

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος #5-7 (2019-2021): Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης



«Άραγε θα μας ξεχάσουν;» Φιλμική αφήγηση, λογοτεχνικές αναπαραστάσεις και πολιτισμική μνήμη στο Τελευταίο σημείωμα του Παντελή Βούλγαρη

Βασιλική Κώστα

doi: [10.12681/30769](https://doi.org/10.12681/30769)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κώστα Β. (2022). «Άραγε θα μας ξεχάσουν;» Φιλμική αφήγηση, λογοτεχνικές αναπαραστάσεις και πολιτισμική μνήμη στο Τελευταίο σημείωμα του Παντελή Βούλγαρη. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 87-100. <https://doi.org/10.12681/30769>

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΩΣΤΑ

«Άραγε θα μας ξεχάσουν;»
Φιλμική αφήγηση, λογοτεχνικές αναπαραστάσεις
και πολιτισμική μνήμη στο Τελευταίο σημείωμα
του Παντελή Βούλγαρη

Περίληψη

Η ταινία του Παντελή Βούλγαρη, *Το Τελευταίο σημείωμα* (2017), εντάσσεται σε μια γενεαλογία κινηματογραφικών ταινιών γύρω από την Κατοχή και την Αντίσταση. Ήδη πριν από την προβολή της ξεκίνησε μία δημόσια συζήτηση γύρω από τη μυθοπλαστική χρήση των ιστορικών τεκμηρίων της εποχής, με ειδική αναφορά στη ναζιστική ανακοίνωση της εκτέλεσης των 200 κρατουμένων από το στρατόπεδο Χαϊδαρίου την Πρωτομαγιά του 1944. Η κριτική που ασκήθηκε στην ταινία επικεντρώθηκε στην αποσιώπηση της πολιτικής ταυτότητας των κρατουμένων και στην ενδεχόμενη καλλιτεχνική λογοκρισία της ταινίας μέσω της παραγωγής της. Με κύριο άξονα το πορτραίτο του κεντρικού ήρωα, Ναπολέοντα Σουκατζίδη, στη μελέτη μου πρόκειται να εξετάσω τα πολύπλοκα όρια μεταξύ της ρεαλιστικής αναπαράστασης και της κινηματογραφικής μυθοπλασίας, όπως αυτά διαμορφώνονται μέσα στο υβριδικό είδος του τεκμηριωτικού δράματος (docudrama). Με αφορμή μάλιστα τις ιστορικές και λογοτεχνικές πηγές πάνω στις οποίες βασίστηκε το σενάριο της ταινίας, θα επιχειρήσω να αναλύσω τις σύνθετες διαδρομές αυτού του αρχείου, αλλά και τη σημασία του για τη συγκρότηση της σύγχρονης πολιτισμικής μνήμης της Αντίστασης.

Λέξεις – Κλειδιά: Πολιτισμική μνήμη, Ιστορία, Λογοτεχνία, Κινηματογράφος, docudrama

Τεκμήρια και μυθοπλασία

«Άραγε θα μας ξεχάσουν;». Το ερώτημα αυτό τοποθετείται ως μόντο στην αφίσα της ταινίας του Παντελή Βούλγαρη, *Το Τελευταίο σημείωμα* (2017). Με αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτεται εξαρχής και σχεδόν προγραμματικά η πρόθεση του σκηνοθέτη να διαπραγματευτεί εκ νέου τη σχέση του με το παρελθόν. Ταυτόχρονα, όμως, παρουσιάζεται το κεντρικό πρίσμα μέσα από το οποίο ο θεατής καλείται να αναγνώσει την οπτική αφήγηση που στήνεται πάνω στο ζήτημα της διαχείρισης της μνήμης. Αφορμή αυτής της μελέτης στάθηκε η προμετωπίδα της αφίσας¹ πρόκειται για μια μικρό-αφήγηση που θέτει το εξής κομβικό ερώτημα, πώς μια αφηγηματική φωνή από το παρελθόν προτείνει την αμφίρροπη όσο και αβέβαιη διάσωση της μνήμης στο μέλλον. Όσο και

αν φαίνεται περίεργο, η σημασία αυτής της φράσης παρουσιάζει και επιστημολογικό ενδιαφέρον· μέσα από την ανεκδοτολογική της απόχρωση μπορούμε να προσεγγίσουμε τις τομές και τις συνέχειες, τους κρυμμένους ετεροχρονισμούς, αλλά και την ειδολογική ποικιλία των κειμένων και των εικόνων με την οποία συγκροτείται η μνήμη.¹ Η έννοια της μνήμης όσο και της αναπαράστασης ιστορικών γεγονότων αποτελούν οικεία θέματα της φιλομορφίας του Βούλγαρη, καθώς η θεματογραφία των ταινιών με ιστορικά συμφραζόμενα εστιάζει στην κινηματογραφική απεικόνιση των ιδιαίτερων διαδρομών του μεταπολεμικού και μετεμφυλιακού παρελθόντος.

Το άρθρο αυτό εξετάζει τις πρακτικές παραγωγής και πρόσληψης της ταινίας στο πλαίσιο της πολιτισμικής

μνήμης.² Ειδικότερα, θα με απασχολήσει η λογοτεχνική γενεαλογία της φιλικής αφήγησης, επειδή εκεί βρίσκονται, κατά τη γνώμη μου, τα αρχειακά τεκμήρια αλλά και τα μνημονικά ίχνη³ που καθορίζουν την αναπαράσταση και την ερμηνεία του ιστορικού παρελθόντος. Το κεντρικό επιχείρημα της μελέτης μου είναι ότι μέσα από αυτή τη διαρκή «αναμεσοποίηση»⁴ και «μετακωδικοποίηση»⁵ των διασταυρούμενων σημειωτικών «γλωσσών» (λογοτεχνία, κινηματογράφος) μπορούμε να κατανοήσουμε τις «δυναμικές της πολιτισμικής μνήμης»⁶ στη διαχρονία και τη συγχρονία. Σε κάθε περίπτωση, η επιλογή του τρόπου της καλλιτεχνικής αναπαράστασης όψεων του ιστορικού παρελθόντος έχει ιδιαίτερη σημασία για την ίδια την πρόσληψη της κινηματογραφικής ταινίας και καθορίζεται από τις εκάστοτε πολιτισμικές συνθήκες, το ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο, αλλά και από την ίδια τη διαχείριση της μνήμης από το κοινό.⁷

Στο *Τελευταίο σημείωμα* η συνάντηση του κινηματογράφου με την Ιστορία τοποθετείται στα τελευταία χρόνια της γερμανικής Κατοχής. Υιοθετώντας την τάση που κινείται ανάμεσα στο ντοκουμέντο και το δράμα, ο Βούλγαρης επιχειρεί μέσω της τεκμηριωτικής μυθοπλασίας⁸ να αναδείξει μια περίοδο που «δεν έχει αξιοποιηθεί όσο της αξίζει στον ελληνικό κινηματογράφο».⁹ Για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια της Ιωάννας Καρυστιάνη, η οποία συνυπογράφει το σενάριο της ταινίας μαζί με τον σκηνοθέτη, «η ιστοριογραφία σου δίνει μια πολύ καλή βάση, αλλά μετά πρέπει να την μπολιάσεις με βιώματα, με ιστορίες πραγματικές, τις οποίες μπορείς να τις χρησιμοποιήσεις ατόφιας, να τις μετασκευάσεις, να τις ενώσεις κ.λπ.».¹⁰ Οι συμβάσεις του ρεαλισμού ακολουθούνται στον βαθμό που η ταινία αφορά σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός και διαδραματίζεται σε έναν πραγματικό χρόνο και χώρο. Ειδικότερα, η υπόθεση της ταινίας εκτυλίσσεται στο συμπυκνωμένο χρονικό διάστημα των δέκα ημερών, καταγράφοντας τα όσα διαδραματίζονται στο στρατόπεδο Χαϊδαρίου,¹¹ μέχρι τη στιγμή της εκτέλεσης διακοσίων κρατουμένων στο σκοπευτήριο της Καισαριανής την Πρωτομαγιά του 1944. Η μαζικότερη, για τα ελληνικά δεδομένα, εκτέλεση ήταν το αποτέλεσμα αντιποίνων λόγω της δολοφονίας τεσσάρων Γερμανών αξιωματικών στους Μολάους Λακωνίας στις 27 Απριλίου του 1944.

Το σενάριο της ταινίας αντλεί υλικό από τις διαθέσιμες ιστορικές και λογοτεχνικές πηγές και εστιάζει στην επιμέρους ιστορία των διακοσίων της Καισαριανής, όπως αναπαράγεται από τον διερμηνέα του στρατοπέδου, Ναπολέοντα Σουκατζίδα. Τόσο στην αρχή, όσο και σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, επιχειρείται η ανάκληση ορισμένων μοτίβων, όπως π.χ. η ομαδική ταφή, οι συνωμοτικές πρακτικές, ο τελευταίος χορός των κρατουμένων, τα τελευταία σημειώματα, η «τελετουργία» της εκτέλεσης, τα οποία έχουν καταγραφεί στην πολιτισμική μνήμη και ανάγονται πια σε κοινούς τόπους αναφοράς στις ιδιαίτερες στιγμές που συγκροτούν το παρελθόν της Αριστεράς.¹² Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται ένας άρρητος κώδικας ανάμεσα στους δημιουργούς και

τους θεατές, μέσω του οποίου η επιλογή των διακοσίων εκτελεσμένων αγωνιστών ανταποκρίνεται σε μια ήδη διαμορφωμένη «κοινότητα μνήμης», με έντονο ιδεολογικό και πολιτικό χαρακτήρα.¹³

Το πρόσωπο του Ναπολέοντα Σουκατζίδα, σύμφωνα με τη δήλωση του σκηνοθέτη, υπήρξε το αρχικό έρεισμα της ενασχόλησής του με την ιστορία της Αντίστασης.¹⁴ Ακολουθώντας τις συμβάσεις του είδους (docudrama), το οποίο συχνά αναπαράγει το μοτίβο του «ιστορικού ρομάντζου»,¹⁵ γύρω από την περίπτωση του Σουκατζίδα ξεδιπλώνεται, μεταξύ άλλων, μια ερωτική ιστορία μέσα από τις επισκέψεις της αρραβωνιαστικιάς του, Χαράς Λιουδάκη, στις φυλακές.¹⁶ Όπως αναφέρουν, με άλλη αφορμή, οι Rosenstone και White, και σε αυτή την περίπτωση αναδύεται συχνά ο κίνδυνος, το συναίσθημα και το μελοδραματικό στοιχείο να επισκιάσουν την ιστορική αφήγηση.¹⁷ Ο Βούλγαρης, ωστόσο, καταφέρνει να μειώσει αυτόν τον κίνδυνο αναδεικνύοντας τις συνδέσεις, τις διαφωνίες, τους δεσμούς και εν γένει το αξιακό σύστημα που διέπει τη συλλογικότητα των κρατουμένων, ο πυρήνας της οποίας είχε διαμορφωθεί από την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά και την εξορία πολλών κομμουνιστών στην Ακροναυπλία το 1937.¹⁸ Μέσα σε αυτή τη συλλογικότητα, λοιπόν, το ατομικό παράδειγμα του Σουκατζίδα λειτουργεί περισσότερο σαν ένα πρόσωπο απαραίτητο προκειμένου να αποκρυσταλλωθεί στην ανάμνηση των θεατών η ηρωική θυσία της Καισαριανής.¹⁹ Με άλλα λόγια, ο Σουκατζίδης δεν είναι μόνο ένα ιστορικό πρόσωπο, ή ένας λογοτεχνικός/κινηματογραφικός ήρωας, αλλά μια συμβολική φιγούρα της μνήμης,²⁰ η οποία συμπυκνώνει νοήματα και συλλογικές εμπειρίες, που συσχετίζουν το άτομο με την ομάδα, την παραδειγματική περίπτωση με την ιστορία των συνόλων, το παρελθόν με το παρόν.

Η εκτέλεση της Καισαριανής συνιστά ένα επεισόδιο της Αντίστασης κατά της ναζιστικής κατοχής, το οποίο έχει αναχθεί στη σφαίρα του μυθικού για τη συλλογική συνείδηση και έχει αναδρομικά φορτιστεί με ποικίλες ιδεολογικές και πολιτικές συνδηλώσεις. Όπως συμβαίνει συχνά με τέτοιου είδους ιστορικά γεγονότα, οι σελίδες της ιστορίας και της λογοτεχνίας έχουν ήδη φωτίσει με διαφορετικά μέσα και τρόπους την αιματοβαμμένη Πρωτομαγιά του '44. Αντιλαμβάνεται, λοιπόν, κανείς ότι, ακόμα και εάν δεν δηλωθεί απόλυτα η προτίμηση «να μιλάμε για το δημιουργό της ταινίας ως ιστορικό»,²¹ οι σαφείς και ιστορικά προσδιορισμένες αναφορές προϋποθέτουν -λαμβάνοντας πάντοτε υπόψη την ιδιαιτερότητα του μέσου- πρακτικές εξιστόρησης και «μνημείωσης» των πραγματικών ιστορικών συμβάντων. Μια ιστορική ταινία, άλλωστε, ανεξάρτητα από το είδος στο οποίο εντάσσεται, προϋποθέτει την έρευνα γύρω από τα συμβάντα της ιστορίας, τα οποία ανασυνθέτει. Στην ταινία του Βούλγαρη το στοιχείο αυτό γίνεται περισσότερο εμφανές καθώς η χρήση ιστορικών τεκμηρίων από τον Τύπο της περιόδου και από το «αρχείο»²² Σουκατζίδα ενισχύει την αληθοφάνεια και δημιουργεί στον θεατή μια αίσθηση του πραγματικού, χωρίς να τον απομακρύνει από την κινηματογραφική αφήγηση της ιστορίας.

Πολύ συχνά οι ταινίες με ιστορικό περιεχόμενο αποτελούν πεδίο έγερσης ερωτημάτων σχετικά με τη δυνατότητα «μετάφρασης» των γραπτών ιστορικών πηγών σε ένα οπτικοακουστικό ισοδύναμο χωρίς σημαντική απώλεια του περιεχομένου τους.²³ Ταυτόχρονα, η ταινία ως ένα μέσο εισόδου των ιδεών «ως αντικείμενα στο χώρο της ανάμνησης»,²⁴ συνιστά ένα επίδικο αντικείμενο της πολιτισμικής μνήμης, το οποίο θα επιχειρήσω να συσχετίσω με την προβολή της ταυτότητας της Αριστεράς. Ο κινηματογράφος του Βούλγαρη, από το *Χάππου Νταίβ*²⁵ μέχρι την *Ψυχή Βαθιά*, γίνεται μεταξύ άλλων η αφορμή για να δημιουργηθούν δημόσιες συζητήσεις που ανακινούν τη «διαιρεμένη μνήμη»²⁶ μιας κοινωνίας που έχει κληρονομήσει ως παρακαταθήκη ένα τραυματικό παρελθόν και προβληματοποιούν στο χώρο της δημόσιας ιστορίας το ζήτημα της αναπαράστασης του ιστορικού παρελθόντος.

Στο ζήτημα της πρόσληψης της ταινίας μπορεί κανείς να διακρίνει δύο διαφορετικές πλευρές, που συνυπάρχουν στη δημόσια συζήτηση που αναπτύσσεται. Ειδικότερα, αφενός παρατηρείται θετική υποδοχή της ταινίας από την επίσημη ηγεσία του ΚΚΕ, όπως αυτή διατυπώνεται μέσω του *Ριζοσπάστη*, στο οποίο έντυπο αναφέρεται μεταξύ άλλων ότι η ταινία «χωρίς να έχει την πρόθεση να διδάξει ιστορία, σέβεται την ιστορικά χρήσιμη αλήθεια της».²⁷ Ταυτόχρονα, υιοθετείται πλήρως η οπτική των δύο καλλιτεχνών. Όπως διαβάζουμε στη συνέχεια του ίδιου άρθρου «παρά τις δυσκολίες της, η ταινία δικαίωσε τη φιλοδοξία των δημιουργών της: Να ξυπνήσει τη διάθεση για να ψάξουμε περισσότερο την πρόσφατη ιστορία της ταξικής πάλης στη χώρα μας, ν' αναζητήσουμε στην αγωνιστική κληρονομιά των γονιών και των παππούδων μας, στις πιο πολύτιμες παρακαταθήκες του χτες, απαντήσεις και αναλογίες για το πώς πρέπει να αντιμετωπίσουμε το σήμερα.»²⁸

Ο πολιτικός τόνος που δίνεται στην ταινία γίνεται πιο εμφανής, αν αναλογιστεί κανείς την επικαιρότητα που κυριαρχεί το διάστημα της κυκλοφορίας της. Πιο συγκεκριμένα, λίγες μέρες πριν από την προβολή της ταινίας πραγματοποιείται εκδήλωση μνήμης στη Μακρόνησο, κατά τη διάρκεια της οποίας στελέχη της τότε κυβέρνησης του ΣΥ.ΡΙΖ.Α επισημαίνουν σε δηλώσεις τους την ιδιαίτερη σημασία της εκδήλωσης σε μια εποχή που «κάποιοι αμετανόητοι προσπαθούν να μας κάνουν να ξεχάσουμε ή περισσότερο προσπαθούν να ξαναγράψουν την ιστορία, μιλώντας για εγκλήματα με έναν ισοπεδωτικό τρόπο».²⁹ Το ζήτημα του ιστορικού αναθεωρητισμού κυριαρχεί στον δημόσιο λόγο και επισημαίνεται, επίσης, στην κριτική του *Ριζοσπάστη* για το *Τελευταίο σημείωμα*: «το έργο παίρνει θέση και σ' ένα ακόμη πιο κρίσιμο ζήτημα της πολιτικής και ιδεολογικής διαπάλης, τη διεθνή εκστρατεία του κεφαλαίου για ταύτιση του φασισμού με τον κομμουνισμό».³⁰

Από την άλλη πλευρά, μια μερίδα της κριτικής, που αναπτύσσεται μέσω του διαδικτύου κυρίως σε προσωπικά

ιστολόγια, αλλά και στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, εστιάζει στις ιστορικές πηγές και στη χρήση τους μέσα στην ταινία. Μια άμεση αντιπαραβολή ανάμεσα στις σκηνές της ταινίας και τις πηγές δεν θα είχε πολλά να προσφέρει στη συζήτηση, δεδομένου ότι, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η ένταξη στην ειδολογική κατηγορία του *docudrama* δίνει το πλαίσιο ερμηνείας του καλλιτεχνικού προϊόντος. Αξίζει, ωστόσο, να εστιάσει κανείς στο τεκμήριο που πυροδότησε τον δημόσιο διάλογο. Πρόκειται για τη διαταγή των ναζι σχετικά με την εκτέλεση των διακοσίων κρατουμένων στο Χαϊδάρι. Στον ελληνικό Τύπο η είδηση της εκτέλεσης ανακοινώνεται στις 30 Απριλίου 1944 και αναφέρει τα εξής: «Την 27.4.1944 κομμουνιστικά συμμαχία παρά τους Μολάους κατόπιν μίας εξ ενέδρας επιθέσεως εδολοφόνησαν ανάνδρωσ ένα Γερμανόν στρατηγόν και 3 συνοδούς του. Πολλοί Γερμανοί στρατιώται ετραυματίσθησαν. Ως αντίποινα θα εκτελεσθούν: 1) ο τυφεκισμός 200 κομμουνιστών την 1.5.1944, 2) ο τυφεκισμός όλων των ανδρών, τους οποίους θα συναντήσουν τα γερμανικά στρατεύματα επί της οδού Μολάοι προς την Σπάρτην έξωθεν των χωρίων. Υπό την εντύπωσιν του κακουργήματος τούτου Έλληνες εθελονταί εφόνευσαν αυτοβούλως 100 άλλους κομμουνιστάς. Ο στρατιωτικός διοικητής Ελλάδος.»³¹

Στην κινηματογραφική αφήγηση του Βούλγαρη, ωστόσο, η είδηση της εκτέλεσης παρουσιάζεται διαφορετική. Πιο συγκεκριμένα, η λέξη «κομμουνιστές» αντικαθίσταται από τη λέξη «Έλληνες». Η επίμαχη αυτή σκηνή δημιούργησε μια σειρά από αντιδράσεις που κάνουν λόγο αφενός για παραποίηση ενός ιστορικού τεκμηρίου και αφετέρου για εμπρόθετη αποσιώπηση της ιδεολογικής ταυτότητας των διακοσίων εκ μέρους των δημιουργών της ταινίας μιλώντας ακόμα και για παραχάραξη της Ιστορίας.³² Σύμφωνα με τους επικριτές οι διακόσιοι εκτελέστηκαν ακριβώς λόγω της δράσης και της ένταξής τους στην Αριστερά. Συνεπώς, η μη αναφορά στην κομμουνιστική ιδεολογία, σε ένα κρίσιμο για την ταινία σημείο, αναπαράγει μια διαφορετική ερμηνεία του ιστορικού παρελθόντος, η οποία δεν δικαιολογείται από το μυθοπλαστικό πλαίσιο του καλλιτεχνικού έργου.³³ Ταυτόχρονα, η επιλογή μιας λέξης που αποδίδει με έναν πιο ουδέτερο τόνο την ιστορική πραγματικότητα, συνιστά μια προσπάθεια αποσιώπησης³⁴ ενός ακανθώδους ζητήματος³⁵ που συνέβαλε για πολλές δεκαετίες στην παραγωγή ενός διχαστικού κλίματος και αφορά τη δράση των Ταγμάτων Ασφαλείας κατά τη διάρκεια της κατοχικής περιόδου.³⁶

Η ενωτική πρόθεση, λοιπόν, που αποδίδεται στον Βούλγαρη υπαγορεύεται και από εξωτερικούς παράγοντες που προσδιορίζουν τα όρια της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Στο σημείο αυτό τίθεται το ζήτημα των πιέσεων και του καθεστώτος λογοκρισίας στο οποίο υπόκεινται πολύ συχνά οι κινηματογραφιστές από τους παραγωγούς των ταινιών. Στην περίπτωση αυτή οι λόγοι είναι καθαρά εμπορικοί. Πιο συγκεκριμένα, λόγω της συμμετοχής μεγάλων πολυεθνικών στην παραγωγή της

ταινίας (Cosmote TV), το κοινό στο οποίο απευθύνεται θα πρέπει να είναι αρκετά διευρυμένο. Συνεπώς, η αναφορά στο παρελθόν της Αριστεράς, γεγονός που συνεπάγεται ένα ειδικό κοινό στο οποίο απευθύνεται, θα περιόριζε σημαντικά την εισπρακτική της επιτυχία.

Τόσο ο Βούλγαρης όσο και η Καρυστιάνη απαντώντας στις επικρίσεις σχετικά με τα ζητήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, δηλώνουν σαφώς ότι η απόκρυψη της ταυτότητας των διακοσίων δεν ήταν ανάμεσα στις προθέσεις τους. Στην ταινία αναφέρεται ρητά η λέξη «κομμουνιστής» σε τρία καίρια σημεία,³⁷ ενώ η Καρυστιάνη με μια αναφορά στους καλλιτεχνικούς όρους της ταινίας επισημαίνει: «Αφήσαμε κάποια πράγματα μετέωρα για να υπάρξει και το σασπένς».³⁸ Εξάλλου, η αναβίωση ορισμένων μοτίβων της πολιτισμικής θεματογραφίας ήδη έχει υποβάλει τους όρους θέασης και πρόσληψης του καλλιτεχνικού προϊόντος. Ο σκηνοθέτης από την πλευρά του, απαντώντας σε όσους εξέφρασαν την άποψη ότι το στοιχείο της ιδεολογικής ταυτότητας όσων εκτελέστηκαν θα έπρεπε να υπερτονίζεται και όχι απλώς να αναφέρεται στην ταινία, υποστηρίζει ότι «υπονομεύεις το νόημα αν καταφύγεις σε συνθηματολογία και κραυγές».³⁹

Αντιθέτως, και από τους δύο δημιουργούς η έμφαση δίνεται στο ανθρωποκεντρικό στοιχείο καθώς και στην αποτύπωση των συναισθημάτων που προκαλεί η πρόβλεψη της επικείμενης εκτέλεσης. Αυτό το στοιχείο ενισχύεται και πάλι μέσα από τη χρήση των ιστορικών και αρχειακών τεκμηρίων. Ειδικότερα, τα σύντομα σημειώματα των κρατουμένων, τα οποία πετούσαν μέσα από τα αυτοκίνητα που τους μετέφεραν στο σκοπευτήριο της Καισαριανής, αφήνουν πίσω ένα τελευταίο ίχνος ζωής. Το «Τελευταίο σημείωμα» του Σπήλιου Αμπελογιάννη απευθύνεται στον περαστικό μεταφέροντας μια «στερνή επιθυμία»: «[...] Διαβάτη Έλληνα, τούτο το ρούχο να το πας στην παραπάνω διεύθυνση. Αυτή είναι η στερνή επιθυμία ενός ανθρώπου που ξέρει να πεθαίνει για τη λευτεριά. Ζήτω ο ελληνικός Λαός».⁴⁰ Το αρχείο των «χαμένων σημειωμάτων» αποτέλεσε μια πηγή πληροφόρησης για τη συγχρονία του γεγονότος⁴¹ αλλά και ένα μέσο για τη διατήρηση της μνήμης.

Η σκηνοθετική οπτική του Βούλγαρη εστιάζει στο *Τελευταίο σημείωμα* του Ναπολέοντα Σουκατζίδη. Στην πραγματικότητα πρόκειται για τρία «τελευταία» σημειώματα, τα οποία απευθύνονται στον πατέρα του, την αρραβωνιαστικιά του, Χαρά Λιουδάκη και την αδερφή της, Μαρία Λιουδάκη. Η ταινία περιλαμβάνει τα δύο πρώτα σημειώματα. Ωστόσο λόγω της ιδιαίτερης δημοσιότητας που λαμβάνει η ταινία, πολλά αφιερώματα τόσο στον έντυπο όσο και στον ηλεκτρονικό Τύπο,⁴² αναπαράγουν το σύνολο των σημειωμάτων. Χαρακτηριστικό είναι επίσης το δημοσίευμα του *Ριζοσπάστη* με υλικό από την αλληλογραφία του Σουκατζίδη, το οποίο αντλείται από το Αρχείο του ΚΚΕ, αναδεικνύοντας και προτάσσοντας εμφατικά τη συνδικαλιστική δράση του Σουκατζίδη.⁴³

Ο σκηνοθέτης, ωστόσο, επισημαίνει τον προσωπι-

κό και συναισθηματικό τόνο των σημειωμάτων. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει ότι «στα σημειώματά του ο κομμουνιστής Σουκατζίδης δεν έχει καθόλου πολιτική συνθηματολογία».⁴⁴ Μιλά για πατερούλη και αδελφούλα. Υπάρχουν κάποια σημειώματα άλλων που μιλούν για το ΕΑΜ, αλλά στα περισσότερα δίνει και παίρνει οι λέξεις πατρίδα, Ελλάδα, λευτεριά».⁴⁵ Και σε αυτό το σημείο της ταινίας, η επιλογή και η εστίαση στον κεντρικό ήρωα ακολουθεί τους αφηγηματικούς τρόπους του μελοδράματος, ως στοιχείο της τεκμηριωτικής μυθοπλασίας. Αποτελεί, δηλαδή, ένα μέσο για την ανάδειξη των ηθικών διαστάσεων της συλλογικότητας των κρατουμένων⁴⁶ και έρχεται σε αντίθεση με τη θηριωδία των Ναζί. Ο Σουκατζίδης, μέσα στο περιβάλλον του στρατοπέδου αναδύεται σε μια «πατρική» φιγούρα. Χαρακτηριστική είναι η αποστροφή του προς τον διερμηνέα Θανάση Μερμετέη πριν πάρει τη θέση ανάμεσα στους άλλους μελλοθάνατους: «Θανάση, μην ξεχνάς πως είσαι Έλληνας κρατούμενος και εξυπηρετείς Έλληνες αγωνιστές. Να είσαι πάντα καλός και μαλακός μαζί τους. Στο πρόσωπό σου αποχαιρετώ όλους [...] Στα χέρια σου τους εμπιστεύομαι. Στάσου πάντα καλός. Έχε γεια!»⁴⁷

Το αρχείο των διακοσίων και του Ναπολέοντα Σουκατζίδη έχει ήδη διαγράψει μια ιδιαίτερη πορεία προτού αποτελέσει το θέμα της κινηματογραφικής αναπαράστασης του Βούλγαρη. Ποιες είναι, όμως, οι τομές και οι συνέχειες ανάμεσα σε αυτή την πρώτη και δεύτερη «ζωή» του αρχείου;

Από την Καρυστιάνη στον Πατατζή: η διαμόρφωση της μνήμης

Μια ταινία με ιστορικό περιεχόμενο συνιστά a priori μια «επίσκεψη» στο παρελθόν. Στην περίπτωση, ωστόσο, της τεκμηριωτικής μυθοπλασίας ένα ακόμα στοιχείο που σχετίζεται με τους τρόπους αναπαράστασης της πραγματικότητας αναδεικνύει τον υβριδικό χαρακτήρα του είδους. Πιο συγκεκριμένα, ένα οπτικό αφήγημα που εντάσσεται στη συγκεκριμένη ειδολογική κατηγορία ενδέχεται να αναφέρεται σε άλλα, παλαιότερα κείμενα, τα οποία προσφέρουν τον βασικό πυρήνα του μυθοπλαστικού υλικού. Σε αυτή την περίπτωση, η ίδια η ύπαρξη ενός παλαιότερου κειμένου συνιστά αναμφισβήτητα έναν παράγοντα, ο οποίος αφενός δίνει το έρεισμα για την παραγωγή της ταινίας και αφετέρου διαμορφώνει την αφηγηματική της δομή. Η διαδικασία αυτή δημιουργεί μια συνθήκη κατά την οποία η ανακατασκευή της ιστορίας που παρουσιάζεται στην κινηματογραφική οθόνη αναπαράγει με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια τα πραγματικά γεγονότα. Με άλλα λόγια, η χρήση προηγούμενων κειμένων ενισχύει τη σύνδεση της μυθοπλασίας με το ντοκουμέντο.⁴⁸

Τι συμβαίνει, όμως, στην περίπτωση του *Τελευταίου Σημειώματος*; Με ποιον τρόπο η ταινία αξιοποιεί τις προηγούμενες καταγραφές του συγκεκριμένου επεισοδίου από την ιστορία της Αντίστασης; Και σε ποιο βαθμό οι παλαιότερες αφηγήσεις διαμορφώνουν το ίδιο το οπτι-

κό αφήγημα και εν τέλει τη μνήμη για τους αγωνιστές της Καισαριανής; Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι ιστορικές πηγές γύρω από την Πρωτομαγιά του '44 είναι πολλές και διαφορετικές. Στο σημείο αυτό θα εστιάσω σε τρεις περιπτώσεις που αποτελούν τις πρώτες γραπτές αναπαραστάσεις της Καισαριανής και οι οποίες εν είδει μαρτυρίας⁴⁹ και χρονικού καταγράφουν τη «θυσία» των διακοσίων αλλά και το «πορτραίτο του ήρωα».⁵⁰ Το είδος έχει και εδώ τη σημασία του. Ο πρόλογος του Σωτήρη Πατατζή στα *Ματωμένα Χρόνια*,⁵¹ ένα βιβλίο που αποτελείται από χρονικά και διηγήματα για την Αντίσταση, προβληματοποιεί τον τρόπο αναπαράστασης των γεγονότων που αφορούν την Αντίσταση. Γράφει, λοιπόν, ο Πατατζής «έχω πεισθεί προσωπικά ότι δεν πρόκειται να βγει ποτέ λογοτεχνικό έργο της Αντίστασης που να στέκεται στο ύψος της Αντίστασης. Εκείνοι που την έζησαν, δε μπορούν να την δώσουν γιατί συντρίβονται από το μεγαλείο της, από την έκτασή της και τη δραματική της ένταση. Και κείνοι που δεν την έζησαν δεν είναι εύκολο να την αναπλάσουν με την φαντασία τους.»⁵² Και – από άλλη πάντοτε θέση – συμπληρώνει και καταλήγει στα εξής «γι' αυτό το λόγο, όλα αυτά, προτίμησα να τ' αναπαραστήσω φωτογραφικά, να τα δώσω δηλαδή σε χρονικά, ομολογώντας την ήττα μου. Και εύχομαι να γίνει κάποτε εκείνο που μου φαίνεται ακατόρθωτο και να παρουσιαστεί μια μέρα ο γίγαντας που θα μπορέσει να τα μετουσιώσει σε τέχνη.»⁵³

Στην κατηγορία της οπτικής αναπαράστασης δεν εντάσσεται μόνο το χρονικό αλλά και ο κινηματογράφος. Αρχικά, όμως, ας πλησιάσουμε περισσότερο στη συγχρονία των γεγονότων. Η μαρτυρία από το ημερολόγιο του «σ. Ζ. Ακροναυπλιώτη», δηλαδή του Ζήση Ζωγράφου, χρησιμοποιείται στο επετειακό αφιέρωμα του *Ριζοσπάστη*, δύο μόλις χρόνια μετά την εκτέλεση της Καισαριανής. Ο Αντώνης Φλούντζης, γιατρός του στρατοπέδου, σημειώνει ότι ο Ζωγράφος «είναι σε θέση να δώσει την πιο πλήρη, υπεύθυνη και αντικειμενική μαρτυρία»,⁵⁴ καθώς στο διάστημα αυτό ήταν επικεφαλής όλων των συνεργείων του στρατοπέδου. Ωστόσο, ένα χρόνο πριν, το 1945, ο Ζωγράφος με το άρθρο του, «Ναπολέων Σουκατζίδης», στην *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*⁵⁵ μεταφέρει αυτή τη βιωμένη εμπειρία ενταγμένη μέσα σε ένα διαφορετικό πλαίσιο. Πιο συγκεκριμένα, το ύφος του άρθρου δεν διαμορφώνεται μόνο από τον χαρακτήρα της εφημερίδας⁵⁶ αλλά και από την ιδιότητα του ίδιου ως μέλους της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ.

Μέσα στον πρώτο χρόνο του Εμφυλίου Πολέμου, ο Ζήσης Ζωγράφος αποτίει φόρο τιμής στους ήρωες και τους μάρτυρες του εθνικού και απελευθερωτικού αγώνα κατά του φασισμού. Ο ρόλος της Αριστεράς σε αυτόν τον αγώνα διακηρύττεται μέσα από ένα emphaticό κομματικό λεξιλόγιο· το Κ.Κ.Ε. με «την πολύχρονη και πολύμορφη δράση του» ανάθρεψε, γαλούχησε, γιγάντωσε και «διαπαιδαγόησε τα καλύτερα παιδιά της Ελλάδας με τις πιο τρανές αρετές».⁵⁷ Οι θυσίες των Ελλήνων κομμουνιστών προσωποποιούνται στη μορφή του Σουκατζίδη, ο οποίος γίνεται το «Σύμβολο του αλύγιστου, αδούλωτου, μαχόμενου ελληνικού λαού».⁵⁸

Το άρθρο εστιάζει στην ανάδειξη της ιδεολογικής ταυτότητας του ήρωα από τα πρώτα χρόνια της συνδικαλιστικής του δράσης στο Ηράκλειο μέχρι τους αγώνες που δίνει στους διαδοχικούς τόπους εξορίας και φυλάκισης. Αυτή η ταυτότητα προβάλλεται από τον ίδιο τον Σουκατζίδη ως αντίβαρο απέναντι στην ωμή βία των Ιταλών κατακτητών: «Είμαστε κομμουνιστές, [...] αγαπούμε το λαό και την πατρίδα μας όσο κανείς άλλος. Τη ζωή μας είμαστε αποφασισμένοι να τη δώσουμε οποιαδήποτε στιγμή».⁵⁹ Έτσι, η πορεία του Σουκατζίδη διαμορφώνεται μέσα από τους δεσμούς του με το Κόμμα που διαρκώς ενισχύονται: «Η καλωσύνη, η στοργή για το λαό, η παλληκαριά, η δύναμη της αυτοθυσίας του Ναπολέοντα είναι αρετές του κομμουνισμού».⁶⁰ Δεν ενισχύονται, όμως, μόνο οι κομματικοί δεσμοί. Η μακρόχρονη εξορία και το περιοριστικό πλαίσιο εγκλεισμού συγκροτεί μια συλλογικότητα, η οποία ανακαλεί και αναβιώνει πρακτικές του θεσμού της οικογένειας. Η Ακροναυπλία γίνεται ένα «καταφύγιο της ελεύθερης σκέψης».⁶¹ Εγγυητής της συνοχής και της αρμονικής συμβίωσης μεταξύ των κρατούμενων είναι και πάλι ο Σουκατζίδης: «Στάθηκε πάντα υπέρμαχος των συντρόφων του, ο παραστάτης τους, ο παρηγορητής τους, ο σύντροφός τους».⁶² Σε μια εποχή, λοιπόν, που η εμφύλια σύρραξη συνυπάρχει με τη δεξιά ρητορική σύμφωνα με την οποία οι ευθύνες για την έναρξη του Εμφυλίου βαραίνουν αποκλειστικά την Αριστερά, το Κ.Κ.Ε. μέσα από τα ιδεολογικά του όργανα επιχειρεί να αποκαταστήσει την «ιστορική αλήθεια», μέσα από μια κομματική οπτική. Ο Σουκατζίδης και οι διακόσιοι που «βάδισαν προς το θάνατο απλά, σεμνά, σταθερά»⁶³ εντάσσονται στο «μαρτυρολόγιο» της Αριστεράς, ως μια απάντηση στην απόπειρα της Δεξιάς να ταυτίσει την εαμική πατριωτική αντίσταση με τον «κομμουνιστικό κίνδυνο». Παρ' όλα αυτά, τόσο λόγω του μέσου στο οποίο δημοσιεύεται το κείμενο όσο και εξαιτίας των σκληρών διώξεων τις οποίες υφίστανται στο διάστημα αυτό οι Αριστεροί, το κοινό στο οποίο απευθύνεται είναι περιορισμένο και με σαφή ιδεολογική ταυτότητα.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60, οι όροι του πολιτικού σκηνοικού δημιουργούν την ανάγκη για την υιοθέτηση μιας διαφορετικής αριστερής αφήγησης στο πλαίσιο του δημόσιου λόγου. Παρά την ήττα του Εμφυλίου και το κλίμα αυστηρής επιτήρησης, η Αριστερά επιτυγχάνει την πολιτική της ανασυγκρότηση κυρίως μέσα από την ίδρυση της ΕΔΑ. Ο κοινοβουλευτικός προσανατολισμός του κόμματος αναδεικνύει την Αριστερά σε έναν από τους τρεις πόλους ρύθμισης της μεταπολεμικής πολιτικής πραγματικότητας.⁶⁴ Έτσι, τον Απρίλιο του 1960 ο Θέμος Κορνάρος, ως συνεργάτης της *Αυγής*, δημοσιεύει στην εφημερίδα ένα άρθρο σε οκτώ συνέχειες με τίτλο, «Πορτραίτα ηρώων – Ναπολέων Σουκατζίδη. Το μεγαλείο ενός αγωνιστή». Ο Κορνάρος, είχε ήδη αποτυπώσει την εμπειρία του εγκλεισμού στο βιβλίο του *Στρατόπεδο του Χαϊδαρίου*, το οποίο εκδίδεται πρώτη φορά το 1945. Σε αυτή την έκδοση η ιδεολογική ταυτότητα των διακοσίων αποκαλύπτεται στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου μέσα από τον διάλογο με έναν κρατούμενο: «

«Ήθελα να σε ρωτήσω κάτι, μου λέει. Λένε πως τα παιδιά ήσαν όξω κομμουνιστάδες! Είν' αλήθεια; - Ναι, αλήθεια, είναι, Κώστα». ⁶⁵ Ωστόσο, στο κείμενο της *Αυγής* η έμφαση αφορά στην ανάδειξη του πατριωτισμού και του ηρωισμού των διακοσίων. Ο Ναπολέων Σουκατζίδης εκπροσωπεί «τον περήφανο Έλληνα που πιάστηκε για τις ιδέες και για την πατρίδα του» ⁶⁶ και είναι αυτό ακριβώς το στοιχείο που προτάσσεται από τον ίδιο τον ήρωα σε ένα επεισόδιο με τον Γερμανό διοικητή στο Χαϊδάρι: «Κύριε Διοικητά, είμαι Έλληνας. Και μόνος μου δεν πέφτω ποτέ για ξυλοδαρμό...!». ⁶⁷

Η μνημόνευση, λοιπόν, της Αντίστασης παραμένει ένα βασικό διακύβευμα για τον αριστερό χώρο, ως στοιχείο άμεσα συνυφασμένο με την ταυτότητά του. Παρά την απόσταση από το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου, η Αριστερά διατηρεί τον χαρακτηρισμό των «ηττημένων». Στο κείμενο του Κορνάρου οι κρατούμενοι του Χαϊδαρίου αποτελούν μια συλλογικότητα που εμπνέει τον θαυμασμό και τον σεβασμό για τη στάση της απέναντι στον θάνατο: «Σπάνιες είναι οι ώρες που τη ζωή αυτή τη δίνεις μόνος σου, ύψιστη προσφορά στον αγώνα του καλού. Η αγωνία τους είναι μήπως τους αγνοήσει αυτή η Μεγάλη Ώρα». ⁶⁸ Έτσι, οι διακόσιοι μελλοθάνατοι («ηττημένοι κομμουνιστές») αναδεικνύονται ως νικητές απέναντι στη μάχη κατά του φασισμού. Ο ηρωισμός τους εντάσσεται πλέον μέσα στο αφήγημα του ενιαίου εθνικού-πατριωτικού αγώνα.

Το αφήγημα αυτό, στη δεκαετία του '60, εξυπηρετούσε την ιδεολογική εξομάλυνση των προηγούμενων εμφυλιοπολεμικών ταυτοτήτων. Απέναντι στο διχαστικό λόγο της Δεξιάς, η συμμαχία Κέντρου και Αριστεράς δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τον εκδημοκρατισμό της πολιτικής ζωής. Μέσα στο πλαίσιο αυτό η Ένωση Κέντρου προχωρά στη θεσμοθέτηση επετείων και εορτασμών της Απελευθέρωσης, όπως αντίστοιχα συμβαίνει σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες. ⁶⁹ Οι επετειακές πρακτικές, οι οποίες περιβάλλονται από τον επίσημο και θεσμικό λόγο, διαμορφώνουν τους όρους για τη διεκδίκηση της «εθνικής αντίστασης» μέσα σε μια νέα πολιτική φάση. Ωστόσο, οι παλινδρομήσεις της ελληνικής πολιτικής ζωής διαδραματίζουν για ακόμα μία φορά ισχυρό ρόλο. Έτσι, ενώ τον Σεπτέμβριο του 1964 πραγματοποιούνται οι εορτασμοί για το «Έτος Ευρωπαϊκής Αντίστασης», η *Επιθεώρηση Τέχνης* δημοσιεύει ένα άρθρο με μια σειρά από ανακοινώσεις εκτελέσεων Ελλήνων κομμουνιστών ως αντίποινα σε επιθέσεις, δολιοφθορές, δολοφονίες που πραγματοποιούνταν από Έλληνες αντιστασιακούς. ⁷⁰ Η Αριστερά επιδεικνύει και πάλι το δικό της «μαρτυρολόγιο», αυτή τη φορά ως μια διαμαρτυρία για την απαγόρευση του εορτασμού της ίδρυσης του ΕΑΜ.

Ταυτόχρονα, όμως, και για να επιστρέψουμε στο βιβλίο του Πατατζή, στη δεκαετία αυτή τα γεγονότα της Αντίστασης ανήκουν ακόμα στο πρόσφατο παρελθόν, ως μέρος της βιωμένης εμπειρίας μιας γενιάς, η οποία παρά τις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές, παραμένει στο προσκήνιο. ⁷¹ Το γεγονός αυτό δημιουργεί την ανά-

γκη η περίοδος αυτή να μην περιπέσει στη λήθη «για να μπορούμε», όπως αναφέρει ο Πατατζής, «να την ξαναζούμε κάπου – κάπου εμείς οι ίδιοι που τη ζήσαμε». ⁷² Η νοσταλγία, όμως, αυτή δεν αφορά το γενικό κλίμα μιας εποχής που πέρασε αλλά τη νοσταλγία «εκείνης της ανάτασης, της ψυχικής ευφορίας που δεν την βλέπουν τώρα πουθενά τριγύρω τους [οι άνθρωποι της Αντίστασης]». ⁷³

Μέσα σε αυτή την καταγραφή των γεγονότων της Αντίστασης, η ιστορία του Ναπολέοντα Σουκατζίδη ενσωματώνεται στα χρονικά της Αντίστασης. Στη «Μονομαχία», ο συγγραφέας εστιάζει σε διαδοχικά επεισόδια από τον χειμώνα του 1943 μέχρι την Πρωτομαγιά του 1944, προκειμένου να αναδείξει τις ιδιαίτερες πτυχές της σχέσης που δημιουργείται ανάμεσα στον ήρωα και τον διοικητή του στρατοπέδου του Χαϊδαρίου. ⁷⁴ Πρόκειται για μια «μονομαχία» που αναπτύσσεται κυρίως με όρους ηθικής υπεροχής ανάμεσα στους δύο αντιπάλους. Στην πραγματικότητα μέσα από τα δύο αυτά πρόσωπα, ο Πατατζής σκιαγραφεί την αντιπαράθεση δύο διαφορετικών ιδεολογιών και στάσεων ζωής. Από τη μια μεριά, η απρόβλεπτη, καταπιεστική και απροκάλυπτα βίαιη εξουσία των Ναζί και από την άλλη ο «ηρωισμός βάθους» του Σουκατζίδη. Η προσπάθεια της ηθικής εξόντωσης του αντιπάλου («είχε παλέψει [...] να τον πάρει με το μέρος του και να τον κάνει όργανό του») ⁷⁵ έχει ήδη ματαιωθεί καθώς ο ήρωας έχει αποφασίσει να πεθάνει «με αξιοπρέπεια. Να φύγει απ' τον κόσμο και να γράψει με το αίμα του μια ηθική επιταγή που θα την άφηγε στους άλλους σαν κληρονομιά. Τέτοια ήταν η απόφαση του». ⁷⁶ Συμπληρωματικά, η αποτύπωση της μορφής του διοικητή με όλες τις αντιφάσεις της προσωπικότητάς του (το μίσος για τους κρατούμενους μαζί με τη αγάπη για τα λουλούδια, τα βασανιστήρια προς τον Σουκατζίδη μαζί με ένα υπέρπον αίσθημα ομοφυλοφιλικού έρωτα) ⁷⁷ λειτουργούν ως μια απεικόνιση της κοινοτοπίας του Κακού. ⁷⁸

Λογοτεχνία, σινεμά και πολιτισμική μνήμη

Μέσα στη διάρκεια, λοιπόν, των προηγούμενων δεκαετιών, φορείς της επίσημης και ανεπίσημης μνήμης ανέλαβαν με ποικίλους τρόπους την αποκρυστάλλωση αυτής της ιδιαίτερης ιστορικής στιγμής που αφορά την ελληνική Αντίσταση. Μετά τη δεκαετία του '60, στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης «Οι πολλαπλοί τρόποι κατανόησης, ερμηνείας και χρήσης του παρελθόντος [...] αποτελούν συστατικό στοιχείο της περιόδου». ⁷⁹ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης από το ΠΑ.ΣΟ.Κ. το 1982, ⁸⁰ συνιστά μια τομή για τους «πολέμους της μνήμης», καθώς το κυρίαρχο πλέον εθνικό αφήγημα συνοδεύεται από την «ιδεολογία της συμφιλίωσης». Κατά τη διάρκεια των συζητήσεων για την ψήφιση του σχετικού νομοσχεδίου ο Γ. Γεννηματάς αναφέρεται από το βήμα της Βουλής στον Ναπολέοντα Σουκατζίδη και στην άρνηση του να εξαιρεθεί από την επικείμενη μαζική εκτέλεση. ⁸¹ Με αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, το όνομα του Σουκατζίδη, στη

συγχρονία των αρχών της δεκαετίας του '80, αποκτά μια νέα συμβολική αξία. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Γεννηματά το «παρών» του Σουκατζίδη και των διακοσίων στο προσκλητήριο θανάτου της Καισαριανής συμπυκνώνει αφενός το πνεύμα της Εθνικής Αντίστασης και αφετέρου υπερβαίνει τις μικροπολιτικές και κομματικές επιδιώξεις.

Ωστόσο, ανάμεσα στους φορείς επίσημης και ανεπίσημης μνήμης διαμορφώνεται ένας «ενδιάμεσος χώρος» (transitional space),⁸² ο οποίος καλύπτεται, μεταξύ άλλων, από λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά προϊόντα. Μολονότι η επιρροή των φορέων μνήμης του «ενδιάμεσου χώρου» παρουσιάζεται λιγότερο ισχυρή σε σχέση με αυτή των θεσμικών φορέων, η δυναμική τους αναφορικά με τον ρόλο που διαδραματίζουν στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης αναπτύσσεται και αναδεικνύεται στο πλαίσιο των Σπουδών Πολιτισμικής Μνήμης (Cultural Memory Studies).

Όπως διαπιστώθηκε παραπάνω, οι γραπτές καταγραφές της Καισαριανής, ενταγμένες στα αντίστοιχα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα, δημιούργησαν ισχυρούς συμβολισμούς και πυκνές νοηματοδοτήσεις γύρω από το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός. Σε αυτή την περίπτωση, όμως, τα κείμενα δεν λειτουργούν μόνο ως ένας τρόπος ανάμνησης αλλά γίνονται τα ίδια αντικείμενα ανασυγκρότησης της μνήμης σε διαφορετικά μέσα και μορφές έκφρασης.⁸³ Η αναθεώρηση και κατόπιν η μεταφορά των προηγούμενων αφηγήσεων σε ένα νέο μέσο αφενός επαναφέρει στο προσκήνιο παλαιότερα πολιτισμικά μοτίβα και αφετέρου δημιουργεί μια «κινητικότητα» εντός του ίδιου του πολιτισμικού πεδίου.⁸⁴

Στο *Τελευταίο σημείωμα*, λοιπόν, η «συνομιλία» του κινηματογράφου με το παρελθόν αναπτύσσεται σε δύο παράλληλες κατευθύνσεις: από τη μια μεριά επιχειρείται ο διάλογος με την Ιστορία και από την άλλη ο διάλογος με τη λογοτεχνική παράδοση, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τον Αριστερό λόγο. Ανεξάρτητα από το διαφορετικό σημείο εκκίνησης των κειμενικών αναπαραστάσεων για την Καισαριανή, διαπλάθεται εν τέλει ένας κοινός αφηγηματικός κώδικας που βασίζεται στην ανάκληση συγκεκριμένων μοτίβων. Η ηρωική θυσία του Ναπολέοντα Σουκατζίδη και των έγκλειστων αγωνιστών στο «Μπλοκ 15» του Χαϊδαρίου, εντάσσεται στην προσπάθεια της Αριστεράς να αναδείξει τη συμμετοχή της στους πατριωτικούς αγώνες.

Η κινηματογραφική απεικόνιση του Βούλγαρη δεν επιδιώκει να διαφοροποιηθεί από αυτόν τον κοινό αφηγηματικό κώδικα. Ο σκηνοθέτης επιλέγει ένα γεγονός της Αντίστασης, η σημασία του οποίου έχει ήδη αναγνωριστεί από το κοινωνικό σώμα και κατ' επέκταση από το κοινό της ταινίας του. Μακριά από το Βίτσι και το Γράμμο της προηγούμενης ταινίας με ιστορικό περιεχόμενο (*Ψυχή Βαθιά*), η ιστορία της Καισαριανής πληροί τα κριτήρια που προσφέρουν στον Βούλγαρη τη δυνατότητα να επικυρώσει την Αντίσταση ως το κατεξοχήν ενωτικό αφήγημα της πρόσφατης ελληνικής Ιστορίας.

Συνεπώς, σε αυτή την περίπτωση η διαμεσικότητα τείνει να σταθεροποιήσει την πολιτισμική μνήμη μέσα από την κατασκευή συγκεκριμένων αφηγήσεων και μοτίβων του παρελθόντος.⁸⁵

Ταυτόχρονα, όμως, και στο βαθμό που η κινηματογραφική ταινία αποτελεί μια μορφή ερμηνείας,⁸⁶ η ανακατασκευή του ιστορικού παρελθόντος γίνεται με βάση τα δεδομένα και τις γνώσεις του παρόντος. Το στοιχείο αυτό, δηλαδή η αλληλεπίδραση παρόντος και παρελθόντος μέσα στα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα μας ορισμένης εποχής, συνιστά ένα βασικό πεδίο της πολιτισμικής μνήμης.⁸⁷ Σχετικά με το ζήτημα αυτό η Καρυστιάνη αναφέρει ότι ο δημιουργός, είτε πρόκειται για κινηματογραφική ταινία, είτε για μυθιστόρημα, θέτει «ερωτήματα που έχουν σχέση με το σήμερα, ξέροντας τις μεταγενέστερες εξελίξεις. Μεγάλος σύμμαχος αυτό σε σχέση με καυτά σημερινά θέματα. Είναι αυτά που έχουν μείνει μέσα μας, που έχουν εγκατασταθεί ως ερωτήματα, ως περιέργεια, ως ενδιαφέρον να ψάξουμε να μάθουμε περισσότερα».⁸⁸ Έτσι, στη συγχρονία παραγωγής της ταινίας, η παρουσίαση όψεων ενός κοινού παρελθόντος, υπερβαίνει τους όρους διεκδίκησης και οικειοποίησης αυτού του παρελθόντος και συνεπώς δεν μπορεί να λειτουργήσει απλώς ως υπενθύμιση μιας συγκεκριμένης ιδεολογικής ταυτότητας. Και για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του σκηνοθέτη: «σήμερα, αυτό που πιστεύω ότι μπορεί να προσφέρει η ταινία ως άποψη, πέρα από την πολιτική επιλογή ενός ανθρώπου, είναι το ήθος, η αξιοπρέπεια και η εντιμότητα».⁸⁹

Τη συγκεκριμένη στόχευση εξυπηρετεί η «αμφίδρομη» επιλογή της ειδολογικής κατηγορίας του *documentary*. Ειδικότερα, η μελοδραματική αφήγηση, ως στοιχείο της τεκμηριωτικής μυθοπλασίας, επιτρέπει την εφαρμογή μιας σειράς ηθικών αξιολογικών κρίσεων πάνω στο υλικό των προηγούμενων κειμενικών καταγραφών, οι οποίες έχουν ενταχθεί στη σεναριακή δομή της ταινίας.⁹⁰ Μέσα από την ηθική προσέγγιση που αναπτύσσει το οπτικό αφήγημα, η ηρωική θυσία του Ναπολέοντα Σουκατζίδη και των διακοσίων κρατουμένων του Χαϊδαρίου, δεν εντάσσεται μόνο μέσα σε ένα συλλογικό – εθνικό αφήγημα. Οι διακόσιοι τόσο ως μια αδιάσπαστη συλλογικότητα όσο και ως ατομικές περιπτώσεις λειτουργούν ως παραδείγματα προς μίμηση και ηθικά πρότυπα ακεραιότητας, αξιοπρέπειας και αλληλεγγύης που αντιμετώπισαν με αξιοπρέπεια τον φασισμό. Το στοιχείο αυτό εντείνεται ακόμη περισσότερο, εάν αναλογιστεί κανείς την αντίθεση που δημιουργείται στις σκηνές όπου απεικονίζονται τα βασανιστήρια των κρατουμένων και η αναίτια, μη προβλέψιμη άσκηση βίας.

Με αυτόν τον τρόπο η ταινία διερευνά τις κοινωνικές συνθήκες που πυροδοτούν την ανάδειξη του καταπιεστικού, εξουσιαστικού ελέγχου επιτρέποντας τον συσχετισμό με αντίστοιχες περιόδους στις οποίες η αδικία προκύπτει από τη διατάραξη του κοινωνικού συστήματος. Η αναπαραστάση της Καισαριανής με όρους

που απηχούν τη «μονομαχία» ανάμεσα στο Καλό και το Κακό, υποβάλλει μια «αναγνωστική» σύμβαση η οποία επιτρέπει στον θεατή την ηθική «επανοικειοποίηση» (refamiliarization)⁹¹ του ιστορικού του παρελθόντος. Μέσα από την μορφή του μελοδράματος, λοιπόν, η θυσία των διακοσίων γίνεται ένα σύμβολο που αναδεικνύει τη δυνατότητα αποκατάστασης ενός χαμένου ηθικού κώδικα, ενισχύοντας παράλληλα την αίσθηση εγγύτητας του θεατή με την ιστορική πραγματικότητα. Με άλλα λόγια και με τους όρους της διαμεσικότητας, ο Βούλγαρης, καταφέρνει να μεταδώσει κάτι από τη νοσταλγία του Πατατζή στα *Ματωμένα Χρόνια* για το «αληθινό» Πνεύμα της Αντίστασης ως συμπύκνωση υψηλών ιδανικών και ηθικού μεγαλείου.

Η συνύπαρξη της ηθικής προσέγγισης του μελοδράματος με την ενσωμάτωση και προβολή ιστορικών – αρχειακών τεκμηρίων αποτελεί ίσως τη μεγαλύτερη προϋπόθεση που διαμορφώνει το υβριδικό είδος της τεκμηριωτικής μυθοπλασίας και ενισχύει, έτσι, τη σύνδεση με την ιστορική στιγμή. Παρ' όλο που το αρχείο αντιμετωπίζεται ως μια μορφή παθητικής πολιτισμικής μνήμης,⁹² η αξιοποίηση του σε ένα οπτικό αφήγημα φωτίζει με διαφορετικούς όρους τη διαλογική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν. Το αρχείο λογίζεται ως μια διαρκής επανερμηνεία του παρελθόντος «με τα μέτρα της σύγχρονης κοινωνίας και των αναγκών της».⁹³ Η κινηματογραφική αφήγηση του Βούλγαρη γύρω από την Καισαριανή έχει ήδη «προσημειωθεί» μέσα από ένα ορισμένο ερμηνευτικό πλαίσιο. Μέσα σε αυτό, το Τελευταίο σημείωμα του Ναπολέοντα Σουκατζίδα αποτελεί έναν ακόμα αναβαθμό ανακατασκευής του πραγματολογικού υλικού. Το αρχειακό τεκμήριο λαμβάνει πια τη λειτουργία ενός «κοινωνικού»⁹⁴ τεκμηρίου με ισχυρή συμβολική σημασία· συμπυκνώνει τα «τελευταία σημειώματα» των κρατουμένων του Χαϊδαρίου και επικυρώνει την ένταξη των ιστορικών υποκειμένων στην εμπρόθετη αφήγηση του Βούλγαρη.

Αξίζει, ωστόσο, στο σημείο αυτό να εστιάσουμε περισσότερο σε δύο χαρακτηριστικές ρεαλιστικές τεχνικές του Βούλγαρη, οι οποίες συνδυάζουν μέσα στο υβριδικό είδος του docudrama τη δείξη (showing) με την αφήγηση (telling). Και οι δύο τεχνικές προσθέτουν μια ακόμα διάσταση στη νοηματοδότηση της ταινίας ως αγωγού της πολιτισμικής μνήμης. Η πρώτη τεχνική αφορά και πάλι το «Τελευταίο σημείωμα». Εκτός από τη συμβολική διάσταση, που αναφέραμε, το «Τελευταίο σημείωμα» ως υλικό τεκμήριο εισάγει ως «υποσημείωση»⁹⁵ την «αυθεντική» ιστορική πραγματικότητα. Αναλαμβάνει, δηλαδή, να δείξει «αυτό που έγινε» και επικυρώνει ταυτόχρονα την οπτική γωνία του σκηνοθέτη που εστιάζει στο ανθρωποκεντρικό στοιχείο. Το «Τελευταίο σημείωμα» γίνεται έτσι μέρος μιας «αρχαιολογίας του βλέμματος»:⁹⁶ οι θεατές «βλέπουν» αυτό που είχαν δει και οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές. Το τεκμήριο εξασφαλίζει τον αντικατοπτρισμό των δύο κοινοτήτων, την ίδια ώρα που κατασκευάζεται μια κοινότητα συναισθημάτων, κωδίκων και αξιών. «Εμείς» οι θεατές ταυτιζόμαστε με

τους πρωταγωνιστές της ταινίας μέσα από το βλέμμα του σκηνοθέτη.

Η δεύτερη τεχνική εκδηλώνεται με τη «φωνή του αθέατου αφηγητή»,⁹⁷ ο οποίος, κατά τη διάρκεια της σκηνής του «τελευταίου χορού» των διακοσίων διατυπώνει την ερώτηση: «άραγε θα μας ξεχάσουν;». Η «κρυμμένη» αφηγηματική φωνή κατασκευάζει μια ενδιαφέρουσα διαλογική προοπτική⁹⁸ σε μια κρίσιμη σκηνή της ταινίας. Αφενός μεν σχολιάζει τα προηγούμενα λόγια των ηρώων ενόψει της «θυσίας», αφετέρου δε εγκαινιάζει ένα διπλό χρονότοπο ανάμεσα στο παρόν και το μέλλον, γύρω από τη μνήμη αυτής της θυσίας. Αυτή η σχολιαστική αφήγηση που απευθύνεται ταυτόχρονα σε ένα ενδοκειμενικό και σε ένα εξωκειμενικό κοινό, μεταφέρει την πιο ευάλωτη ίσως στιγμή της μνήμης: τον κίνδυνο της λήθης. Με τον τρόπο αυτό ο σκηνοθέτης προβάλλει έμμεσα την ταινία ως μια χειρονομία διάσωσης της μνήμης και «αντικείμενο ενθύμησης».

Οι πρακτικές συγκρότησης της ταινίας αλλά και οι διαδικασίες πρόσληψής της, επιτρέπουν μια διαπίστωση σύμφυτη τόσο με την έννοια της πολιτισμικής μνήμης όσο και της ειδολογικής κατηγορίας του docudrama. Το βασικό ζητούμενο σε μια ταινία με ιστορικό περιεχόμενο – με την προϋπόθεση, όμως, ότι δεν προχωρά σε ιστορικές «αυθαιρεσίες» – δεν είναι ο βαθμός πιστότητας και ιστορικής ακρίβειας που διαθέτει αλλά ο τρόπος με τον οποίο η πραγματική ιστορία μπορεί να γίνει αντικείμενο ενθύμησης. Στον βαθμό που αυτό επιτυγχάνεται στην ταινία, ο Βούλγαρης καταφέρνει μέσω της μνήμης η ιστορία να γίνει μύθος, με την έννοια της «θεμελιακής ιστορίας που γίνεται αντικείμενο αφήγησης».⁹⁹ Το στοιχείο αυτό μεταφέρει καλύτερα ο Σαββόπουλος του *Χάππου Νταίη* με τους στίχους από την «Εξοδο»: «Να ελευθερωθεί η Ιστορία, να ανοιχθεί στο μύθο. Αν δεν το μπορέσουμε εμείς, Παντελή, πώς θα το μπορέσουν οι πολιτικές; Το πτώμα να γίνει γεγονός αναστάσιμο. Παύση. Καλό ξημέρωμα».¹⁰⁰ ■

Παραπομπές

1. Για την επιστημολογική αξία των ανεκδοτολογικών μικρό-αφηγήσεων στην Ιστορία της Λογοτεχνίας βλ. Catherine Gallagher and Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 2000, σ. 49-74.
2. Για τον όρο βλ. ενδεικτικά Jan Assmann, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτισμική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, μετ. – επιστ. επιμ. Διαμαντής Παναγιωτόπουλος, πρόλογος, Άγγελος Χανιώτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2017· Astrid Erll and Ann Rigney (επιμ.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Walter de Gruyter, Berlin/ New York, 2009· Astrid Erll and Ansgar Nünning (επιμ.), *Media and Cultural Memory. An International and Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin/ New York, 2008· Ann Rigney, «Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory», *Journal of European Studies*, 35:1 (2005) 209-226. Για τη σημασία της πολιτισμικής μνήμης στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο με αφορμή την *Πολίτικη Κουζίνα* βλ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, *Η επινόηση του τόπου. Νοσταλγία και μνήμη στην Πολίτικη Κουζίνα*, εκδόσεις Orportuna, Πάτρα, 2015.
3. Για τη σημασία της λογοτεχνίας στη συγκρότηση της πολιτισμικής μνήμης, ιδίως μέσω της σύγχρονης πολυμεσικής μιντιακής κουλτούρας βλ. Ann Rigney, «The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing», στο Astrid Erll and Ansgar Nünning (επιμ.), ό.π., σ. 345-353.
4. Βλ. Astrid Erll and Ann Rigney, «Introduction: Cultural Memory and its Dynamics», στο Astrid Erll and Ann Rigney (επιμ.), ό.π., σ.1-14.
5. Για τη σημασία της «μετακωδικοποίησης» ως διαδικασία μετάβασης και μεταβίβασης της ερμηνείας ενός μηνύματος μέσα σε διαφορετικές «γλώσσες» και χρονικές στιγμές βλ. Jean Starobinski, «Η λογοτεχνία: Το κείμενο και ο ερμηνευτής», στο Ζακ Λε Γκοφ – Πιερ Νορά (επιμ.), *Το έργο της Ιστορίας*, μετ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα, 1975, σ. 238-256.
6. Βλ. σχετικά Astrid Erll and Ann Rigney (επιμ.), ό.π.
7. Σχετικά με την έννοια της ιστορικής αναπαράστασης στον κινηματογράφο βλ. ενδεικτικά Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, μετ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2001. Για την αλληλεπίδραση του κινηματογράφου με κοινωνικά φαινόμενα βλ. Pierre Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου. Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία*, επιμ. - εισαγωγή Χρήστος Δερμεντζόπουλος, μετ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006. Για τη θεωρία της πρόσληψης βλ. Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, μετ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1995.
8. Σχετικά με τον όρο βλ. Alan Rosenthal (επιμ.), *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, Southern Illinois University Press, USA, 1999· Steven N. Lipkin, *Real Emotional Logic. Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*, Southern Illinois University Press, USA, 2002.
9. Γιάννης Ζουμπουλάκης, «Παντελής Βούλγαρης – Ιωάννα Καρυστιάνη: Δεν μαθαίνεις Ιστορία μέσα από μια ταινία», *Το Βήμα*, 26 Οκτωβρίου 2017, [<https://www.tovima.gr/2017/10/26/culture/pantelis-boylgaris-iwanna-karystiani-den-mathaineis-istoria-mesa-apo-mia-tainia/> (20-7-2020)]. Σχετικά με τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της Αντίστασης βλ. Γιώργος Ανδρίτσος, *Κινηματογράφος και Ιστορία. Η κατοχή και η αντίσταση στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 μέχρι το 1981*, Εκδόσεις ΚΨΜ, Αθήνα, 2020.
10. Ζουμπουλάκης, ό.π.
11. Για μια καταγραφή της εμπειρίας του εγκλεισμού στο στρατόπεδο βλ. Αντώνης Ι. Φλούντζης, *Χαϊδάρι. Κάστρο και βωμός της εθνικής αντίστασης*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1986 και Θέμος Κορνάρος, *Στρατόπεδο του Χαϊδαρίου*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2017. Για το στρατόπεδο Χαϊδαρίου ως χώρο εγκλεισμού και τόπο μνήμης βλ. Άννα – Μαρία Δρουμπούκη, *Μνημεία της λήθης. Ίχνη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, Πόλις, Αθήνα, 2014.
12. Για τα μοτίβα αυτά και ειδικότερα για τα «τελευταία μηνύματα» των κρατουμένων βλ. Δήμητρα Λαμπροπούλου, *Γράφοντας από τη φυλακή. Όψεις της υποκειμενικότητας των πολιτικών κρατουμένων 1947-1960*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1999, ιδίως σ. 63-93.
13. Για τον πολιτικό χαρακτήρα που αποκτούν ορισμένες κοινότητες μνήμης μέσα στο πέρασμα του χρόνου βλ. ενδεικτικά W. James Booth, «Communities of Memory: On Identity, Memory, and Debt», *American*

Political Science Review 93:2 (1999) 249-263.

14. Άθως Δημουλάς, «Παντελής Βούλγαρης: Είναι έρωτας αυτή η δουλειά», *Η Καθημερινή*, 23.10.2017, [<https://www.kathimerini.gr/931560/gallery/periodiko-k/an8rwpoi/pantelhs-voylgarhs-einai-erwtas-ayth-h-doyleia> (20-7-2020)].

15. Robert A. Rosenstone, «History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film», *The American Historical Review*, 93:5 (1988) 1178.

16. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή της συνάντησης των δύο ηρώων στο γραφείο του διοικητή του στρατοπέδου, Κάρλ Φίσερ, όπου τους ανακοινώνει τη δυνατότητα διαφυγής τους στο Βερολίνο. Η σκηνή αυτή, όπως αναφέρει η ίδια η Καρυστιάνη, αποτελεί μια σεναριακή επινόηση. Βλ. Ζουμπουλάκης, ό.π. Προκειμένου να διαφανούν τα δυσδιάκριτα όρια μεταξύ ρεαλιστικής αναπαράστασης και μυθοπλασίας, αξίζει να σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη σκηνή φάνηκε να βρίσκεται εντός του ορίζοντα προσδοκιών των θεατών. Αντιθέτως, για τη σκηνή του χορού των μελλοθάνατων το προηγούμενο βράδυ της εκτέλεσης, η οποία αναφέρεται στις γραπτές πηγές, εκφράστηκαν αρκετές κρίσεις περί καλλιτεχνικής επινόησης που στόχο είχε τη μεγαλύτερη συναισθηματική εμπλοκή των θεατών.

17. Lipkin, ό.π., σ. 32.

18. Ήδη από τη δικτατορία του Μεταξά η Ακροναυπλία έχει κατοχυρωθεί ως ένας ισχυρός τόπος μνήμης μέσα στην αριστερή ταυτότητα. Βλ. ενδεικτικά Αντώνης Ι. Φλούντζης, *Ακροναυπλία και Ακροναυπιώτες 1937-1943*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1979· Στράτος Ν. Δορδανάς, «Αυτοί που δεν πολέμησαν: Οι αποσυνάγωγοι του μεταξικού καθεστώτος», *Athens Review of books*, τχ. 91, 26.1.2020. Βλ. επίσης το σχετικό απόσπασμα από το ντοκιμαντέρ του Νίκου Καβουκίδη «Μνήμες φυλακών Ακροναυπλίας» [<https://www.youtube.com/watch?v=00FcmnrRo04> (26-7-2020)].

19. Maurice Halbwachs, *La topographie legendaire des évangiles en terre sainte*, Παρίσι, 1941, σ. 157: «Για να μπορέσει μια αλήθεια να αποκρυσταλλωθεί στην ανάμνηση μιας ομάδας, πρέπει να πάρει τη συγκεκριμένη μορφή ενός γεγονότος, ενός προσώπου ή ενός τόπου». Αναφέρεται στο Assmann, ό.π. σ. 38.

20. Για την έννοια του ήρωα ως συμβολικής φιγούρας της μνήμης (memory figure) βλ. Dietrich Harth, «The Invention of Cultural Memory», στο Astrid Erll and Ansgar Nünning (επιμ.), ό.π., σ. 86-92.

21. Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μετ. Αντρέας Π. Ανδρέου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003, σ. 201.

22. Για το «αρχείο» ως ένα σύνολο τεκμηρίων, «λόγων» (discourses) και «ειπωμένων πραγμάτων» γύρω από ένα αντικείμενο ή πεδίο γνώσης βλ. σχετικά Michel Foucault, *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Πλέθρον, Αθήνα, 2017.

23. Hayden White, «Historiography and Historiophoty», *The American Historical Review*, 93:5 (1988) 1193.

24. Assmann, ό.π.

25. Βλ. σχετικά Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Εφιαλτικά σενάρια για ευτυχισμένες μέρες. Για το «Χάππου Νταίη» του Παντελή Βούλγαρη», στο Φωτεινή Τομαή (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2007, σ. 117-127.

26. Σχετικά με τον όρο βλ. Alessandro Portelli, *The Battle of Valle Giuila. Oral History and the Art of Dialogue*, University of Wisconsin Press, Madison, 1997. Εδώ χρησιμοποιείται με τη διευρυμένη έννοια, που επισημαίνει ο Πολυμέρης Βόγλης, καθώς συμπεριλαμβάνει «το κατακερματισμένο πλήθος των διαφορετικών μνημών». Βλ. σχετικά Πολυμέρης Βόγλης, «Οι μνήμες της δεκαετίας του 1940 ως αντικείμενο ιστορικής ανάλυσης: μεθοδολογικές προτάσεις», στο Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Τασούλα Βερβενιώτη, Ευτυχία Βουτουρά, Βασίλης Δαλκαβούκης, Κωνσταντίνα Μπάδα (επιμ.), *Μνήμες και Λήθη του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2008, σ. 69.

27. Ε. Μ., «Το μήνυμα στο “Τελευταίο Σημείωμα”», *Ριζοσπάστης*, Σάββατο 28 Οκτώβρη 2017 - Κυριακή 29 Οκτώβρη 2017, [<https://www.rizospastis.gr/story.do?id=9560240> (20-7-2020)].

28. Ό.π.

29. Δήλωση του τότε υπουργού Εσωτερικών, Πάνου Σκουρλέτη. Βλ. «Μαζική η εκδήλωση μνήμης και τιμής στη μαρτυρική Μακρόνησο», *Το Βήμα*, 23 Οκτωβρίου 2017, [<https://www.tovima.gr/2017/10/23/politics/maziki-i-ekdilwsi-mnimis-kai-timis-sti-martyriki-makroniso/> (20-7-2020)].

30. Ε. Μ., «Το μήνυμα στο “Τελευταίο Σημείωμα”»..., ό.π.

31. *Η Καθημερινή*, 30.4.1944 (υπογράμμιση δική μου)

32. Η άποψη αυτή αναφέρεται στη διαδικτυακή συζήτηση που ακολουθεί το άρθρο του Νίκου Σαραντάκου, «Το τελευταίο σημείωμα του Ναπολέοντα Σουκατζίδη», 2 Νοεμβρίου 2017, [<https://sarantakos.wordpress.com/2017/11/02/soukatzidis/> (20-7-2020)].

33. Νίκος Μπογιόπουλος, «Σημείωμα για “Το τελευταίο σημείωμα”», 26 Οκτωβρίου 2017, [<https://www.imerodromos.gr/simioma-gia-to-telefteo-simioma-tou-nikou-mpogiopoulou/> (20-7-2020)].

34. Για την πρακτική της «αποσιώπησης» πηγών, αρχείων και αφηγήσεων με σκοπό μια νέα «σύνθεση» της ιστορίας βλ. Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past. Power and the production of history*, Beacon Press, Boston, 1995.

35. Γιώργου Πετρόπουλου, «Μια κριτική για “Το τελευταίο σημείωμα” του Παντελή Βούλγαρη», *Εργατικός Αγώνας*, [<https://ergatikosagwnas.gr/arhra/teхни-politismos/1518-mia-kritiki-gia-to-teleftaio-simeiomatou-panteli-voylgari> (20-7-2020)].

36. Για το θέμα των Ταγμάτων Ασφαλείας βλ. ενδεικτικά Νίκος Μαραντζίδης (επιμ.), *Οι άλλοι καπετάνιοι. Αντικομμουνιστές ένοπλοι στα χρόνια της κατοχής και του εμφυλίου*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα (4^η έκδ.), 2007 και Στράτος Ν. Δορδανάς, *Η γερμανική στολή στη ναφθαλίνη. Επιβιώσεις του δοσιλογισμού στη Μακεδονία, 1945-1974*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2011.

37. Από τον Γερμανό διοικητή όταν απευθύνεται στον Σουκατζίδη, από Γερμανούς αξιωματικούς οι οποίοι αναφέρονται στην επικείμενη εκτέλεση των διακοσίων «κομμουνιστών» και τέλος από έναν κρατούμενο τη στιγμή της εκτέλεσής του.

38. Ζουμπουλάκης, ό.π.

39. ό.π.

40. «Ο θάνατος των αντρειωμένων», *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 27 Απρίλη 1975, σ. 7.

41. Σε μια μαρτυρία του Στέλιου Φραγκίσκου, εξόριστου στην Ακροναυπλία, αναφέρεται: «Από τα σημειώματα πούχαν ρίξει οι μελλοθάνατοι, καθώς πλησίαζαν στο Σκοπευτήριο, είχαμε μάθει τι συνέβαινε». «Ο λαός της Καισαριανής ξαναθυμάται τους 200», *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 27 Απρίλη 1980, σ. 14.

42. Βλ. ενδεικτικά «Ναπολέων Σουκατζίδης. Χαρά Λιουδάκη, Μαρία Λιουδάκη, Φώτιος Σουκατζίδης. Ανέκδοτα ντοκουμέντα», *The Athens Review of books*, τχ. 90, Δεκέμβριος 2017, σ. 27-47· Ευάννα Βενάρδου, «Το τρίτο σημείωμα», *Huffpost Greece*, 4/10/2017, [https://www.huffingtonpost.gr/2017/10/04/culture-to-trito-shmeiwma-pantelis-voulgaris_n_18181514.html (20-7-2020)].

43. «Υλικά από την αλληλογραφία του Ναπολέοντα Σουκατζίδη», *Ριζοσπάστης*, Τετάρτη 8 Νοέμβρη 2017, [<https://www.rizospastis.gr/story.do?id=9575102> (20-7-2020)].

44. Μια πολιτική αναφορά περιλαμβάνεται στη μαρτυρία του Ζήση Ζωγράφου, μέλους της ΚΕ του ΚΚΕ και Ακροναυπλιώτη, όπου αναφέρει την τελευταία επιθυμία του Σουκατζίδη: «Αν ζήσεις να πεις στο Κόμμα μας: Πεθαίνουμε ακροναυπλιώτικα!». Βλ. «Η ματωμένη Πρωτομαγιά του Χαϊδαρίου – Πεθαίνουμε ακροναυπλιώτικα! Έτσι απαντούν οι κομμουνιστές εις φασίστες δήμιους», *Ριζοσπάστης*, 1 Μάη 1946, σ. 2.

45. Ζουμπουλάκης, ό.π.

46. Lipkin, ό. π., σ. 7.

47. Φλούντζης, ό. π., σ. 458. Η φράση αυτή περιλαμβάνεται και στην ταινία.

48. Σχετικά με το επικήρυγμα που αναπτύσσεται στο σημείο αυτό βλ. Lipkin, ό.π., σ. 4.

49. Για το είδος της μαρτυρίας βλ. ενδεικτικά Πολυμήρης Βόγλης, «Η δεκαετία του 1940 ως παρελθόν: μνήμη, μαρτυρία, ταυτότητα», *Τα Ιστορικά*, 47 (2007) 253-266· Ιωάννα Παπαθανασίου, «Βίωμα, Ιστορία και Πολιτική: η υπόσταση της προσωπικής μαρτυρίας. Σκέψεις με αφορμή δύο βιβλία του Τάκη Μπενά», *Τα Ιστορικά*, 24-25 (1996) σ.253-266.

50. Για τα όρια της ρεαλιστικής αναπαράστασης στη λογοτεχνία βλ. Lars Ole Sauerberg, *Fact into Fiction. Documentary Realism in the Contemporary Novel*, Palgrave MacMillan, New York, 1991.

51. Σωτήρη Πατατζή, *Ματωμένα χρόνια. Χρονικά και διηγήματα της Αντίστασης*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα (6^η έκδ.), 2006, σ. 11-22.

52. ό.π., σ. 21.

53. ό.π., σ. 22. (υπογράμμιση δική μου)

54. Φλούντζης, *Χαιδάρη. Κάστρο και βωμός της εθνικής αντίστασης*, ό.π., σ. 465. Ο Παντελής Βούλγαρης, αναφερόμενος στη διαδικασία της έρευνας για την ταινία, επισημαίνει ότι το βιβλίο του Φλούντζη είναι το πιο ενδιαφέρον βιβλίο για τα γεγονότα. Βλ. «Παντελής Βούλγαρης: Η ιστορία είναι ένας ανοιχτός διάλογος», *Η εποχή*, 29 Οκτωβρίου 2017, [<http://epohi.gr/%CF%80%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%AE%CF%82-%CE%B2%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B3%CE%B1%CF%81%CE%B7%CF%82-%CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CE%B5%CE%AF%CE%BD%CE%B1%CE%B9-%CE%AD%CE%BD/> (20-7-2020)].

55. Ζήση Ζωγράφου, «Ναπολέον Σουκατζίδης», *Κομμουνιστική Επιθεώρηση. Μηνιαίο Πολιτικό – Θεωρητικό Όργανο της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ελλάδας*, αρ. φ. 36 -37, Απρίλης – Μάης 1945, σ. 21-27.

56. Στον υπότιτλο χαρακτηρίζεται ως «Μηνιαίο Πολιτικό – Θεωρητικό Όργανο της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ελλάδας».

57. ό.π., σ. 21.

58. ό.π., σ. 22.

59. ό.π., σ. 24.

60. ό.π., σ. 27.

61. ό.π., σ. 23.

62. ό.π., σ. 25.

63. ό.π., σ. 26.

64. Για την ΕΔΑ βλ. Ιωάννα Παπαθανασίου, *Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά: Αρχείο 1951-1967* (συνεργάτες Άντα Κάπολα και Γιάννης Παπαθεοδώρου), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών – Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας, Αθήνα, Θεμέλιο, 2001· Κατερίνα Λαμπρινού, *ΕΔΑ (1956-1967). Πολιτική και ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2017.

65. Εδώ η παραπομπή προέρχεται από την έκδοση του 2017. Βλ. Κορνάρος, ό.π., σ. 213.

66. Θέμου Κορνάρου, «Πορτραίτα ηρώων – Ναπολέον Σουκατζίδης. Το μεγαλείο ενός αγωνιστή», *Η Αυγή*, τχ. 2235 (26.4.1960) σ. 1.

67. ό.π., τχ. 2230 (20.4.1960) σ. 5.

68. ό.π., τχ. 2233 (23.4.1960) σ. 5.

69. Βλ. σχετικά Γιώργος Αντωνίου και Ελένη Πασχαλούδη, «Το άμογο πρόσωπο της ιστορίας θολώνει»: η αναγνώριση της εαμικής Αντίστασης και το πολιτικό σύστημα», στο Βασίλης Γούναρης (επιμ.), *Ήρωες των Ελλήνων. Οι καπετάνιοι και τα παληκάρια και η αναγνώριση των Εθνικών Αγώνων*, 19ος – 20ος αιώνας, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον κοινοβουλευτισμό και τη δημοκρατία, Αθήνα, 2014, σ. 257-287.

70. Βλ. σχετικά «Πώς να ξεχάσει ο λαός την ιστορία του;», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 117 (Σεπτέμβριος 1964) σ. 202-210.

71. Σύμφωνα με τον Assmann η καταγραφή των αναμνήσεων του πρόσφατου παρελθόντος εντάσσεται στο «επικοινωνιακό» πλαίσιο της μνήμης. Βλ. σχετικά Assmann, ό.π., σ. 54-65.

72. Πατατζή, ό.π., σ. 14.

73. ό.π.

74. Ο Πατατζής αναφέρει ως μοναδικό διοικητή του στρατοπέδου τον Ραντόμσκυ. Ωστόσο, ο Ραντόμσκυ φτάνει στο Χαϊδάρνι τον Νοέμβριο του 1943 και παραμένει στη διοίκηση έως τις 27 Φεβρουαρίου 1944, οπότε τον διαδέχεται ο Κάρλ Φίσερ. Βλ. Φλούντζης, ό.π., σ. 321-323.

75. ό.π., σ. 175.

76. ό.π., σ. 172.

77. Γράφει σχετικά ο Πατατζής: «Μπορεί ακόμα κάτω από το αβυσσαλέο μίσος του Ραντόφσκυ να κρυφόκαιγε ένας διεστραμμένος έρ.τας για το λυγερό κορμί του Ναπολέοντα». Βλ. ό.π., σ. 173.

78. Χάνα Άρεντ, *Ο Αιχμάν στην Ιερουσαλήμ. Έκθεση για την κοινοτοπία του κακού*, μετ. Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, 2009.

79. «Εισαγωγή» στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2015, σ. 18.

80. Σχετικά με το ζήτημα αυτό βλ. Μάγδα Φυτιλή, «Λωτοφάγοι και Ηρόστρατοι: Μνήμες του '40 στον πολιτικό λόγο των κομμάτων κατά τη δεκαετία του '80», στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), ό.π., σ. 29-39· Ελένη Στριφτόμπολα, «Μαθήματα δημόσιας ιστορίας στο ελληνικό Κοινοβούλιο. Η περίπτωση του νόμου 1285/1982 «Για την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης του Ελληνικού Λαού εναντίον των στρατευμάτων κατοχής 1941-1944», στο Αντρέας Ανδρέου, Σπύρος Κακουριώτης, Γιώργος Κόκκινος, Έλλη Λεμονίδου, Ζέτα Παπανδρέου, Ελένη Πασχαλούδη (επιμ.), *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα. Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2015, σ. 239-252

81. Βλ. το σχετικό απόσπασμα από την ομιλία του Γ. Γεννηματά [[https://www.youtube.com/watch?v=za9mm2VjOsU&t=8m51s\(25-7-2020\)](https://www.youtube.com/watch?v=za9mm2VjOsU&t=8m51s(25-7-2020))]

82. Σχετικά με τον όρο και γενικότερα για τους φορείς της μνήμης βλ. T. G. Ashplant, Graham Dawson and Michael Roper (επιμ.), *The Politics of War Memory and Commemoration*, Routledge, London and New York, 2000, σ. 25-32.

83. Ann Rigney, «The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing», ό.π., σ. 351.

84. ό.π.

85. Astrid Erll, «The Power of Fiction: Novels and Films as Media of Cultural Memory», στο Astrid Erll and Ansgar Nünning (επιμ.), ό.π., σ. 393.

86. Burke, ό.π., σ. 201.

87. Astrid Erll, «Cultural Memory Studies: An Introduction», ό.π., σ. 2.

88. Ζουμπουλάκης, ό.π.

89. «Παντελής Βούλγαρης: Η ιστορία είναι ένας ανοιχτός διάλογος», ό.π.

90. Βλ. σχετικά Lipkin, ό.π., σ. 5.

91. ό.π.

92. Aleida Assmann, «Canon and Archive», στο Astrid Erll and Ansgar Nünning (επιμ.), ό.π., σ. 102.

93. Arlette Farge, *Η γεύση του αρχείου*, προλ. – μετ. Ρίκα Μπενβενίστε, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 2004, σ. 111.

94. Βλ. σχετικά Jan Assmann, ό.π., σ. 40.

95. Σχετικά με την τεχνική του «archival footage» βλ. ενδεικτικά Jaimie Baron, *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*, Routledge, London/New York, 2014.

96. Για τη φουκωική έννοια της «αρχαιολογίας» του βλέμματος καθώς και για τις τεχνικές κατασκευής της ταυτότητας των θεατών μέσω των «αντικατοπτρισμών» βλ. Gary Shapiro, *Archaeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 2003, ιδίως σ. 247-263.

97. Σχετικά με την τεχνική του «voice over» βλ. ενδεικτικά Michel Chion, *The Voice in Cinema*, Columbia

University Press, New York, 1999.

98. M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, M. Holquist (επιμ.), C. Emerson – M. Holquist (μετ.), University of Texas Press, Austin, 1981.

99. Jan Assmann, ό.π., σ. 60.

100. Διονύσης Σαββόπουλος, «Εξοδος», [https://www.youtube.com/watch?v=JqYBk3LD_Pg (25-7-2020)].