυρίστηκε περίπου 55 χρόνια αργότερα απ' την περίοδο που αναπαριστά, γεγονός που την τοποθετεί στο είδος του ιστορικού δράματος, καθώς μία ταινία θεωρείται ιστορική εφόσον τοποθετείται στο παρελθόν και επιδεικνύει την ιστορικότητά της (Salmi, 1995). Ωστόσο, για τους ανθρώπους της γενιάς του Σπίλμπεργκ, αυτή η εποχή της αντιπαράθεσης ανάμεσα στις ΗΠΑ και τη Σοβιετική ένωση αντιπροσωπεύει ένα σημαντικό μέρος των αναμνήσεων της παιδικής τους ηλικίας. Με το πέρασμα του χρόνου όμως, είναι εφικτό να αναπαριστώνται ιστορίες εκείνης της εποχής χωρίς να εξυπηρετούν προπαγανδιστικές αντιλήψεις για να χειραφετήσουν το κοινό, δημιουργώντας μία αντίληψη πως η αντιμετώπιση των αντιπάλων ήταν απλούστερη σε σχέση με τώρα (McCarthy, 2015).

Η *Γέφυρα των Κατασκόπων* κατατάσσεται στο υποείδος ταινίας εποχής ή επικαιρότητας, καθώς εστιάζει σε ένα συμβάν που τοποθετείται στο παρελθόν και ακολουθεί τη δράση του Ντόνοβαν απέναντι στο αμερικάνικο νομικό σύστημα. Αναπλάθει σχολαστικά την ιστορική περίοδο των τελών της δεκαετίας του 1950 και των αρχών της δεκαετίας του 1960, αποτυπώνοντας τα οπτικά και πολιτιστικά στοιχεία εκείνης της εποχής. Αυτή η προσοχή στην ιστορική λεπτομέρεια βυθίζει το

κοινό στην εποχή του Ψυχρού Πολέμου, ενώ ταυτόχρονα θίγει σύγχρονα ζητήματα που σχετίζονται με τις πολιτικές ελευθερίες, τη δίκαιη διαδικασία και την ισορροπία μεταξύ εθνικής ασφάλειας και ατομικών δικαιωμάτων και δημιουργεί μία νοσταλγία για μία εποχή που η παγκόσμια σύγκρουση φαινόταν περισσότερο διαχειρίσιμη απ' ό,τι τώρα (McCarthy, 2015). Παρουσιάζει μία χώρα τυφλωμένη από μίσος, που κυβερνάται από ένα λάθος πολιτικό σύστημα, σε μία εποχή που οι πολίτες πίστευαν πολύ πιο βαθιά στο Σύνταγμα και στο Δίκαιο απ' ό,τι σήμερα. Προσελκύει λοιπόν περισσότερο τις προκαταλήψεις της σημερινής εποχής παρά της πραγματικότητας του τότε κόσμου (Kaiser, 2015).

Η ιστορία διαδραματίζεται σε μία περίοδο πέντε ετών, από τη σύλληψη του Ρώσου κατασκόπου το 1957 μέχρι και το 1962, τη στιγμή που έλαβε χώρα η ανταλλαγή του με τον πιλότο του κατασκοπευτικού αεροσκάφους και τον Αμερικάνο φοιτητή. Σύμφωνα και με τον Rosenstone, μία από τις τέσσερις μυθοπλαστικές τεχνικές στο ιστορικό δράμα είναι η μετακίνηση ενός περιστατικού στον τόπο και τον χρόνο, μία τεχνική που επιτρέπει τους κινηματογραφιστές να κωδικοποιήσουν αποτελεσματικότερα κάποια μηνύματα στο κινηματογραφικό περιεχόμενο (Donahue, 2014). Η συμπύεση των πέντε χρόνων σε μία ταινία περίπου δύομιση ωρών, δίνει την εντύπωση ότι όλα έχουν γίνει σε συντομότερο χρονικό διάστημα απ' ό,τι στην πραγματικότητα. Αυτό τονίζει το συναίσθημα του πρωταγωνιστή να κινήσει τους τροχούς της διπλωματίας και της δικαιοσύνης γρηγορότερα απ' ό,τι συμβαίνει στην πραγματικότητα (McCarthy, 2015).

Οι χαρακτήρες τις ταινίες είναι επί το πλείστον υπαρκτά ιστορικά πρόσωπα. Ο Ντόνοβαν, ο Έιμπελ και ο Πάουερς είναι χαρακτήρες που βασίζονται σε ανθρώπους της πραγματικής ζωής και οι πράξεις τους αντικατοπτρίζουν πραγματικά ιστορικά γεγονότα. Όπως και στην ταινία, έτσι και ο πραγματικός Ντόνοβαν πίστευε ότι όλοι οι άνθρωποι αξίζουν μία δίκαιη υπεράσπιση. Το 1962 ο ίδιος είπε «οι αρχές μας είναι χαραγμένες στην ιστορία και το νόμο αυτής της χώρας», καθώς το σημαντικότερο για μία κοινωνία είναι ο κάθε ελεύθερος άνθρωπος να μένει πιστός στον δικό του ηθικό κώδικα (Lang, 2015).

Η έκταση των δημοσίων αντιδράσεων και απειλών κατά του Ντόνοβαν και της οικογένειάς του είναι υπερβολική σε σχέση με την πραγματικότητα, για λόγους δραματικής έντασης. Η σκηνή του πυροβολισμού στο σπίτι του Ντόνοβαν, σύμφωνα με μία συνέντευξη της κόρης του, δεν είναι πραγματική (Willits, 2016). Ωστόσο, η οικογένειά του δέχθηκε απειλητικές επιστολές και τηλεφωνήματα, σε σημείο που

έπρεπε να αλλάξουν τη γραμμή του τηλεφώνου μέχρι το τέλος της δίκης. Επίσης, φίλοι της οικογένειας ρωτούσαν τη σύζυγό του αν ο Ντόνοβαν χάνει το μυαλό του και τα παιδιά του δέχονταν καθημερινά αρνητικά σχόλια από συμμαθητές τους (Lang, 2015). Άλλη μία σκηνή που δεν ακολουθεί πιστά την πραγματικότητα, είναι η στιγμή που ο Ντόνοβαν προσπαθεί να πείσει τον δικαστή να μην επιβάλλει τη θανατική ποινή στον Έιμπελ. Ο διάλογος στην πραγματικότητα έλαβε χώρα στο δικαστήριο και όχι στο σπίτι του δικαστή. Αυτή η μετατόπιση παρουσιάζει την πρόταση του Ντόνοβαν τόσο τολμηρή και ετερόδοξη, που θα θεωρούνταν επικίνδυνη η δημόσια δήλωσή της. Όμως, ήταν τόσο σημαντική για τον χαρακτήρα, που ο ίδιος θα διακινδύνευε να παρακάμψει τους κανόνες για να το κάνει (Brody, 2015). Αντίστοιχα στις σκηνές στο Βερολίνο, ο Ντόνοβαν δεν είδε ποτέ ανθρώπους να εκτελούνται, ούτε του έκλεψαν το παλτό. Όλα αυτά προστέθηκαν για να ενισχύσουν την απειλητική ατμόσφαιρα του τοπίου, ώστε να ενισχυθεί η ανάγκη του χαρακτήρα να επιστρέψει άμεσα στο σπίτι του (Douglas, 2016).

6.2 Argo (2012)



Είδος: Ιστορικό δράμα, θρίλερ

Σκηνοθεσία: Ben Affleck

Σενάριο: Chris Terrio

Starring: Ben Affleck, Bryan Cranston, Alan Arkin, John Goodman

Release date: Οκτώβριος, 2012.

Διάρκεια: 2ω

Εισπράξεις: 232,3 εκατομμύρια δολάρια

Έλαβε επτά υποψηφιότητες για Όσκαρ, εκ των οποίων κέρδισε Όσκαρ καλύτερης

ταινίας, καλύτερου διασκευασμένου σεναρίου και καλύτερης ταινίας μοντάζ (2013).

Σύνοψη

Το 1979, η Πρεσβεία των Ηνωμένων Πολιτειών στην Τεχεράνη καταλαμβάνεται από Ιρανούς εξτρεμιστές. Έξι Αμερικανοί διπλωμάτες καταφέρνουν να δραπετεύσουν,

βρίσκοντας καταφύγιο στην πρεσβεία του Καναδά. Η κατάσταση γίνεται ολοένα και πιο επικίνδυνη καθώς οι Ιρανοί εξτρεμιστές είναι αποφασισμένοι να εντοπίσουν και να αιχμαλωτίσουν κάθε Αμερικανό που παραμένει, με τη CIA να προσπαθεί να βρει τρόπους για την απομάκρυνσή τους από το Ιράν. Ο πράκτορας Τόνι Μέντεζ, ειδικός στη δημιουργία πλαστών ταυτοτήτων για επιχειρήσεις κατασκοπείας, ορίζεται επικεφαλής της αποστολής και εξελίσσει ένα ριψοκίνδυνο σχέδιο για να απομακρύνει τους διπλωμάτες που έχουν παγιδευτεί, σε συνεργασία με έναν παραγωγό του Hollywood, τον Λέστερ Σίγκελ και τον ειδικό μακιγιάζ Τζον Τσέιμπερς. Ο Μέντεζ δημιουργεί μια υποτιθέμενη ταινία επιστημονικής φαντασίας με τίτλο "Argo", με τον ίδιο να δηλώνει Καναδός παραγωγός της ταινίας, ώστε οι έξι Αμερικάνοι διπλωμάτες να απομακρυνθούν από τη χώρα ως μέλη του κινηματογραφικού συνεργείου. Καθώς ο Μέντεζ εισέρχεται στην Τεχεράνη, παρέχει στους διπλωμάτες καναδικά διαβατήρια και πλαστές ταυτότητες. Αν και φοβούνται να εμπιστευτούν το σχέδιο του Μέντεζ, τελικά συνεργάζονται μαζί του και καταφέρνουν να φτάσουν στο αεροδρόμιο της Τεχεράνης. Ο Μέντεζ και οι διπλωμάτες επιβιβάζονται στο αεροπλάνο και περίπου την ίδια ώρα, οι αρχές του αεροδρομίου ειδοποιούνται για το τέχνασμα. Προσπαθούν να τους σταματήσουν, αλλά το αεροπλάνο έχει ήδη απογειωθεί. Όμως, για να προστατευθούν οι όμηροι που παραμένουν στην Τεχεράνη από αντίποινα, καταστέλλεται κάθε εμπλοκή των ΗΠΑ στη διάσωση και αποδίδονται τα εύσημα στην καναδική κυβέρνηση. Στον Μέντεζ απονέμεται κρυφά ένα βραβείο από τη CIA και επιστρέφει σώος στην οικογένειά του.

Πλοκή και χαρακτήρες

Το *Argo* πρόκειται για ένα πολιτικό θρίλερ, βασισμένο σε πραγματικά γεγονότα που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια της διπλωματικής κρίσης ομήρων ανάμεσα σε ΗΠΑ και Ιράν, από το 1979 έως το 1981. Η ταινία άντλησε την έμπνευσή της από ένα άρθρο του 2007 στο περιοδικό *Wired* γραμμένο από τον Joshua Bearman με τίτλο «The Great Escape: How the CIA Used a Fake Sci-Fi Flick to Rescue Americans from Tehran» και από τα απομνημονεύματα του Tony Mendez, *The Master of Disguise* (1999). Επιπλέον, τα γεγονότα της ταινίας είχαν δραματοποιηθεί νωρίτερα σε μια τηλεοπτική ταινία του 1981, *Escape from Iran: The Canadian Capers*, και περιγράφηκαν επίσης σε ένα βιβλίο του ιστορικού Robert Wright, *Our Man in Tehran* (2010) (Brauer, 2017).

Η ταινία εστιάζει κυρίως στην πλοκή, με το σενάριο να έχει λάβει επαίνους για τον ζωηρό διάλογό του και την καθαρή του αφήγηση. Θεωρήθηκε από τους κριτικούς μία καλά αφηγημένη, επίκαιρη ιστορία, η οποία κατατάχθηκε στις σημαντικότερες κυκλοφορίες εκείνης της σεζόν (Rice, 2013). Η ταινία ακολουθεί την πλοκή μίας αρχετυπικής ταινία ληστείας (French, 2012) και ισορροπεί στοιχεία θρίλερ με χολιγουντιανή σάτιρα, ενώ «δραπετεύει» έξυπνα από μία κουρασμένη βιομηχανία ταινιών (Rice, 2013). Παρόλο που η ανάπτυξη των χαρακτήρων έρχεται σε δεύτερη μοίρα, από την αρχή γίνεται αισθητή στο κοινό η αγωνία και η απόγνωση των χαρακτήρων (McCarthy, 2012). Μεταφέρονται εύστοχα τα προσωπικά βάσανα, οι φόβοι και οι αντιφάσεις των έξι ομήρων, που παίζουν καθοριστικό ρόλο στην αφήγηση και δημιουργούν μία έντονη συναισθηματική σύνδεση με το κοινό.

Η ταινία αναδεικνύει το πως η ανθρώπινη αντοχή και η δύναμη της συνεργασίας μπορεί να γίνει καθοριστική σε περιόδους κρίσης. Η ιδέα να χρησιμοποιηθεί μια ψεύτικη ταινία ως κάλυψη για τη διακίνηση των ομήρων αναδεικνύει τον τρόπο που η δημιουργικότητα και η ανατρεπτική σκέψη μπορούν να επιφέρουν απρόσμενες λύσεις σε απαιτητικές καταστάσεις. Ωστόσο, η πλευρά των Ιρανών δεν αναπτύσσεται αρκετά και είναι περίεργο που κατάφεραν να ξεγελαστούν τόσο εύκολα από τον Μέντεζ και το υποτιθέμενο συνεργείο κινηματογραφιστών (Ebert, 2012).

Υπάρχουν μερικά κλισέ από ταινίες δράσεις, όπως το αυτοκίνητο απόδρασης με προβλήματα ανάφλεξης ή το τηλέφωνο που χτυπάει επείγοντα στο άδειο γραφείο. Επίσης, η εμφάνιση του σήματος του Hollywood ως κατεστραμμένο είναι αναληθής και παρουσιάζεται έτσι για να υπονοήσει μια βιομηχανία σε κρίση. Τονίζει το αίσθημα του χάους και της καταστροφής στην ταινία, παρόλο που αυτό το εμβληματικό σήμα του Λος Άντζελες είχε πλήρη αποκατάσταση το 1978 (French, 2012). Η τελευταία πράξη της ταινίας παρουσιάζει μία συναρπαστική καταδίωξη, γεμάτη σασπένς, που οδηγεί σε ένα φινάλε γεμάτο ανακούφιση για τους θεατές, μιας και όλοι φτάνουν σώοι στο σπίτι τους (McCarthy, 2012). Ωστόσο, οι σκηνές του αεροδρομίου, για δραματουργικούς λόγους, έχουν παρεκκλίσεις από τα πραγματικά γεγονότα. Αυτό έφερε εντάσεις από κάποιους θεατές, που θεώρησαν πως η ταινία δεν μένει πιστή στην Ιστορία, κάτι που θα αναπτυχθεί περισσότερο στην επόμενη ενότητα.

Στοιχεία Ιστορικού δράματος στην αφήγηση

Η ταινία *Argo* αναπαριστά εύστοχα την κρίση ομήρων στο Ιράν το 1979-1981 και αφηγείται με αυτοπεποίθηση, ευφυΐα και χιούμορ ένα «πυκνό πολυεπίπεδο νήμα, βασισμένο σε μία αποχαρακτηρισμένη αληθινή ιστορία» (McCarthy, 2012). Κατά τη διάρκεια της κρίσης των Ιρανικών ομήρων το 1979, ένας πράκτορας της CIA και μερικοί επαγγελματίες του Χόλιγουντ κατάστρωσαν ένα απίθανο σχέδιο για να απελευθερώσουν έξι Αμερικανούς που είχαν βρει καταφύγιο στην καναδική πρεσβεία. Η ύπαρξή τους έπρεπε να παραμείνει μυστική για να προστατευθεί η διπλωματική θέση του Καναδά (Ebert, 2012). Το 1953, όπως μας λέει το πρόλογο της ταινίας, η CIA και τη βρετανική υπηρεσία πληροφοριών οργάνωσαν ένα πραξικόπημα που ανέτρεψε τον νόμιμο πρωθυπουργό του Ιράν, ο οποίος είχε εθνικοποιήσει τον πετρελαϊκό τομέα και έθεσαν το Σάχη στο θρόνο. Το 1979, μετά την ανατροπή του καθεστώτος, ο Σάχης βρήκε καταφύγιο στην Αμερική, με αποτέλεσμα την επίθεση στην αμερικανική πρεσβεία στην Τεχεράνη από μια οργισμένη ομάδα Ιρανών που απαιτούσε την επιστροφή του για δίκη και εκτέλεση (French, 2012).

Πρόκειται επομένως για μία ταινία εποχής ή επικαιρότητας, καθώς εστιάζει σε ένα μόνο συμβάν και βρίσκει αφορμή να μιλήσει για πολιτικά προβλήματα της εποχής που προβλήθηκε. Οι ΗΠΑ και το Ιράν είχαν τεταμένες σχέσεις το 2012, καθώς πρώτα οι ΗΠΑ και έπειτα η ΕΕ, συμφώνησαν να διακόψουν συναλλαγές με την κεντρική τράπεζα του Ιράν, ως κύρωση κατά της Τεχεράνης που κατασκεύαζε πυρηνικά όπλα. Το μέτρο αυτό πάρθηκε ώστε να στερέψει η οικονομική χρηματοδότηση του πυρηνικού προγράμματος (On alert, 2012). Η ταινία λοιπόν, λειτούργησε ως υπενθύμιση μίας καμπής στη σύγχρονη ιστορία, αλλά και ως μάθημα ιστορίας για τους νεότερους (McCarthy, 2012). Κέρδισε τόσο πολύ το κοινό και θεωρήθηκε «φρέσκια ταινία» με 96% (Rice, 2013), καθώς επικοινωνούσε άμεσα με την εποχή που προβλήθηκε.

Η ταινία αναπλάθει με κάθε δυνατή προσπάθεια την ιστορική περίοδο που αναπαριστά, θέλοντας να πετύχει μία αυθεντική αίσθηση εποχής, προσέχοντας τόσο τις σχέσεις των κρατών, με την Τουρκία να υποστηρίζει επιδέξια το Ιράν, όσο και τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία (McCarthy, 2012). Ωστόσο, η ταινία πήρε αρκετές ελευθερίες για δραματουργικούς λόγους, γεγονός που έφερε αντιδράσεις από κάποιους θεατές. Πιο συγκεκριμένα, υπήρξαν διαμαρτυρίες πως η ταινία ελαχιστοποιεί τις σημαντικές συνεισφορές της καναδικής κυβέρνησης στην ασφαλή

έξοδο των Αμερικάνων διπλωμάτων (Brauer, 2017). Επίσης, ο Mark Lijek, ένας από τους έξι Αμερικάνους διπλωμάτες, σε συνέντευξή του δήλωσε πως δεν έμεναν όλοι μαζί στο ίδιο σπίτι, αλλά η ομάδα χωρίστηκε στο σπίτι του πρέσβη και στο σπίτι ενός άλλου Καναδού αξιωματικού. Όμως, στην ταινία μένουν όλοι μαζί, καθώς η δυναμική της ομάδας προκαλεί περισσότερη ένταση στην ιστορία. Επίσης, σύμφωνα με τον ίδιο, η σκηνή όπου οι έξι μαζί με τον επικεφαλής Τόνι Μέντεζ κυκλοφορούν στην Τεχεράνη, ώστε να πείσουν τους Ιρανούς ότι είναι πράγματι ένα κινηματογραφικό συνεργείο, είναι μυθοπλαστική. Δε θα μπορούσαν να το κάνουν αυτό, καθώς η αστάθεια στους δρόμους ήταν μεγάλη και δε θα ρίσκαραν να συλληφθούν (Dowd, 2013).

Άλλη μία αντίφαση μεταξύ της ταινίας και των πραγματικών γεγονότων είναι πως υπήρχε ένας ακόμα αξιωματούχος της CIA μαζί με τον Τόνι Μέντεζ, ο Έντ Τζόνσον. Μαζί ηγήθηκαν την αποστολή διάσωσης, με τον Τζόνσον να είναι ο γλωσσολόγος που συνόδευε τον Μέντεζ κατά τη διάρκεια της αποστολής στην Τεχεράνη. Η παρουσία του επιβεβαιώνεται τόσο από τη CIA, όσο και από τον ίδιο τον Μέντεζ, που τον αναφέρει στο αυτοβιογραφικό του έργο ως «Χούλιο». Παρόλο που είναι αρκετά σύνηθες για τις ιστορικές ταινίες να συμπιέζουν χαρακτήρες και να τροποποιούν λεπτομέρειες για αφηγηματικούς σκοπούς, η απουσία του δεύτερου αξιωματικού από την ταινία θεωρήθηκε αισθητή, καθώς αν ο χαρακτήρας ήταν εκεί, θα έδινε φως στην πραγματική πολυπλοκότητα της επιχείρησης (Bentz, 2023).

Οι τελευταίες σκηνές της ταινίας, όπως ήδη ανέφερα παραπάνω, δεν αντικατοπτρίζουν την πραγματικότητα. Θυμίζουν περισσότερο «μία χολιγουντιανή καταδίωξη». Η ταινία όμως είναι μυθοπλασίας και όχι ντοκιμαντέρ, για να απεικονίσει με απόλυτη ακρίβεια την πραγματικότητα (McCarthy, 2012). Αυτό το κυνηγητό οπτικοποιεί την εσωτερική ένταση που ένιωθαν οι Αμερικάνοι, καθώς σύμφωνα με τον ίδιο τον Μέντεζ και τον Αμερικάνο διπλωμάτη, οι ώρες στο αεροδρόμιο ήταν πράγματι πολύ τεταμένες για όλους. Θα μπορούσαν να υπάρχουν προβλήματα με τα πλαστά έγγραφα, όμως οι Ιρανικές αρχές δεν μπόρεσαν καν στη διαδικασία να τα ελέγξουν, καθώς ήταν πολύ νωρίς το πρωί (Dowd, 2013). Ευτυχώς κανείς δεν τους κυνήγησε στην πραγματικότητα. Μετά την επιβίβαση των Αμερικάνων στο αεροπλάνο, η ταινία μένει πιστή στην πραγματικότητα. Μόλις έφυγαν από τον ιρανικό εναέριο χώρο, οι Αμερικάνοι ζητοκραύγασαν και μαζί τους και άλλοι επιβάτες, χωρίς να έχουν την παραμικρή ιδέα για το τί συμβαίνει. Ήταν απλά κι εκείνοι χαρούμενοι που έφευγαν από την Τεχεράνη (Rosenbaum, 2013).

6.3 Το άλτο μυστήριο του Τζορτζ Πολκ



Είδος: Ιστορικό δράμα,
κατασκοπικό, θρίλερ
Σενάριο (in development):
Ιωάννα Καλτσίδου

Σύνοψη

Ο Μπεν Μπράουν (30) είναι Αμερικανός κατάσκοπος στον οργανισμό που ονομάζεται Οικογένεια και έρχεται στη Θεσσαλονίκη, την Άνοιξη του 1948, ψάχνοντας τον χαμένο συνεργάτη του, τον Τζιμ (40), που μέχρι πρότινος νομίζονταν νεκρός. Από την πρώτη του μέρα στην πόλη, συναντά τον παιδικό του φίλο και δημοσιογράφο, τον Τζορτζ Πολκ (35). Ο Μπεν καταλαβαίνει αμέσως ότι ο Πολκ θέλει να συναντήσει τους αντάρτες και τον χρησιμοποιεί για να φτάσει και ο ίδιος σε αυτούς. Ένα σημαντικό μέλος των Κομμουνιστών και επαφή του Πολκ με τους αντάρτες, είναι η γοητευτική γειτόνισσα του Μπεν, η Μαρία (22), η οποία έχει στα χέρια της μία κασέτα που αποδεικνύει την ύπαρξη ενός κυκλώματος διακίνησης ναρκωτικών που ξεκινά από τη Μέση Ανατολή και επεκτείνεται σε όλη την Ευρώπη, με έναν Έλληνα βουλευτή (56) ως κύριο μέλος. Η Μαρία συντονίζει μία συνάντηση κομμουνιστών για να μοιραστεί αυτήν την πληροφορία. Ο Μπεν ενημερώνει τον αρχηγό της Οικογένειας, τον Πατέρα (60), για τη συνάντηση των κομμουνιστών και εκείνος ειδοποιεί την αστυνομία και τον στρατό της κυβέρνησης, που επιτίθενται στη συνάντηση. Ανάμεσα στους συλληφθέντες είναι και η Μαρία, που κρύβει την ενοχοποιητική κασέτα. Αυτή η σύλληψη, αφενός, χαλάει τα σχέδια του Πολκ, καθώς εκείνη την ημέρα θα συναντούσε τον άνθρωπο που θα τον οδηγούσε στην έδρα των

ανταρτών, και αφετέρου, ενεργοποιεί μια σειρά επιθέσεων ανάμεσα στην κυβέρνηση και τους κομμουνιστές. Ο Μπεν συνεργάζεται με τον Πολκ και πηγαίνουν στην Αθήνα όπου τελικά βρίσκουν τον Τζιμ, ο οποίος αποκαλύπτει πως ο Πατέρας τον ψάχνει για να τον σκοτώσει. Ο Μπεν και ο Τζιμ πηγαίνουν στη Θεσσαλονίκη για να βρουν την κασέτα της Μαρίας, ενώ ο Πολκ σκοπεύει να πάει στην Καβάλα και να περιμένει εκεί για τον Τζιμ, προκειμένου να τον οδηγήσει στο άντρο των ανταρτών. Όμως, η πτήση του Πολκ προσγειώνεται στη Θεσσαλονίκη αντί για την Καβάλα, έπειτα από μηχανορραφία του Πατέρα. Τα μέλη του κυκλώματος χρησιμοποιούν την επιθυμία του Πολκ να συναντήσει τους αντάρτες και του οργανώνουν μία παγίδα. Οδηγούν τον Πολκ σε μία βίλα, στην οποία έχουν αιχμάλωτους τους Μπεν, Τζιμ και Μαρία, με σκοπό να βρουν ποιος έχει την ενοχοποιητική κασέτα. Ο Μπεν αναγκάζεται να δώσει την κασέτα στον Πατέρα, καθώς απειλεί να σκοτώσει τον Πολκ. Μόλις όμως ο Πατέρας πάρει την κασέτα στην κατοχή του, τον σκοτώνει ούτως ή άλλως. Ο Τζιμ καταφέρνει να ελευθερωθεί και να ελευθερώσει τους Μπεν και Μαρία, πριν σκοτώσουν και τους ίδιους, με τον Πατέρα και άλλα μέλη της Οικογένειας να καταλήγουν νεκροί. Παράλληλα, ο Έλληνας βουλευτής με τον Βρετανό αξιωματικό, εξαφανίζουν το πτώμα του Πολκ. Μία βδομάδα μετά, ένας ψαράς βρίσκει το πτώμα του Πολκ στον Θερμαϊκό. Ο Μπεν παραδίδεται στην αστυνομία και αποκαλύπτει όλη την αλήθεια, όμως δεν τον πιστεύουν. Οι αποφάσεις έχουν παρθεί, θα κατηγορηθούν οι κομμουνιστές για τη δολοφονία του Πολκ. Ο Τζιμ επιστρέφει στα βουνά ενώ ο Μπεν με τη Μαρία, που δέχονται απειλές για τη ζωή τους από τα μέλη του κυκλώματος, φεύγουν στην Αμερική, ώστε να οργανώσουν μία ομάδα που θα βρει αποδείξεις για το ποιος πραγματικά σκότωσε τον Τζορτζ Πολκ.

Πλοκή και χαρακτήρες

Το Άλυτο μυστήριο του Τζορτζ Πολκ είναι βασισμένο σε μία αληθινή ανεξιχνίαστη υπόθεση δολοφονίας του Αμερικάνου δημοσιογράφου Τζορτζ Πολκ στη Θεσσαλονίκη, τον Μάιο του 1948, στην καρδιά του Εμφυλίου Πολέμου στην Ελλάδα. Για τη συγκεκριμένη υπόθεση έχουν γραφεί πολλά βιβλία, μερικά από τα οποία είναι το *The Polk Conspiracy: Murder and Cover-Up in the Case of CBS News Correspondent George Polk* της Kati Marton (1990), το *The Salonika Bay Murder: Cold War Politics and the Polk Affair* του Edmund Keeley (1990), ο οποίος ήταν παρών στις έρευνες της δολοφονίας του Τζορτζ Πολκ και το *Οι έξι θάνατοι του*

Τζορτζ Πολκ των Μιχάλη Ιγνατίου και Κώστα Παπαϊωάννου (2018). Η υπόθεση έχει εμπνεύσει και τη δημιουργία ντοκιμαντέρ, όπως το *Υπόθεση Πολκ* (1978), σε σενάριο και σκηνοθεσία Άγγελου Μαλλιάρη, αλλά και τη συγγραφή θεατρικών έργων, όπως το *Υπέρ Ελλάδος (Η υπόθεση Πολκ στο προσκήνιο)* (2018) της Σοφίας Νικολαΐδου. Τέλος, από το 1948 που βρέθηκε το πτώμα μέχρι και σήμερα, γράφονται δημοσιεύματα σε εφημερίδες, αλλά και ηχογραφούνται podcasts, καθώς πρόκειται αναμφίβολα για μία υπόθεση που έχει απασχολήσει πολλούς ανθρώπους παγκοσμίως.

Παρόλο που οι κομμουνιστές είχαν θεωρηθεί υπεύθυνοι για τον θάνατο του άτυχου δημοσιογράφου, με τον δημοσιογράφο Γρηγόρη Στακτόπουλο να καταδικάζεται ως συνεργός στη δολοφονία, μερικά χρόνια μετά βγήκαν νέα στοιχεία στο φως που απέκλειαν τους κομμουνιστές ως δράστες του εγκλήματος. Έκτοτε, δεν έχει βρεθεί ο πραγματικός δολοφόνος. Η καθεμία από τις προαναφερθέντες αφηγήσεις χρησιμοποιεί ως αφετηρία την ανακάλυψη του πτώματος του Τζορτζ Πολκ και μέσω της αστυνομικής έρευνας, ο κάθε δημιουργός δίνει τη δική του εκδοχή για το έγκλημα. Η δική μου προσέγγιση είναι τελείως διαφορετική, με το πτώμα του δημοσιογράφου να εντοπίζεται στο τέλος της αφήγησης και όχι στην αρχή. Επέλεξα λοιπόν να γράψω ένα κατασκοπικό θρίλερ αντί για ένα αστυνομικό αφήγημα μυστηρίου, καθώς κατά τη γνώμη μου αναδεικνύει καλύτερα το θέμα του σεναρίου, που είναι η διαφθορά, τόσο από ένα πολλά υποσχόμενο πολιτικό σύστημα, όσο και από ανθρώπους που θεωρούνται οικογένεια.

Η ανάπτυξη του σεναρίου στηρίζεται στην πλοκή και ακολουθεί τους κανόνες της τρίπρακτης δομής. Εφόσον πρόκειται για ταινία κατασκοπείας, η οπτική μας είναι από την πλευρά ενός κατασκόπου, ο οποίος δεν είναι υπαρκτό πρόσωπο και δημιουργήθηκε για τις ανάγκες της μυθοπλασίας. Έτσι, τα μεγαλύτερα δραματουργικά βάρη πέφτουν επάνω σε μυθοπλαστικό χαρακτήρα αντί για το υπαρκτό πρόσωπο, τον Τζορτζ Πολκ. Ο Μπεν, λοιπόν, είναι ένας Αμερικάνος κατάσκοπος με ελληνικές ρίζες και έρχεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Αυτή η επιλογή είναι συνειδητή, καθώς όπως ο Μπεν, έτσι και ο θεατής, βλέπει για πρώτη φορά αυτό το σύμπαν και ανακαλύπτει αυτόν τον κόσμο μαζί του. Ο Μπεν είναι ένας κλειστός χαρακτήρας, μοναχικός, τυπικός και ακολουθεί πιστά τους κανόνες. Θέλει να φέρει εις πέρας την αποστολή του και να αποδείξει σε όλους ότι είναι ικανός πράκτορας, όμως στην πραγματικότητα αυτό που χρειάζεται είναι να ανήκει κάπου, να δημιουργήσει μία αληθινή οικογένεια. Η βασική σχέση που αναπτύσσεται στην ιστορία είναι ανάμεσα στον Μπεν και τον Πολκ. Οι δύο τους μοιράζονται έναν κοινό

στόχο, να φτάσουν στο άντρο των ανταρτών. Ο στόχος του Μπεν είναι να βρει τον χαμένο του «αδερφό», όμως στην πορεία της αφήγησης αποκτά έναν άλλον αδερφό, τον οποίο στο τέλος χάνει.

Αυτό που αναδεικνύεται κυρίως μέσα από αυτήν την αφήγηση είναι η δύναμη της ενότητας απέναντι στο σύστημα. Άνθρωποι από διαφορετικούς πολιτισμούς, με άλλες αξίες και τραύματα, μπορούν να συνεργαστούν και να σταθούν απέναντι σε ανθρώπους και καταστάσεις που θα ήταν ακατόρθωτο αν βρίσκονταν μόνοι τους. Όμως, με τη συνεργασία και την αντίσταση απέναντι στη διαφθορά, υπάρχει ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο. Μία αισιόδοξη ματιά σε έναν κόσμο που μέρα με τη μέρα καταστρέφεται.

Στοιχεία Ιστορικού δράματος στην αφήγηση

Το Άλυτο μυστήριο του Τζορτζ Πολκ αφηγείται μία εκδοχή για τα γεγονότα που οδήγησαν στη δολοφονία του Αμερικάνου δημοσιογράφου, Τζορτζ Πολκ, την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου στην Ελλάδα. Σε αυτήν την αφήγηση, εξερευνάται η σχέση ανάμεσα σε μία πραγματική ιστορική υπόθεση και μία κατασκοπική ταινία μυθοπλασίας, με στοιχεία film noir και αισθητική του κινήματος του ρομαντισμού. Το σενάριο γράφεται 75 χρόνια μετά από την περίοδο που αναπαριστά και περιγράφει ένα συγκεκριμένο συμβάν από το παρελθόν. Γι' αυτό και η ταινία κατατάσσεται στο είδος του ιστορικού δράματος και πιο συγκεκριμένα στο υποείδος της ταινίας εποχής ή επικαιρότητας. Περιγράφεται μία περίοδος κρίσιμη για την Ελλάδα, γνωστή και ως την αρχή του Ψυχρού πολέμου. Ο Εμφύλιος πόλεμος μαινόταν στη χώρα ανάμεσα στον Κυβερνητικό Ελληνικό Στρατό και τις αντάρτικες δυνάμεις του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας. Το 1947 ψηφίστηκε από τον πρόεδρο των ΗΠΑ το Δόγμα Τρούμαν και το Σχέδιο Μάρσαλ, επισημοποιώντας την οικονομική και στρατιωτική βοήθεια της Αμερικής απέναντι στην Ελλάδα και την Τουρκία, για να μην περάσουν στη Σοβιετική σφαίρα.

Παρόλο που έχουν περάσει τόσα χρόνια, τα γεγονότα εκείνης της εποχής παραμένουν επίκαιρα μέχρι και σήμερα. Το σενάριο ξεκίνησε να αναπτύσσεται στις αρχές του πολέμου ανάμεσα σε Ρωσία και Ουκρανία, με αυτή τη σύγκρουση πιθανόν να σηματοδοτεί την έναρξη ενός νέου Ψυχρού Πολέμου. Το κλίμα εκείνης της εποχής μπορεί να μεταφερθεί στην οθόνη με την ανάλογη κινηματογράφηση, αλλά και τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία. Επίσης, διατηρητέα κτίρια υπάρχουν

τόσο σε Θεσσαλονίκη όσο και Αθήνα που θα μπορούσαν να διευκολύνουν το γύρισμα. Δεν είναι σπάνιο άλλωστε οι κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές της Ελλάδας να γυρίσουν σενάρια ταινιών ή σειρών εποχής.

Η ιστορία βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα, όμως έχει πολλές αφηγηματικές ελευθερίες. Κάποια στοιχεία έχουν δημιουργηθεί για τις ανάγκες της δραματουργίας με την πρόθεση να εξερευνηθούν άγνωστα κομμάτια της Ιστορίας. Τα πραγματικά ιστορικά γεγονότα, όπως κάποιες επιθέσεις και το τελευταίο βράδυ του Τζορτζ Πολκ στη Θεσσαλονίκη, αποτελούν μέρη μίας σύνθεσης, με τα μυθοπλαστικά στοιχεία να έχουν διαμορφωθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετούν τη συγκεκριμένη αφήγηση. Εφόσον όμως πρόκειται για μία ανεξιχνίαστη υπόθεση δολοφονίας, ο καθένας μπορεί να έχει τη δική του εκδοχή. Το μόνο σίγουρο, βάσει αποδεικτικών στοιχείων, είναι ότι δεν κρύβονταν οι κομμουνιστές πίσω από την δολοφονία του δημοσιογράφου, επομένως είναι οι μόνοι που δεν κατηγορούνται στην παρούσα αφήγηση. Όλες οι υπόλοιπες κυβερνήσεις όμως θεωρούνται εξίσου ένοχες για τη δολοφονία του Πολκ, καθώς επωφελήθηκαν από αυτόν τον θάνατο για να εξυπηρετήσουν τις δικές τους πολιτικές σκοπιμότητες. Ο σκοπός του σεναρίου δεν είναι να βρει τον πραγματικό ένοχο, αλλά να τονίσει την αναγκαιότητα να παραμένουμε σταθεροί στις αξίες μας.

7. Συμπέρασμα

Στην παρούσα διπλωματική εργασία πραγματοποιήθηκε έρευνα αφενός βιβλιογραφική και αφετέρου κινηματογραφική, ώστε να συλλεχθούν τα απαραίτητα στοιχεία που αναλύουν τη χρήση της Ιστορίας ως κινηματογραφικό είδος αφήγησης και πώς το ιστορικό δράμα συμβάλλει στην κοινωνία. Μέσα από αυτή τη μελέτη καταλήγουμε σε δύο λειτουργίες. Πρώτον, οι ιστορικές ταινίες μπορούν να παροτρύνουν τους θεατές να ψάξουν βαθύτερα τα ιστορικά γεγονότα τα οποία αναπαριστώνται, «γεφυρώνοντας το χάσμα μεταξύ της ιστοριοφοβίας και της ιστοριογραφίας». Δεύτερον, μέσω του ιστορικού δράματος, η κοινωνία μπορεί να διδαχθεί «σύγχρονα μαθήματα», βάζοντας τους θεατές σε σκέψεις για τα τωρινά γεγονότα κάθε εποχής (Donahue, 2018). Είναι γνωστό άλλωστε πως η οθόνη έχει καταστεί ο νούμερο ένα τρόπος συζήτησης για το παρελθόν, μία τάση που πρόκειται να συνεχιστεί αναμφίβολα και στο μέλλον (Χατζηζήση, 2023).

Ο ιστορικός κινηματογράφος διαδραματίζει έναν ισχυρό ρόλο στον τρόπο που ο πολιτισμός μας κατανοεί το παρελθόν, μία επίδραση που οφείλεται αναμφίβολα

στην μοναδική ικανότητα του μέσου να αναδημιουργεί πιστά το παρελθόν (Burgoyne, 2008). Με το πέρασμα των χρόνων, οι ιστορικές ταινίες γίνονται ολοένα και πιο ενδιαφέρουσες, ως «επανερμηνείες του παρελθόντος όπως αυτό φαίνεται μέσα από το παρόν», μία ικανότητα που ανήκει αποκλειστικά στην τέχνη του κινηματογράφου. Δίνεται η δυνατότητα στον κάθε θεατή να μελετήσει το παρελθόν μέσα από τη δική του στιγμή και παρά τους κινδύνους του αναχρονισμού, η αναπαράσταση των γεγονότων μπορεί να κάνει την Ιστορία να έχει σημασία (Donald, Renon, 2008). Εξάλλου, ένας συγγραφέας μυθοπλασίας έχει τη δική του εκδοχή για το τί συνέβη, για το αν το παρελθόν επικοινωνεί με το παρόν, για το αν οι άνθρωποι παραμένουν ίδιοι. Μέσω της αφήγησής του, προσφέρει στο κοινό ευχαρίστηση, «συναισθηματική εκπαίδευση και διεύρυνση της εσωτερικής ζωής» (Dyer, 2015).

Επίσης, αναλύθηκε η έννοια της «ιστορικής μυθοπλασίας», ένας όρος που απασχολεί ιστορικούς και κινηματογραφιστές μέχρι σήμερα. Η παρούσα εργασία δείχνει πως η ιστορία μπορεί να είναι μυθοπλασία και πως η μυθοπλασία μπορεί να μας πει περισσότερα για την ιστορία, καθώς πρόκειται για δύο όρους που τελικά δεν είναι τόσο αντιθετικοί μεταξύ τους. Εφόσον το παρελθόν μετατρέπεται σε μία αφήγηση ιστορίας, χάνει την πραγματολογική του αξιοπιστία και αποκτά μία μυθοπλαστική ποιότητα. Από την άλλη πλευρά, οι ιστορικές αφηγήσεις δεν είναι καθарές μυθοπλασίες, καθώς βασίζονται σε ιστορικά δεδομένα και φέρουν μία ευθύνη πίστης στα γεγονότα που αναπαριστούν (Akman, 2017).

Ωστόσο, ο ρόλος και οι ευθύνες του ιστορικού και του κινηματογραφιστή παραμένουν αμφιλεγόμενες. Πολλοί επαγγελματίες ιστορικοί ισχυρίζονται πως η δική τους προσέγγιση της Ιστορίας είναι περισσότερο ακριβής και αληθινή, ενώ από την άλλη πολλοί επαγγελματίες κινηματογραφιστές ισχυρίζονται ότι προσεγγίζουν τις έννοιες της ακρίβειας και της αλήθειας με διαφορετικό τρόπο, με στόχο να ανακαλύψουν «μεγαλύτερες αλήθειες» (Laville, 2016). Η φαντασία φαίνεται να είναι η λέξη-κλειδί στην προκειμένη περίπτωση. Μπορεί κάποιοι ιστορικοί να επιμένουν πως οι κινηματογραφιστές έχουν πολύ φαντασία για να γράψουν ένα σωστό ιστορικό κείμενο, όμως, ούτε οι ιστορικοί φαίνεται να έχουν πάντα αρκετή φαντασία ώστε να δημιουργήσουν τη σωστή ροή των γεγονότων του παρελθόντος (Salmi, 1995).

8. Βιβλιογραφία

Akman, Beyazit. *Fiction or History? A brief theoretical elaboration on historical fiction and fictional history*. Edirne: Trakya University, 2017.

Bentz, Adam, “Argo movie’s story is now wrong as CIA declassifies new information about real mission”. Published September 15, 2023.

https://screenrant.com/argo-movie-story-wrong-cia-declassified-mission/?fbclid=IwAR2rYoT_2Th9bC038p3NnIn176CAIcyLtSKKBb-6yDOn71XCpkWpqtJXxQ4

Brauer, Pat, “Argo, film by Affleck [2012]”. Published July 24, 2017.

<https://www.britannica.com/topic/Argo-film-by-Affleck>

Brody, Richard, “Spielberg’s airtight ‘Bridge of Spies’”. Published October 22, 2015.

https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/spielbergs-airtight-bridge-of-spies?fbclid=IwAR0O6SNMnqdSFEFAZR7zjw41LsNYw8E_IIOqNY_fkEGsOtOPvM0-VdpCQS0

Burgoyne, Robert. *The Hollywood Historical Film*. New Jersey: Wiley, 2008.

Cohen, Sandra, “Bridge of Spies. A Standing Man. How Integrity Triumphs Over Fear”.

<https://characteronthecouch.com/bridge-of-spies-a-standing-man-how-integrity-triumphs-over-fear/>

Debruge, Peter, “Film review: ‘Bridge of Spies’”. Published October 4, 2015.

https://variety.com/2015/film/reviews/bridge-of-spies-film-review-1201609677/?fbclid=IwAR3FHg35Naa6aNo8GHH954aik_10tb52_z_doVCDEDQrXHilJL3AfdiWhTg

Donahue, Katherine Anne. *Fact through fiction: A case study of televised historical drama’s influence on audiences’ perceptions of the past*. Boston: Boston College University, 2014.

Donald, James, Renov, Michael. *The SAGE Handbook of Film Studies*. London: SAGE Publications, 2008.

Douglas, Bob, “Tensions between History and Film: Bridge of Spies”. Published March 20, 2016.

<https://www.criticsatlarge.ca/2016/03/tensions-between-history-and-film.html>

Dowd, Vincent, “Argo: The true story behind Ben Affleck’s globe-winning film”. Published January 14, 2013.

<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-21003432?fbclid=IwAR2MDiqr2vD6rfVAKUC5JlnqG5lcUSjnM2B9JbderkGCdIplN442JPgNTFs>

Dyer, Geoff, “Based on a true story: the fine line between fact and fiction”. Published December 6, 2015.

https://www.theguardian.com/books/2015/dec/06/based-on-a-true-story--geoff-dyer-fine-line-between-fact-and-fiction-nonfiction?fbclid=IwAR2Topc3dezDsTob6lZki4krKsQOMHtZe_IR-wj764y_5rHnpVwPJQudMMs

Ebert, Roger, “You oughta be in pictures”. Published October 10, 2012.

https://www.rogerebert.com/reviews/argo-2012?fbclid=IwAR0ttSwC_S9JKtAJOetqUYb98lvyQrEZGn8oFyrL5qiKbAz-OjFYniGoi1g

Ferro, Marc. *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

French, Philip, “Argo- review”. Published November 11, 2012.

https://www.theguardian.com/film/2012/nov/11/argo-affleck-review?fbclid=IwAR00yV2mR54yBoPhLj0rRIBDSKIO5VlIXxNRXU_fyncYPrfO4q435lYxvcc

Forshaw, Barry. *Historical Noir. The Pocket Essential Guide to Historical Fiction, Film and TV*. Norhaven: Pocket Essentials, 2018.

Halsall, Paul. *Thinking about Historical Film: Is it worth the trouble?*. Florida: University of North Florida, 2002.

Hellerman, Jason, “Unlock the Historical Movie and TV Genre (Definition and Examples)”. Published July 29, 2022.

https://nofilmschool.com/histocial-genre-film-tv-definition-examples?fbclid=IwAR3cR3tvb-GdU2XCjIM7okS64J17hf5ogLk0_P0nW_Mkj3pS9Pq-MVYWfVc

Jones, Jonathan, “Do artists need to be accurate to recreate history?”. Published February 28, 2011.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/feb/28/artists-accurate-history-robin-hood>

Kaiser, David, “How Bridge of Spies uses the present to shape the past”. Published October 16, 2015.

<https://time.com/4070307/bridge-of-spies-history/>

Kuhn, Annette, Westwell, Guy. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

Lang, Kevin, “Brigde of Spies (2015)”. Published October 9, 2015.

<https://www.historyvshollywood.com/reelfaces/bridge-of-spies/>

Laville, Helen, “The representation of history on film and television.” Published May 10, 2016.

<https://www.thebritishacademy.ac.uk/blog/representation-history-film-and-television/?fbclid=IwAR1LevL4n3gJEvkBt7Ry0la3pnhLLjYUTS97w61Cd-XwUyv4BRjbAh2CRgU>

Masters, Patrick, “Historical movies: why a good story is more important than the facts”. Published August 1, 2018.

<https://theconversation.com/historical-movies-why-a-good-story-is-more-important-than-the-facts-99892?fbclid=IwAR0gfbpAF8ubFq0EzqeIclKrWHSJVQ9-kgpvt4UugOllasgn2BywxUzEQVg>

McCarthy, Todd, “Argo: Telluride Review”. Published September 1, 2012.

https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/argo-telluride-review-367296/?fbclid=IwAR0U9s4r4kP7tBmI6z8UvYX6MBQ6KgUu-IP2qsU62EaoFo5CKgchzt5x_wM

McCarthy, Todd, “Bridge of Spies: NYFF Review”. Published October 4, 2015.

<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/bridge-spies-nyff-review-829338/?fbclid=IwAR10fXCgvksKKgPjxvWNKCDfr0hgNIQghHv4CZrnsvQvnYw17TfOXa11-w8>

Mckee, Robert. *To σενάριο: Ουσία, Δομή, Ύφος και Βασικές Αρχές*. Αθήνα: Πατάκη, 2017.

Miller, Patti. *Writing True Stories. The complete guide to Writing Autobiography, Memoir, Personal Essay, Biography, Travel and Creative Nonfiction*. Crows Nest: Allen & Unwin, 2017.

On alert, «Εμπάργκο της Ε.Ε. στο πετρέλαιο του Ιράν. Πρόβλημα για Ελλάδα, Ιταλία και Ισπανία». Published January 20, 2012.

https://www.onalert.gr/kosmos/Empargko_ths_EE_sto_petrelaio_toy_Iran_Problhma_gia_Ellada_Italia_kai_Ispania_/89324/

ProPublica, “Bridge of Spies: The true story is even stranger than fiction”. Published February 24, 2016.

<https://www.propublica.org/article/bridge-of-spies-the-true-story-is-even-stranger-than-fiction>

Rice, Jerry, “A critical review of Argo”. Published February 11, 2013.

https://variety.com/2013/film/news/a-critical-review-of-argo-1118065930/?fbclid=IwAR00yV2mR54yBoPhLj0rRIBDSKIO5VlIXxNRXU_fyncYPrfO4q435IYxvcc

Rosenbaum, Marcus, “Argo: What really happened in Tehran? A CIA agent remembers”. Published February 16, 2013.

<https://www.npr.org/2013/02/16/172098605/argo-what-really-happened-in-tehran-a-cia-agent-remembers?fbclid=IwAR3sa4aKCM1aEhY8pWaqck0KwXB7-Ce43EiaRgacy0V1WeLdcH0wpAqMcIM>

Rosser, Michael, “Steven Spielberg talks ‘Bridge of Spies’ and future projects. Published December 4, 2015.

<https://www.screendaily.com/awards/steven-spielberg-talks-bridge-of-spies-and-future-projects/5097606.article>

Salmi, Hannu. *Film as historical narrative*. Barcelona: University of Barcelona, 1995.

Simon, Daryn, “How film can be a great catalyst for teaching history”. Published April 10, 2017.

https://www.intofilm.org/news-and-views/articles/using-film-to-teach-history?fbclid=IwAR2iOnkzJfFvVFGaOq0sbq1xrwORPA18a0Fakjop_joUMR1OejeKBDv8

Willits, Bryan, “The real life story of Bridge of Spies lawyer James B. Donovan”. Published October 19, 2016.

<https://www.irishamerica.com/2016/10/the-real-life-story-of-bridge-of-spies-lawyer-james-b-donovan/>

Witek, Piotr. *Strategies of Historicization of the Presented Cinematic World and Film Narrative in Historical Cinema. An analysis of the Phenomenon on Selected Examples*. Poland: University in Lublin, 2020.

Ακριτίδου, Μαρία, «Ιστορία και μυθοπλασία».

https://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/215?fbclid=IwAR3Qaf0maaDEle2ViDfwDg_ZXLLCH3ID1vhDFsgaaYWUlc3QIjQAfv6LNfA

Ανδρίτσος, Γιώργος, «Ο Ψυχρός Πόλεμος στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1946 ως το 1967». Published July 17, 2018.

<https://marginalia.gr/arthro/o-psychros-polemos-stis-ellinikes-tainies-mythoplasias-megaloy-mikoys-apo-to-1946-os-to-1967/>

Αποστολίδου, Ελένη, «Το δέλεαρ της Δημόσιας Ιστορίας: προσωπική και δημόσια». Published September 29, 2016.

<https://public-history-weekly.degruyter.com/4-2016-31/the-lure-of-public-history-intimate-and-public/>

Αριστοτέλης. *Περί ποιητικής*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2011.

Βαλούκος, Στάθης. *Το Σενάριο: Η Δομή και η Τεχνική της συγγραφής του*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2006.

Δημητρίου, Σωτήρης. *Ο κινηματογράφος ως υποκείμενο και ως αντικείμενο της ιστορίας*. Αθήνα: Διαβάζω, 1991.

Κεχρής, Δημήτρης, «Ο ελληνικός εμφύλιος στον κινηματογράφο (μέρος Α')». Published July 25, 2015.

<https://www.toperiodiko.gr/%CE%BF-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CE%B5%CE%BC%CF%86%CF%8D%CE%BB%CE%B9%CE%BF%CF%82-%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B5%CE%BC%CE%BF%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%BA%CE%B9%CE%BD-2/?fbclid=IwAR0pPTNdCeP-0UUbBp8auTj6plSgAojJ1tEdGkGFHsryb3okonO9u0IYMds>

Κεχρής, Δημήτρης, «Ο ελληνικός εμφύλιος στον κινηματογράφο (μέρος Β')». Published July 27, 2015.

<https://www.toperiodiko.gr/%CE%BF-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CE%B5%CE%BC%CF%86%CF%8D%CE%BB%CE%B9%CE%BF%CF%82-%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B5%CE%BC%CE%BF%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%BAb/#.XMgVJugzbIU>

Πλεμμένου, Βασιλική. *Γυναίκες στην Εθνική Αντίσταση και στον Εμφύλιο Πόλεμο. Η οπτική του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2021.

Τριανταφύλλου, Σώτης. *Κινηματογράφος και Ιστορία*. Αθήνα: Διαβάζω, 1991.

Χατζηζήση, Κυβέλη, «Μαθαίνουμε Ιστορία στο Σινεμά;». Published July 10, 2023.

[Μαθαίνουμε Ιστορία στο Σινεμά; | αθηNEA \(aθineα.com\)](https://www.aθineα.com/%CE%BF-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CE%B5%CE%BC%CF%86%CF%8D%CE%BB%CE%B9%CE%BF%CF%82-%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B5%CE%BC%CE%BF%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%BAb/#.XMgVJugzbIU)