

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 23

ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ: ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟΣ ΣΤΡΑΤΟΣ 1946-1949, ΒΙΩΜΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ

Ιφιγένεια Βαμβακίδου * & Ελένη Σωτηροπούλου *

ΠΕΡΙΛΗΨΗ Στην εργασία αυτή επιχειρείται η ανάγνωση ενός ντοκιμαντέρ σε μορφή DVD με θέμα «Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας, 1946-1949», το οποίο είναι παραγωγή της εταιρείας παραγωγής «902» και η διανομή του έγινε από την εφημερίδα *Ριζοσπάστης*. Στόχος της μελέτης είναι η ανάλυση/ανάγνωση του ντοκιμαντέρ σε κοινωνικοσημειωτικό πεδίο. Θεωρητικοί άξονες της έρευνας αποτελούν η θεωρία του βλέμματος, η σημειωτική οπτικού υλικού, η χρήση της εικόνας του κινηματογράφου ως ιστορικής μαρτυρίας, η αξιοπιστία του οπτικού/κινηματογραφικού υλικού, η ανάλυση βιογραφικών-αφηγηματικών κειμένων μέσω της κειμενικής διάρθρωσης, της δομικής περιγραφής και της αναλυτικής αφαίρεσης, όπως προσλαμβάνονται στην μοντέρνα και μεταμοντέρνα ανάλυση της ιστορίας. Στην περίπτωση του ντοκιμαντέρ που εξετάζεται στην εργασία, έχουμε συνδυασμό κινούμενης εικόνας και προφορικού λόγου/συνεντεύξεων μέσω των οποίων αποδίδονται τα ιστορικά βιώματα στο επίπεδο της δράσης, αλλά και στο επίπεδο της αρνητικής βίωσης. Βασικό αιτούμενο είναι ο εμπλουτισμός της προβληματικής για το ίδιο το ιστορικό γίνεσθαι με την καλλιέργεια μιας μεγαλύτερης ευαισθησίας και επιστημονικής δεκτικότητας για την κατανόηση της συγκρότησης, αλλά και της διαχείρισης του βιώματος και του τραύματος. Η μελέτη της ψυχικής οικονομίας, η ανάπτυξη των ψυχαναλυτικών πρακτικών και η διακίνηση της σχετικής ορολογίας στον ευρύτερο πολιτισμικό χώρο είναι συνυφασμένες με την ιστορία του 20ού αιώνα. Η κατανόηση της ιστορικότητας αυτής της διαδικασίας είναι πολύ σημαντική, ενώ τα οφέλη της ιστορίας από την ανάλυση της βιωμένης εμπειρίας είναι πολλά. Η μελέτη για τα γεγονότα της πρόσφατης ιστορίας με έμφαση στον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο εντοπίζει το ενδιαφέρον στις εμπειρίες κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου όσο και μετά, για να αναδείξει τους αμυντικούς μηχανισμούς και τις δυσκολίες αντιμετώπισης της οριακής εμπειρίας. Ο Μ. Ferro αναφέρει μια σειρά κριτηρίων σύμφωνα με τα οποία οι εικόνες μπορούν να ελεγχθούν όσον αναφορά στη *γνησιότητά* τους. Στο πολυτροπικό αυτό υλικό αναζητούμε τις μεταφορές και τα βιώματα των ιστορικών προσώπων στη διαδικασία της διπλής αφήγησης/ εμπειρικής και μυθοπλαστικής.

Λέξεις-κλειδιά: Βίωμα, Ιστορικό ντοκιμαντέρ, Κινηματογραφική ανάλυση, Σημειωτική ανάλυση.

1. Εισαγωγή: το ντοκιμαντέρ ως μεθοδολογικό εργαλείο καταγραφής γεγονότων και συλλογικών βιωμάτων

Η μελέτη μας εντάσσεται στην προβληματική για την προσέγγιση των υποκειμενικών και συλλογικών τραυμάτων στη σύγχρονη ελληνική και διεθνή ιστορία και πραγματικότητα. Η διεπιστημονική προσέγγιση προσφέρει τη δυνατότητα στοχασμού πάνω στην ίδια την ιστορία της εμπειρίας και του βιώματος

* Ιφιγένεια Βαμβακίδου, Ph.D., Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών, Φλώρινα, Τηλ.: 2350-55103, Ηλεκτρονική διεύθυνση: ibambak@uowm.gr Tel.: 23850-55103.

* Ελένη Σωτηροπούλου, Εκπαιδευτικός, κάτοχος δύο μεταπτυχιακών διπλωμάτων στις Πολιτισμικές Σπουδές και στην Εκπαιδευτική Πολιτική, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών, Φλώρινα. Ηλεκτρονική διεύθυνση: elensoti@otenet.gr

προκειμένου να γίνει περισσότερο κατανοητό «το πρόβλημα της μεταφρασσιμότητας της οδύνης», όπως επεσήμανε η Ρίκα Μπενβένιστε (στο Γαζή, 2002).

Η μελέτη για τα γεγονότα της πρόσφατης ιστορίας με έμφαση στην εθνική αντίσταση και στον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο εντοπίζει το ενδιαφέρον στις εμπειρίες ανωνύμων αγωνιστών για να αναδείξει τους αμυντικούς μηχανισμούς και τις δυσκολίες αντιμετώπισης της οριακής εμπειρίας. Η ανάγκη της ανάδειξης του «ιστορικού βιώματος» γίνεται για να κατανοηθούν οι συμπεριφορές και οι στάσεις των θυμάτων και των θυτών.

Το ντοκιμαντέρ ως το πρώτο είδος ταινίας που γύρισαν οι αδελφοί Λυμέρ πριν 100 χρόνια αφορούσε στην *άφιξη τρένου στο σταθμό/στην έξοδο των εργατών από το εργοστάσιο* και απεικόνιζε την πραγματικότητα όπως είναι, ή ορθότερα, όπως την έβλεπαν οι δύο δημιουργοί. Οι πρώτοι θεατές του κινηματογράφου έβλεπαν ταινίες ντοκιμαντέρ, ταινίες που παρουσίαζαν την ειδησεογραφική επικαιρότητα, μικρές σκηνές της καθημερινής ζωής, περιπλανήσεις σε τόπους εξωτικούς και μακρινούς. Τα πρώτα κινηματογραφικά είδη που αναπτύχθηκαν μετά τον πόλεμο του 1914-1918 στις βιομηχανικές χώρες ήταν τα «επίκαιρα» και ο «δημοσιογραφικός κινηματογράφος».

Στο στάδιο αυτό, ο κινηματογράφος δεν αντιμετωπίζεται ως «πολιτισμικό αντικείμενο», αλλά ως ένα μέσο καταγραφής της κίνησης. Ο κινηματογραφιστής δεν είναι μέλος της άρχουσας τάξης, αλλά ένας «κυνηγός εικόνων», ένας χειρώνακτας και γι' αυτό εκτός από την παραγωγή εταιρία δεν αναφέρεται ποτέ κάποιος αναγνωρισμένος δημιουργός (Ferro, 2001).

Το ντοκιμαντέρ ορίζεται ως ο κινηματογράφος που βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα και δεν χρησιμοποιεί παραδοσιακά στοιχεία μυθοπλασίας, όπως σενάριο, ηθοποιούς, κοστούμια, φωτισμούς κ.ά. Αυτό που βασικά διαχωρίζει το ντοκιμαντέρ από τη μυθοπλασία είναι ότι το ντοκιμαντέρ καταγράφει την υπάρχουσα πραγματικότητα, ενώ η μυθοπλασία κατασκευάζει μια πραγματικότητα εκ νέου.

Τα ερωτήματα που προκύπτουν από έναν τέτοιο ορισμό είναι πολλά, όπως για παράδειγμα: (α) Ποια είναι τα όρια μεταξύ καταγραφής και κατασκευής της πραγματικότητας; (β) Αυτό που στο ντοκιμαντέρ ονομάζουμε «καταγραφή» είναι μια αναπαράσταση της πραγματικότητας και ταυτόχρονα μια κατασκευή της; (γ) Ποια είναι η διαφορά σε σχέση με την ταινία μυθοπλασίας;

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αυτό που κυρίως διαχωρίζει τον κινηματογράφο της πραγματικότητας από εκείνον της μυθοπλασίας είναι ο τρόπος διαχείρισης και σύνθεσης των στοιχείων της πραγματικότητας και της μυθοπλασίας. Για παράδειγμα, στο *μυθοπλαστικό κινηματογράφο* χρησιμοποιούνται παραδοσιακά σκηνικά, κοστούμια, ηθοποιοί, σενάριο, στο πλαίσιο πρακτικών δραματοποίησης που εντείνουν το αίσθημα του τεχνητού κόσμου, της κατασκευασμένης πραγματικότητας. Στο ντοκιμαντέρ, οι προαναφερθείσες τεχνικές δραματοποίησης υιοθετούνται σε μικρότερο βαθμό ή αποφεύγονται τελείως. Η απουσία τέτοιων τεχνικών διαμορφώνει τον άμεσο κινηματογράφο (direct cinema). Η δυνατότητα του ντοκιμαντέρ να αποκαλύπτει και όχι να καταγράφει είναι αυτή που το καθιστά καλλιτεχνικό έργο και όχι απλό ντοκουμέντο. Ήδη από τη δεκαετία του '70 η ενασχόληση του ιστορικού Marc Ferro με την κινούμενη εικόνα άνοιξε τον δρόμο για μια επιστημονική και αξιόπιστη μελέτη.

Στη βιβλιογραφία αναδείχθηκαν κυρίως δύο τρόποι ιστορικής «ανάγνωσης» των ταινιών. Ο πρώτος αφορά στις ταινίες ως πηγές άντλησης στοιχείων για την εποχή παραγωγής τους και στην κοινωνία αναφοράς τους, οπότε κάθε ταινία συνιστά αδιακρίτως αντικείμενο μελέτης. Ο δεύτερος, με τον οποίο και θα ασχοληθούμε,

αφορά στις αναπαραστάσεις του παρελθόντος, αυτές που ονομάζουμε συχνά «ιστορικές» ή «ταϊνίες εποχής». Οι κινηματογραφιστές έχουν τη δική τους μνήμη και ιδεολογική τοποθέτηση πάνω στην ιστορία, αλλά συγχρόνως διαλέγονται με την κοινωνία και την τροφοδοτούν με ερμηνείες για το παρόν και το παρελθόν.

Τα ερευνητικά ερωτήματα που προκύπτουν είναι: *αν για κάποιους σκηνοθέτες το παρελθόν είναι χώρος στοχασμού και προβληματισμού που μπορεί να δώσει απαντήσεις σε ερωτήματα ταυτότητας και συλλογικής συνειδητοποίηση ή συνιστά απλώς έναν χώρο διασκέδασης, αγωνίας, περιπέτειας;* (Θεοδωρίδης, 2004).

Η ανάλυση της κινηματογραφικής εικόνας ως ιστορικού τεκμηρίου αναδεικνύει *το μη ορατό πίσω από το ορατό, την κρυμμένη και άπιαστη όψη της Ιστορίας*. Στην αναζήτηση αυτή, η εικόνα μόνη της δεν είναι επαρκής, αλλά είναι απαραίτητο να συμπληρωθεί από εξω-κινηματογραφικές πληροφορίες σχετικά με τη συνολική ιστορική συγκυρία, τους δημιουργούς και τους παραγωγούς της εικόνας, την αγορά, την πολιτική εξουσία.

Στη σημειωτική ανάλυση χρησιμοποιούνται βασικοί όροι από τη φιλολογική κριτική και τη ρητορική, όπως οι συμπαραδηλωτικές σημασίες, οι οποίες δημιουργούνται συχνά με χρήση της μεταφοράς ή της μετωνυμίας (Jakobson, 1971: 570-579). Η μεταφορά εκφράζει το ανοίκειο με όρους του οικείου. Με σημειωτικούς όρους, η μεταφορά αποτελεί ένα σημαίνον που χρησιμοποιείται για να αναφέρεται σε ένα σημαινόμενο με τρόπο που είναι αρχικά μη συμβατικός, επειδή φαινομενικά περιφρονεί την κυριολεκτική ή καταδηλωτική ομοιότητα.

Στον κινηματογράφο η «μεταφορά εφαρμόζεται όταν υπάρχουν δύο διαδοχικές σκηνές και η δεύτερη λειτουργεί σε σύγκριση με την πρώτη» (Hayward, 1996: 218). Όπως γράφει ο John Fiske «η οπτική γλώσσα που λειτουργεί πιο συχνά μεταφορικά είναι αυτή που χρησιμοποιείται από τους διαφημιστές» (Fiske, 1982: 97). Οι Thwaites, Lloyd και Warwick γράφουν ότι η μεταφορά μπορεί να συνεπάγεται τη λειτουργία «της μεταβίβασης», που μεταφέρει κάποιες ιδιότητες από το ένα σημείο στο άλλο (Thwaites, Lloyd & Warwick, 1994: 46).

Άλλοι σημειωτιστές ορίζουν την μεταφορά ως μια υποδειγματική διάσταση κάθετη, επιλογική και συσχετιστική. Οι Thwaites, Lloyd και Warwick ισχυρίζονται ότι οι μεταφορές και οι μετωνυμίες λειτουργούν τόσο συνταγματικά όσο και παραδειγματικά (Thwaites, Lloyd & Warwick, 1994: 47-49).

Η σημειωτική επικεντρώνεται στις πρακτικές σημασιοδότησης και μελετά την αναπαράσταση με αυστηρότητα (Mick, 1988: 20), δηλαδή αυτό που έχει οριστεί ως «η κοινωνική διαδικασία εξαγωγής νοημάτων μέσα σε όλα τα διαθέσιμα σημασιοδοτικά συστήματα» (John Hartley στο O'Sullivan et al., 1994: 265). Η παραδοσιακή δομική σημειωτική εφαρμόστηκε πρωταρχικά στην ανάλυση κειμένου, αλλά σήμερα δεν ταυτίζεται με το στρουκτουραλισμό. Η στροφή προς την κοινωνική σημειωτική απεικονίζεται στο αυξημένο ενδιαφέρον για το ρόλο του αναγνώστη-θεατή και μάς υποδεικνύει πώς το ίδιο το κείμενο/φίλμ μπορεί να παράγει διαφορετικές σημασίες για διάφορους αναγνώστες.

Η εσωτερική σχέση μεταξύ βιώματος-μεταφοράς και πολυτροπικότητας στο συγκεκριμένο ιστορικό ντοκιμαντέρ αναδεικνύεται μέσω της σημειωτικής ανάλυσης και αποδόμησης των πολλαπλών γλωσσικών και οπτικών αφηγήσεων, οι οποίες δομούν το ντοκιμαντέρ. Το κινηματογραφικό βίωμα μετασχηματίζεται από ατομική συνείδηση και δράση σε ένα συλλογικό όραμα. Το ντοκιμαντέρ «ανοίγει» θέματα, τα οποία μέσα από την αντιπαράθεση, τις συγκλονιστικές μαρτυρίες, μέσα από τη χρονική απόσταση των αφηγητών/τριών, προκαλούν φρίκη και απορία.

Τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι: *πώς μετριέται η απόλεια; τι σημαίνει νίκη και τι ήττα; πώς έχει διαμορφωθεί δεκαετίες αργότερα η μνήμη της εθνικής αντίστασης και του εμφυλίου;*

Το ντοκιμαντέρ αφηγείται το συλλογικό βίωμα και τους αγώνες των ανθρώπων που μετείχαν στο Δημοκρατικό Στρατό της Ελλάδας, την περίοδο 1946-1949, αλλά και αυτών που τον πολέμησαν. Για τον προσδιορισμό του κοινωνικού/συλλογικού βιώματος παραπέμπουμε:

- αφενός στη φαινομενολογική αντίληψη του κοινωνικού, όπου παρατηρείται μια θεμελιώδης αντίφαση, γιατί το κοινωνικό δεν μπορεί να συλληφθεί ως αντικείμενο, ως το ντυρκεμιανό «πράγμα», αλλά βιώνεται και ως βίωμα περιγράφεται και κατανοείται. Στη διάσταση αυτή οι φαινομενολόγοι υπερβαίνουν τη διάκριση εσωτερικού και εξωτερικού, ατόμου και κοινωνίας. Τα ερωτήματα που προκύπτουν από αυτήν την ανάλυση μπορούν να τεθούν ως εξής: Με ποιες κατηγορίες θα περιγραφούν τα βιώματα, αν όχι με κατηγορίες που προέκυψαν από προηγούμενες αντικειμενοποιήσεις; Αυτή η αντίφαση οδηγεί είτε σε έναν απόλυτο σκεπτικισμό, είτε σε έναν ανεξέλεγκτο εκλεκτικισμό, όπου όλα επιτρέπονται. Ωστόσο οι Μπέργκερ και Λάκμαν υποκαθιστώντας την προθεσιακότητα-αποβλεπτικότητα, κεντρική έννοια της φαινομενολογίας, με την κοινωνικοποίηση ως εσωτερίκευση του γενικευμένου άλλου λύνουν αυτή την αντίφαση υπερβαίνοντας τη φαινομενολογία. Το γνωσιολογικό υποκείμενο της φαινομενολογικής προθεσιακότητας μετατρέπεται στο ηθικό υποκείμενο του πραγματισμού και αυτό συνιστά έναν υποβιβασμό της φαινομενολογίας. Έτσι όμως στη διάσταση ατομικού και κοινωνικού επανέρχεται μια υπερχρονική, ανιστορική οριστικότητα (στο Ανθογαλίδου, 1998).
- αφετέρου η έρευνα των διαμεσολαβητικών μηχανισμών προωθεί τη γνώση, αλλά και την κριτική του συγκεκριμένου. Έτσι στην κριτική του Βυγκότσκι προς τη θεωρία του Πιαζέ ανατρέπεται η έννοια της κοινωνικοποίησης, γιατί ο άνθρωπος γεννιέται ως υποκείμενο κοινωνικών σχέσεων, καθώς και ως βιολογική υπόσταση έχει ανάγκες που πρέπει να ικανοποιήσει στον κόσμο των πραγμάτων και των ανθρώπων. Για τους ίδιους λόγους επιδρά επίσης στο περιβάλλον μέσα στο οποίο εγκαθίσταται ως κοινωνική οντότητα (στο Ανθογαλίδου, 1998).

Στο θεωρητικό αυτό πεδίο κατανοούμε το ιστορικό και κινηματογραφικό βίωμα στο πολυτροπικό υλικό του ντοκιμαντέρ που αναλύουμε. Όπως γράφει ο Μπαχτίν «το υποκείμενο, η ατομική συνείδηση, είναι ένα κοινωνικο-ιδεολογικό γεγονός, που προκύπτει όχι από την απλή διαπραγμάτευση με τυποποιημένα νοήματα, αλλά από τον ενεργητικό διάλογο με αντιφατικές κοινωνικές καταστάσεις και αντιφατικά νοήματα [...] η συνείδηση, μια ολότητα από βιώματα, συναισθήματα, παραστάσεις και νόηση διαμορφώνεται με τη θεωρητικοπρακτική οικειοποίηση του περιβάλλοντος, ένα από τα στοιχεία του οποίου είναι και η γλώσσα. Το Υποκείμενο είναι η σημασία, αλλά η σημασία είναι ελευθερία» (στο Ανθογαλίδου, 1998).

Εάν προσεγγίσουμε την κοινωνική δυναμική σύμφωνα με τη μαρξιστική ανάλυση, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι το υποκείμενο σε κάθε επαφή με μορφές δράσης ή με κοινωνικά νοήματα μεταβάλλεται. Πολλές από αυτές τις μεταβολές μπορούμε να «διαβάσουμε» στο πολυτροπικό υλικό του ντοκιμαντέρ για τον Δημοκρατικό στρατό.

2. Μεθοδολογία της έρευνας: στόχοι της έρευνας και θεωρητικά ζητήματα του ντοκιμαντέρ ως πολυτροπικού ιστορικού-βιογραφικού κειμένου

Στην παρούσα έρευνα, επιχειρείται η μαρξιστική και σημειωτική πρόσληψη ενός ντοκιμαντέρ σε μορφή DVD με θέμα «Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας, 1946-1949», το οποίο είναι προϊόν της εταιρείας παραγωγής «902» και η διανομή του έγινε από την εφημερίδα Ριζοσπάστης στις 10 Δεκεμβρίου 2006 με αφορμή τα 60 χρόνια από την ίδρυση του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας (Δ.Σ.Ε.).

Από τους πομπούς του σημείου είναι φανερό ότι πρόκειται για ένα «στρατευμένο» ντοκιμαντέρ και η ερευνητική μας υπόθεση αφορά σε μια «προπαγανδιστική» διαμεσολάβηση.

Στόχος της έρευνας αυτής, είναι η ανάλυση, πρόσληψη του ντοκιμαντέρ σε σημειωτικό πεδίο για να εντοπίσουμε τη χρήση των ιστορικών πληροφοριών μέσω του ιστορικού/συλλογικού βιώματος και της μεταφοράς στη σύγχρονη ιστορική αφήγηση. Η σημειωτική μέθοδος ανάλυσης επιλέγεται, γιατί είναι κατάλληλα προσαρμοσμένη για να διερευνά συνδηλωτικές σημασίες (Chandler, 1999). Στην περίπτωση του ντοκιμαντέρ που εξετάζουμε, παρατηρούμε το συνδυασμό κινούμενης εικόνας/φωτογραφιών/έντυπου υλικού, μουσικών και χορευτικών σημαινόντων και προφορικού λόγου/ συνεντεύξεων μέσω των οποίων αποδίδονται τα ιστορικά βιώματα στο πεδίο της δράσης, αλλά και της αρνητικής βίωσης (Schütze, 1982). Οι αφηγήσεις σε γλωσσικό/ηχητικό και οπτικό πεδίο μας μεταφέρουν σε συγκεκριμένη ιστορική εποχή και σε ιστορικούς τόπους της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, όπου εμπλέκονται διαφορετικές αφηγήσεις της ιστορίας με άξονα την πολιτική ιστορία και τον αγώνα του Δ.Σ.Ε. ως τακτικού στρατού ενάντια στο φασισμό και στον ιμπεριαλισμό.

Στην ιστορική έρευνα, μέσω της ανάλυσης μιας περίπτωσης και της σύγκρισης της με άλλες, επιτυγχάνουμε τη γνώση των τυπικών διαδικασιών, οι οποίες χρησιμεύουν στην κατανόηση του ιστορικο-κοινωνικού γίγνεσθαι. Ο Schütze αναφέρθηκε στις νοηματικές αρχές της αυθόρμητης διήγησης, με τις οποίες συνέδεσε τα εξής φαινόμενα:

1. Τη σχέση μεταξύ του φορέα της βιογραφίας και των φορέων των γεγονότων ως νοηματική αρχή της αυτοβιογραφικής διήγησης
2. Τη σύνδεση του γεγονότος και της εμπειρίας
3. Το κοινωνικό πλαίσιο ως νοηματική αρχή, στο οποίο ο φορέας της βιογραφίας πρέπει να εντάξει τη δική του αφήγηση, αν θέλει να είναι πειστικός
4. Το συνολικό σχεδιασμό της ιστορίας ζωής ως αυθύπαρκτης νοηματικής αρχής.

Οι αφηγητές στο ντοκιμαντέρ οργανώνουν τις κύριες γραμμές της αφήγησης, εκτός των προσώπων και των γεγονότων που εισάγονται, έτσι ώστε να δημιουργούνται σχέσεις μεταξύ ετερογενών εμπειριών και γεγονότων. Ιδιαίτερη θεωρητική αξία στην ανάλυση των ιστορικών αφηγήσεων έχουν τέσσερις βασικές δομές της βιογραφίας, που συνδέουν την εμπειρία με τα γεγονότα: (1) Βιογραφικά σχέδια δράσης, (2) Θεσμοθετημένα πρότυπα και προσμονές της βιογραφικής εξέλιξης, (3) Εξαρτημένες βιογραφικές τροχιές, (4) Διαδικασίες μεταμόρφωσης. Στην ανάλυση του ντοκιμαντέρ ακολουθείται η δομική περιγραφή της διαδικασίας, όπου οι αφηγήσεις (γλωσσικές, μουσικές, χορευτικές και οπτικές) αποδομούνται και αναλύονται σε ενότητες.

Ο Marc Ferro (2001) αναφέρει μια σειρά κριτηρίων σύμφωνα με τα οποία οι εικόνες στην αναπαράσταση των ιστορικών γεγονότων μπορούν να ελεγχθούν όσον αφορά στη γνησιότητά τους. Η γωνία λήψης, η εστιακή απόσταση σε διαφορετικές εικόνες του ίδιου πλάνου, ο βαθμός ευκρίνειας των εικόνων και ο φωτισμός συνιστούν βασικούς άξονες για τις συνθήκες του γυρίσματος.

Στην παραγωγή μιας ιστορικής μυθοπλασίας σημαντικό ρόλο έχουν οι εικόνες, οι οποίες χρησιμεύουν ως «ιστορικά ίχνη» και συμβάλλουν διακειμενικά στην επιβεβαίωση μιας πληροφορίας ή αποτελούν «ιστορική μαρτυρία» από μόνες τους. Με την ανάπτυξη του κινηματογράφου, οι ιστορικοί απέκτησαν τη δυνατότητα να αναλύσουν και την κινούμενη εικόνα, γιατί έγινε αντιληπτό ότι ο κινηματογράφος μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως πηγή ιστορικών μαρτυριών, όπως και η φωτογραφία. Ο θεωρητικός του κινηματογράφου Christian Metz επισημαίνει την αναλογία μεταξύ της κινηματογραφικής οθόνης και του καθρέφτη, γιατί μέσω της ταύτισης με το βλέμμα της φωτογραφικής μηχανής, ο θεατής του κινηματογράφου ξαναπαίξει τους ρόλους, τους οποίους ο θεωρητικός Jacques Lacan ονόμασε στάδιο του καθρέφτη, *στάδιο κατά το οποίο, βλέπουμε τον εαυτό μας για πρώτη φορά σαν κάποιον άλλο, ένα σημαντικό βήμα στο χτίσιμο του εγώ* (Metz, 1975).

Ωστόσο, για να αποτελέσει ένα κινηματογραφικό έργο, όπως αυτό που παρουσιάζουμε, ιστορική μαρτυρία, πρέπει ως ερευνητές να γνωρίζουμε εάν η καταγεγραμμένη εικόνα είναι γνήσια ή παραποιημένη, ώστε να εξυπηρετήσει τους αισθητικούς/πολιτικούς σκοπούς του παραγγελιοδότη ή απλά του δημιουργού της. Μερικές κύριες μορφές βλέμματος μπορούν να αναγνωρισθούν στα κινηματογραφικά κείμενα με στόχο την ανάλυση της ιστορικής πληροφορίας που δίνεται. Η εμφανέστερη τυπολογία βασίζεται στο *ποιος κοιτάζει*: το βλέμμα του θεατή, το εσω-αφηγηματικό βλέμμα και το άμεσο (ή εξω-διηγηματικό) βλέμμα προς το θεατή.

Η εμφανής, φυσική απόσταση μαρτυρά τις σχέσεις μεταξύ του ατόμου που εικονίζεται σε ένα κείμενο και του θεατή (Kress & van Leeuwen, 1996· Tuchman, 1978). Στον κινηματογράφο, οι «τρόποι προσαγόρευσης» αντανakλώνται στα μεγέθη της λήψης, όπου τα κοντινά πλάνα σημαίνουν στενές ή προσωπικές σχέσεις, οι μέσες λήψεις κοινωνικές σχέσεις και οι μακρινές λήψεις απρόσωπες σχέσεις¹. Τα κοντινά πλάνα επικεντρώνουν την προσοχή στα αισθήματα και τις αντιδράσεις του ατόμου. Στις συνεντεύξεις, η χρήση BCU μπορεί να δίνει έμφαση στην ένταση αυτού, που δίνει τη συνέντευξη και να υπονοεί ψέμα ή ενοχή. Τα BCU χρησιμοποιούνται σπάνια για σημαντικές δημόσιες προσωπικότητες. Προτιμώνται τα MCU, όπου η κάμερα προσφέρει μιαν αίσθηση απόστασης. Στις δυτικές

¹ Υπάρχουν τρία κύρια είδη μεγέθους λήψεως: *μακρινή λήψη*, *μέση λήψη* και *κοντινή λήψη*: *Μακρινή λήψη* (Long shot -LS): δείχνει όλα ή τα περισσότερα στοιχεία ενός μεγάλου θέματος (π.χ. ενός προσώπου) και συνήθως το μεγαλύτερο μέρος τους περιβάλλοντος, *Υπερμεγέθης λήψη* (Extreme Long Shot -ELS): η κάμερα βρίσκεται στη μέγιστη δυνατή απόσταση από το αντικείμενο, που δίνει έμφαση στο υπόβαθρο, *Μακρινή λήψη μέσου μεγέθους* (Medium Long Shot -MLS): στην περίπτωση ενός όρθιου ηθοποιού, οι χαμηλότερες γραμμές του πλαισίου του κόβουν τα πόδια και τους αστραγάλους, *Μέσες λήψεις* (Mid-Shots -MS): το υποκείμενο ή ο ηθοποιός και το σκηνικό καταλαμβάνουν περίπου ίσους χώρους στην εικόνα. Στην περίπτωση του ιστάμενου ηθοποιού το χαμηλότερο πλαίσιο περνά από τη μέση του. Υπάρχει χώρος για να φανούν οι χειρονομίες. *Μεσοκομμένες λήψεις* (Medium Close Shot -MCS): Το σκηνικό μπορεί ακόμη να φαίνεται, η χαμηλότερη γραμμή του πλαισίου περνά όμως από το στήθος του ηθοποιού. *Κοντινές λήψεις* (Close-up -CU) δείχνουν το πρόσωπο ενός χαρακτήρα σε μεγαλύτερη λεπτομέρεια, ούτως ώστε να γεμίσει η οθόνη, *Μεσοκοντινή* (Close-Up -MCU): κεφάλι και ώμοι, *Μεγάλη κοντινή* (Big Close-Up -BCU): μέτωπο έως πηγούνι.

κουλτούρες το διάστημα 60 περίπου πόντων ορίζεται ως ιδιωτικός χώρος και τα BCU θεωρούνται ενοχλητικά.

Το πολυτροπικό υλικό, που αναλύουμε συνιστά ένα πολιτικό ντοκιμαντέρ-αφιέρωμα στα εξήντα χρόνια από την ίδρυση του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας, διάρκειας 1 ώρας 20 λεπτών και 13,65 δευτερολέπτων.

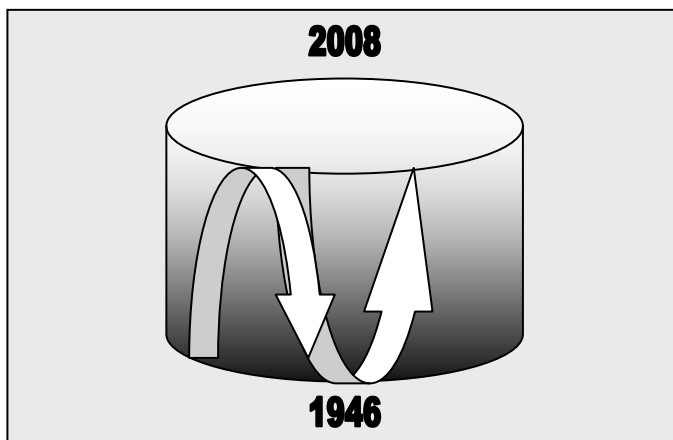
Μέσα από κινηματογραφικά ντοκουμέντα –ταυτόχρονα της εποχής των γεγονότων– από το αρχείο του Κ.Κ.Ε., στις περιοχές του Γράμμου και του Βίτσι, αναδεικνύεται ο ηρωισμός των μαχητριών και των μαχητών του επαναστατικού λαϊκού στρατού στη φάση της ταξικής πάλης στην Ελλάδα τον εικοστό αιώνα.

Η παρουσίαση γίνεται εναλλακτικά στο χρόνο σε σπειροειδές σχήμα από το σήμερα στο τότε, σε μια διαλεκτική σύνθεση από το παρόν στο παρελθόν και στο παρόν.

Οι αφηγήσεις, η άμεση βιντεοσκόπηση των πραγματικών γεγονότων, αλλά και η μεταγενέστερη, κινηματογραφική αναπαράστασή τους εμπλέκονται, ξεκινώντας από την αρχή της εθνικής αντίστασης (28/10/1940) μέχρι την αρχή του εμφυλίου (28/10/1946), το τέλος του και την μεταφορά στο παρόν. Η αφήγηση στο χρόνο γίνεται εναλλάξ (τότε και σήμερα), ενώ ο χώρος δράσης του Δ.Σ.Ε. είναι σταθερός στη γεωγραφία της Δυτικής Μακεδονίας. Ωστόσο οι μεταφορές στους τόπους της Αγγλίας και της Αμερικής, καθώς και στην Αθήνα, αναδεικνύουν την πολιτική ιστορία και τις επιλογές του αστικού κράτους vs της λαϊκής δημοκρατίας για την οποία αγωνίστηκε ο Δ.Σ.Ε.

Για την υλιστική αντίληψη της ιστορίας, «η ιστορία είναι συγκεκριμένη, τραχιά και ποικιλόμορφη με συνδυασμούς και προοπτικές και όποιος εξιστορεί βρίσκεται συνεχώς μπροστά σε πράγματα που φαίνονται διακεκριμένα, ανεξάρτητα και καθεαυτά. Η δυσκολία βρίσκεται στο να συλλάβουμε το σύνολο σαν σύνολο και να διακρίνουμε τις σχέσεις με διάρκεια από τα σύντομα συμβάντα» (στο Singer, 2006).

Η χρονολογική, σπειροειδής πορεία, που ακολουθείται στο ντοκιμαντέρ θα μπορούσε να αναπαρασταθεί στο Σχήμα 1 πιο κάτω ως *Δομή της κινηματογραφικής αφήγησης στο χρόνο*. Η βάση του κυλίνδρου αναφέρεται στην περίοδο δράσης του Δ.Σ.Ε. –1946– και η κορυφή του στο παρόν –2008. Η βάση και η κορυφή του κυλίνδρου σημαίνουν επίσης το χώρο, που παραμένει σταθερός, ενώ οι κάθετες γραμμές που τις ενώνουν είναι ο χρόνος που εξελίσσεται. Η πορεία που ακολουθεί το βέλος σημαίνει την πορεία της δράσης στο χρόνο, τότε και σήμερα εναλλάξ.



Σχήμα 1. Δομή της κινηματογραφικής αφήγησης στο χρόνο.

Η νέα ιστορία, όπως διαμορφώθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα αποδέχεται τη διάκριση του ιστορικού γεγονότος από την ερμηνεία του, αλλά δεν δέχεται την ισοτιμία των ιστορικών ερμηνειών, ενώ δίνεται έμφαση στο διεπιστημονικό χαρακτήρα των ιστορικών εγχειρημάτων και στην ιστορική ανάλυση vs στην ιστορική αφήγηση (στο Burke, 1991: 1-23). Όταν διαφορετικοί άνθρωποι, διαφορετικές ομάδες και τάξεις ρωτούν «τι σημαίνει η ιστορία για μένα/μας και πώς μπορεί αυτό να χρησιμοποιηθεί ή να μην χρησιμοποιηθεί σωστά», τότε διαπιστώνουμε ότι η ιστορία γίνεται ιστορία-πρόβλημα όσον αφορά στη χρήση και στη διαχείρισή της.

Τα κινηματογραφικά κείμενα με ιστορική θεματική είναι πολύσημα και η πολυσημία εξαρτάται και από την πολυτροπικότητα του κειμένου. Ως κείμενο ορίζεται η σύνθετη ποικιλία κοινωνικών καταστάσεων ή συμβάντων: *γραπτά κείμενα και αφίσες, video-clips και κινηματογραφικές ταινίες, σχολικά μαθήματα και πολιτικοί λόγοι, θεατρικές παραστάσεις ή θεατρικά δράματα κ.ά.* (Χοντολίδου, 1999). Ο όρος πολυτροπικότητα αναφέρεται στα μηνύματα ενός κειμένου/κινηματογραφικής ταινίας, τα οποία δομούνται με τη γλώσσα (γραπτή και προφορική), την εικόνα, τις κιναισθητικές πράξεις (χειρονομίες, κινήσεις, πόζες, χειρισμός αντικειμένων). Σύμφωνα με τη θεωρία της πολυτροπικότητας κάθε κείμενο είναι ένα πολλαπλό σύστημα τρόπων. Το γλωσσολογικό μοντέλο δεν μπορεί να εφαρμοστεί στον κινηματογράφο, γιατί δεν βρίσκουμε σ' αυτόν τα δύο κύρια στοιχεία του: την αυθαιρεσία του σημείου και τη διπλή άρθρωση.

Το ερώτημα που προκύπτει αφορά στην μικρότερη σημαίνουσα μονάδα στον κινηματογράφο. Ο Metz (1975) προτείνει τη μεγάλη συνταγματική δομή των εννοιολογικών μονάδων μέσα στην ταινία. Ορίζοντας ως δεδομένη την ομοιότητα, την αναλογία, τη σύμπτωση σημαίνοντος-σημαινόμενου του εικονικού σημείου, παρατηρούμε ότι το αναφερόμενο ταυτίζεται με το επίπεδο της συνειρμικότητας. Συνειρμικότητα για τον Metz είναι η αφήγηση, που διατηρεί «φυσικές» σχέσεις με την πραγματικότητα, όπως στην περίπτωση των ιστορικών ταινιών².

3. Ανάλυση του πολυτροπικού υλικού του ντοκιμαντέρ Δ.Σ.Ε.

Στο πλαίσιο των θεωρητικών αυτών προβληματισμών επιχειρούμε στη συνέχεια να ταξινομήσουμε σημειωτικά το πολυτροπικό υλικό της ταινίας Δ.Σ.Ε., αποδομώντας τις πολλαπλές γλωσσικές, οπτικές, μουσικές, χρονολογικές, τοπολογικές αφηγήσεις με στόχο την ανάδειξη των ιστορικών και πολιτικών βιωμάτων:

1. **Εικονομήνυμα-τίτλος στο ντοκιμαντέρ:** Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας, 1946-1949 ως γλωσσικά σημαίνοντα, σε κεφαλαιογράμματη γραφή με έμφαση της πληροφορίας στο αρχικό Δ σε κόκκινο χρώμα, που τοποθετείται σε δίχρωμο κύκλο (βλ. εικόνα 1). Εντοπίζουμε την κυριολεκτική χρήση και σύνταξη των λέξεων ως εξής: επίθετο πολιτικής σήμανσης, με το θέμα του ντοκιμαντέρ σε ουσιαστικό, ακολουθεί η γενική προέλευση εθνικής σήμανσης και ο χρονικός προσδιορισμός -τα έτη του εμφυλίου πολέμου.

² Η ταύτιση της πραγματικότητας και της αναπαράστασης γίνεται «φυσικά» και αναπόφευκτα.



Εικόνα 1. Εικονομήνυμα-τίτλος του ντοκιμαντέρ.

2. **Χρόνος-διάρκεια του ντοκιμαντέρ:** 1 ώρα, 20 λεπτά και 13,65 δευτερόλεπτα.
3. **Αφηγήσεις-διαμεσολαβήσεις υποκειμένων:** τρεις άντρες και μία γυναίκα (μόνο φωνή, χωρίς εικόνα) εναλλάξ.
4. **Νέες τεχνολογίες/βίντεο, η χρήση τους στο ντοκιμαντέρ με ασπρόμαυρα και έγχρωμα σημαίνουντα επιλέγεται για τη συνδήλωση του παρελθόντος και του παρόντος αντίστοιχα:**
 - Ασπρόμαυρα βίντεο για τον τοπολογικό και χρονολογικό προσδιορισμό ως προσπάθεια απόδοσης του παρελθόντος/μνήμης χωρίς χρώμα: Τοπία (βουνά Γράμμος και Βίτσι). Σκηνές πολέμου (τραυματίες και περίθαλψη αυτών, συλλήψεις στρατιωτικών και μαχητών, στόλος, αεροπορία, πεζικό, πυροβολικό, τανκς). Σκηνές της καθημερινής ζωής (μαχητές που χορεύουν παραδοσιακούς χορούς, κοπέλες στο χωριό, αγροτική ζωή, σίτιση-μοίρασμα τροφής). Πόλεις, ερειπωμένα και κατεστραμμένα κτήρια. Μετάβαση στο παρόν με τα συλλαλητήρια, απόσπασμα από δικαστήριο, υπαίθριες συνελεύσεις, συνέδριο Κ.Κ.Ε., απονομή του μεταλλίου ανδρείας σε γυναίκες μαχήτριες, τυπογραφείο εφημερίδας.
 - Έγχρωμα βίντεο για τον τοπολογικό και χρονολογικό προσδιορισμό ως προσπάθεια απόδοσης του παρόντος, που καταγράφει τις μνήμες των πληροφορητών και αναδεικνύει τα σύγχρονα σύμβολα και τη διαχείριση της μνήμης: Τοπία (βουνά Γράμμος και Βίτσι). Βίντεο της σημερινής εποχής με πολεμικά ευρήματα του πολέμου. Ομιλία γυναίκας πολιτικού (Αλέκα Παπαρήγα, Γενική γραμματέας ΚΚΕ), διαδηλώσεις, πορείες, εκρήξεις, τραυματίες, υπουργοί, Βουλή,

χρηματιστήριο, χαρτονομίσματα ευρώ, πανό με συνθήματα, καταστροφές (το άγαλμα του Τρούμαν που το έριξαν σε διαδήλωση).

5. Εφέ στα βίντεο δίνοντας έμφαση στην απόδοση του βιώματος:

- Ασπρόμαυρα βίντεο: Στα ασπρόμαυρα βίντεο παρατηρείται η χρήση ειδικών εφέ που παρουσιάζουν την εικόνα τρεμάμενη (7 φορές), την εικόνα με «νιφάδες χιονιού» για την απόδοση του παρελθόντος, την εικόνα να εναλλάσσεται με ρόμβους (1 φορά) και με τετράγωνα (1 φορά), τα υποκείμενα να τρέχουν σε αργή κίνηση.
- Έγχρωμα βίντεο: Τρεμάμενη εικόνα (1 φορά), τοπία (τα βουνά Γράμμος και Βίτσι την εποχή εκείνη, που εναλλάσσονται με ασπρόμαυρα βίντεο των βουνών με τη μορφή που έχουν σήμερα, ασπρόμαυρες φιγούρες υποκειμένων που βαδίζουν στα έγχρωμα βουνά). Σύνδεση και εναλλαγή σύγχρονων εικόνων (έγχρωμες) με παλιές (ασπρόμαυρες): πορεία σύγχρονων νέων, που μεταφέρεται στο χρόνο με το βάδισμα των μαχητών στα βουνά/στον ίδιο τόπο και παραδοσιακός χορός νέων της σημερινής εποχής, που μεταφέρεται στους μαχητές του Δ.Σ.Ε., που χορεύουν στα βουνά/τόπο της μάχης.

6. Οπτικό-φωτογραφίες/ ασπρόμαυρες και έγχρωμες ως σημαινόμενα της εποχής και ιστορικά ίχνη από άλλα μέσα πληροφόρησης και τέχνης:

- Ασπρόμαυρες φωτογραφίες, που επιλέγονται για τα πρόσωπα υποκειμένων, στρατηγών, εκτελεστών, για τα θύματα πολέμου, για τις αναπαραστάσεις αποκεφαλισμών, τις διαδηλώσεις, για το χάρτη της Ελλάδας, για τα ντοκουμέντα από εξώφυλλα εφημερίδων.
- Έγχρωμες φωτογραφίες από έντυπα εφημερίδων, περιοδικών και βιβλίων που επιλέγονται με στόχο την επιβεβαίωση των ντοκουμέντων και τη διακειμενικότητα.

7. Μουσική/ήχοι στο ντοκιμαντέρ:

- Ως μουσικό σημαινόμενο στο ντοκιμαντέρ επιλέγονται παραδοσιακά τραγούδια και χοροί από την Ελλάδα, αλλά και η κλασική και σύγχρονη ηλεκτρονική μουσική. Έμφαση δίνεται σε πολιτικό τραγούδι της εποχής και σε απόσπασμα από ραδιοφωνική εκπομπή, σε ποιήματα και στον όρκο του Δ.Σ.Ε.
- Ήχοι επιλέγονται για να δοθεί έμφαση στη δραματοποίηση των γεγονότων και των συλλογικών επαναστατικών βιωμάτων, που σημασιοδοτούνται μέσα από τις Σειρήνες, το γυναικείο κλάμα και τις κραυγές.

8. Οι προφορικές μαρτυρίες ως συνεντεύξεις επιλέγονται για την ενίσχυση της κινηματογραφικής αναπαράστασης μέσα από τη σύγχρονη διαμεσολάβηση των υποκειμένων που μετείχαν στα γεγονότα ενεργά: Σύνολο εννέα υποκείμενα (επτά άντρες και δύο γυναίκες). Σε όλες τις συνεντεύξεις συμμετέχουν υποκείμενα, που υπήρξαν μαχητές και μαχήτριες του Δ.Σ.Ε και καταθέτουν τα βιώματά τους. Στην περίπτωση των συνεντεύξεων σημαντικός είναι ο χώρος, όπου δόθηκε η συνέντευξη, γιατί σημαίνει την ηλικία, την οικειότητα, αλλά και την ανάγκη δημόσιας προβολής των υποκειμένων/μαχητών/μαχητριών που μετέχουν σε ένα πολιτικό ντοκιμαντέρ για τον δικό τους αγώνα:

- Συνεντεύξεις που δόθηκαν στο χώρο των υποκειμένων (οικία):

→ Αλέκος Παπαγεωργίου, Συνταγματάρχης Δ.Σ.Ε.-Επιτελάρχης Κ.Γ.Α.Ν.Ε.:

Διάρκεια 1ης εμφάνισης: 0:00:40.84 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 2ης εμφάνισης: 0:00:47.18 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 3ης εμφάνισης: 0:01:21.55 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 4ης εμφάνισης: 0:00:25.80 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 5ης εμφάνισης: 0:00:25.74 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 6ης εμφάνισης: 0:00:14.55 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 7ης εμφάνισης: 0:00:15.09 δευτερόλεπτα.

→ Ευανθία Ζωΐδη, Υπολοχαγός Υγειονομικού Δ.Σ.Ε.:

Διάρκεια 1ης εμφάνισης: 0:00:39.98 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 2ης εμφάνισης: 0:00:28.21 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 3ης εμφάνισης: 0:00:41.56 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 4ης εμφάνισης: 0:00:16.72 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 5ης εμφάνισης: 0:00:30.21 δευτερόλεπτα.

→ Θανάσης Ανάγνου, Δ/της 3ου Επιτελικού Γραφείου 9ης Μεραρχίας Δ.Σ.Ε.:

Διάρκεια 1ης εμφάνισης: 0:00:13.72 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 2ης εμφάνισης: 0:00:30.21 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 3ης εμφάνισης: 0:00:12.47 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 4ης εμφάνισης: 0:00:25.55 δευτερόλεπτα.

- Συνεντεύξεις που δόθηκαν σε δημόσιο χώρο (πιθανόν σε αίθουσα όπου συγκεντρώθηκαν μέλη του Δ.Σ.Ε. για να δώσουν συνέντευξη):

→ Νίκος Τερζόγλου, Διοικητής Α.Γ.Α.-Επιτελάρχης 11ης Μεραρχίας Δ.Σ.Ε.:

Διάρκεια 1ης εμφάνισης: 0:00:20.25 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 2ης εμφάνισης: 0:00:28.25 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 3ης εμφάνισης: 0:00:07.77 δευτερόλεπτα.

→ Βασιλική Κωνσταντινίδου, Μαχήτρια Δ.Σ.Ε.:

Διάρκεια 1ης εμφάνισης: 0:00:30.92 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 2ης εμφάνισης: 0:00:43.53 δευτερόλεπτα.

→ Χρήστος Δίγκογλου, Λοχαγός Δ.Σ.Ε.:

Διάρκεια 1ης εμφάνισης: 0:00:23.44 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 2ης εμφάνισης: 0:00:19.01 δευτερόλεπτα.

→ Πρόδρομος Μελιτζανάς, Ανθυπολοχαγός Δ.Σ.Ε.:

Διάρκεια 1ης εμφάνισης: 0:00:38.62 δευτερόλεπτα.

- Συνεντεύξεις που δόθηκαν στα βουνά του Γράμμου και του Βίτσι:

→ Ζώης Τέντας, ταγματάρχης Δ.Σ.Ε.:

Διάρκεια 1ης εμφάνισης: 0:00:35.41 δευτερόλεπτα.

→ Αχιλλέας Προύτσας, Ταξίαρχος Δ.Σ.Ε.- Διοικητής Α.Γ.Α.:

Διάρκεια 1ης εμφάνισης: 0:00:24.96 δευτερόλεπτα.

Διάρκεια 2ης εμφάνισης: 0:00:15.84 δευτερόλεπτα.

9. Τα γραπτά γλωσσικά σημαίνοντα μέσα στην αφήγηση εντοπίζονται στον τίτλο του DVD, στο κείμενο που αποδίδεται στην αγγλική γλώσσα, στα μεταγενέστερα πανό/σύμβολα επετείου και μνήμης για τα βιώματα, στις κορδέλες με επιγραφές στις στολές, στους υπότιτλους σε προφορικό λόγο (σε ομιλία), στους υπότιτλους σε τηλεοπτική εκπομπή, στις επιγραφές σε

κτήρια, στα συνθήματα σε τοίχους και σε σύνθημα γραμμένο στο κατάστροφωμα πολεμικού πλοίου.

10. Ως **σύμβολα**, που μας μεταφέρουν στις μνήμες επιλέγονται τα πατριωτικά (ελληνική σημαία), τα στρατιωτικά (στρατιωτικά διακριτικά στις στολές των υποκειμένων), η χιτλερική σημαία, το σύμβολο της νίκης (ως χειρονομία των μαχητών/τριών, που συνδηλώνει τη νίκη).
11. **Πομποί και συντελεστές**: οι συντελεστές της παραγωγής του DVD είναι είκοσι τρία άτομα ως ομάδα επιλογής και σκηνοθέτησης του υλικού, το οποίο προέρχεται από το αρχείο του ΚΚΕ.

4. Η σημασία της βιογραφικής προσέγγισης στην ανάλυση του ντοκιμαντέρ Δ.Σ.Ε.

Καταγράφοντας τις πολλαπλές αυτές αφηγήσεις παρατηρούμε ότι η κύρια αφήγηση στο πολυτροπικό, πολιτικό ντοκιμαντέρ για το Δημοκρατικό Στρατό της Ελλάδας, στηρίζεται στη βιογραφική μέθοδο, που συνιστά βασικό κοινωνιολογικό εργαλείο κατανόησης και ερμηνείας υποκειμενικών νοημάτων, συλλογικών ερμηνευτικών σχημάτων και πολλαπλών εγγραφών του κοινωνικού στο ατομικό. Η βιογραφική έρευνα επικεντρώνεται κυρίως στον τρόπο με τον οποίο οι ευρύτερες διαδικασίες κοινωνικού μετασχηματισμού διαμεσολαβούν στις ατομικές περιπτώσεις και εγγράφονται σε υποκείμενα (στην περίπτωσή μας στους πληροφορητές και στους μετέχοντες στα γεγονότα), επηρεάζοντας τον τρόπο δράσης και σκέψης τους.

Η χρήση προφορικών μαρτυριών ως πηγής έρευνας ακυρώνει την απομόνωση και τη μοναχικότητα που χαρακτήριζε τη σχέση ιστορικού ερευνητή – αρχειακού υλικού (Μπουτζουβή, 1998). Το βιογραφικό υλικό στην ιστορική έρευνα ορίζεται ως η βιογραφικά αποκτημένη γνώση, ως πηγή υπερβαίνοντας το ρόλο μιας εξιστορημένης ιστορίας ζωής. Ο Fisher Rosenthal το 1990, κωδικοποίησε την ανάλυση του βιογραφικού υλικού μέσω ερωτημάτων: για το νόημα, τη σημασία που αποκτά η βιογραφία, για τις λειτουργίες που λαμβάνει στο κοινωνικό επίπεδο και για τους τρόπους που παράγονται, διατηρούνται και ρευστοποιούνται οι βιογραφικές δομές (στο Τσιώλης, 2006: 122).

Η σημασία του βιογραφικού υλικού σχετίζεται με τη θέση περί εξατομίκευσης στη φάση της αναστοχαστικής νεωτερικότητας. Στο πεδίο αυτό αναδεικνύονται οι κοινωνικές συλλογικότητες και οι καθορισμοί της βιομηχανικής κοινωνίας, όπως η οικογένεια, η τάξη, οι ρόλοι του φύλου. Έτσι θεμελιώνεται μια νέα αμεσότητα μεταξύ ατόμου-κοινωνίας, που έχει ως συνέπεια να εμφανίζονται οι κοινωνικές κρίσεις ως ατομικές.

Στο πεδίο αυτό μελετούμε το βιογραφικό παράδειγμα (α) ως ρυθμιστικό-κανονιστικό πλαίσιο και (β) το βιογραφικό αναστοχασμό ως διαδικασία συγκρότησης της ταυτότητας μέσω του βιώματος και της μνήμης. Στις κοινωνικές επιστήμες, οι βιογραφικές αφηγήσεις λαμβάνονται ως σημαντικές πηγές δεδομένων ιδιαίτερα στο χώρο της προφορικής ιστορίας. Η βιογραφική ταυτότητα ως ιδιάζουσα μορφή αυτοπεριγραφής, που συγκροτείται αυτοαναφορικά, διαθέτει χρονικότητα και εκλαμβάνεται ως διαρκώς αναθεωρούμενη δομή.

Στην ανάλυση του ντοκιμαντέρ, οι πολλαπλές διαμεσολαβημένες αφηγήσεις των υποκειμένων για το έργο του Δ.Σ.Ε., παράλληλα και διακειμενικά με τα επίσημα έγγραφα και τις άλλες πηγές για την ιστορία του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδος και σε συνάρτηση με το φωτογραφικό υλικό, που διασώζεται, συγκροτούν τη

διαδρομή του. Έτσι οι δράστες-ιστορικά υποκείμενα προσλαμβάνονται «ως ιστορικά διαμορφωμένοι δρώντες και οι βιογραφίες τους αποτελούν το πεδίο των διαμεσολαβήσεων του κοινωνικού προς το ατομικό, τη συμπίκνωση της κοινωνικά και ιστορικά συγκροτημένης υποκειμενικότητας» (Τσιώλης, 2006: 148). Η διαλεκτική σχέση του ατομικού/κοινωνικού φαίνεται ότι έχει βιογραφική βάση.

Ο Ν. Παναγιωτόπουλος επισημαίνει «ότι η προφορική μαρτυρία μεταβάλλεται στη μορφή και στο περιεχόμενό της ανάλογα με την κοινωνική ποιότητα της αγοράς, όπου προσφέρεται [...]» και ο Nassehi Vahid υποστηρίζει ότι «το μόνο που μπορεί να επιδιωχθεί είναι μια προσωρινή ανάλυση ενός κειμένου της στιγμής» (στο Τσιώλης, 2006: 148). Για την μελέτη του βιογραφικού υλικού, που εντοπίζουμε στο ντοκιμαντέρ, ακολουθούμε την πρόταση/διάκριση του Nassehi Vahid (στο Τσιώλης, 2006: 142) και επικεντρωνόμαστε στη θεματοποίηση συμβάντων του βίου ως κοινωνικού τελεστικού ενεργήματος.

Έτσι στο πολυτροπικό υλικό για το Δημοκρατικό Στρατό εντοπίζουμε τους διακριτούς χρονικούς ορίζοντες της αφήγησης, το παρελθοντικό παρόν και το παροντικό παρελθόν. Στις αφηγηματικές συνεντεύξεις εμπλέκεται η εξιστόρηση των εμπειριών με εικόνες και περιστατικά από τον αγώνα του Δημοκρατικού Στρατού, από όπου προκύπτει και το συλλογικό βίωμα. Κατά τη διαδικασία της μεταγραφής των ακουστικών και οπτικοακουστικών καταγραφών του λόγου, καθώς επίσης και του φωτογραφικού αρχείου, το πολυτροπικό υλικό αναπτύσσεται σε κινηματογραφική ταινία και έτσι αντικειμενοποιείται ως εμπειρικό υλικό, ως δεδομένα για την τεκμηρίωση των αποτελεσμάτων.

Το βίωμα στην ιστορία ως παρελθόν, η αφήγηση/αναπαράσταση για το παρελθόν και η συνδεδεμένη με αυτό επενέργεια λαμβάνουν χώρα σε συγκεκριμένα πλαίσια δραστηριοτήτων, θεσμών, δομών και πρακτικών. Ο θεατής κατανοεί, προσλαμβάνει, κατασκευάζει και συνδέεται με τον κόσμο γύρω του στη βάση της βιωματικής πραγματικότητας. Τα επεισόδια μάχης, η σύγκρουση, οι θάνατοι, οι απώλειες, οι στρατηγικές και πολιτικές επιλογές συγκροτούν το συλλογικό βίωμα.

5. Αφήγηση, μεταφορά και κώδικες του ιστορικού-συλλογικού βιώματος

Στο άρθρο του Jerome Bruner *Two Modes of Thinking* (1986) διαβάζουμε για τον (α) παραδειγματικό (paradigmatic), τον επαγωγικό (inductive) ή παραγωγικό (deductive) λόγο της επιστήμης και (β) τον αφηγηματικό (narrative), που είναι διάφορος του πρώτου σε μορφή, πρόθεση και λειτουργία. Οι δυο λόγοι μπορούν να συνεργαστούν, αλλά δεν μπορούν να υποκαταστήσουν ο ένας τον άλλον.

Τα προς αφήγηση γεγονότα στο πολιτικό ντοκιμαντέρ, που μελετούμε ως α, β, γ, δ, ε, βρίσκονται σε μία χρονολογική/σειριακή αφήγηση, που αναφέρεται στην «πραγματικότητα», καθώς γνωρίζουμε την πορεία της εθνικής αντίστασης και τη συνάρτησή της με την ιστορία των Ευρωπαίων και των Αμερικάνων. Ωστόσο η κινηματογραφική/πολυτροπική αφήγηση τους δίνει τη μορφή αβγδε, και πιθανώς άλλες, όπως γδαβε, βδαγε, καθώς ο χρόνος γίνεται σπειροειδής, τα αίτια εμπλέκονται/διαμεσολαβούνται μέσα από το παρόν, η εικόνα, η μουσική και κυρίως οι συνεντεύξεις συγκεκριμένων προσώπων μάς μεταφέρουν στην εποχή της δράσης. Αυτό που έχει σημασία είναι ότι υπάρχει αφηγηματικό νόημα, δηλαδή οργανώνεται η διάταξη των ιστορικών βιωμάτων με βάση υποκείμενες, αιτιακές αλληλουχίες και αποδίδεται η ιστορική διαδρομή του Δ.Σ.Ε. ως τακτικού στρατού, που πολέμησε ηρωικά το φασισμό και τον ιμπεριαλισμό.

Στο πολυτροπικό υλικό εντοπίζουμε την μεταβίβαση από την πραγματικότητα/παρελθόν, στις μνήμες για το παρελθόν και στην ιστορία, όπου εμπλέκονται τα υποκείμενα / οι απόγονοι / οι διαμεσολαβητές / οι παραγωγοί της ταινίας / ο διανομέας και εμείς ως ερευνήτριες με αποτέλεσμα την παραγωγή πολλαπλών σημείων και κωδίκων με άξονα το ιστορικό βίωμα του Δ.Σ.Ε.

Οι αφηγήσεις και οι μεταφορές βασίζονται στο αρχαιακό και δημοσιευμένο υλικό, αλλά κυρίως στους πληροφορητές που ανακοινώνουν τα βιώματα.

Οι κινηματογραφιστές εμπλέκουν το συνδηλωτικό, επικολυρικό στοιχείο της δικής τους αφήγησης με το καταδηλωτικό, προσωπικό των μαχητών/πληροφορητών.

Ο φυσικός τόπος της δράσης, τα βουνά και τα φαράγγια του Γράμμου-Βίτσι αποτελούν τον κύριο άξονα μεταφοράς για το ηρωικό και αγωνιστικό/συλλογικό βίωμα από το παρελθόν στο παρόν.

Εντοπίζουμε επίσης (α) Κώδικες αντίληψης, (β) Κώδικες ταυτοποίησης/ αναγνώρισης, (γ) Πολιτιστικούς συμβολισμούς και (δ) Δομές αφήγησης. Οι κοινωνίες δεν φτιάχνουν τους κώδικες, αλλά παράγουν τα μοντέλα, τις συμπεριφορές, τις αξίες, τις αναπαραστάσεις, δηλαδή τις ιδεολογίες.

Στόχος της ιδεολογίας είναι να αποκρύψει το ρόλο της, γιατί επιδιώκει να προσλαμβάνεται ως πραγματικότητα, ως φυσική αντανάκλαση της πραγματικότητας έστω σαν «αλήθεια».

Ο πολιτικός και κομμουνιστικός κώδικας είναι κυρίαρχος στη σύνθεση του πολυτροπικού υλικού χωρίς ωστόσο να μετατρέπεται σε σεσημασμένο προπαγανδιστικό κώδικα, γιατί τα ιστορικά ντοκουμέντα για τα γεγονότα και τα πρόσωπα δεν αποσιωπούνται. Το έντυπο υλικό της εποχής και η ίδια η δομή του Δ.Σ.Ε. τεκμηριώνουν την αναφορικότητα στην ιστορία. Οι εικόνες από τις μάχες του Δ.Σ.Ε., από το καθημερινό συλλογικό βίωμα των μαχητών/τριών σε συνάρτηση, αλλά και σε αντίθεση με τις εικόνες των αστών, ηγετών αναδεικνύουν σε καταδηλωτικό πεδίο τις πολλαπλές ιστορικές αφηγήσεις για την εποχή και ιδιαίτερα για την περιοχή των Βαλκανίων.

6. Συζήτηση

Ιδιαίτερο, ερευνητικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρουσία/συμμετοχή των γυναικών από την ίδρυση μέχρι και τη διάλυση του Δ.Σ.Ε., όπως αναδεικνύεται τόσο στις εικόνες, αλλά και στις αφηγήσεις των πληροφορητών/μαχητών/τριών.

Η μαζική συμμετοχή γυναικών στα τμήματα του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας, αποτελεί ιστορική και φεμινιστική συμβολή.

Στο εξώφυλλο του dvd η πρώτη κυρίαρχη μορφή, που οδηγεί την πορεία πολλών αγωνιστών προς τον Αγώνα είναι γυναίκα, που τοποθετείται δεξιά και κάτω (ως «νέο» υλικό), ενώ αριστερά και άνω τοποθετείται σε κύκλο χορού η ομάδα των αγωνιστών, που φαίνεται να γιορτάζει πριν και μετά την μάχη μέσα σε μια μεταφορά ξέφωτου στα δάση.

Η αξία της πληροφορίας αυτής στη σημασία της σύνθεσης σύμφωνα με τους Kress και van Leeuwen (1996) επικεντρώνεται στο «δεδομένο-σταθερό» γνωστικό υλικό, το οποίο παρουσιάζεται στο αριστερό τμήμα του σχεδίου, το «νέο» υλικό δίνεται στο δεξί τμήμα, ενώ στο κέντρο τονίζεται ο πυρήνας της πληροφορίας.

Υπολογίζεται ότι οι μαχήτριες του Δ.Σ.Ε. ανέρχονταν στις 8.000 περίπου, αποτελώντας κατά μέσο όρο το 30% της συνολικής δύναμης του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδος (Μαργαρίτης, 2001). Οι γυναίκες που πολέμησαν από τις γραμμές του Δ.Σ.Ε., πολέμησαν στα τμήματα του πεζικού, διακρίθηκαν στις ομάδες

ανίχνευσης, έδειξαν ηρωισμό και αυτοθυσία ως νοσοκόμες και τραυματιοφορείς, ανέπτυξαν αποτελεσματικές πρωτοβουλίες και ικανότητες στον τομέα των διαβιβάσεων ως τηλεφωνήτριες, ασυρματίστριες και όπου αλλού τάχθηκαν να υπηρετήσουν. Τα χωριατοκόριτσα του 1946 στις γραμμές του Δ.Σ.Ε. αποκτούσαν οντότητα, κατακτούσαν την ισοτιμία τους με τους άντρες στη ζωή και στη μάχη, αναδείχονταν σε στελέχη καθοδηγητικά, που διοικούσαν τμήματα μικρά ή μεγαλύτερα, αποκτούσαν στρατιωτική μόρφωση στις σχολές Υπαξιωματικών και Αξιωματικών και πολλές από αυτές τιμήθηκαν με τα μετάλλια Ανδρείας και Ηλέκτρας³.

Όσον αφορά στη χρήση του χρόνου, στο βίντεο που υπάρχει στο τέλος του ντοκιμαντέρ, όπου αναπαρίσταται το πέρασμα από την Ιστορία των γεγονότων στο παρόν της μνήμης (διάρκειας 0:01:50.57 δευτερολέπτων) αποδίδεται σε πολιτικό κώδικα η συνέχεια των αγώνων στο χρόνο.

Προβάλλεται η σύγκριση του μαχητικού παρελθόντος με το πολιτικό παρόν: μεταφέρεται το παρόν του ΚΚΕ στην ιστορική περιοχή του Γράμμου, όπου το βίντεο κλείνει με επετειακό λόγο της Αλέκας Παπαρήγα, που επαινεί το έργο του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας.

Στο πολυτροπικό υλικό για την ιστορία του Δ.Σ.Ε., παρατηρούμε ότι το παρελθόν είναι τετελεσμένο, ωστόσο οι αναπαραστάσεις και η διαχείρισή του παραμένουν ανοιχτές.

Η ιστορία του Δ.Σ.Ε. προβάλλεται πέρα από την αυστηρά στρατιωτική/κομμουνιστική/πολιτική αφηγηματική δομή της και ως προσιτή, ψυχαγωγική αφήγηση.

Ως μέσο ψυχαγωγίας, ο κινηματογράφος εκτόπισε ή υποβάθμισε άλλες μορφές ψυχαγωγίας ως τη στιγμή που αμφισβητήθηκε, από τη δεκαετία του '70, από ένα νέο ισχυρότερο μέσο κινούμενης εικόνας, την τηλεόραση.

Οι αναγνώσεις μιας ταινίας πολλαπλασιάζονται και διαφοροποιούνται σε ευθεία αναλογία προς το πλήθος των θεατών (Κουλούρη, 2001) και αυτό αποτελεί ένα ανοιχτό πεδίο για την ανάλυση των βιωμάτων και της μεταφοράς.

Σε μιαν όλο και περισσότερο οπτική εποχή, η συμβολή της σημειωτικής ορίζεται ως ο προσανατολισμός μας προς τα εικονικά και λεκτικά σημεία, ειδικά στο πλαίσιο των οπτικοακουστικών μέσων. Η σημειωτική μπορεί να μας βοηθήσει να συνειδητοποιήσουμε τις διαφορές και τις ομοιότητες των επικοινωνιακών μέσων. Επίσης μπορεί να μας βοηθήσει να αποφύγουμε την προτίμηση λόγω συνήθειας ενός σημειωτικού τρόπου αντί κάποιου άλλου, όπως την ομιλία έναντι της γραφής ή τη λεκτική έναντι της εξωλεκτικής επικοινωνίας. Χρειαζόμαστε να αναγνωρίσουμε, όπως έγραψαν ο Gunther Kress και ο Theo van Leeuwen, ότι «διαφορετικοί

³ Το Μετάλλιο Ανδρείας απονέμεται σε μαχητή-μαχήτρια ή αξιωματικό του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας καθώς και, σε εξαιρετικές περιπτώσεις, και σε δημοκρατικό πολίτη που δεν είναι τυπικά ενταγμένος στο Δημοκρατικό Στρατό, για πράξη εξαιρετικής ανδρείας, τόλμης, αποφασιστικότητας, αυτοθυσίας και ηρωισμού. Το Μετάλλιο Ανδρείας αποτελείται από ένα κόκκινο αστέρι που φέρνει μια απεικόνιση ενός μαχητή σε στάση επίθεσης. Το διάσημο αποτελείται από μια κόκκινη ταινία που διακόπτεται στη μέση από μια μικρή λουρίδα μπλε. Κάθε μαχητής, στον οποίο απονεμήθηκε το μετάλλιο, φέρνει υποχρεωτικά το διάσημο. Απονεμήθηκε σε 441 μαχητριες και μαχητές του Δ.Σ.Ε. Το Μετάλλιο «Ηλέκτρα» απονέμεται σε μαχήτρια, απλή ή στέλεχος που με τη μαχητικότητα, την αυτοθυσία της, την ψυχαγμία της απέδειξε πως είναι άξια της αξέχαστης ηρωίδας του ελληνικού λαού. Αποτελείται από έναν κόκκινο κύκλο με ανάγλυφη την προσωπογραφία της Ηλέκτρας στο μέσο. Το διάσημο αποτελείται από μια ταινία μπλε με κόκκινο περιθώριο στο πάνω και στο κάτω μέρος που φέρνει το όνομα της Ηλέκτρας. Απονεμήθηκε σε 363 μαχήτριες του Δ.Σ.Ε.

σημειωτικοί τρόποι – ο οπτικός, ο λεκτικός, ο χειρονομικός [...] έχουν τις δυνατότητες και τους περιορισμούς τους» (Kress & van Leeuwen, 1996: 31).

Στην τέχνη, η σχέση ανάμεσα στη γλώσσα και το περιεχόμενο των μεταδιδόμενων μηνυμάτων δεν είναι ίδια με τη σχέση των άλλων σημειωτικών συστημάτων: η γλώσσα είναι περιεχόμενο και συχνά γίνεται αντικείμενο του μηνύματος. Αυτό εφαρμόζεται πλήρως στην κινηματογραφική γλώσσα. Το να καταλάβεις τη γλώσσα ενός φιλμ, σημαίνει ότι κάνεις ένα βήμα προς την κατανόηση της καλλιτεχνικής και ιδεολογικής λειτουργίας του κινηματογράφου.

Βιβλιογραφία

- Ανθογαλίδου, Θ. (1998). *Ο Ρόλος του Σχολείου στην Κοινωνική Συγκρότηση της Υποκειμενικότητας. Τα Όρια της Κοινωνιολογικής Ερμηνείας*: Virtual School, The Sciences of Education Online, τόμος 1, τεύχος 1, <http://www.auth.gr/virtualschool/1.1/TheoryResearch/CongressAnthogalidou.html>
- Burke, P. (1991). *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge: Policy Press.
- Bruner, J. (1986). *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chandler, D. (1999). *Σημειώσεις για το Βλέμμα*: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/gaze01.html>
- Γαζή, Ε. (2002). Τραύμα και Ιστορία: *Το Βήμα*, www.tovima.gr/default.asp?pid=2&artid=144694&ct=114
- Ferro, M. (2001). *Κινηματογράφος και Ιστορία*. (μτφρ. Π. Μαρκέτου). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Fiske, J. (1982). *Introduction to Communication Studies*. London: Routledge.
- Hayward, S. (1996). *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge.
- Jakobson, R. (1971). Language in Relation to Other Communication Systems. In R. Jakobson (Ed.), *Selected Writings*, Vol. 2. (pp. 570-579). Mouton: The Hague.
- Θεοδωρίδης, Γρ. (2004). Αναζητώντας την Ιστορία στον Κινηματογράφο. *Το Βήμα*, <http://tovima.dolnet.gr/default.asp?pid=46&ct=114&artid=142016>
- Κουλουρή, Χ. (2001). Κινηματογράφος και Ιστορία. *Το Βήμα*, <http://www.tovima.gr/default.asp?pid=2&artid=132652&ct=114>
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Μαργαρίτης, Γ. (2001). *Ιστορία του Ελληνικού Εμφύλιου Πολέμου 1946-1947*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Metz, C. (1975). The Imaginary Signifier. *Screen*, 16 (2), 14-76.
- Mick, D. G. (1988). Schema-theoretic and Semiotics: Toward More Holistic, Programmatic Research on Marketing Communication. *Semiotica*, 70 (1/2), 1-26.
- Μπουτζουβή, Α. (1998). Προφορική Ιστορία, Όρια και Δεσμεύσεις. Στο *Μαρτυρίες σε Ηχητικές και Κινούμενες Αποτυπώσεις ως Πηγή της Ιστορίας* (σ. 26). Πρακτικά Διεθνούς Ημερίδας, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Αθήνα: Κατάρτι.
- O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M. & Fiske, J. (1994). *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. London: Routledge.
- Singer, P. (2006). *Μαρξ* (μτφρ. Μ. Χαράλαμψη). Αθήνα: Πολύτροπον.
- Schütze, F. (1982). Narrative Repräsentation Kollektiver Schicksalbetroffenheit. In L. Eberhard (Ed.), *Erzählforschung. Ein Symposium* (pp. 568-590). Stuttgart.
- Thwaites, T., Lloyd, D. & Warwick, M. (1994). *Tools for Cultural Studies: An Introduction*. South Melbourne: Macmillan.
- Τσιώλης, Γ. (2006). *Ιστορίες Ζωής και Βιογραφικές Αφηγήσεις*. Αθήνα: Κριτική.
- Tuchman, G. (1978). *Making News: A Study in the Construction of Reality*. New York: Free Press.
- Χοντολίδου, Ε. (1999). Εισαγωγή στην Έννοια της Πολυτροπικότητας. *Γλωσσικός Υπολογιστής*, 1, 1, 115-118.

Semiotic analysis of historic documentary: Democratic army 1946-1949, experience and metaphors

Ifigenia Vamvakidou* & Eleni Sotiropoulou*

ABSTRACT In an age of corporate consolidation where popular culture is influenced by an elite few with very powerful voices, semiotic analysis is deemed essential for information consumers. Semiotics informs us about a text, its underlying assumptions and its various dimensions of interpretation: semiotics offers us a lens into human communication. It sharpens the consumer's own consciousness surrounding a given text. It informs us about the cultural structures and human motivations that underlie perceptual representations. It rejects the possibility that we can represent the world in a neutral fashion. It unmask the deep-seated rhetorical forms and underlying codes that fundamentally shape our realities. Semiotic analysis is a critical skill for media literacy in a postmodern world. In this research we try to "read" the documentary for "the democratic army, 1946-1949" which is a production of the radio/ TV station 902 and its distribution was made by the newspaper *Rizospastis*. In this paper we aim at the semiotic, social-analysis of visual data. The theoretical field which supports the research comes from the visual semiotics and specifically from the cinematographic analysis as well as from the analysis of narratives. We focus on the metaphors applied in cinema in the axis of *the war and gender representations* in the period of civil war in Greece. Our main interest refers to the "use" of history data from different transmitters.

Key words: Cinematographic analysis, Historic documentary, Lived experience, Semiotic analysis.

* Ifigenia Vamvakidou, Ph.D., Associate Professor, University of West Macedonia, Department of Preschool Education, Greece, Florina, E-mail- ibambak@uowm.gr Tel.: 0030-23850-55103.

* Eleni Sotiropoulou, Teacher, Diploma of Postgraduated studies, University of West Macedonia, Department of Preschool Education. E-mail: elensoti@otenet.gr