ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ: ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ – ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Πολιτικές της Προβολής – Μνήμη και Ιστορία στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο(ΝΕΚ)»

Επόπτες Καθηγητές Εκπόνησης Πτυχιακής Εργασίας :

κα. Πηνελόπη Παπαηλία

κ. Γιάννης Παπαθεοδώρου.

ΚΑΡΑΣΤΕΡΓΙΟΥ ΜΑΡΙΑ - ΝΕΚΤΑΡΙΑ

ΒΟΛΟΣ

ΑΚΑΔ. ΕΤΟΣ :2003-2004

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ & ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»

Αριθ. Εισ.: 4260/1
Ημερ. Εισ.: 29-12-2004
Δωρεά: Συγγραφέα
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΙΑΚΑ
2004
ΚΑΡ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή 2

Κεφάλαιο 1

Η Εθνογραφία του κοινού.....8

Η Μεθοδολογία.....16

Κεφάλαιο 2

Η Πρώτη Προβολή.....21

Η Εμφάνιση του ΝΕΚ 23

Η Λογοκρισία στον Ελληνικό Κινηματογράφο.....27

Ο Κινηματογράφος στη Μεταπολίτευση.....30

Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.....33

Η Μνήμη ως Διακύβευμα στη σκοτεινή Αίθουσα.....36

Κεφάλαιο 3

Οι Πολιτικές της Προβολής.....48

Η κινηματογραφική λέσχη του Ε.Κ.Θ. 48

Διαβάζοντας την Ιστορία Κινηματογραφικά.....55

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... 67

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ.....70

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....71

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Η απόλαυση που προσφέρει ο κινηματογράφος έγκειται στην πρόκληση να βλέπει κανείς να αναστρέφεται η λογική σειρά της αναπαράστασης, να παρακολουθεί ανακατατάξεις , αναστροφές της κρίσης και αποδιαρθρώσεις της εξουσίας»

Wilhelm Wurzer

Μνήμη και κινηματογράφος : τοποθετώντας δίπλα αυτές τις δύο έννοιες και αναζητώντας ένα κοινό σημείο στον ορισμό τους, εκείνο που μπορεί κάποιος να φέρει στο νου του είναι η εικόνα. Ο κινηματογράφος είναι η τέχνη της λήψης και προβολής κινούμενων εικόνων. Από την άλλη, η μνήμη πολλές φορές αναδύεται ως εικόνα. Η αξία των εικόνων και στις δύο περιπτώσεις συχνά συνδέεται με την πραγματικότητα την οποία μπορούν να αναπαραστήσουν.[1]Κάποιος έχει «δυνατό μνημονικό» όταν καταφέρνει να ανακαλέσει κάτι από το παρελθόν με λεπτομέρειες, όταν δηλαδή αναπαραστήσει με τέτοιο τρόπο το πεπραγμένο ώστε αυτό να πλησιάζει περισσότερο στην πραγματικότητα. Με μια κινηματογραφική ταινία επίσης είναι πιθανό αρκετές φορές ο θεατής να «ταυτιστεί» με γεγονότα και πρόσωπα της οθόνης που δημιουργούν την αίσθηση πως είναι «αληθινά». Κι αν η μνήμη αναφέρεται σε εικόνες του παρελθόντα χρόνου, αυτές ακριβώς αφορούν εν μέρει και την παρούσα

[1] Μπενβενίστε, Ρ. 1999. «Μνήμη και Ιστοριογραφία». Στο Μπενβενίστε, Ρ. και Παραδέλλης, Θ.(επιμ.) *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης – Ιστορικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ. 18.

μελέτη σε σχέση με τον κινηματογράφο : ταινίες που αναπαριστούν εικόνες του παρελθόντος.

Αυτές οι εικόνες αποτέλεσαν το ερέθισμα για να ξεκινήσω αυτή τη μελέτη καθώς είναι μέρος μιας προσωπικής παιδικής ανάμνησης, καθώς αυτό είναι το σημείο όπου η μνήμη και ο κινηματογράφος εμπλέκονται έτσι, ώστε να αποτελέσουν πεδίο ανάλυσης. Σε αρκετά μικρή ηλικία παρακολούθησα σε κρατικό κανάλι της τηλεόρασης την ταινία του Νίκου Τζήμα *Τα Χρόνια της Θύελλας*(1984). Η ταινία έδειχνε το κυνηγητό στα βουνά μεταξύ ανταρτών του Ε.Α.Μ. – Ε.Λ.Α.Σ. και του Δημοκρατικού Στρατού. Βίαιες και σκληρές σκηνές, μια μορφή που αυτοσυστήνεται ως Άρης Βελουχιώτης, κομμένα κεφάλια στην πλατεία ενός χωριού, κάποιοι «καλοί» αριστεροί και κάποιοι εξαιρετικά «κακοί» δεξιοί. Στο τέλος της προβολής, εκείνο που σίγουρα μου έμεινε ήταν μια αίσθηση ότι κάποια μεγάλη αδικία συνέβη, γιατί όμως; Αυτή δεν ήταν η μοναδική μου απορία. Από το σημείο αυτό δημιουργήθηκαν πολλά ερωτηματικά και κυρίως με ενδιέφερε αν όλα αυτά ήταν αλήθεια. Την επομένη, ζήτησα από τον καθηγητή Ιστορίας του Γυμνασίου να μου εξηγήσει αυτό που είδα. Ο ίδιος μου είπε ότι είχε παρακολουθήσει επίσης το συγκεκριμένο έργο, αλλά αρνήθηκε να μου δώσει απαντήσεις.

Αναζητώντας αυτή τη γνώση στράφηκα στο οικογενειακό μου περιβάλλον Σίγουρα αυτό που είδα ήταν κάτι παλιό, φαινόταν από τα φορέματα των γυναικών και από το κούρεμα του πρωταγωνιστή, θύμιζαν παλιές φωτογραφίες. Για κάτι τόσο περασμένο θα μπορούσε να μου πουν ο παππούς και η γιαγιά. Οι αφηγήσεις βγήκαν με δυσκολία και κατέληξαν σε διαφωνία, αφού στον Εμφύλιο άνηκε ο καθένας σε διαφορετική πλευρά. Της γιαγιάς όμως οι ιστορίες ήταν πιο «πιστευτές», πιο περιπετειώδεις και συγκινητικές, άλλωστε γυρίστηκαν και σε ταινίες! Η φυλακή που μπήκε στη δική μου φαντασία ήταν ίδια με αυτή που φυλακίστηκε η Ελένη, η πρωταγωνίστρια των *Πέτρινων Χρόνων*(1985) του Παντελή Βούλγαρη. Ο σκοτωμένος αδερφός της, αντάρτης του Ε.Λ.Α.Σ., είχε το πρόσωπο του αντάρτη από *Τα Χρόνια της Θύελλας*, ακόμη κι αν είδα την αληθινή μορφή του σε φωτογραφία μερικά χρόνια αργότερα. Μέχρι να έρθω στο Ι.Α.Κ.Α. ο Εμφύλιος για μένα ήταν οι εικόνες των ελληνικών ταινιών που συνέχισα να βλέπω, όταν τις πρόβαλε η τηλεόραση, και αυτές οι αφηγήσεις των συγγενικών προσώπων.

Η επιστροφή σε αυτήν την ανάμνηση συνέβη μετά τη μελέτη του βιβλίου της Marita Sturken *"Tangled Memories : The Vietnam War, the Aids Epidemic and the*

Politics of Remembering", που σε συνδυασμό με το μάθημα «Ιστορική Ανθρωπολογία : Η παραγωγή του παρελθόντος» ενίσχυσαν με νέα θεωρητικά και μεθοδολογικά εργαλεία το γνωστικό μου πεδίο, καθώς προέκυψε μια πιο σύγχρονη οπτική για το τι προσφέρεται ως αντικείμενο έρευνας στο πλαίσιο της Κοινωνικής και Ιστορικής Ανθρωπολογίας. Ειδικότερα, η Sturken θίγει το ζήτημα της παραγωγής ιστορικών αφηγήσεων, όχι μόνο από τα κείμενα της επίσημης ιστοριογραφίας, αλλά από τη δημόσια σφαίρα και συγκεκριμένα από τα media, τις δημόσιες εικόνες και τα μνημεία και πώς αυτή η διαδικασία σχετίζεται με την κοινωνική μνήμη.

Από αυτήν την προσέγγιση λοιπόν μου προκάλεσε το ενδιαφέρον η ανάδειξη των εικόνων, είτε πρόκειται για τη φωτογραφία, είτε για τηλεοπτικές ή κινηματογραφικές εικόνες μυθοπλασίας ή ντοκουμέντο, όχι μόνο σε φορείς ατομικής και κοινωνικής μνήμης, αλλά κυρίως σε παράγοντες που επιδρούν στη διαμόρφωση της, καθώς καταφέρνουν να παρεμβαίνουν, να αναδιαρθρώνουν, να κλονίζουν και πολλές φορές να αντικαθιστούν τη μνήμη που κατέχουμε ως άτομα και ως έθνη. Οι εικόνες, όπως υποστηρίζει η Sturken, ανάλογα με τη δύναμη που ασκεί το περιεχόμενό τους, κι αυτό μάλλον έγκειται στο πόσο «αληθινές» μοιάζουν, συχνά καταλήγουν να αποτελούν και τα μοναδικά κατάλοιπα της μνήμης ενός γεγονότος. Όπως στην περίπτωση κάποιων αμερικανών βετεράνων στρατιωτών του Βιετνάμ, που μετά την προβολή της ταινίας *Platoon,* στοιχεία της μνήμης τους που αφορούσαν βιωματικές τους εμπειρίες στον πόλεμο άρχισαν να «ξεθωριάζουν» και να καταλαμβάνουν τη θέση τους εικόνες «ρεαλιστικές» της ταινίας.

Περισσότερο όμως από το συγκεκριμένο σύγγραμμα στάθηκε ως ερέθισμα για τη διαμόρφωση της δικής μου ιδέας το σχόλιο της Sturken πως «για τις γενιές που γεννήθηκαν μετά τον Πόλεμο στο Βιετνάμ, αυτές οι ταινίες αποτελούν μια "εμπειρία" για το πώς ήταν»[2], μια πρόταση που ένιωσα ότι με αφορά άμεσα. Και ακριβώς είναι αυτός ο τρόπος που η εικόνα συμβάλλει στη συγκρότηση κοινωνικής μνήμης ή καλύτερα αποτελεί μέρος της, καθώς δηλαδή κατασκευάζονται ιστορικές αφηγήσεις μέσα από τη σύνθεση της μνήμης όσων έζησαν την εμπειρία του πολέμου και όσων έζησαν την εμπειρία της «θέασής» της αναπαράστασής του από τα φιλμ. Η έννοια της αναπαράστασης είναι ουσιαστική και για τη λειτουργία της μνήμης και του ιστορικού φιλμ, αφού και στις δυο περιπτώσεις απαιτείται η εκ νέου ανασύσταση του

[2] Sturken, M. 1997. Tangled Memories: The Vietnam War, the Aids Epidemic and the Politics of Remembering. Μπέρκλεϊ: University of California Press, pp.86.

παρελθόντος. Εφόσον δεχτούμε την άποψη ότι δεν είναι δυνατή η ανά - δυση ή η ανά – κληση μιας «αυθεντικής» μνήμης, κατανοούμε ότι αυτή στηρίζεται στην ανά – παράσταση του πεπραγμένου.

Το πρώτο ερώτημα που προέκυψε μετά από αυτήν την ανάγνωση είναι εάν υπήρχε κάποια συγκριτική προοπτική μεταξύ του παραδείγματος της Sturken και του τρόπου με τον οποίο «είδα» εγώ συγκεκριμένες κινηματογραφικές ταινίες. Έπειτα, εάν η προσωπική μου θέαση θα μπορούσε να αφορά και σε αυτήν την περίπτωση μια γενιά, τη δική μου γενιά. Όμως για να αναζητήσω το θεατή, θα έπρεπε πρώτα να αναζητήσω τις ίδιες τις ταινίες, τις εικόνες.

Διαβάζοντας την *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου,* του Γιάννη Σολδάτου[3], εκείνο που έμαθα είναι ότι οι ταινίες που ήδη είχα δει, αλλά και άλλες που εν συνεχεία εντάχθηκαν σε αυτή τη μελέτη, προέρχονται από τη φιλμική παραγωγή δημιουργών που ανήκουν στο κίνημα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου(ΝΕΚ) κατά τη χρονική περίοδο μεταξύ των μέσων της δεκαετίας του '70 έως και τα τέλη περίπου του '80. Η έρευνα δεν αφορά τις ταινίες του ΝΕΚ στο σύνολο του, αλλά εκείνα τα φιλμ μυθοπλασίας που επιχειρούν μια ανα – παράσταση, μια ανα – σύσταση του παρελθόντος, ιστορικών γεγονότων που σημάδεψαν αυτή τη χώρα και τη συλλογική μνήμη των Ελλήνων – και που ταυτόχρονα οι ίδιες με τον τρόπο αυτό αποτελούν ταινίες – φορείς αυτής της μνήμης.

Επειδή η Ιστορία αποτέλεσε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης και έκφρασης πολλών δημιουργών του ελληνικού κινηματογράφου, θα πρέπει να διευκρινίσω επίσης ότι πρόκειται για εκείνες τις ταινίες που θεματικά θίγουν την περίοδο από τον Εμφύλιο Πόλεμο(1947-1949) μέχρι και το τέλος της Απριλιανής Δικτατορίας. Ταινίες – διαμαρτυρίες απέναντι στο πρόσωπο της επίσημης ιστορίας, που επιθυμούν να αποκαταστήσουν την ιστορική μνήμη, που βγάζουν στο φως την «αλήθεια» που αποσιωπήθηκε ή αλλοιώθηκε, σύμφωνα με την πολιτική ιδεολογία που πρεσβεύουν, ή προσωπικά βιώματα. ή απλώς προσωπική οπτική. Ταινίες που ναι μεν μπορούν να χαρακτηριστούν ιστορικές, αλλά και πολιτικές, αφού ιδιαίτερα για αυτήν την περίοδο του ελληνικού παρελθόντος οι δυο αυτές έννοιες είναι αλληλένδετες. Έτσι για παράδειγμα θα παραλείψω ταινίες όπως το *1922*(1978) του Νίκου Κούνδουρου που αναφέρεται στη Μικρασιατική Καταστροφή, ή *Τον καιρό των Ελλήνων*(1981) του Λάκη Παπαστάθη για *«τους τελευταίους Έλληνες που έζησαν λίγο μετά την*

[3] Ο Γιάννης Σολδάτος είναι κριτικός κινηματογράφου και έχει διατελέσει καθηγητής σεναρίου και Ιστορίας Κινηματογράφου σε διάφορες κινηματογραφικές σχολές.

επανάσταση του 1821 , αντάρτες στα βουνά».[4]Ακόμη, ταινίες – βιογραφίες για σημαντικά ιστορικά πρόσωπα όπως ο *Παύλος Μελάς (1973) του Φυλακτού ή Ελευθέριος Βενιζέλος* του Παντελή Βούλγαρη, αν και σε μια ευρύτερη ανάλυση για την αναπαράσταση της ελληνικής Ιστορίας στον κινηματογράφο θα αποτελούσαν ουσιαστικές πηγές μελέτης.

Επιπλέον, όπως προανέφερα, θα με απασχολήσουν μόνο οι ταινίες μυθοπλασίας και όχι οι ταινίες – ντοκιμαντέρ. Όπως αναφέρει ο Marc Ferro, από την εποχή της «γλωσσικής στροφής» στην ιστορική επιστήμη, η διάκριση ανάμεσα σε ντοκιμαντέρ και ταινίες μυθοπλασίας έγινε προβληματική, κι αυτό οφείλεται μόνον εν μέρει στο τι ο κινηματογράφος της μυθοπλασίας δανείζεται όλο και περισσότερο τις τεχνικές του ντοκιμαντέρ.[5] Βέβαια στη σύγχρονη κοινωνία παρατηρούμε και ακριβώς το αντίθετο. Πολλά ντοκιμαντέρ «δανείζονται» τις τεχνικές των ταινιών μυθοπλασίας, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για τηλεοπτικές παραγωγές, αλλά και στην περίπτωση των ειδησεογραφικών ρεπορτάζ. Συχνά τόσο η λήψη όσο και η αφήγηση ακολουθούν ένα σενάριο και η μουσική επένδυση τονίζει το ύφος των εικόνων ή ακόμα και το κατασκευάζει.

Όταν κάνουμε λόγο για ένα φιλμ ντοκιμαντέρ αυτό παραπέμπει αμέσως σε εικόνες της πραγματικότητας, ακόμη κι αν αυτή αποτελεί επιλογή του ανθρώπου που χειρίζεται την κάμερα λήψης εις βάρος μιας άλλης που μπορεί να εξελίσσεται παράλληλα λίγα μέτρα πιο δίπλα. Τι συμβαίνει όμως στην περίπτωση της μυθοπλασίας ; Από μόνος του ο όρος ενέχει τη σημασία του μύθου, του πλασματικού, του μη πραγματικού. Ακόμη κι αν η βασική ιδέα του σεναρίου βασίζεται σε ένα πραγματικό γεγονός, σε μια αληθινή ιστορία, σε πρόσωπα υπαρκτά, εναπόκειται αποκλειστικά στη διάθεση του δημιουργού του φιλμ να μας φέρει εν τέλει αντίκρυ σε μια καθαρή επινόηση. Επικαιρότητα ή μυθοπλασία, η πραγματικότητα την οποία απεικονίζει ο κινηματογράφος συχνά μοιάζει και να επιβάλλεται ως αληθινή.

Ποιο ήταν όμως το κίνημα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου; Και γιατί «Νέος»; Αυτή η έννοια προϋποθέτει την ύπαρξη του «παλιού», ποιος είναι αυτός; Καθώς αναζητούσα αυτές τις πληροφορίες στη σχετική βιβλιογραφία για τον κινηματογράφο, στάθηκα σε μια υποσημείωση σε άρθρο του κριτικού

---

[4] Κεχαγιάς, Β. 2002. «Σε Αναζήτηση της Ελληνικότητας». Στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.* Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σελ. 156-157.

[5]Βλ. Τριανταφύλλου, Σ. 2001. «Watch Out: Cinema is so permanent». *Στο Ferro, M. 2001. Κινηματογράφος και Ιστορία.* Αθήνα: Μεταίχμιο, σελ.15

κινηματογράφου Στάθη Βαλούκου : *«Ήμουν μεταξύ των θεατών της πρώτης προβολής του Θιάσου*(1975) *στη μεταπολίτευση. Η σκηνή όπου εμφανίζονται έφιπποι καβαλάρηδες του ΕΛΑΣ χειροκροτούνταν μέχρι βαθμού παραληρήματος σε όλους τους αθηναϊκούς κινηματογράφους που προέβαλαν την ταινία.»*[6]. Για την ταινία *Ο Θίασος* του Θεόδωρου Αγγελόπουλου θα γίνει λόγος στο δεύτερο κεφάλαιο. Αυτό όμως το σχόλιο ήταν σημαντικό για τον εξής λόγο : Μια από τις μεγαλύτερες «στροφές» που συντελέστηκε στην επιστήμη της κοινωνικής ανθρωπολογίας τόσο στη θεωρία, όσο και την εθνογραφία, συνέβη όταν οι ερευνητές σταμάτησαν να μελετούν τις κοινωνίες που ερευνούσαν «αϊστορικά». Αυτό που πρόσφερε ο Βαλούκος είναι μια μαρτυρία από το παρελθόν για τους θεατές της προβολής της συγκεκριμένης ταινίας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο λοιπόν, την παρουσίαση των συγκεκριμένων ταινιών του ΝΕΚ συνοδεύουν και μαρτυρίες από θεατές που είδαν κάποιες από αυτές στην πρώτη τους προβολή στις κινηματογραφικές αίθουσες. Ενώ στο επόμενο κεφάλαιο οι μαρτυρίες προέρχονται από θεατές των ίδιων ταινιών που όμως είναι σε νεότερη ηλικία και τις παρακολούθησαν στην τηλεόραση ή σε κινηματογραφικές λέσχες από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του '90 έως και σήμερα. Οι συνεντεύξεις για τη θέαση στο παρελθόν πρόσφεραν ερμηνείες και για τη συγχρονική θέαση, αναδεικνύοντας συνέχειες και ασυνέχειες σε αυτή τη διαδικασία που απέχει η μια από την άλλη όχι μόνο χρονικά, αλλά και κοινωνικο – πολιτικά. Θα μπορούσαμε άραγε να κάνουμε λόγο για μια «Ιστορία» της θέασης;

---

[6] Βαλούκος, Σ. 2002. «Η εξέλιξη του Σεναρίου» στο Όψεις του Νέου ελληνικού Κινηματογράφου. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών. σελ. 80.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1
Η ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Οι έρευνες για τον κινηματογράφο μέσα από το φακό της κοινωνικής ανθρωπολογίας κινήθηκαν σε δύο κυρίως άξονες : την επίδραση του περιεχομένου των ταινιών στα άτομα – θεατές, στη διαμόρφωση κοινωνικών αξιών και τη διάπλαση προτύπων ηθικής συμπεριφοράς και από την άλλη , την επίδραση των παραγόντων της κοινωνίας στη δημιουργία αυτού του περιεχομένου. Αυτή είναι μια κατεύθυνση που ακολούθησε και η επιστήμη της κοινωνικής ψυχολογίας, σημαντικό δείγμα της οποίας αποτελεί η μελέτη των Martha Wolfstein και Neithan Leites .[7] Οι δυο ερευνητές εστίασαν σε αμερικάνικες ταινίες , γυρισμένες σε αστικό περιβάλλον από το 1945 έως το 1950, επικεντρώνοντας στους χαρακτήρες και στα προβλήματα των ανθρώπων που ζωντάνευαν μέσα σ' αυτές, καθώς και στις σχέσεις μεταξύ ηρώων και θεατών, αλλά και στις συνήθειες της ζωής που ανέδειξε η αμερικανική κουλτούρα τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Μια ενδιαφέρουσα ανθρωπολογική προσέγγιση επιχειρεί το 1950 η Hortense Powdermaker με το έργο της "Hollywood, The Dream Factory" , όπου αποδεικνύει με πλήθος εμπειρικών παρατηρήσεων ότι, όπως όλοι οι κοινωνικοί θεσμοί, έτσι και ο Χολιγουντιανός κινηματογράφος αντανακλούσε την αμερικανική κοινωνία και την επηρέαζε. Το Χόλυγουντ είναι μια «ενδο – ανεπτυγμένη» (ingrown), «διαφορετική» κοινωνία, γεμάτη από αντιφάσεις, ένας μηχανισμός μαζικής παραγωγής ταινιών

[7]Κολοβός, Ν. 1999. *Κινηματογράφος – Η τέχνη της Βιομηχανίας*. Αθήνα: Καστανιώτης, σελ.52.

ιεραρχικά και αυστηρά ρυθμισμένος, σχεδόν «ολοκληρωτικός» ως προς τις ηγεμονικές απόψεις αυτών που τον κινούν[8].

Παρά τις κατά καιρούς μεμονωμένες προσπάθειες κάποιων μελετητών να αποδείξουν ότι η χρήση του κινηματογράφου ως πεδίο έρευνας αποτελεί ένα πρόσφορο έδαφος, η δυσπιστία των ανθρωπολόγων προς τα οπτικά μέσα έκανε αυτές τις προσπάθειες να αποτελούν εξαιρέσεις για πολλές δεκαετίες. Ο κινηματογράφος επιτρέπει μέσα από την πολυδιάστατη επέκτασή του την παρείσφρηση σε φαινόμενα και συμπεριφορές στην κοινωνία που το ίδιο ως μέσο παράγει, και αντίστροφα, στα πολιτισμικά πρότυπα και σ' εκείνες τις κοινωνικές δυναμικές που ασκούν επιρροή και διαμορφώνουν την πορεία του και τα προϊόντα που δημιουργεί. Παράλληλα, μέσα από μια τέτοια προσέγγιση μπορούν να παραχθούν νέα θεωρητικά και μεθοδολογικά εργαλεία

Πώς μπορεί ένας ερευνητής να δει μια κινηματογραφική ταινία μέσα από τον ανθρωπολογικό φακό; Με ποιους τρόπους τοποθετείται ο θεατής μέσα σε αυτήν την οπτική; Ποια στοιχεία ανακύπτουν για την κοινωνία μέσω της ανθρωπολογικής προσέγγισης του κινηματογράφου; Ο Michael Fischer και ο Steven Caton μέσα από τις μελέτες τους συνθέτουν, με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, τον ορισμό της εθνογραφίας τόσο σε σχέση με ένα κινηματογραφικό φιλμ, όσο και με το κινηματογραφικό κοινό.

Ο Michael Fischer μέσα από το άρθρο του ασκεί κριτική στην εμμονή της κλασικής ανθρωπολογίας να υποτάσσει το οπτικό στο κείμενο.[9] Ο συγγραφέας εξηγεί το γιατί ως ανθρωπολόγο τον ενδιαφέρει ο κινηματογράφος ως όχημα εθνογραφικό και συνάμα η κινηματογραφική ταινία ως όχημα πολιτισμικής κριτικής, Για τον 20^{ο} αιώνα ο κινηματογράφος – όπως το μυθιστόρημα του 19^{ου} αιώνα – έχει γίνει χώρος εξωτερίκευσης των πολιτισμικών προτύπων και διαδικασιών, έτσι ώστε η κοινωνία να μπορεί να βλέπει και να στοχάζεται τον εαυτό της. Ως μέσον, εξηγεί, ο κινηματογράφος παρουσιάζει ενδιαφέρον, αφού περιγράφει την υβριδοποίηση και τη διαπραγμάτευση πολιτισμικών διαδικασιών ανάμεσα στο τοπικό και στο παγκόσμιο.

Ο Fischer θέλοντας να στηρίξει την άποψη πως η 7^{η} τέχνη ως Μέσο Μαζικής Επικοινωνίας συμβάλλει στη μεταβολή της συνείδησης μεγάλων τμημάτων του

---

[8] Κολοβός, Ν. 1998,σελ.20.

[9] Fischer, M. 1986. «Ο κινηματογράφος ως εθνογραφία και ως πολιτισμική κριτική». *Στο* Γκέφου – Μαδιανού Δ.(επιμ.). *Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία - Σύγχρονες Τάσεις.* Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, σελ. 109 – 150.

πληθυσμού μιας κοινωνίας, χρησιμοποιεί παραδείγματα από τη μετακομμουνιστική Πολωνία και το μετεπαναστατικό Ιράν. Οι σκηνοθέτες, των οποίων τις ταινίες επιχειρεί να προσεγγίσει ως εθνογραφικά «κείμενα», είναι έντονα πολιτικοποιημένοι και τα έργα τους αναπαριστούν κοινωνικές πραγματικότητες σε μετάβαση. Χωρίς να αναφέρεται ρητά, ο συγγραφέας στηρίζεται και στις γενικότερες ιστορικο-πολιτικές συνθήκες μέσα στις οποίες οι ταινίες αυτές δημιουργήθηκαν.[10] Για παράδειγμα η αντιπολεμική ταινία «Bashu» του ιρανού Beza'i αναφέρεται στις φυλετικές και πολιτισμικές διαφορές στο εσωτερικό της χώρας, αλλά και στις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι στο «μέτωπο» του οικιακού χώρου κατά τη διάρκεια του πολέμου, με τους άνδρες να απουσιάζουν στο μέτωπο. Η ταινία αυτή, κατά το Fischer, αποτέλεσε για τους Ιρανούς ένα δυναμικό τρόπο να βιώνουν την ταυτότητά τους.[11] Κλείνοντας το άρθρο του διαπιστώνει πως *«η κινηματογραφική ταινία φαίνεται να είναι τουλάχιστον εξίσου πρόσφορο μέσο με τα κείμενα, ορισμένες φορές μάλιστα πιο πρόσφορο, κυρίως αν συνδυασθεί με τα κείμενα».*

Μια πολύ σημαντική μελέτη για την ανθρωπολογία του κινηματογραφικού φιλμ είναι η ανάλυση της ταινίας ο *«Λόρενς της Αραβίας»(1950)* από τον Steven C. Caton.[12] Αναγνωρίζοντας πως το συγκεκριμένο φιλμ αποτέλεσε ένα από τα πιο σπουδαία της Χολιγουντιανής παραγωγής και πως ακόμη κατάφερε να ασκήσει μεγάλη επιρροή στη ζωή των ανθρώπων που την παρακολούθησαν, επιχειρεί μια «διαλεκτική ανάγνωση» της ταινίας σε τρία επίπεδα. Κατ' αρχήν, πρόκειται για ένα οριενταλιστικό φιλμ, όπου θίγονται σημαντικά ζητήματα της πολιτισμικής αναπαράστασης του Άλλου, συγκεκριμένα αναφέρει ότι ο τρόπος με τον οποίο απεικονίζονται οι Άραβες είναι αρκετά υποτιμητικός. Ο Caton προτείνει μια βαθύτερη ανάλυση μέσα απ' αυτή την ήδη υπάρχουσα κριτική, η οποία ξεδιπλώνει την ευκαιρία για μια αυτό – κριτική εκ μέρους των αποικιοκρατών, που πιθανόν να έθετε το αποικιακό σχέδιο υπό αμφισβήτηση ή ακόμη και υπό καταστροφή. Επιπλέον, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια του πολέμου στον Περσικό Κόλπο η ανανεωμένη έκδοση του «Λόρενς της Αραβίας» στις κινηματογραφικές αίθουσες προβολής προσέλκυσε τόσο δυναμικά το αμερικανικό

---

[10] Γκέφου – Μαδιανού, Δ. 1998. «Εισαγωγή» στο *Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία – Σύγχρονες Τάσεις.* Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα , σελ.33.
[11] Ό.π., σελ.145.
[12] Caton, St. 1999. *Lawrence of Arabia: a film's anthropology.* Μπέρκλεϊ: University of California Press.

κοινό. Τα μέσα επιχείρησαν να κατασκευάσουν την εικόνα του στρατηγού Schwarzkopf ως ακόμη έναν «Λόρενς», προκαλώντας όμως και τις διαμαρτυρίες ορισμένων για την προσπάθεια της πολιτείας να κατευθύνει και να ασκήσει επιρροή στις συνειδήσεις των θεατών.

Η δεύτερη «ανάγνωση» του φιλμ άπτεται των θεμάτων της αρσενικότητας και της σεξουαλικότητας. Η απουσία γυναικείων ρόλων και η υπαινικτική θηλυπρέπεια του «Λόρενς» κατάφερε να γοητεύσει το κοινό την εποχή της πρώτης προβολής του, κατά την οποία η υστερία για τη δίωξη των ομοφυλοφίλων και στη Βρετανία και στις Ηνωμένες Πολιτείες οδήγησε στην άσκηση έντονης λογοκρισίας. Όταν το φιλμ προβλήθηκε το 1989, το ίδιο ζήτημα απέκτησε μεγάλες διαστάσεις κι έγινε φανερά εμπορεύσιμο με σκοπό να κερδίσει το ομοφυλοφιλικό κοινό.

Σε ένα τρίτο επίπεδο ο Caton «διαβάζει» το ίδιο φιλμ ως μια αλληγορία για τα διλήμματα των διαπολιτισμικών συμπλοκών , και κατά τη διάρκεια της εφηβείας του που πρωτοείδε την ταινία, αλλά και έπειτα σε μια δεύτερη προβολή ως ερευνητής ανθρωπολόγος στη Μέση Ανατολή. Αναδεικνύει έτσι τη σημασία και του ιστορικό - πολιτικού πλαισίου στο οποίο εντάσσεται η διαδικασία της εκάστοτε θέασης και της φιλμικής παραγωγής, αλλά και την ουσία του «πολλαπλού» θεατή, τη συνθετότητα της ανάγνωσης και της πρόσληψης που μεταλλάσσεται σε κάθε επαναπροβολή.

Τόσο ο Caton, όσο και ο Fischer δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην ανάλυση του φιλμικού κειμένου, αλλά και στο δημιουργό του. Ο Fischer αναγνωρίζει τη δύναμη του κινηματογράφου να διαμορφώνει τις συνειδήσεις των θεατών, αλλά παρ' όλα αυτά δεν στρέφεται στο θεατή με σκοπό μια ανάλυση σε σχέση με αυτά τα φιλμ. Τον Caton αντίθετα τον ενδιαφέρει ποιος είναι ο θεατής της συγκεκριμένης ταινίας, όχι μόνο τη στιγμή της έρευνας, αλλά σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και μάλιστα ο θεατής ως μέλος μιας πολιτισμικής ομάδας, όπως οι φεμινίστριες και οι ομοφυλόφιλοι. Στη μελέτη του χρησιμοποίησε πληροφορίες από συνεντεύξεις ή γράμματα θεατών σε εφημερίδες και περιοδικά, αλλά και κριτικές για τον *Λόρενς της Αραβίας*. Παρ' όλα αυτά, επισημαίνει τη δυσκολία για έναν ερευνητή όχι μόνο να ανακαλύψει το θεατή, αλλά και να διεισδύσει στον τρόπο ανάγνωσης ενός φιλμ και σημειώνει πως ακόμη και τα παραπάνω μεθοδολογικά εργαλεία πολλές φορές δεν προσφέρονται για κάτι τέτοιο.

Ποιος είναι όμως ή ποιος φαντάζομαι ότι είναι ο θεατής του κινηματογράφου; Αρκετές μελέτες, θεωρίες και επιστήμες ασχολήθηκαν με αυτό το ερώτημα. Τα

οπτικοακουστικά μέσα με την εμφάνισή τους «κατασκεύασαν» την ιδιότητα του θεατή. Η τεχνολογική εξέλιξη, αλλά και οι διαρκείς νέες «χρήσεις» τους επέδρασαν και στον ορισμό της.

Οι κινηματογραφικές ταινίες διανέμονται σ' ένα μαζικό κοινό, το οποίο όμως αποτελείται από επιμέρους υποκείμενα. Το κοινό ως έννοια είναι απροσδιόριστη και ρευστή κι έτσι θα στραφούμε στο θεατή ξεχωριστά ως μέλος αυτού του συνόλου. Κάθε θεατής αντιδρά με ποικίλους τρόπους βλέποντας την ταινία, είτε μέσω των ψυχολογικών διεργασιών που υφίσταται, είτε μέσω των έκδηλων φυσικών αντιδράσεων. Εκείνο που μπορεί ίσως να εκτιμηθεί είναι μια τάση, όχι όμως κάτι ενιαίο, γιατί το κοινό δεν ταυτίζεται με τη μάζα.

Εκείνο που διαχωρίζει τα άτομα – θεατές είναι η πρόσληψη και εν συνεχεία η ανάγνωση του φιλμικού κειμένου που παρακολουθούν. Το ίδιο το κείμενο μπορεί να δημιουργεί σωρεία νοημάτων και μηνυμάτων που εκφράζονται μέσω της εικόνας και του ήχου, αλλά εξαρτάται από ένα πλήθος παραγόντων σε πιο βαθμό θα γίνουν αντιληπτά ή όχι και πως επίσης θα γίνει η «επεξεργασία» τους, δηλαδή η σημασιοδότηση τους, η οποία ποικίλει μέσα από μια σειρά πιθανών σχέσεων με το κείμενο. Ο Caton βλέπει το θεατή όχι ως ένα άτομο, αλλά ως ένα ρόλο ή μια θέση που το φιλμ κατασκευάζει για το κοινό του.[13] Όπως ήδη ανέφερα, εκείνο που θέλει να αναδείξει μέσα από τη μελέτη του είναι η έννοια του *πολλαπλού θεατή*. Μια ταινία μπορεί να τύχει πολλαπλών αναγνώσεων από ένα και μόνο θεατή κι αυτό εξαρτάται τόσο από το αν το ίδιο το φιλμικό κείμενο ενθαρρύνει πολλαπλές και κριτικές θέσεις, όσο και με το αν οι δικές του προσωπικές θέσεις κατά τη διάρκεια της θέασης συμφωνούν με αυτές του κειμένου.

Ως παράδειγμα, όπως και ο ίδιος ο Caton, παραθέτω την προσωπική μου εμπειρία θέασης των ταινιών που ερευνώνται σε αυτήν την μελέτη. Παρακολουθώντας ένα φιλμ που αναπαριστά την Ιστορία μια θέση ανάγνωσης είναι αυτή που αφορά την ιδιότητά μου ως φοιτήτρια ενός τμήματος Ιστορίας, μια επιπλέον είναι αυτή της ερευνήτριας που βλέπει την ταινία με σκοπό να τη μελετήσει, θέτοντας συγκεκριμένα ερωτήματα που αφορούν την υπόθεση εργασίας. Επίσης σε αυτές τις επαναλήψεις εμπλέκεται και η ανάγνωση των πρώτων προβολών που διαμορφώθηκαν σε μικρότερη ηλικία.. Το σημαντικό όμως είναι το ερώτημα που θέτει ο Caton : «Πώς κάποιος αποκτά αναγνώσεις του φιλμ μέσω μιας εθνογραφίας

---

[13] Caton, St. 1999, pp. 6.

του κοινού που απαντάται στο πλαίσιο της αίθουσας;». Έτσι, μέσα από την έρευνα προσφέρονται οι οπτικές και των θεατών – πληροφορητών που αποτελεί και το ίδιο το πεδίο ανάλυσης.

Γενικότερα για τη σχέση του θεατή ή του κοινού με το κείμενο ενός μέσου επικοινωνίας, όπως το σινεμά και η τηλεόραση, έχουν διατυπωθεί αρκετές θεωρίες ιδιαίτερα στους κόλπους των *audience studies*. Ένα από τα κύρια ζητήματα μελέτης είναι κατά πόσο και με τι τρόπο αυτά τα μέσα ασκούν επιρροή στους θεατές. Έτσι λοιπόν, το μοντέλο της *επίδρασης* διακρίνει τις μορφές της ανάγνωσης του κειμένου από το θεατή στις εξής :

1. Η *επικρατούσα ή η κυρίαρχη ανάγνωση*, όπου ο θεατής αναγνωρίζει το νόημα που προσφέρεται στο κείμενο και το δέχεται.
2. Η ανάγνωση της *αντίδρασης*, όπου η κυρίαρχη ανάγνωση γίνεται αντιληπτή, αλλά απορρίπτεται.
3. Η διαπραγματευόμενη ανάγνωση κατά την οποία ο θεατής προτιμά να δεχθεί την πρώτη εν μέρει, αλλά παράλληλα απολαμβάνει να εξάγει μια προσωπική ερμηνεία από το οπτικό κείμενο. [14]

Ένα άλλο ερώτημα που τίθεται επίσης είναι και πως το κοινό χρησιμοποιεί τα ΜΜΕ, κάτι που οδήγησε στο σχηματισμό του μοντέλου της *χρήσης και της ικανοποίησης* των Elihu Katz και Jay G. Blummer, το οποίο αναλύουν στο έργο τους "The Uses of Mass Communication"(1974). Μέσα από αυτό αναγνωρίζεται η σημασία του «ενεργού» θεατή με την έννοια ότι έχοντας συγκεκριμένες ανάγκες, ενεργά στρέφεται προς τα ΜΜΕ, συμπεριλαμβάνοντας την τηλεόραση, το σινεμά, το ραδιόφωνο, τις εφημερίδες και τα βιβλία, ώστε να ικανοποιηθούν αυτές, επιλέγοντας παράλληλα ποιο από αυτά θα το κάνει αυτό. Οι δύο ερευνητές πρότειναν τέσσερις κατηγορίες που προσδιορίζουν αυτές τις ανάγκες :

i. Διασκέδαση, δηλαδή το μέσο αποτελεί μια μορφή να δραπετεύεις από τις πιέσεις της καθημερινότητας.
ii. Προσωπικές Σχέσεις, όταν ο θεατής κερδίζει τη συντροφικότητα, είτε με τους χαρακτήρες του έργου, είτε μέσω των συζητήσεων με άλλους θεατές.

---

[14] www. aber.ac.uk ,Philip J Hanes, The Advantages and Limitations of a Focus on Audience in Media Studies.

iii. Ατομική Ταυτότητα, όπου ο θεατής μπορεί να συγκρίνει τη ζωή του με αυτές των ηρώων και τις καταστάσεις μιας ταινίας. Όταν επιζητά να ερευνήσει, να επιβεβαιώσει ή να αναρωτηθεί για την ταυτότητά του.

iv. Εποπτεία, όπου τα ΜΜΕ λειτουργούν για να τον ενημερώσουν για ό,τι συμβαίνει στον κόσμο.

Μια άλλη προσέγγιση του θεατή σε σχέση αποκλειστικά με τις κινηματογραφικές ταινίες προτείνει *η θεωρία του κινηματογράφου.* Η έμφαση δίνεται στην έννοια της *ταύτισης,* η οποία αρχικά σήμανε αυτήν την εμπειρία που συνίσταται στο να μοιράζεται ο θεατής τις ελπίδες, αγωνίες, επιθυμίες, συναισθήματα αυτού ή εκείνου του προσώπου στη διάρκεια προβολής του φιλμ, να μπαίνει στη θέση του, «να παίρνει τον εαυτό του στιγμιαία για τον ήρωα», να αγαπάει ή να υποφέρει μαζί του, εμπειρία που βρίσκεται στο βάθος της ηδονής του θεατή.[15] Η σημασία της ταύτισης εμπλουτίστηκε αργότερα συσχετιζόμενη με το φροϋδικό μοντέλο του διαχωρισμού ανάμεσα σε πρωτογενή και δευτερογενή ταύτιση στο σχηματισμό του *εγώ.* Ο Ζαν – Λουί Μπωντρύ πρότεινε την έννοια της *διπλής ταύτισης,* εξηγώντας ότι «ο θεατής ταυτίζεται λιγότερο με το αναπαριστώμενο, ακόμα και με το θέαμα, και περισσότερο με αυτό που σκηνοθετεί το θέαμα, με αυτό που δεν είναι ορατό, αλλά δείχνει. Δείχνει με την ίδια κίνηση που ο θεατής βλέπει – υποχρεώνοντας τον να βλέπει ό,τι βλέπει εκείνο, δηλαδή τη λειτουργία της κάμερας.» Αυτή είναι η *πρωτογενής* ταύτιση, ενώ η *δευτερογενής* αφορά όλα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, δηλαδή την ταύτιση με το πρόσωπο.

Σε συσχετισμό με τις πολιτισμικές σπουδές, θα πρέπει να αναφερθούμε στην «εθνογραφική» έρευνα και για τη θεωρία της πρόσληψης. Όπως γράφει η Ang, «Η εθνογραφική εργασία φτάνει στην κριτική της αιχμή όταν λειτουργεί ως υπόμνηση του ότι η πραγματικότητα είναι πάντοτε περισσότερο πολύπλοκη και διαφοροποιημένη από τις θεωρίες μας που μπορούν να την αναπαραστήσουν, και ότι δεν υπάρχει κάτι, όπως το ''κοινό'', του οποίου τα χαρακτηριστικά μπορούν να τεθούν άπαξ διαπαντός». [16] Η εθνογραφική έρευνα επιχειρεί να δείξει ως πιο βαθμό το κοινό – το οποίο δεν ανήκει μόνο στην κυρίαρχη τάξη πραγμάτων, αλλά υπάρχει και έξω απ' αυτήν – μπορεί «να αντισταθεί ή όχι στις κατασκευές της

---

[15] Αγγελίδη, Α. Σημειώσεις για το μάθημα «Κινηματογράφος, Πολλαπλή Μαρτυρία και Πεδίο Ταυτίσεων, Φιλμ Ι», σελ.13.

[16] Ang, I. 1996. *Living Room Wars, Rethinking Media Audiences for post – Modern World,* Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, pp.52.

πραγματικότητας που παρουσιάζουν τα ΜΜΕ»[17] Όσο αναφορά αυτό το τελευταίο και σε σχέση με τη δική μου έρευνα, εφόσον έγινε λόγος για την εθνογραφία του κοινού, θα πρέπει να τονίσω ότι στην αντίσταση ή αντίθετα στην πίστη προς την αναπαριστώμενη πραγματικότητα δε δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα τόσο ως πράξη, ως γεγονός. Το σημείο στο οποίο εστίασα κυρίως είναι οι σημασίες που ενείχε αυτή η απόρριψη ή η παραδοχή για τον ίδιο το θεατή, δηλαδή να αποκαλυφθεί η πρόσληψη του κειμένου(text) από το υποκείμενο, αλλά και το πλαίσιο(context) μέσα στο οποίο συντελείται αυτή η επικοινωνιακή διαδικασία.

Θα πρέπει να αναφερθώ στη διαφορά μεταξύ *πρόσληψης* και *ανάγνωσης*. Η θεωρία της πρόσληψης αναπτύχθηκε κυρίως από τους Robert Jauss και Wolfgang Iser και αφορά τη λογοτεχνία, αλλά βρήκε εφαρμογή και στον κινηματογράφο, αποτελώντας μια από τις πιο πρόσφατες προσεγγίσεις στο χώρο των σπουδών του κοινού. Η θεωρία επικεντρώνει το ενδιαφέρον της στο ρόλο που παίζει το κοινό, και κυρίως ατομικά το κάθε μέλος του, στην ανάγνωση των κειμένων και την αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων τους. Με λίγα λόγια αναζητά να ανακαλύψει τη διαλεκτική σχέση(interaction) μεταξύ έργου και κοινωνίας.[18] Αναγνωρίζει ότι υπάρχει ένα προτεινόμενο νόημα στο κείμενο, αλλά δίνει έμφαση στο κοινό καθώς μπαίνει στη διαδικασία να κατασκευάσει μια σημασία. Ειδικότερα η πρόσληψη αφορά τη στιγμή της θέασης μιας ταινίας με τις άμεσες αντιδράσεις του θεατή, ενώ η ανάγνωση έπεται, συνεχίζει αναδρομικά, είτε μέσω συζητήσεων με άλλους για αυτό, είτε μέσω προσωπικής μελέτης του φιλμ.

Ο Caton κάνει δυο πολύ σημαντικές παρατηρήσεις σχετικά με αυτούς τους όρους. Πρώτον, ότι και οι δυο εμπλέκονται ιδιαίτερα στην περίπτωση της επανάληψης, κατά την οποία η πρόσληψη επηρεάζεται από τις ήδη υπάρχουσες αναγνώσεις και επιπλέον, εφόσον οι λεπτομέρειες της πρόσληψης αποτελούν τη βάση της ανάγνωσης μπορούν έτσι να την τροποποιήσουν. Δεύτερον, σημειώνει ότι η ανάγνωση είναι πιο πολύ μια κατασκευή από τον αναλυτή του φιλμ του τρόπου με τον οποίο μπορεί αυτό *πιθανόν* να συλληφθεί από μια συγκεκριμένη θέση θέασης. Αυτό όμως είναι εύλογο από τη στιγμή που κάποιος γνωρίζει ποιες είναι οι

---

[17] Jensen Klaus Bruhn and Rosenberg Karl Eric, 1990, "Five Traditions in Search of the Audience", *European Journal of Communication,* Vol. 5, pp.207 – 238.

[18] Για μια σύνοψη της θεωρίας της πρόσληψης του Jauss βλ. Κολοβός, Ν. 1999, σελ. 45 – 47.

αντιδράσεις του συγκεκριμένου κοινού, τι του είπαν στις συνεντεύξεις και ποιες μπορεί να είναι οι ιστορικές πρακτικές της θέασης του φιλμ σε κάθε περίοδο. [19]

Αρκετές λοιπόν οι θεωρίες που διατυπώθηκαν κατά καιρούς από τις διάφορες επιστήμες για το θεατή, την ψυχολογία του, τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά του και πώς αυτά αλληλεπιδρούν σε σχέση με τα κινηματογραφικά φιλμ. Τα δικά μου ερωτήματα όμως για το θεατή διαμορφώθηκαν πάνω στις έννοιες της πρόσληψης και τις ανάγνωσης των φιλμικών κειμένων, όχι μόνο για την θεωρία που τις συνοδεύει, αλλά και γιατί έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της μεθοδολογίας μου.

Η ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Ο όρος «ανθρωπολογία οίκοι», η μελέτη δηλαδή του «οικείου» πολιτισμού του ερευνητή – ανθρωπολόγου, περιλαμβάνει και τη σημασία της «επιστροφής». Έτσι, γίνεται λόγος για «επιστροφή» της επιστήμης στον τόπο παραγωγής της εθνογραφίας(εξω – δυτικές κοινωνίες) ή στον τόπο παραγωγής της ανθρωπολογικής θεωρίας(δυτικές κοινωνίες), ή τέλος, σε «περιφέρειες» των δυτικών κέντρων.[20] Μια «επιστροφή» σε μια προσωπική ανάμνηση του παρελθόντος αποτελεί και την αφορμή για την παρούσα μελέτη, όπως ήδη εξήγησα στην εισαγωγή.

Αυτή η αναφορά στην προσωπική μου «επιστροφή» δεν είναι προϊόν ενός συνειρμού που απλώς τη φέρνει σε συσχετισμό με την «ανθρωπολογία οίκοι», αλλά γιατί η δική μου μελέτη ενείχε παρόμοιες προβληματικές. Δεν επιχειρώ μια σύγκριση ή μια κατάχρηση του όρου, αλλά μέρος της θεωρίας που αφορά τον παραπάνω τρόπο μελέτης κατάφερε αν όχι να δώσει λύσεις σε αυτές τις προβληματικές, ωστόσο να τις προσδιορίσει και να τις ξεδιαλύνει. Εάν η δική μου εμπειρία από το παρελθόν λοιπόν ή η μνήμη καλύτερα αποτελούσε τόπο έρευνας, τότε δεν αναφερόμαστε σε έναν «επαναπατρισμό»; Σίγουρα όχι με τη γεωγραφική έννοια του όρου, αλλά με το ότι συντελείται μια «επιστροφή» σε ένα μέρος του «εαυτού». Εάν αναζητούσα το θεατή της δικής μου γενιάς που θα μπορούσε πιθανόν να αναγνώσει κατά τον ίδιο τρόπο με μένα τις κινηματογραφικές ταινίες, τότε πώς ήταν να δυνατό να τον καταστήσω ως

---

[19] Caton, S. 1999. pp. 18-20.

[20] Γκέφου – Μαδιανού, Δ. 1998. «Αναστοχασμός, Ετερότητα και Ανθρωπολογία Οίκοι: Διλήμματα και Αντιπαραθέσεις» στο Γκέφου – Μαδιανού Δ.(επιμ.). *Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία - Σύγχρονες Τάσεις.* Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, σελ. 367.

«άλλο», ώστε να μπορεί να μελετηθεί; Κατά πόσο θα μπορούσε να αποφευχθεί η πιθανότητα της ταύτισης;

Στην «ανθρωπολογία οίκοι» ο ανθρωπολόγος θα πρέπει να πάρει απόσταση από τον οικείο. Εφόσον, δηλαδή, ο «άλλος» αποτελεί μέρος του εαυτού, ο ανθρωπολόγος χρειάζεται να τηρήσει απόσταση από τον ίδιο του τον εαυτό.[21] Για μένα αυτή η απόσταση σε πρώτο επίπεδο σήμαινε τη θέαση των συγκεκριμένων ταινιών από μια νέα θέση, αυτή του ανθρωπολόγου – ερευνητή. Έτσι, μέσα στα πλαίσια της εθνογραφίας δεν παρακολούθησα ταινίες μόνο για να μάθω ποιες είναι αυτές και με ποιο τρόπο πραγματεύονται την Ιστορία και την πολιτική, αλλά, και μέσα από την ίδια αυτή διαδικασία άλλωστε, να «απομακρύνω» την πρώτη μου ανάγνωση που θα με έφερνε στην ίδια «θέση» με αυτήν των πληροφορητών. Μιλάμε όμως σαφώς για μια πιθανή «απόσταση» και όχι «αποκοπή», αφού ακριβώς για το λόγο αυτό με αφορά η θέαση, ως παράγοντας που λαμβάνει μέρος στη διαδικασία διαμόρφωσης του υποκειμένου. Αυτό σε συνδυασμό με την ανάγνωση της σχετικής βιβλιογραφίας ήταν το πρώτο στάδιο πριν μιλήσω με τους θεατές.

Οι θεατές : Ποιοι είναι όμως οι θεατές αυτών των ταινιών; Στη βιβλιογραφία γίνεται λόγος για ένα «αριστερό κοινό» στην πρώτη προβολή, αφού η Ιστορία θίγεται μέσα από την οπτική της Αριστεράς. Οι ίδιοι οι σκηνοθέτες φέρουν αυτήν την πολιτική ταυτότητα, το ίδιο και αρκετοί ηθοποιοί που παίζουν σε αυτές. Σαφώς και με ενδιέφερε αυτή η προοπτική, και οι περισσότερες συνεντεύξεις προέρχονται από αριστερούς που είδαν τις ταινίες, αλλά ήταν προκλητικό να μιλήσω και με ανθρώπους που δεν τις παρακολούθησαν και αυτό δεν είχε να κάνει με το αν ανήκουν σε διαφορετικό κομματικό χώρο. Αυτό ισχύει και για τους μεγαλύτερους σε ηλικία πληροφορητές που ήταν θεατές της πρώτης προβολής και για τα παιδιά της δικής μου γενιάς, δηλαδή δεν αναφέρομαι σε μια ιστορία της θέασης της αριστεράς.

Ο κινηματογράφος είναι τόσο προσφιλές θέμα συζήτησης που εύκολα μπορεί κανείς να το θέσει. Πολλές συνεντεύξεις προέκυψαν αυθόρμητα. Το πρόβλημα που εύκολα μπορεί να προκύψει είναι ότι το φάσμα αυτού του αντικειμένου είναι τόσο ευρύ που εν τέλει να μην προσφέρει καμία πληροφορία, απάντηση στα ερωτήματα που θέτει εξ' αρχής ο ερευνητής. Παρ' όλα αυτά στην προσωπική μου έρευνα αυτές οι συνεντεύξεις ήταν πολύτιμες τόσο για την αξία τους ως μαρτυρίες, αλλά κυρίως γιατί, εφόσον ήταν η αφετηρία μου, συνέβαλαν στη διαμόρφωση του θέματος και με

---

[21] Γκέφου – Μαδιανού, Δ. 1998. σελ. 394.

κατηύθυναν σε νέα πεδία ανάλυσης. Η προβληματική όμως που αναπτύχθηκε είναι ότι αυτοί οι πληροφορητές είχαν την ανάμνηση της εμπειρίας της θέασης, ιδιαίτερα στην περίπτωση εκείνων που μίλησαν για την πρώτη προβολή των ταινιών – σχεδόν δηλαδή είκοσι με τριάντα χρόνια πριν – προσφέροντας μια διαμεσολαβημένη ανάγνωση από διάφορους παράγοντες, όπως οι μετέπειτα βιωματικές εμπειρίες και η πιθανή επανάληψη της προβολής. Κυρίως, αφού οι περισσότεροι ανήκουν ιδεολογικά στο χώρο της Αριστεράς, είναι έντονη η επιρροή από την κατάρρευση του κομμουνισμού και αυτό γίνεται έντονα φανερό στις συνεντεύξεις παρεμβαίνοντας συχνά στις αφηγήσεις τους για τις ταινίες. Από την άλλη, αυτό που αποκαλύπτεται είναι το «αξιομνημόνευτο», εκείνα τα στοιχεία δηλαδή που οι θεατές αυτοί επέλεξαν να θυμούνται από την ταινία ή η ίδια η ταινία τα κατασκεύασε για το σκοπό αυτό.

Ο χώρος : Οι θεατές βρίσκονται εκεί όπου προβάλλονται οι ταινίες. Ήδη οι πρώτες συνεντεύξεις υπέδειξαν αυτούς τους χώρους. Το Εργατικό Κέντρο Θεσσαλονίκης(Ε.Κ.Θ.) και η φοιτητική παράταξη της Πανσπουδαστικής(Π.Κ.Σ) έχουν οργανώσει κινηματογραφικές λέσχες, όπου μεταξύ διαφόρων ταινιών προβάλλονταν και οι ταινίες του ΝΕΚ. Για έναν κοινωνικό ανθρωπολόγο η εθνογραφία του κοινού προσφέρει και τη συμμετοχή και την παρατήρηση. Μέσα σε μια κινηματογραφική αίθουσα ο ερευνητής συμμετέχει στην εμπειρία της συλλογικής θέασης ως θεατής και συγχρόνως παρατηρεί και καταγράφει τις αντιδράσεις των υπολοίπων θεατών, η ίδια η θέαση δηλαδή αποτελεί μια διαδικασία της έρευνας. Αυτό όμως ενέχει αρκετές δυσκολίες και παράλληλα τίθεται το ερώτημα αν αυτές οι εκδηλώσεις μπορούν να προσφέρουν κάποια πραγματικά αξιόλογα στοιχεία. Όπως επίσης υπάρχει και η πιθανότητα να μην εκδηλωθούν ποτέ τέτοιου είδους εκδηλώσεις που έχουν να κάνουν με την άμεση πρόσληψη του φιλμ.

Ο χώρος της λέσχης του Εργατικού Κέντρου Θεσσαλονίκης, στην οποία θα αναφερθώ στο 3^{ο} κεφάλαιο εκτενέστερα, όπου παρακολούθησα κάποιες ταινίες αποτελεί πρόσφορο έδαφος για τέτοιου είδους παρατηρήσεις. Οι θεατές της λέσχης, νιώθοντας το χώρο οικείο, είτε γιατί είναι μέλη αυτής, είτε άλλοι επειδή απλώς επιλέγουν να παρακολουθούν εκεί ταινίες εδώ και καιρό, σχηματίζουν παρέες και σχολιάζουν ταυτόχρονα αυτό που βλέπουν, χωρίς να τους επιβάλλεται η αυστηρότητα όπως στον «εμπορικό» κινηματογράφο. Μέσα στη σκοτεινή αίθουσα ο ερευνητής είναι «αόρατος» με την έννοια ότι αποτελεί ακόμη έναν συν – θεατή για τους υπόλοιπους. Ακόμη περισσότερο αποτελεσματικές όμως ως προς τη συλλογή

στοιχείων αποτέλεσαν οι συνεντεύξεις με τους θεατές μετά το τέλος της ταινίας(on – the – spot – interviews) έξω από την αίθουσα προβολής και συμμετέχοντας στη συζήτησή τους, αλλά και δημιουργώντας την.

Μια άλλη περίπτωση είναι η παρακολούθηση των ταινιών μέσω του βίντεο και της τηλεόρασης, κατά την οποία ήταν πιο πρόσφορο για μένα να καταγράψω τις αντιδράσεις των θεατών. Ιδιαίτερα σημαντική αποδείχθηκε η στιγμή που κάποια από τα γεγονότα ή τα πρόσωπα του φιλμ προκαλούσαν την άμεση ανάκληση μιας προσωπικής τους μνήμης ή ακόμη και πώς συνέδεαν αυτά που έβλεπαν με την πραγματικότητα. Εδώ δηλαδή, αν προσφέρεται, η πρόσληψη μπορεί να γίνει πιο διακριτή, καθώς και, όπως στην παραπάνω περίπτωση, ο ερευνητής να λάβει μέρος στη διαδικασία της ανάγνωσης μέσα από την κουβέντα που αναπτύσσεται. Όμως δεν εστίασα μόνο στον τρόπο θέασης μέσα από την τηλεόραση και το βίντεο, αλλά και σε αυτά τα ίδια τα μέσα. Έτσι, ενδιαφέρθηκα να μάθω αν υπήρχαν άτομα που να αναζητούσαν αυτές τις ταινίες στα video club για μια ιδιωτική προβολή, καθώς επίσης και το εάν η τηλεόραση τις προβάλλει ακόμη και σε ποια συχνότητα. Το αποτέλεσμα αυτής της καταγραφής είναι ότι σε διάστημα δέκα περίπου εβδομάδων στην τηλεόραση προβλήθηκαν εικοσιτέσσερις ταινίες του ΝΕΚ, από αυτές μόνο τέσσερις που αφορούν την εργασία, έναντι εκατόν σαράντα δύο ταινιών που ανήκουν στη φιλμική παραγωγή του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου(ΠΕΚ).

Θα πρέπει επίσης να αναφερθώ στη μέθοδο της συνέντευξης. Κατ' αρχήν απέρριψα τη χρήση του ερωτηματολογίου, γιατί αυτό προϋποθέτει μια σειρά συγκεκριμένων ερωτήσεων, κοινές για όλους τους πληροφορητές. Στόχος μου δεν ήταν η σύγκριση των δεδομένων, αλλά η «απομόνωση» του κάθε θεατή ξεχωριστά ώστε να κατανοήσω την προσωπική του ανάγνωση. Οι συνεντεύξεις λοιπόν έγιναν υπό τη μορφή της ελεύθερης συζήτησης, θέτοντας απλώς το ανοικτό ερώτημα εάν έχουν παρακολουθήσει κάποια από τις συγκεκριμένες ταινίες και εν συνεχεία οι πληροφορητές αφηγούνταν την εμπειρία τους από αυτές. Ιδιαίτερη αξία έχει όταν κάποιο στοιχείο από την ταινία παραπέμπει τον πληροφορητή σε δικά του βιώματα, συνδέοντας την «αναπαριστώμενη πραγματικότητα» με τη δική του πραγματικότητα.

Ο δημιουργός : Μια ξεχωριστή συνέντευξη είναι αυτή με τον σκηνοθέτη Παντελή Βούλγαρη. Οι δυο ταινίες του που αναλύω στην εργασία, το *Happy Day*(1976) και *Τα Πέτρινα Χρόνια*(1985), αποτέλεσαν το έναυσμα για την υπόθεση εργασίας, αλλά και τις συνάντησα, περισσότερο τη δεύτερη, σε όλες ανεξαιρέτως τις

συνεντεύξεις. Σκοπός μου ήταν τόσο να αντλήσω πληροφορίες για το κίνημα του ΝΕΚ, και μάλιστα από μια από τις πιο αντιπροσωπευτικές και καθοριστικές μορφές του, όσο και να ανακαλύψω ποιο είναι το «βλέμμα της κάμερας». Έτσι, έθεσα ερωτήματα σχετικά με τις τεχνολογικές μεσολαβήσεις και την αφήγηση στις ταινίες που φανερώνουν την άποψη του δημιουργού αλλά και τους στόχους που θέτει με το έργο του από τη μια, και από την άλλη ερωτήματα που θα έφερναν πιθανόν στην επιφάνια αυτό που ο Eco αναγνωρίζει ως *διαδικασία «παρεκκλίνουσας αποκωδικοποίησης»*. Στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας, ένα κείμενο κωδικοποιημένο «διαβάζεται» σύμφωνα με άλλο κωδικό σύστημα, αυτό που έχει μάθει το κοινό στον χώρο όπου διαμορφώθηκε. Η «παρέκκλιση» σ' αυτήν την πολλαπλή αποκωδικοποίηση μπορεί να φτάσει μέχρι την πλήρη διαφοροποίησή του νοήματος ενός κειμένου, σε σχέση με εκείνο που ο δημιουργός του είχε κατά νου την ώρα της παραγωγής του.[22] Αυτό είναι όμως κάτι που θα δούμε σε συνδυασμό με τις μαρτυρίες στα δυο επόμενα κεφάλαια.

Κλείνοντας την ενότητα θα ήθελα να προσθέσω ότι για τη συγκεκριμένη έρευνα είναι καθοριστικό για εκείνον που τη διεξάγει να μην κατευθύνει τους πληροφορητές προς τη δική του ανάγνωση ώστε να εκπληρωθούν οι αναμονές του, γιατί η πρόθεση είναι αυτό που αναφέρθηκε στην αρχή: η εθνογραφία του κοινού να αναδείξει νέες αναγνώσεις. Αν και η έννοια της εθνογραφίας του κοινού μοιάζει να εκλαμβάνει το κοινό ως έναν ενιαίο πολιτισμικό σχηματισμό, η βάση της είναι το κοινωνικό υποκείμενο ξεχωριστά. Εάν μπορούμε να εστιάσουμε στο θεατή, μπορούμε να κατανοήσουμε επιπλέον και την έννοια της συλλογικής θέασης που αποτελεί και την ουσία του κινηματογράφου ως επικοινωνιακού μέσου.

---

[22] Βλ. Κολοβός, Ν. 1999, σελ. 257.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2
Η ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΒΟΛΗ

Για το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΝΕΚ) οι μελέτες που έχουν γραφτεί έως τώρα είναι αρκετές ώστε να συνθέτουν μια χρήσιμη ως προς τα στοιχεία που προσφέρουν βιβλιογραφία. Παρ' όλα αυτά όμως, δεν είναι αρκετά έντονη η συγγραφική δραστηριότητα, ώστε να φανερώνουν μια δυναμική παρουσία της εγχώριας κινηματογραφίας, ακόμη περισσότερο όταν οι συγγραφείς είναι οι ίδιοι που καταθέτουν τα έργα τους κατά καιρούς. Θεωρητικά κείμενα, κριτικές αναλύσεις ταινιών, κινηματογραφική Ιστορία, φωτογραφικά λευκώματα, αφιερώματα σε σκηνοθέτες, σενάρια, μελέτες για τη σχέση του ελληνικού με τον ξένο κινηματογράφο ή με την τηλεόραση, συνεντεύξεις, βιογραφίες και άλλες προσεγγίσεις – και νεότερες – που αφορούν τη μουσική, τη θεματολογική εξέλιξη, τη σεξουαλικότητα, τα κοστούμια και τα σκηνικά. Τέλος πολλές πληροφορίες αντλούμε για την πολιτική οικονομία, την παραγωγή, τη διανομή και την εμπορική κίνηση των ταινιών.[23]

Η οπτική ανάλυσης που επιχειρείται στη μελέτη αυτή είναι πολύ διαφορετική από τις παραπάνω, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων αντιμετωπίζουν γραμμικά την πορεία του ΝΕΚ. Όπως προτείνει και ο Marc Ferro, το φιλμ δε θα αποτελέσει αντικείμενο παρατήρησης σαν έργο τέχνης, αλλά σαν ένα προϊόν, μια εικόνα –

---

[23] Καλαντίδης, Δ. 2002. «Βιβλιογραφία του ΝΕΚ» στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σελ.76.

αντικείμενο, της οποίας οι σημασίες δεν είναι μόνο κινηματογραφικές. Με ενδιαφέρουν οι εικόνες συγκεκριμένων ταινιών του ΝΕΚ όχι μόνο γι' αυτό που μαρτυρούν στο πλαίσιο της οθόνης, αλλά και γι' αυτό πού μαρτυρούν στο πλαίσιο μιας κοινωνίας στην οποία προβάλλονται και από την οποία παράγονται.

Η ιστορία και η κριτική των φιλμ αντιμετωπίζει συχνά τις εικόνες ως «στατικές», σταματούν το χρόνο στο τέλος της α' προβολής τους κι έπειτα τις καταχωρούν στη φιλμική παραγωγή της τάδε κινηματογραφικής «σεζόν». Σε μια ευρύτερη ανάλυση αναζητούν εκείνο το διακειμενικό λόγο που αναπτύσσεται μεταξύ διαφόρων ταινιών σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Από το υλικό αυτό στάθηκαν χρήσιμες οι κριτικές που δεν περιορίζονται απλώς στην ταινία, αλλά την εντάσσουν στην περιβάλλουσα κοινωνία με την οποία επικοινωνεί..

Στη συγκεκριμένη μελέτη οι εικόνες του κινηματογράφου προσεγγίζονται έτσι όπως ακριβώς είναι, ως «κινητές» με μια διπλή έννοια : την πρώτη και αυτονόητη σημασία, δηλαδή η κινητή εικόνα του φιλμ που κυρίως ορίζεται ως τέτοια σε αντίθεση με τη σταθερή εικόνα η οποία «αιχμαλωτίζεται» στο πλαίσιο μιας φωτογραφίας , αλλά και με την έννοια της «κινητικότητας» που αποκτά μετά την προβολή της στην αίθουσα στο χώρο και στο χρόνο, καθώς διαρρέει έξω απ' αυτήν μέσα από τις συζητήσεις που προκαλεί, τους «σκοπούς» που εξυπηρετεί, την ανασημασιοδότηση που επιδέχεται και κυρίως τις επαναπροβολές της από μέσα και σε χώρους άλλους από αυτόν της κινηματογραφικής αίθουσας.

Πάντως, μέρος των προαναφερθέντων έργων, και κυρίως η κριτική κινηματογράφου, δε χρησίμευσε μόνο ως βασική βιβλιογραφία για την παρούσα εργασία, αλλά και εντάχθηκε στο πεδίο έρευνας ως αντικείμενο ανάλυσης, αφού τα ίδια αυτά κείμενα αποτελούν κομμάτι της «κοινωνικής ζωής» των ταινιών, καθώς αποκαλύπτουν το τοπίο αυτού που θα ονομάσω «πρώτη προβολή», η οποία αφορά και το περιεχόμενο αυτής της ενότητας. Φανερώνονται, δηλαδή, οι τάσεις, οι ρήξεις, τα πολιτικά και ιδεολογικά ρεύματα, οι κοινωνικές συνθήκες που καθορίζουν τον κινηματογράφο, και αντιστρόφως, τη στιγμή εκείνη που για πρώτη φορά το κοινό μέσα από τη διαδικασία της θέασης αντικρίζει μια νέα παραγωγή, που μετά την ολοκλήρωσή της ως έργο τέχνης κι αφού διανεμηθεί από τις διάφορες εταιρίες, ξεκινά την άλλη της πορεία, την εμπορική, στο χώρο του θεάματος. Η πρώτη προβολή όμως των ταινιών του ΝΕΚ, όπως θα δούμε, δεν αφορά μόνο τη στιγμή που

συνέβη, αλλά σχετίζεται τόσο με τις ιστορικο – πολιτικές συνθήκες του παρελθόντος, όσο και με το κινηματογραφικό παρελθόν αυτού του τόπου.

Η Εμφανιση Του Νεκ

Η «γενέθλια χρονιά» του ΝΕΚ αποτελεί ένα ζήτημα που προκαλεί διαφωνίες ανάμεσα στους ιστορικούς του κινηματογράφου. Κάποιοι την τοποθετούν στο 1966 με ταινίες όπως *Η Εκδρομή* του Τάκη Κανελλόπουλου, *Μέχρι το Πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού και *Πρόσωπο με Πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη. Μια άλλη άποψη τείνει στη χρονιά 1968 με δύο πολύ σημαντικές ταινίες που την εμφάνισή τους συνόδευσε μια περιπέτεια απαγορεύσεων και λογοκρισίας. Πρόκειται για το *Κιέριον* του Δήμου Θέου και την *Ανοιχτή Επιστολή* του Γ. Σταμπουλόπουλου. Ακόμη περισσότεροι είναι εκείνοι που θεωρούν πως η ουσιαστική έναρξη της πορείας του ΝΕΚ πραγματοποιήθηκε με τη θριαμβευτική εμφάνιση της *Αναπαράστασης* του Θεόδωρου Αγγελόπουλου το 1970, ενώ, τέλος υπάρχει και εκείνη η πλευρά που αναγνωρίζει αυτή τη στιγμή στη χρονιά 1974, συγχρόνως δηλαδή με την αφετηρία της μεταπολιτευτικής περιόδου στην Ελλάδα. Πάντως, σημασία δεν έχει να ταχθούμε υπέρ της μιας ή της άλλης άποψης, αλλά να αναγνωρίσουμε πως οι δημιουργοί – εκπρόσωποι του ΝΕΚ διεκδικούν και προωθούν την ιδέα μιας «αλλαγής» και μιας ανεξαρτησίας καλλιτεχνικής, ιδεολογικής, μορφολογικής, αλλά και οικονομικής από τις εταιρίες παραγωγής.

Για να κατανοήσουμε ποιες είναι εκείνες οι δυναμικές που ώθησαν τους εκπροσώπους του ΝΕΚ να επιθυμούν και εν τέλει να απαιτούν την μετουσίωση της εγχώριας κινηματογραφίας παραθέτω το παρακάτω απόσπασμα από το άρθρο του κριτικού κινηματογράφου Γιάννη Μπακογιαννόπουλου:

> «Κυρίαρχο κίνητρο είναι η προσέγγιση της ουσίας πίσω από τα σχήματα και τα είδη, της αλήθειας στη ζωή του ανθρώπου και του κοινωνικού περιβάλλοντος. Ένα πνεύμα συνειδητοποίησης και αναθεώρησης, ένας εμπλουτισμός των μορφών με την αφομοίωση ξένων τάσεων ή πρωτοποριακών προτύπων, μια επανεξέταση της ελληνικότητας και της παράδοσης, σπανιότερα της λαϊκότητας[…]Οι ιστορίες υποχώρησαν μπροστά στα θεάματα, το δράμα και η δράση έδωσαν τη θέση τους στο χρόνο και στο βίωμα,

> ο διάλογος υποβαθμίστηκε απέναντι στις εικόνες και στο μοντάζ, με τα θετικά και αρνητικά μιας τέτοιας μεταμόρφωσης».[24]

Οι κινηματογραφιστές του ΝΕΚ δανείζονται στοιχεία από τα κινηματογραφικά ρεύματα που αυτήν την εποχή κυριαρχούν στην Ευρώπη, όπως η Nouvelle Vague και το Cinema Direct, αλλά το σημαντικότερο είναι ότι το κάθε έργο έχει τη σφραγίδα του δημιουργού του. Έτσι, παρ' ότι μιλάμε για ένα ενιαίο κινηματογραφικό κίνημα, η ουσία του είναι το άτομο. Κάθε δημιουργός γυρίζει ταινίες που φέρουν διαφορετικά στοιχεία, διαφορετική κινηματογραφική γραφή. Και ενώ στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ) γίνεται λόγος για ταινίες του Φίνου ή του Καραγιάννη, στο ΝΕΚ αναφερόμαστε στις ταινίες της Μαρκετάκη, του Παναγιωτόπουλου, του Δαμιανού, του δημιουργού του ίδιου.

Αυτή η αλλαγή πλεύσης σήμανε και τη ρήξη με το έως τότε κινηματογραφικό κατεστημένο, το οποίο αντανακλώνταν στις ταινίες του ΠΕΚ, τον «εμπορικό» κινηματογράφο, όπως αλλιώς συνηθίζεται να λέγεται. Οι εκπρόσωποι του ΝΕΚ επεδίωκαν αυτό το διαχωρισμό, πολλές φορές κρατώντας μια άκριτη πολεμική στάση απέναντι του που οδήγησε «*τους μεν να κατηγορούν τους δε για εμπόρους χωρίς ιερό και όσιο, και τους δε τους μεν σαν κουλτουριάρηδες, περιθωριακούς, ακαταλαβίστικους*».[25] Έτσι, μέσα σ' αυτό το κλίμα, ο ΝΕΚ φτάνει να χαρακτηρίζεται μέσα από τις διαφορές του με τον ΠΕΚ, και αντιστρόφως. Είναι προοδευτικός σε αντίθεση με το συντηρητισμό του δεύτερου, είναι καλλιτεχνικός και όχι εμπορικός, είναι ριζοσπαστικός και όχι κοινότοπος, είναι ανεξάρτητος και όχι εξαρτημένος από τους παραγωγούς - άραγε υπονοείται ότι είναι καλός και όχι κακός; Πάντως, κυρίαρχο χαρακτηριστικό του ΝΕΚ είναι οι επάνδρωσή του από νέους δημιουργούς και ως προς την ηλικία, αλλά και ως πρωτοεμφανιζόμενοι στο χώρο του κινηματογράφου.

Οι νέοι και φιλόδοξοι σκηνοθέτες μετά το 1972 πήραν στα χέρια τους τον απόλυτο έλεγχο της παραγωγής των ταινιών τους, είτε αναλαμβάνοντας οι ίδιοι τα διοικητικά και τα οικονομικά βάρη, με αυτοχρηματοδότηση, με δάνεια και με εθελοντική εργασία συναδέλφων και φίλων, είτε εξασφαλίζοντας «ερασιτέχνες»

---

[24] Μπακογιαννόπουλος, Γ. 2002. «Ένα Σύντομο Ιστορικό» στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σελ. 15-16.

[25] Σολδάτος, Γ. 2002. «Μια Δύσκολη Πορεία προς το Κοινό» στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σελ. 47.

παραγωγούς, δηλαδή, πρόσωπα εκτός του καλλιτεχνικού χώρου.[26] Αυτό το προνόμιο εξασφάλισε το πλεονέκτημα της ελευθερίας της έκφρασης τόσο στο αισθητικό επίπεδο, όσο και στην επιλογή του θέματος. Οι μυθοπλασίες πλέον είναι πιο περίπλοκες. Αυτό το τελευταίο ήταν που έκανε πιο αισθητή την αλλαγή κυρίως στο ελληνικό κοινό που είχε συνηθίσει έως τότε σε πολύ διαφορετικές αφηγήσεις.

Στις ταινίες του ΠΕΚ τα σενάρια ως επί το πλείστον αφορούν «ανώδυνες» ιστορίες που διασκεδάζουν το ελληνικό κοινό απομακρύνοντάς το για λίγες ώρες από την πραγματικότητα της δύσκολης μεταπολεμικής περιόδου. Την εποχή της απόλυτης εμπορικής ακμής του, δηλαδή περίπου καθ' όλη τη διάρκεια των δεκαετιών του '50 και του '60, ψυχαγωγεί το κοινό του με δεκάδες μελοδράματα, περιπέτειες, φαρσοκωμωδίες και μιούζικαλ που κυνηγούν το Χολιγουντιανό πρότυπο. Φυσικά υπάρχουν και οι εξαιρέσεις, όπως είναι οι ταινίες του Κούνδουρου, του Τζαβέλα και του Κακογιάννη για παράδειγμα. Το άρθρο που παραθέτει το 1966 ο Luis Marcorelles στο 5° τεύχος του περιοδικού *Ελληνικός Κινηματογράφος* προσφέρεται για να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο το σύνολο των κριτικών αντιμετωπίζουν αυτές τις παραγωγές του ΠΕΚ :

> Έχουμε το δικαίωμα να κοροϊδεύουμε μια κινηματογραφία που, για ένα πληθυσμό σχεδόν διπλάσιο από τον πληθυσμό της Ελβετίας, παρήγαγε στο χρόνο που πέρασε 125 ταινίες μεγάλου μήκους, με δυο λόγια το υψηλότερο ποσοστό παραγωγής σ' όλο τον κόσμο ;
>
> Κι όμως, τελικά είναι για γέλια αυτή η μεγάλη βιομηχανία που δημιουργήθηκε κυρίως μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, με την ταυτόχρονη εγκατάσταση ακόμη και στα πιο απόμακρα χωριά μηχανών προβολής 16 και 35 χμ. Οι Έλληνες λατρεύουν τον κινηματογράφο και πηγαίνουν να δουν τις ελληνικές ταινίες, προτιμώντας τες από τις ξένες, όπου αναγκαστικά υπάρχουν υπότιτλοι, πράγμα που τις κάνει απρόσιτες σ' ένα μεγάλο μέρος του κοινού.
>
> Αυτή η εντυπωσιακή αριθμητικά παραγωγή, υστερεί αφάνταστα σε ποιότητα μια και οι παραγωγοί που την ελέγχουν δεν σκέφτονται παρά το εύκολο κέρδος...[27]

---

[26] Μπακογιαννόπουλος, Γ. 2002, σελ.15.

[27] Το απόσπασμα παρατίθεται στο Σολδάτος. Γ. 1988. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τομ. Δ', εκδ. ε'. Αθήνα:Αιγόκερως, σελ. 15.

Καταλαβαίνουμε εύκολα ότι για τους διανοούμενους της εποχής ο ΠΕΚ σήμαινε την κινηματογραφική παρακμή της χώρας η οποία όμως ερχόταν σε αντίθεση με την εμπορική του ακμή. Το κοινό διασκέδαζε με τις παραγωγές αυτές και τις στήριζε με την παρουσία του στις κινηματογραφικές αίθουσες.[28]

Ωστόσο, θα ήθελα να τονίσω πως τα παραπάνω παρατίθενται σε μια προσπάθεια να περιγραφεί, επικουρικά για την καλύτερη κατανόηση του θέματος, εν συντομία ένα ιστορικό του εγχώριου κινηματογράφου και πως δεν ανήκει στην αρμοδιότητά μου και στο γνωστικό μου πεδίο να διακρίνω τις «καλές» από τις «κακές» ταινίες και ούτε είναι θέμα που απασχολεί την παρούσα εργασία. Άλλωστε, σήμερα η ενασχόληση με το θέμα της διάκρισης του ΠΕΚ και του ΝΕΚ πιστεύω πως θα ήταν ένα ζήτημα αρκετά παρωχημένο, καθώς οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές μέσα από μια αυτοκριτική κατέληξαν στην άποψη πως πολλές ταινίες του ΝΕΚ ήταν πολύ χειρότερες από πολλές του ΠΕΚ, ο οποίος εν τέλει εμπεριέχει στην παραγωγή του και πολλά αριστουργήματα. Ήδη από τα τέλη του '70 οι δύο όροι αμφισβητήθηκαν : *«Δεν υπάρχει παλιός και νέος κινηματογράφος. Δεν υπάρχει εμπορικός και μη εμπορικός κινηματογράφος, αφού η ταινία είναι πάντα(;) εμπορεύσιμο προϊόν».*[29] Επιπλέον, η εμμονή στην άποψη για ταινίες – απορρίμματα υπαινίσσεται και ένα κοινό παθητικό χωρίς να κρίνει και να εκτιμά αλλά να καταναλώνει απλώς ένα προσφερόμενο προϊόν.

Οι ταινίες του ΠΕΚ λειτούργησαν κυρίως ψυχαγωγικά, προσέφεραν θέαμα και μάλιστα προσιτό και στην εργατική και την αγροτική τάξη. Υπό το πρίσμα αυτό η εμπορική του επιτυχία είναι απολύτως αναμενόμενη αλλά και νόμιμη εάν αναλογισθούμε τις ανάγκες του ελληνικού κοινού κατά τη διάρκεια τουλάχιστον της πρώτης δεκαετίας της ακμής του('50), *«έχουμε ένα κοινό βασανισμένο, ταλανισμένο, που μόλις βγαίνει απ' τον Πόλεμο, Κατοχή κι Εμφύλιο, και που διψάει να ταυτιστεί με τους ανθρώπους που βλέπει στο πανί. Δεν μπορούμε και δε μας συμφέρει να του δείξουμε τη δυστυχία του. Και πολύ περισσότερο τα όσα πέρασε και γιατί τα πέρασε. Πρέπει να πάμε μπροστά».*[30] Ο συγκεκριμένος λόγος βέβαια μοιάζει να αναγνωρίζει τον κινηματογράφο ως ένα όργανο χειραγώγησης του κοινού που μπορεί και θέλει να το αποπροσανατολίσει υπηρετώντας την κυρίαρχη ιδεολογία, και όχι ότι η ίδια η

---

[28] Το 1966-67 η παραγωγή των ταινιών έφτασε τις 117 και το 1968 κόπηκαν 137 εκατομμύρια εισιτήρια.

[29] Σολδάτος, Γ. 1999. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τομ. Β' 1967-1990, εκδ. η'. Αθήνα: Αιγόκερος, σελ. 186.

[30] Μητροπούλου, Α. 1980. *Ελληνικός Κινηματογράφος*, σελ. 180.

επιθυμία του λαϊκού κοινού να βρει μια διέξοδο από τις δυσχέρειες της καθημερινότητας και από την προσπάθεια να επουλωθούν τα τραύματα των αλλεπάλληλων ρήξεων έδωσε την αφορμή στους κινηματογραφιστές και στους παραγωγούς να στραφούν προς αυτήν τη θεματολογία. Σε αυτήν την περίπτωση το θέμα είναι όντως ηθικό, αλλά το ίδιο δε συνέβη μήπως και με κάποιες ταινίες του ΝΕΚ όταν οι δημιουργοί τους εκμεταλλευόμενοι το αίτημα του κοινού για πολιτικό λόγο, κατέληξαν σε ταινίες προπαγάνδας υπέρ της Αριστεράς;

Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ήδη από τα πρώτα χρόνια της μετεμφυλιακής περιόδου στην Ελλάδα η λογοκρισία είναι παρούσα τόσο στον κινηματογράφο, όσο και στη λογοτεχνία και τη μουσική. Υπάρχει διπλή λογοκρισία, προληπτική και κατασταλτική, εξαιρετικά αυστηρή ιδιαίτερα κατά τα πρώτα χρόνια, όπου και η Αριστερά είναι εκτός νόμου. Οι κινηματογραφιστές ήταν υποχρεωμένοι να υποβάλλουν τα σενάριά τους στο Υπουργείο Βιομηχανίας, απ' όπου ελέγχονταν από επιτροπή λογοκρισίας, ώστε να λάβουν την απαραίτητη έγκριση για την παραγωγή τους. Παρ' όλα αυτά όμως, σε αντίθεση με τις άλλες δύο τέχνες, οι κινηματογραφιστές, αναφέρει ο Σολδάτος, έδειξαν πολύ γρήγορα να «συμφιλιώνονται» με αυτό το καθεστώς. Αυτή η στάση αποτέλεσε ακόμη μια αφορμή για κατηγορίες από τους δημιουργούς του ΝΕΚ στους προγενέστερούς τους για ξεπούλημα της καλλιτεχνικής ελευθερίας στο βωμό του χρηματικού κέρδους. Οι παραγωγοί των ταινιών του ΠΕΚ είχαν ακόμη από τις αρχές της δεκαετίας του '50 ενστερνιστεί την απόλυτη απουσία του πολιτικού λόγου και συνέχισαν να το κάνουν και κατά τη διάρκεια της Χούντας. *«Αξιοποίησαν, μάλιστα, την ευκαιρία των παροχών της Δικτατορίας για την προβολή μιας αναχρονιστικής πατριδοκαπηλίας».*[31] Το σχόλιο του Γιάννη Σολδάτου για αυτή στάση του εμπορικού κινηματογράφου είναι οξύ:

> [...] Κι αυτοί που μίλησαν για λογοκρισία στον εμπορικό μας κινηματογράφο, απλά θέλησαν εκ των υστέρων να συγκαλύψουν

[31] Μπακογιαννόπουλος, Γ. 2002, σελ. 11

> το μερίδιο της δικής τους ευθύνης στα κατασκευάσματα που μοσχοπούλησαν. Στα κατασκευάσματα που ο λαός μακάριος, ακριβοπλήρωσε γιατί τα αγάπησε, γιατί νόμισε ότι τον εκφράζανε.[...] Έτσι ανεκδοτολογική είναι η στάση μιας λογοκρισίας που αφαιρεί από ένα εμπορικό υποπροϊόν τη φιγούρα του γραφικού αγρίφύλακα. Ο επίσης γραφικός λογοκριτής θεώρησε πως κάπου εκεί θίγεται το καθεστώς. Και φυσικά οι δημιουργοί της ταινίας διατείνονται ακόμη και σήμερα πως η ταινία τους έχει εγγραφεί στις ανοησίες του κινηματογράφου μας επειδή ο ανόητος λογοκριτής του αφαίρεσε τα υψηλά αντιστασιακά μηνύματα που έκρυβε επί ένα ολόκληρο λεπτό(!) γελοιοποίηση της φιγούρας του γραφικού αγροφύλακα...Ανοησίας το ανάγνωσμα...[32]

Η λογοκρισία απαγόρευε ρητά την προώθηση της αντιστασιακής ιστορικής μνήμης, όπως επίσης και κοινωνικά σχόλια για την εξαθλιωμένη κατάσταση της χώρας στα μεταπολεμικά χρόνια. Μέχρι και την εφταετία της δικτατορίας οι ταινίες που αναφέρονταν στον Πόλεμο ήταν σχεδόν ανύπαρκτες και το κοινό πραγματικά ξεχνιέται ως επί το πλείστον με φτωχούς πλην τίμιους φουκαράδες : *Όπου φτώχεια και φιλότιμο*(1957), *Λαός και Κολωνάκι*(1959), με χαροκαμένες μάνες :*Το παιδί μου πρέπει να ζήσει*(1950), *Εσκότωσα για το παιδί μου*(1961), *Αν ήξερες παιδί μου*(1960), με γκαφατζήδες: *Ο Θύμιος τα έκανε* θάλασσα(1959) και βασανισμένους έρωτες :*Δεν πουλάω την καρδιά μου*(1966), *Περιφρόνα με γλυκεία μου*(1965).

Θεωρώ όμως πως δε θα ήταν δίκαιο να κατηγορηθεί το σύνολο του ελληνικού κινηματογράφου αυτής της περιόδου για συναίνεση με την κυρίαρχη ιδεολογία, αφού οι εξαιρέσεις υπάρχουν, όπως για παράδειγμα η ταινία του Αλέκου Αλεξανδράκη «Συνοικία το όνειρο» (1961), που αποτέλεσε μια δύσκολη προσπάθεια για έναν κινηματογράφο κοινωνικής κριτικής σε εποχή αυστηρότατης λογοκρισίας, καταλαμβάνοντας μάλιστα την τέταρτη θέση σε σχέση με την εισπρακτική του επιτυχία κατά την πρώτη της προβολή σε σύνολο εξήντα οχτώ ταινιών που προβλήθηκαν εκείνη τη χρονιά.[33] Και μπορεί επίσης το σχόλιο της πρωταγωνίστριας της ταινίας «Η κυρά μας η μαμή», μόλις το 1958, να γίνεται υπό τη μορφή σάτιρας, παρ' όλα αυτά είναι σαφές : όταν ο πρόεδρος του χωριού διαμαρτύρεται για τον πονόδοντό του λέγοντας:«Με πονάει ο δεξιός τραπεζίτης», εκείνη του απαντά «Ε, βέβαια, αριστερός και τραπεζίτης δε γίνεται!» δεν παύει να εκφράζει μια πολιτική άποψη, έστω και υπαινικτικά. Στο μετεμφυλιακό κράτος για τους αριστερούς υπήρχε

---

[32] Σολδάτος, Γ. 1988, σελ. 7-8.

[33] Ο Σολδάτος παραθέτει έναν πίνακα αριθμών εισιτηρίων Α' προβολής σε Αθήνα – Πειραιά και Προάστια. Για τη συγκεκριμένη ταινία κόπηκαν 74.427 εισιτήρια. Οπ. π. σελ. 278

αδυναμία πρόσβασης στο Δημόσιο, σε αντίθεση με την «εθνικόφρονα» παράταξη. Τέτοιου είδους υπαινιγμούς συναντούμε σε πλήθος άλλων ταινιών της εποχής και δε θα πρέπει να τους παραβλέψουμε.

Το «θέμα» Ιστορία εμφανίζεται σε πολυάριθμες ταινίες κατά τη διάρκεια της Χούντας, άλλα ο Εμφύλιος αγνοείται όπως ήταν άλλωστε φυσικό, και εξυμνείται πια το θάρρος και η γενναιότητα ενός ενοποιημένου έθνους ενάντια στον κατακτητή της Κατοχικής Ελλάδας. Η αριστερά απουσιάζει τελείως και η αντίσταση στήνεται από καθημερινούς αχρωμάτιστους ήρωες με τους οποίους και πάλι παρακολουθούμε παράλληλα να διαδραματίζεται μια ιστορία αγάπης : *Μια σφαίρα για μένα*(1967),*Η Δασκάλα με τα ξανθά μαλλιά*(1969), *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο*(1969)ή σε άλλη περίπτωση επαινείται η ανδρεία του ελληνικού στρατού : *Αέρα...αέρα...αέρα*(1971), *Οι τελευταίοι του Ρούπελ*(1970), *Όχι*(1969). Πραγματικά ο κατάλογος αυτών των ταινιών θα μπορούσε να γίνει πολύ μακρύς. Ο σχολιασμός του Σολδάτου για το θέμα συνεχίζεται στο παρακάτω απόσπασμα:

> [..]Ο κύριος όγκος του ελληνικού κινηματογράφου φάνηκε να συμπλέει με τη δικτατορία, αφού δεν είχε να μοιράσει τίποτα μαζί της. Πέρα από τις «ιστορικές ταινίες», λιβανιστήρια της πολεμικής των Ελλήνων αρετής, τα μελοδράματα και οι φαρσοκωμωδίες ήταν το καλύτερο στήριγμα ενός δικτατορικού καθεστώτος που το κύριο όπλο της επιβολής του πάνω στις μάζες υπήρξε ο αποβλακωτικός συναισθηματισμός…

ΟΧΙ του Ντίμη Δαδήρα. (Κ. Πρέκας, Σ.Φούντας) *«Ο Ελληνικός Στρατός στο μέτωπο στην Αλβανία...»*

Μέσα σ' αυτό το κλίμα της επιβολής αποτέλεσμα της σιωπής που απλώθηκε σε όλες τις τέχνες σχεδόν, χωρίς όμως να μπορούμε να ισχυριστούμε πως εξολόθρευσε ολότελα τη φωνή της Αριστεράς, η οποία παρ' όλα αυτά ηγεμόνευε στο πνευματικό τοπίο κυρίως στο εξωτερικό, αφού μεγάλο μέρος των διανοουμένων(λογοτέχνες, γλύπτες, ζωγράφοι, συνθέτες) ήταν στρατευμένοι αριστεροί, και διέθετε δικά της μέσα μαζικής επικοινωνίας: εφημερίδες και περιοδικά (εντός και εκτός της Ελλάδος), ραδιόφωνο εκτός Ελλάδας (η *Φωνή της Αλήθειας*, ελληνική εκπομπή στο ράδιο Μόσχα)[34], ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος εμφανίζεται και πλέον αρχίζει να γεμίζει το κενό που δημιουργεί η σταδιακή απομάκρυνση των παραγωγών του εμπορικού που προκάλεσε η εμφάνιση και η εξάπλωση της τηλεόρασης – ταχύτατη μετά το 1971.

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ

Ο ΝΕΚ ήδη, όπως αναφέρθηκα, κάνει την εμφάνισή του το 1966 και αντιμετωπίζεται ευπρόσδεκτα από τον κινηματογραφικό χώρο ως μια χειρονομία νεωτερική. Μια πορεία όμως που μπλοκάρεται από τον πολιτικό ολοκληρωτισμό της Δικτατορίας, αλλά δεν ανακόπτεται τελείως. Οι κινηματογραφιστές δε μένουν άπραγοι μπροστά σ' αυτήν την επιβολή και επιλέγουν να χρησιμοποιήσουν την αλληγορία ως μέσο έκφρασης και αντίστασης στη λογοκρισία. Ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος αναφέρει: *«Κατά τη διάρκεια της Χούντας δημιουργείται ο «έμμεσος λόγος» προκειμένου οι δημιουργοί να περάσουν στο κοινό έμμεσα τα μηνύματά τους. Μιλά κανείς για κάτι άλλο, ενώ εννοεί κάτι άλλο. Το πραγματικό θέμα είναι κρυμμένο».*[35]

Η χρήση του «υπόγειου» λόγου δίνει την ευκαιρία στους δημιουργούς και να καταθέσουν τον κοινωνικό και πολιτικό τους σχολιασμό, αλλά και να φτάσουν εν τέλει οι ταινίες τους στις αίθουσες προβολής. Όμως, μικρό μέρος του κοινού κατάφερε να «αναγνώσει» τη νέα κινηματογραφική γραφή, ενώ το υπόλοιπο μάλλον δε βρήκε αρκετά προσιτό το νέο στυλ και σε συνδυασμό με την εμφάνιση της

---

[34] Βερβενιώτη, Τ. 2002. *Προφορική Ιστορία και έρευνα για τον Ελληνικό Εμφύλιο: Η πολιτική Συγκυρία.* Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών 107 Α: 157-184, σελ. 170.

[35] Συνέντευξη του σκηνοθέτη για το ντοκιμαντέρ - αφιέρωμα στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης της ΕΤ1.

τηλεόρασης που κέρδισε σύντομα το θεατή στο σπίτι, απομακρύνθηκε από τον κινηματογράφο.

Τη θριαμβευτική του πορεία στον κινηματογραφικό χώρο (σε σχέση τουλάχιστον με την παραγωγή ταινιών στο όνομα της «έκφρασης» και της «δημιουργικότητας» και όχι τόσο εμπορικά) ο ΝΕΚ θα την ξεκινήσει τη χρονιά 1974, με την έναρξη δηλαδή της μεταπολιτευτικής περιόδου. Αυτή η μετάβαση δεν ήταν μόνο μια βαθιά τομή σε επίπεδο πολιτικό, αλλά στο σύνολο της ελληνικής κοινωνίας. *«Όταν έπεσε η Δικτατορία, υπήρχε ένα πιεσμένο απόθεμα παθητικής αντίστασης, ένα αίσθημα ταπείνωσης, το οποίο απελευθερώθηκε με αυξανόμενη ορμή»*[36] και μέσα από αυτό το κλίμα, αλλά κι από την ίδια ανάγκη οι νέοι δημιουργοί ξεκινούν πιο σταθερά την πορεία τους.

Η μεταπολιτευτική «ευκαιρία» σήμαινε για τους κινηματογραφιστές του ΝΕΚ σε πρώτη φάση ταινίες αναζήτησης της εθνικής αυτογνωσίας, ιστορικής δικαίωσης της κοινωνικής εξέγερσης από την οπτική της Αριστεράς και σύνδεσης με τα κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα ή την ιστορία.[37] Οι κινηματογραφιστές πλέον κάνουν άμεσες ή βαθιά πολιτικές ταινίες, επικεντρώνονται στην ανάδειξη της πραγματικότητας της ελληνικής κοινωνίας και το σημαντικότερο επιχειρούν να διαλεχθούν με την ιστορία του τόπου που τόσο αλλοιώθηκε από την έως τότε κινηματογραφία και εξαιτίας της λογοκρισίας. Ο σκηνοθέτης Παντελής Βούλγαρης αναφέρει σε συνέντευξή του :

> «Η πολιτική παίζει ένα σημαντικό ρόλο στη ζωή των Ελλήνων, το ενδιαφέρον μας δε λήγει με την ψηφοφορία. Οι εφημερίδες στην Ελλάδα καλύπτουν την ελληνική πολιτική και τις διεθνείς πολιτικές καταστάσεις εκτεταμένα, πράγμα που αποτελεί ένδειξη του ότι πολλοί Έλληνες ενδιαφέρονται για την πολιτική, ιδιαίτερα οι άνθρωποι της γενιάς μου…Εγώ και οι άλλοι κινηματογραφιστές της γενιάς μου νιώθουμε ότι έχουμε φορτωθεί ένα ειδικό βάρος στους ώμους μας να απεικονίσουμε αυτά τα ιστορικά υλικά πάνω σε φιλμ…»[38]

Οι εκπρόσωποι του ΝΕΚ είναι συνειδητοποιημένοι ιδεολογικά και δε θα ήταν υπερβολή να σημειώσουμε ότι στο σύνολό τους προέρχονταν από το χώρο της

---

[36] Βούλγαρης, Γ. 2001. Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990 : Σταθερή Δημοκρατία Σημαδεμένη από τη Μεταπολεμική Ιστορία. Αθήνα: Θεμέλιο, σελ.27.

[37] Αθανασάτου, Γ. 2002. «Οι γυναίκες από τις δυο πλευρές της κάμερας» στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σελ.160.

[38] Απόσπασμα συνεντεύξεων από το The Universe of Pantelis Voulgaris, 2000. Greek Film Center., σελ. 5.

Αριστεράς. Αυτή η κίνηση, που ήδη ξεκίνησε με ταινίες που άρχισαν να πρωτογυρίζονται στη Χούντα και ολοκληρώθηκαν στη Μεταπολίτευση όπως ο *Θίασος* του Αγγελόπουλου, συνοδοιπορούσε με το γενικό κλίμα και τον αέρα αλλαγής που έφερε η χρονιά 1974 σε όλους τους τομείς. Ο Στάθης Βαλούκος σχολιάζει για αυτήν την περίοδο : *«Ο πεινασμένος Έλληνας θεατής διψά για ταινίες που μιλούν για το διδακτορικό παρελθόν, την καταπίεση της Δεξιάς, τα χρόνια του Εμφυλίου και της παρανομίας».*[39]

Και αν, όπως προανέφερα, το κοινό με τις ταινίες του ΠΕΚ «ξεχνιέται» υπό ένα γενικότερο πρόσταγμα λήθης, τώρα ως γενικό πάλι αίτημα με τις ταινίες του ΝΕΚ «θυμάται». Πολλοί από τους νέους κινηματογραφιστές έκαναν ταινίες με σκοπό να αποκαταστήσουν την ιστορική και κοινωνική μνήμη, επιχειρώντας να επαναπροσδιορίσουν γεγονότα και πρόσωπα, κυρίως από την ιστορία και την οπτική της Αριστεράς. Το κινηματογραφικό κίνημα του ΝΕΚ εξέφρασε τη μνήμη των ηττημένων του Εμφυλίου και φυσικά δεν εννοώ όλοι οι εκπρόσωποί του, παρά ένα μονάχα μέρος των κινηματογραφιστών, αφού αυτό αποτελεί ένα χαρακτηριστικό του ΝΕΚ και όχι τον ορισμό του.

Οι δημιουργοί αναστοχάζονται την Ιστορία και διαλέγονται μαζί της υπό το νέο πρίσμα, αλλά και αναρωτιόνται και για την ίδια την αναπαράσταση. Είναι απαραίτητο να αναφερθούν και οι αλλαγές στην κινηματογραφική γραφή σε σχέση με τις τεχνικές που ακολουθούν οι νέοι σκηνοθέτες και σε σύγκριση με την προηγούμενη περίοδο. Οι περισσότεροι γυρίζουν τις ταινίες τους σε φυσικές τοποθεσίες και σε φυσικό χρόνο [ένας λόγος για τα πλάνα μεγάλης διάρκειας(Long Take), όπως για παράδειγμα στις ταινίες του Αγγελόπουλου]. Επιπλέον, στη νέα αυτή κίνηση παίρνουν μέρος και νέοι τεχνικοί. Χρησιμοποιείται ελάχιστος φωτισμός πια που ευνοεί το νατουραλισμό και όχι ο θεατρικός φωτισμός του ΠΕΚ με τον οποίο προβαλλόταν ένα ενιαίο και ομοιόμορφο πλάνο, ένα «φιλμαρισμένο θέατρο»[40]. Τουλάχιστον στα πρώτα χρόνια του ΝΕΚ οι ηθοποιοί που λαμβάνουν μέρος στις ταινίες δεν είναι ιδιαίτερα γνωστοί και αρκετές φορές ρόλοι διανέμονται σε απλούς ανθρώπους, σε αντίθεση με τις παραγωγές του ΠΕΚ όπου αποτελούσε πρωταρχικό μέλημα η συμμετοχή ηχηρών ονομάτων του εγχώριου star system. Αργότερα βέβαια,

---

[39]Βαλούκος, Σ. 2002. «Η εξέλιξη του Σεναρίου» στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.* Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σελ.75.

[40] Αραμπατζής, Γ. 2002. «Εκδοχές Ιστορικότητας» στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.* Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σελ. 121.

όταν ο ΝΕΚ συμφιλιώνεται με την ανάγκη του για εμπορική επιτυχία, στις αρχές της δεκαετίας του '80, αναζητά για τους πρωταγωνιστικούς ρόλους ήδη καταξιωμένους ηθοποιούς, αλλά ταυτόχρονα παραιτείται κι από ορισμένες τεχνικές οι οποίες οδηγούσαν την ταινία στα όρια της ασυναρτησίας και τους θεατές μακριά από τις αίθουσες. Το σημαντικό είναι ότι γίνεται το πέρασμα σε μια «ρεαλιστική αναπαράσταση», όχι μόνο σε σχέση με την θεματική που διεισδύει πια ουσιαστικά στην κοινωνική πραγματικότητα, αλλά και σε σχέση με τις τεχνολογικές διαμεσολαβήσεις που επιχειρούνται.

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Αναμφισβήτητα το ετήσιο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, που για πρώτη φορά διοργανώθηκε το 1959, διαμορφώθηκε σε έναν πολύ σημαντικό χώρο συνάντησης των νέων κινηματογραφιστών του ΝΕΚ. Δεν ήταν μόνο η βράβευση και οι πρώτες προβολές, αλλά αποτέλεσε κι έναν τόπο διαλόγου, ανταλλαγής ιδεών, αμφισβήτησης, συγκρούσεων, «επαναστάσεων».Το κοινό, ιδιαίτερα την εποχή της Δικτατορίας και της Μεταπολίτευσης, αποτελούμενο κυρίως από νεολαία και διανοούμενους, δραστήριο και θερμό, σύμφωνα με τις αντιδράσεις του πολλές φορές επηρέασε την τύχη κάποιων ταινιών ή κατέδειξε τα σημεία εκείνα που έκρινε πως θα έπρεπε να αλλάξουν.

Είναι πολύ ενδιαφέρον να κοιτάξουμε πίσω στη χρονιά 1968, όπου η ταινία του Ντίμη Δαδήρα *Στα Σύνορα της Προδοσίας,* σε παραγωγή του Τζέημς Πάρις, πέρα από πολλά βραβεία, απέσπασε και τις αποδοκιμασίες του φεστιβαλικού κοινού. Πρόκειται *«για ταινία αντικομουνιστικής προπαγανδιστικής κατανάλωσης», αναφέρει ο Σολδάτος,* μέρος της προσπάθειας της Χούντας να φτιάξει έναν ιδεολογικά και πολιτικά δικό της κινηματογράφο, όμως στη Θεσσαλονίκη οι διαμαρτυρίες έφτασαν στα όρια μιας μαζικής αντιδιδακτορικής αντιστασιακής πράξης.[41]

Στο Φεστιβάλ εμφανίζεται και συγκροτείται το κοινό του β΄ εξώστη. Αφορά εκείνη τη μερίδα του κοινού που αποτελούν σχεδόν αποκλειστικά φοιτητές και, που όπως ήδη ανέφερα, με τις αντιδράσεις του, ενθουσιασμό ή γιουχάισμα, κατάφερε να αποκτήσει τόση δύναμη, ώστε να στιγματίσει και να κατευθύνει τόσο την πορεία της ίδιας της ταινίας, αλλά και του δημιουργού της. Υπάρχουν όμως και φορές που

[41]Μπράμος Γ. 2002. «Πολιτικό Πρόταγμα και Αμηχανία», στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου,* Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σελ.148.

κινηματογραφιστές και κοινό συμμαχούν ενάντια στο κράτος, όπως για παράδειγμα το επεισοδιακό 15° Φεστιβάλ το 1974 και το 1977 όπου διεξάγονται παράλληλα το «κρατικό» Φεστιβάλ από τη μια και το «ανεξάρτητο Φεστιβάλ ή Αντιφεστιβάλ από την άλλη. Ο Σολδάτος σχολιάζει για τον β' εξώστη το 1979 «Ο β' εξώστης έχει μετατραπεί σε μόνιμο πρόβλημα, ανεξέλεγκτος και αστάθμητος παράγοντας στην ομαλή προβολή μιας ταινίας. Γιουχάρει, εμψυχώνει, χειροκροτεί,, παρακωλύει, με γνωρίσματα αγόμενης και φερόμενης μάζας. Εύκολα ενθουσιάζεται κι ακόμα πιο ευκολότερα απογοητεύεται, ενώ εκδηλώνεται χωρίς μέτρο.»[42] Είναι ίσως εκείνος που διαμόρφωσε το πρόταγμα για έναν βαθιά και αποκλειστικά πολιτικό κινηματογράφο, αλλά και την παύση του στα τέλη της δεκαετίας του '80, οπότε και η παρουσία του και η δύναμή του εξασθενεί. Ο Παναγιώτης, 40 ετών και υπεύθυνος της κινηματογραφικής λέσχης του Ε.Κ.Θ., θέλοντας να μεταφέρει το κλίμα που επικρατούσε στο β' εξώστη, αναφέρει στη συνέντευξή του:

> «Βλέπω πολλούς νέους τώρα να μπαίνουν στο Φεστιβάλ να παρακολουθούνε, λίγοι χειροκροτούνε, κανένας δεν αποδοκιμάζει. Εγώ θυμάμαι μια φορά το '87 – '88, είχανε μπουκάρει τα ΜΑΤ στο β΄ εξώστη στο Αριστοτέλειο και είχαν φάει ξύλο οι «ΜΑΤατζήδες». Κάναμε φασαρία σε μια απαράδεκτη ελληνική ταινία κι έγινε χαμός. Και ορμήσαμε στα ΜΑΤ και τους δείραμε! Θέλω δηλαδή να σου μεταφέρω το πάθος που υπήρχε τότε.»

Αυτό το σχόλιο αποτελεί επίσης μια μαρτυρία για την «πρώτη» προβολή αυτής της ταινίας, που ενδεικτικό είναι πως ο Παναγιώτης δε θυμόταν καν τον τίτλο της πια, ούτε και το περιεχόμενό της ή αλλιώς δεν ήθελε απλώς να μου το αποκαλύψει. Αν και θέλει μάλλον να καταδείξει τη διαφορά του κοινού στις δύο χρονικές περιόδους, αξίζει ιδιαίτερα ως πληροφορία γιατί φανερώνει ότι ο ΝΕΚ δε σήμανε απλώς το πέρασμα σε μια νέα κινηματογραφική – καλλιτεχνική τάση – άποψη, αλλά και ότι με αρκετές ταινίες του ξεπέρασε, αφού αυτό επεδίωκε, τα ευκρινή όρια της ταινίας – διασκέδασης. Συμβαίνει μια σημαντική αλυσιδωτή σχέση που δημιουργεί αυτή τη νέα κατάσταση(νέα σε σύγκριση με την προηγούμενη εποχή του ΠΕΚ) : η κοινωνική και πολιτική μετάβαση που συντελείται με την αλλαγή του πολιτεύματος δημιουργεί τις συνθήκες ώστε «η απελευθερωτική κουλτούρα, η οποία είχε αρχικά ως φορέα το

---

[42] Σολδάτος, Γ. 1999, σελ. 193-194.

φοιτητικό κίνημα, να διαχυθεί βαθμιαία στο ευρύτερο κοινωνικό σώμα».[43] Από τη μία, μια νομιμοποιητική βάση (φαινομενικά τουλάχιστον) πάνω στην οποία οι νέοι δημιουργοί γυρίζουν πια τις ταινίες τους, κι από την άλλη η σύσταση ενός κατ' ουσία «ενεργού» κοινού, σε μια περίοδο που η πολιτική σχεδόν φετιχοποιείται. Έτσι, δημιουργείται μια αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο μέσα από έναν διάλογο που αναπτύσσουν κινηματογραφιστές και θεατές. Οι μεν θίγουν το παρελθόν και την πολιτική μέσα από τις ταινίες τους και οι δε συμμερίζονται ή απορρίπτουν την εκάστοτε προσέγγιση, ταυτίζονται ή αποστασιοποιούνται, επικροτούν ή αποδοκιμάζουν, μεταφέρουν με συζητήσεις τα διάφορα ζητήματα που τους προβληματίζουν μετά την προβολή έξω από την αίθουσα. Πολλές φορές οι δύο συγκρούονται μεταξύ τους και υπάρχουν σκηνοθέτες που προσαρμόζονται στις απαιτήσεις του κοινού, ενώ άλλοι αδιαφορούν. Γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '80 μέρος του β' εξώστη στο Φεστιβάλ κραύγαζε το σύνθημα : «Δυο αντάρτες στην ταινία θα γεμίσουν τα ταμεία!». Σίγουρα από αυτό το διάστημα οι πολιτικές ταινίες αρχίζουν να μειώνονται αισθητά. Δεν μπορώ να γνωρίζω κατά πόσο ο β' εξώστης επέδρασε σε αυτήν την πορεία, σαφώς όμως δημιουργείται η αίσθηση ενός κορεσμού από αυτές τις παραγωγές.

Το κοινό διχάζεται, το κοινό έρχεται σε ρήξη με τους κινηματογραφιστές, εκείνοι με το κράτος για οικονομικούς ή θεσμικούς λόγους ή με τους κριτικούς ή ακόμα αντιγνωμούν και μεταξύ τους. Ποτέ άλλοτε η κινηματογραφία είτε ως τέχνη, είτε ως μέσο επικοινωνίας δεν αποτέλεσε τόσο σπουδαίο διακύβευμα όσο αυτήν την εποχή, όσο ίσως καμιά άλλη τέχνη στην Ελλάδα. Παρακάτω, παράλληλα με την παρουσίαση κάποιων ταινιών που αφορούν την εργασία, μέσα κι από τη βιβλιογραφία και από τις συνεντεύξεις, θα εστιάσω και στη σχέση του κοινού με τις ίδιες τις ταινίες στις «πρώτες» τους προβολές, με τους σκηνοθέτες, αλλά και μεταξύ των ίδιων των θεατών.

---

[43] Βούλγαρης, Γ. 2001, σελ.30.

Η ΜΝΗΜΗ ΩΣ ΔΙΑΚΥΒΕΥΜΑ ΣΤΗ ΣΚΟΤΕΙΝΗ ΑΙΘΟΥΣΑ

Αναφέρθηκα σε προηγούμενη ενότητα σε εκείνες τις νέες τεχνικές που εγκαινιάζει ο ΝΕΚ στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου. Δεν είναι όμως μόνο οι τεχνικές διαμεσολαβήσεις που ενίσχυσαν τη «ρεαλιστικότητα» των νέων φιλμ και η αναπαράσταση της ιστορίας και της σύγχρονης πραγματικότητας στα μάτια των θεατών, αλλά επιπλέον το γεγονός ότι αυτές οι αναπαραστάσεις αφορούσαν θέματα τα οποία έως τότε ήταν απαγορευμένα. Δημιουργείται η αίσθηση ότι συμπληρώθηκε στον κινηματογράφο ακριβώς εκείνο το κομμάτι που έλειπε κι αυτό από τη μια πρόσφερε και ικανοποίηση αφού ανταποκρινόταν σε μια ανάγκη και από την πλευρά των καλλιτεχνών αλλά και του κοινού, και επιπλέον έμοιαζε για το λόγο αυτό και πιο «αληθινό».

Δε θα αναζητήσω την «αλήθεια» που απεικονίζουν οι ταινίες, κατά πόσο δηλαδή τα όσα προβάλλονται επιβεβαιώνουν ή διαψεύδουν αρχειακές πηγές για γεγονότα ή πρόσωπα. Αυτό που περισσότερο με αφορά είναι σε πιο βαθμό αυτή η «αλήθεια» έγινε πεδίο σύγκρουσης ή σημείο ταύτισης για τους θεατές. Κι αυτό συνέβη γιατί θίγοντας μια περίοδο όπως ο Εμφύλιος Πόλεμος ή τα μετεμφυλιακά χρόνια έτσι όπως τα βίωσε η Αριστερά, θίγονταν παράλληλα και οι βιωματικές εμπειρίες κάποιων θεατών, οι πολιτικές πεποιθήσεις, οι αφηγήσεις προσφιλών προσώπων, η «αλήθεια», η μνήμη του καθένα. Ο κινηματογράφος απέσυρε από τον ιδιωτικό χώρο όλα αυτά και τα μετέθεσε προβάλλοντάς τα στο δημόσιο χώρο στο ευρύ κοινό.

Δε θα μπορούσα να παρουσιάσω όλες τις ταινίες ξεχωριστά. Επέλεξα να παραθέσω μια σύντομη περίληψη των ταινιών που παρακολούθησα η ίδια πριν και κατά τη διάρκεια της έρευνας, αλλά κυρίως εκείνες τις οποίες υπέδειξαν οι ίδιοι οι πληροφορητές μέσα από τις συνεντεύξεις. Έτσι λοιπόν, για τις ταινίες που δεν αναφέρονται δεν έχει να κάνει με την καλλιτεχνική τους αξία ή την αξία τους για έναν ιστορικό, αλλά με το ότι δεν υπήρξαν τόσο «δημοφιλείς» στην πρώτη τους προβολή ή ακόμη κι αν το είχαν καταφέρει τότε δεν βρήκαν την επανάληψη από άλλα μέσα, όπως η τηλεόραση και το βίντεο.

Ο Θίασος (1975) του Θεόδωρου Αγγελόπουλου διατηρεί μέχρι και σήμερα τον τίτλο της πλέον συζητημένης ταινίας του ελληνικού κινηματογράφου και της κορυφαίας στιγμής του ΝΕΚ. Ήδη ανέφερα ότι τα γυρίσματα της ταινίας ξεκίνησαν πριν τη Δικτατορία και συνεχίστηκαν μυστικά κατά τη διάρκειά της, αλλά και ότι η

κρατική παρέμβαση ακόμη και στη Μεταπολίτευση δεν έπαψε να υφίσταται και οι σκηνοθέτες συνεχίζουν να συναντούν σοβαρά εμπόδια. :

> «Η Αριστερά βλέπει στο πρόσωπο του Αγγελόπουλου τον υμνολόγο της, όπως είδε η Ρωσική Επανάσταση τον Αϊζενστάιν. [...] Η Δεξιά, που βρίσκεται στην εξουσία, αντιδρά με την άρνησή της στο να εκπροσωπήσει επίσημα η ταινία την Ελλάδα στο Φεστιβάλ Καννών. Η Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών διευκρινίζει :
> *Ειδικώς διασύρεται το πρόσωπον του στρατάρχου Παπάγου...Είναι αδύνατον να δίδεται επίσημος υποστήριξις εις ταινίας αι οποίαι παρουσιάζουν μονομερώς την πρόσφατον πραγματικότητα.»*[44]

ΘΙΑΣΟΣ του Θεόδωρου Αγγελόπουλου
«Ο Θίασος περιοδεύει στην Ιστορία της Ελλάδας...»

[44] Βλ. Σολδάτος, Γ. 1999, σελ. 121.

Ο περιπλανώμενος θίασος γίνεται φορέας της ελληνικής Ιστορίας της περιόδου μεταξύ της δικτατορίας του Μεταξά και της εκλογής του Παπάγου. Ο Αγγελόπουλος διαβάζει την Ιστορία φιλμικά κι έτσι βλέπουμε εικόνες από «τους φαλαγγίτες του Μεταξά, το έπος της Αλβανίας, την Κατοχή...τους χαφιέδες, τους συνεργάτες των Γερμανών, τις εκτελέσεις, το αντάρτικο, τα Δεκεμβριανά, τους Εγγλέζους...τους Χίτες και τους ταγματασφαλίτες, το δεύτερο αντάρτικο, τη Μακρόνησο, τις νέες εκτελέσεις, την ήττα, το συμβιβασμό, τον Παπάγο. Οι ωραίοι μύθοι μένουν ανέπαφοι, όπως ανέπαφο μένει και το σχήμα : οι καλοί αριστεροί και οι κακοί δεξιοί.»[45] Η ελληνική ιστορία συνεχίζει να κατατρέχει το έργο του Αγγελόπουλου και στις επόμενες ταινίες του όπως οι *Κυνηγοί* (1977), *Μεγαλέξανδρος* (1980), *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984).

Το ***Happy Day(1976)*** του Παντελή Βούλγαρη είναι η πρώτη ταινία μυθοπλασίας που καταπιάνεται με το επώδυνο θέμα της εξορίας στην Ελλάδα.. Η πρώτη προβολή της ταινίας κερδίζει και την πρώτη θέση στον πίνακα εισιτηρίων της χρονιάς, αν και σε γενικό πλαίσιο τόσο οι παραγωγές σε φιλμ, όσο και οι αριθμοί των εισιτηρίων έχουν μειωθεί αισθητά. Πέρα από τις εξαιρετικές κριτικές, το μεγαλύτερο μέρος της βιβλιογραφίας αναφέρεται σε αυτήν την ταινία ως μια «ιστορική παρεξήγηση» μεταξύ του κοινού και του σκηνοθέτη και που ερμηνεύεται ως εξής : «Άλλη ταινία σχεδίασε και πραγματοποίησε ο Βούλγαρης και άλλη ανέμεναν και προσπαθούσαν σώνει και καλά να δουν οι θεατές της».[46] Προσωπικά, δε θα συμφωνήσω πως πρόκειται για μια «παρανόηση» ή μια «παρερμηνεία» της ταινίας από το κοινό. Ο σκηνοθέτης προσφέρει ένα φιλμικό κείμενο με πλούσια σημειολογία, άρα και μια ευκαιρία για μια «ελεύθερη» και πολυεπίπεδη ανάγνωση. Συνεπώς δεν θεωρώ πως τίθεται θέμα «παρεξήγησης» αφού το *Happy Day* ακριβώς δεν προωθεί στερεότυπα, ούτε κινείται πάνω σε κλασσικούς αφηγηματικούς άξονες. Εάν μέρος του κοινού έμεινε σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης της ταινίας και περιορίστηκε ίσως στο προφανές, σε αυτό δηλαδή που πρόβαλε η εικόνα, δεν παύει κι αυτό να αποτελεί μια θέση ανάγνωσης , ακόμη κι όταν αυτή εκφράζεται με την απόρριψη.

Τα γυρίσματα έγιναν στη Μακρόνησο χωρίς όμως αυτό να αναφέρεται στην ταινία. Αυτό που βλέπουμε είναι ένα ξερονήσι, τους εξόριστους αντιφρονούντες να εκτελούν διάφορες εργασίες... «ο τυπικός κούφιος διοικητής, ένας παπάς –

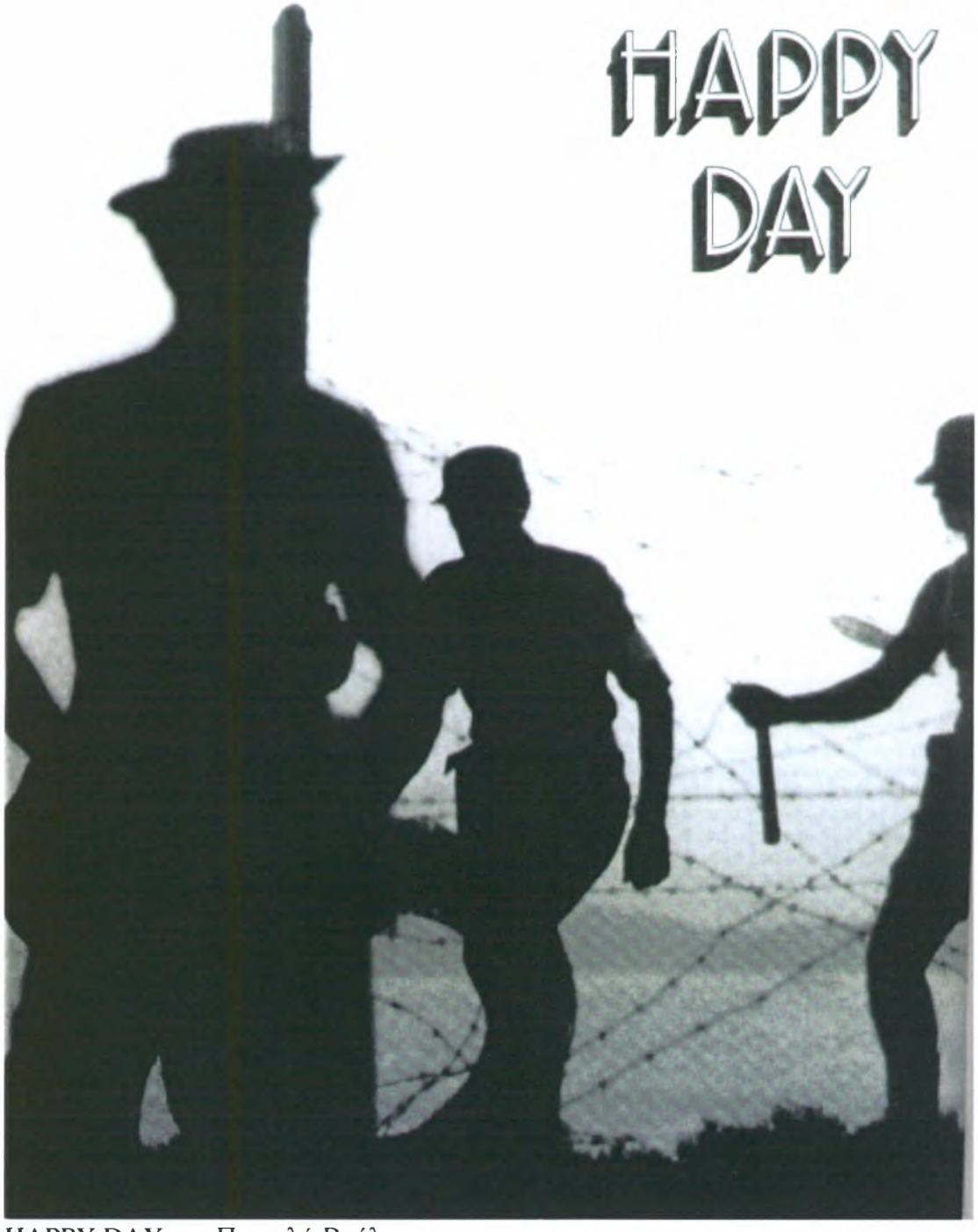
[45] Σολδάτος, Γ. 1999, σελ122-123.
[46] Σολδάτος, Γ. 1999, σελ 140.

καλλιτέχνης, όχι υπερβολικά φανατικού ανδρισμού, νεαροί αξιωματικοί, τυφλωμένοι, ρεμάλια, εκτελεστικά όργανα, πρώην κρατούμενοι που, «μετανιωμένοι», μεταβλήθηκαν σε βασανιστές. Η καθημερινότητα του παραλόγου : καψόνια, κατηχήσεις, ξύλο, ανάκριση, αγγαρείες – όλα για μια «δήλωση». Πολλοί λυγίζουν. Ένας αντιστέκεται. Τον πετάν στη θάλασσα. Χάνεται. Τον ξεγράφουν. «Μετά λύπης σας πληροφορούμε ότι ο υιός σας αυτοκτόνησε...»[47] Στήνεται μια γιορτή για την υποδοχή της «Μεγάλης Μητέρας» - καθαρά παραπέμπει στο πρόσωπο της Φρειδερίκης - με τους κρατούμενους να λαμβάνουν μέρος σ' ένα παράλογο πανηγύρι.

Στην ταινία δεν υπάρχουν βασανιστήρια, σκηνές που να στοχεύουν στην άμεση συγκίνηση, χαρακτήρες προς ταύτιση. Ο τρόπος που επέλεξε ο Βούλγαρης να προσεγγίσει το θέμα της εξορίας έχει καθαρά στοιχεία αλληγορίας, δεν κατονόμασε, αλλά υπαινίχθηκε και δεν υπάκουσε στο συγκεκριμένο και κυρίαρχο μοντέλο, στο μύθο καλύτερα, που αφορούσε τη Μακρόνησο. Στην προσωπική συζήτηση που είχαμε εξηγεί τα κίνητρα και αναλύει τη γραφή του :

> «Το ενδιαφέρον μου για την ιστορία αυτή, για το θεσμό της εκτόπισης, για την εξορία, για τη Μακρόνησο, υπήρχε σε όλη μου την εφηβεία, από τότε που έμαθα και κατάλαβα, άρχισα να ψάχνω. Μέσα στη δικτατορία έφτασα σε ένα πολύ προχωρημένο στάδιο έρευνας και πληροφοριών. Μετά τα γεγονότα του Πολυτεχνείου απέκτησα και προσωπική εμπειρία γιατί πήγα στη Γυάρο κι όταν βγήκα, η πρώτη μου προσπάθεια ήταν να κάνω μια τέτοια ταινία. Ο μοναδικός χρηματοδότης ήταν το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου που δυσκολεύτηκε να δεχτεί αμέσως να κάνει μια από τις παραγωγές της το *Happy Day*. Ένας βασικός όρος που μου τέθηκε ήτανε στοιχεία τα οποία χαρακτηρίζανε τα γεγονότα ως συγκεκριμένα και τοποθετημένα που χαρακτήριζαν εκείνη την περίοδο να αφαιρεθούν. Δηλαδή τα εθνόσημα των φαντάρων, το καλυμμαύκι του παπά, το σχήμα της ελληνικής σημαίας κ.τ.λ. Δηλαδή μου δώσανε μια λίστα τι θα έπρεπε να αποφύγω. Και είχα να επιλέξω ανάμεσα στο να αρνηθώ και να μην κάνω την ταινία ή να δεχθώ και να την κάνω. Κι εκεί πίστεψα ότι το κοινό θα καταλάβει για τι μιλάω...εάν ο σταυρός δεν είναι της σημαίας και είναι ένα Δηλαδή κι εγώ ελίχθηκα σε αυτήν την ιστορία προκειμένου να γίνει η ταινία κι αυτό έκανα. Το βασικό υλικό το σεναριακό είχε προκύψει από ένα βιβλίο του Αντρέα του Φραγκιά

[47] Σταματίου, Κ. *Η εξορία σε ύφος Βούλγαρη*. «Τα Νέα», 26.10.1976.



HAPPY DAY του Παντελή Βούλγαρη

> στη διάρκεια της Δικτατορίας. Μόλις είχε κυκλοφορήσει μέσα στην Δικτατορία, μιλούσε για τη Μακρόνησο χωρίς να την αναφέρει αλλά όλοι καταλαβαίναμε για τι μιλάει. Όπως ελίχθηκε ο Φραγκιάς ελίχθηκα κι εγώ.»

Η άρνηση ενός μέρους του κοινού που παρακολούθησε την ταινία έχει να κάνει με αρκετούς παράγοντες που παρεμβαίνουν στην πρόσληψη του φιλμικού κειμένου από τον αναγνώστη – θεατή. Ο Hans R. Jauss μέσα από τη θεωρία της πρόσληψης έθεσε την προβληματική της έννοιας του *ορίζοντα προσδοκίας* του αναγνώστη σε σχέση με το κείμενο. Με την έννοια αυτή ορίζει το σύνολο των ερωτήσεων και των αναμονών που διαθέτει ο αναγνώστης απέναντι στο κείμενο και οι οποίες αντιστοιχούν στα συγκεκριμένα ενδιαφέροντα, τις επιθυμίες, τις ανάγκες, τις εμπειρίες του όπως καθορίζονται από τον κοινωνικό χώρο που ζει και την προσωπική του ιστορία, και ο ορίζοντας των όσων σημαίνει ή υπονοεί το κείμενο συγχέονται στη διαδικασία της πρόσληψης. Αυτό δε σημαίνει μόνο την αποδοχή του κειμένου, αλλά και την απόρριψή του. Μέσα από το παράδειγμα του 65χρονου κυρίου Θανάση, ο οποίος βίωσε και ο ίδιος την εμπειρία της εξορίας στη Δικτατορία, μπορούμε να κατανοήσουμε πως λειτούργησε ο ορίζοντας προσδοκίας του απέναντι στο *Happy Day* :

> «Το Happy Day δεν είναι η αλήθεια! Η Μακρόνησος δεν είναι αυτή που θέλησε να παρουσιάσει ο Βούλγαρης. Εντάξει, ως ένα σημείο ναι, αλλά δεν άφησαν να παιχτούνε οι τραγωδίες, τα όργια που γίνανε. Δεν άφησαν να παιχτεί η ιστορία του Τατάκη, τον οποίο τον σκοτώσανε...κάθε μέρα τον βασανίζανε για να κάνει δήλωση και δεν έφτιαχνε. Και... στο τέλος έβαλε στοίχημα με το βασανιστή του – αυτά υπάρχουνε σε βιβλία, γράφτηκαν σε βιβλία, υπάρχουνε. Αλλά στον κινηματογράφο δεν τα βγάλανε έτσι όπως έπρεπε να τα βγάλουνε οι... σκηνοθέτες ας πούμε, οι δημιουργοί των ταινιών αυτών. Με την επίσκεψη της Φρειδερίκης και τα λοιπά, που την πήραν στην αγκαλιά και ..... τα ρέστα, ναι είναι γεγονότα αυτά. Είναι γεγονότα από συντρόφους, εγώ τους οποίους είχα στην εξορία μετά ας πούμε. Όταν πήγα εγώ το '67 εξορία συζητούσαν για τις παλιές ιστορίες.»

Από την παραπάνω μαρτυρία προκύπτουν αρκετά στοιχεία για περαιτέρω ανάλυση. Είναι σαφές ότι η απόρριψη του κυρίου Θανάση προέκυψε όταν η ταινία

«απέτυχε» κατά την επικοινωνιακή διαδικασία να ανταποκριθεί στις αναμονές του, όπως να ανακαλύψει στοιχεία από τη δική του μνήμη, τις αφηγήσεις των συντρόφων του, να δει την ταινία ως «απόδειξη» όλων όσων συνέβησαν και σήμαινε η Μακρόνησος. Ο Μιχάλης Δημόπουλος, στην κριτική του για την ταινία τον Ιούλιο του 1976, επισημαίνει: «Το Happy Day δεν είναι μια ιστορική ταινία, αλλά ένας μύθος. Ίσως η παρεξήγηση να ξεκίνησε από αυτήν τη σύγχυση : η ταινία δεν αποτελεί μαρτυρία, είναι μυθοπλασία. Η καινοτομία της βρίσκεται στο ότι κάνει να τρέμουν τα πολιτιστικά και ψυχολογικά θεμέλια(του θεατή), όλα όσα αποτελούν τα γούστα του, τις αξίες του και τις αναμνήσεις του».[48]

Από το παραπάνω σχόλιο θα σταθώ στο σημείο που θίγει τη διαφορά μεταξύ μυθοπλασίας και μαρτυρίας. Πως μπορεί όμως αυτό να αποτελεί μομφή προς τους θεατές της πρώτης προβολής, όταν η ταινία περιέχει βιωματικές εμπειρίες του σκηνοθέτη από τη Γυάρο(αν και αυτό δεν το κάνει σκόπιμα) και όταν βασίστηκε στα στοιχεία που προέκυψαν από την έρευνα του ίδιου για τη Μακρόνησο από προφορικές και γραπτές πηγές; Από μόνα τους αυτά αποτελούν μαρτυρίες. Και ακόμη για την περίοδο στην οποία αναφερόμαστε η Μακρόνησος αποτελεί ένα «μύθο» τόσο ισχυρό, η εμπειρία της εξορίας τόσο πρόσφατη στη μνήμη της Αριστεράς και θεμελιωμένη πάνω σε έναν στερεότυπο *λόγο* που απλώς η μόνη παρατήρηση που θα μπορούσε να γίνει είναι ότι, όπως και ο ίδιος ο Βούλγαρης ισχυρίζεται, σχετικά με τους αριστερούς θεατές η ταινία προβλήθηκε σε ακατάλληλη στιγμή :

> «Οι άνθρωποι που περάσανε αυτήν την εμπειρία θέλανε να δούνε στον κινηματογράφο την προσωπική τους περιπέτεια, αυτό που περάσανε οι ίδιοι. Αυτό το καταλαβαίνω πάρα πολύ καλά! Αλλά αυτό δεν ήταν όμως η ταινία. Δηλαδή η ανάγκη ήταν τόσο μεγάλη που ενώ τους άρεσε η ταινία, τους έλειπε το προσωπικό τους βίωμα, απολύτως φυσικό. Πολύ πιθανόν δηλαδή αυτή η φόρμα να αφορούσε την περίοδο αυτήν και την εμπειρία αυτής της περιόδου για μετά από σαράντα χρόνια. Τόσο κοντά ήταν αιρετική αυτή η προσέγγιση αυτής της εμπειρίας. Κι έτσι οι κριτικές ήταν αντίθετες, δηλαδή υπήρξαν άνθρωποι που είδανε αυτό που ήθελα να κάνω και άνθρωποι οι οποίοι το παρεξήγησαν...το αρνήθηκαν καλύτερα, δεν το παρεξήγησαν. Η δεύτερη πλευρά όμως εκφραζόταν κυρίως από τους ήδη σχηματισμένους πολιτικούς οργανισμούς. Ήτανε μια directiva, μια απόφαση κατά κάποιο τρόπο.»

---

[48] Δημόπουλος, Μ. 2002. «Σημειώσεις για το Χαππυ Νταίη και μια παρεξήγηση» στο Κολώνιας, Μπ.(επιμ.). 2002. *Αφιέρωμα στον Παντελή Βούλγαρη,* (Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, Θεσσαλονίκη). Αθήνα: Αιγόκερως. σελ. 54. Το κείμενο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Χρονικό '77.*

Όπως σημειώνει ο Σολδάτος, «ένας λαός περιμένει τώρα το δικό του σκηνοθέτη που θα του ιστορήσει τα πάθη του, τα δικά του και μόνο πάθη»,[49] όμως αυτό τελικά δεν είναι η ταινία που ήθελε να κάνει ο σκηνοθέτης.

Ένα επιπλέον στοιχείο που έχει ενδιαφέρον είναι και οι «απαγορεύσεις» που συμπεριλαμβάνονταν στη «λίστα» από την επιτροπή έγκρισης του σεναρίου που δόθηκε στον σκηνοθέτη ως προϋπόθεση να γυριστεί η ταινία. Δεν επιτρέπεται να κατονομαστεί η βασίλισσα Φρειδερίκη, η ελληνική σημαία αντικαθίσταται από ένα μοβ Χ, ο παπάς δε φορά το καλυμμαύκι, οι ηθοποιοί δεν φορούν τις αρχαιοπρεπείς ενδυμασίες, αλλά περίεργους χρωματιστούς χιτώνες, οι φαντάροι εμφανίζονται χωρίς το εθνόσημο. Κατά κάποιο τρόπο δηλαδή να κατασκευαστεί ένας φανταστικός τόπος, αν και εν τέλει όλα είναι αναγνωρίσιμα. Μέσα από αυτές τις υπαγορεύσεις μπορούμε να διακρίνουμε τι θεωρείται «επικίνδυνο» από κάποιους : να εκτεθεί η ίδια η χώρα, η θέση της εκκλησίας, η στάση του παλατιού, να προβληθεί η αστειότητα της αρχαιολατρίας του καθεστώτος και οι εορτασμοί «αναμόρφωσης» των κρατουμένων(σημειώνω ότι οι ταινίες του ΝΕΚ συμμετέχουν και διακρίνονται πολλές φορές σε κινηματογραφικά φεστιβάλ στο εξωτερικό).

Ένας ακόμη «μύθος» που μεταφέρθηκε στη μεγάλη οθόνη με την ταινία ***Ο Άνθρωπος με το γαρύφαλλο(1980)*** του Νίκου Τζήμα αφορά την πολιτική δράση και την προσωπικότητα του Νίκου Μπελογιάννη. Ήδη αυτήν την περίοδο οι περισσότεροι κινηματογραφιστές στρέφονται στην επιλογή πιο κατανοητών σεναρίων, σε συνεργασίες με ηθοποιούς που ήδη γνωρίζει το κοινό, κυρίως μέσα από την τηλεόραση, ώστε να γίνει «συμμαχία» με τον εμπορικό κινηματογράφο, χωρίς να αλλοτριωθεί το νόημα της «έκφρασης». Η ταινία του Τζήμα σημείωσε θεαματική για την εποχή εισπρακτική επιτυχία και είχε όλα όσα θα προσέλκυαν το κοινό πίσω στις αίθουσες : μεγάλα εμπορικά ονόματα (δηλωμένοι στην πλειοψηφία τους αριστεροί), κλασική αφήγηση, δραματουργικά στοιχεία, έντονο πολιτικό λόγο, αλλά κυρίως το πρόσωπο του Μπελογιάννη, μια μυθική μορφή της Αριστεράς. Κυριαρχεί το μοντέλο της «καλής» Αριστεράς και της «κακής» Δεξιάς σε βαθμό μάλλον δογματικό. Ο Σολδάτος σχολιάζει ειρωνικά την ταινία : «Ο Μπελογιάννης...μορφή γοητευτική, συμπαθητική μέχρι σπαραγμού και, ταυτόχρονα, σωστός άντρας

---

[49] Σολδάτος, Γ. 2002. «Στο Δρόμο της Παρεξήγησης», στο Κολώνιας, Μπ.(επιμ.). 2002. *Αφιέρωμα στον Παντελή Βούλγαρη,* (Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, Θεσσαλονίκη). Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 60.

απέναντι στο μαρτύριό του, θυσιάζεται για να σηκώσει τις αμαρτίες της φυλής του. Μόνος και προδομένος, οδηγείται ως πρόβατο επί σφαγή, χωρίς να προδώσει αυτούς που τον πρόδωσαν. Ο ήρωας στέκεται σαν κυπαρίσσι μπροστά στο εκτελεστικό απόσπασμα, για να πεθάνει όπως πέθαναν όλοι οι μεγάλοι ήρωες [...] Κάμποσα εκατομμύρια μαντήλια βράχηκαν σε όλη την Ελλάδα».[50]

Περισσότερο από την ταινία, όπως παραπάνω, σχολιάστηκε η χρήση μέσων στην αφήγηση με σκοπό να προκαλέσει την έντονη συγκινησιακή φόρτιση των θεατών. Επίσης, από τις συνεντεύξεις προέκυψε μια πληροφορία, που όμως αναφέρω με επιφύλαξη αφού δεν κατάφερα να βρω τη γραπτή πηγή καθώς αναφέρεται στην κριτική της εφημερίδας ο *Ριζοσπάστης* για την ταινία. Αναφέρεται λοιπόν ότι όταν ο *Άνθρωπος με το Γαρύφαλλο* προβλήθηκε, το συγκεκριμένο έντυπο έγραψε πολλά δυσμενή σχόλια για το φιλμ, όμως μετά από μια εβδομάδα κι ενώ ήδη το κοινό έδειξε τον ενθουσιασμό του για την ταινία, η κριτική άλλαξε προς την ακριβώς αντίθετη άποψη με την προηγούμενη. Η ταινία αυτή επειδή υπήρξε δημοφιλής πρόσφερε και πολλές πληροφορίες μέσα από την έρευνα και αξίζει να τη «διαβάσουμε» έξω από την αίθουσα, όπως είναι η παρακάτω μαρτυρία του Παναγιώτη :

> «Υπάρχουν πολλοί κριτικοί κινηματογράφου, μπορείς να τους πιάσεις και να σου πουν : «*Ο Άνθρωπος με το Γαρύφαλλο* είναι μια κακή ταινία.» Όμως το θέμα είναι ότι, και θα το κρίνεις σήμερα, όταν γυρίστηκε και πως γυρίστηκε κάτω από το καθεστώς ενός ψευτο – δημοκρατικού συστήματος που υπήρχε μέχρι το '81, ο άνθρωπος για να τη φτιάξει αυτήν την ταινία είδε κι έπαθε! Εγώ θυμάμαι, η δικιά μου η γενιά φιλούσε αλυσίδες έξω από τους κινηματογράφους, πρόσεχε! Κάναμε αλυσίδες και παίζαμε ξύλο για να μην μπούνε και τα ρημάξουνε οι τραμπούκοι. Και στα Ιλίσια*(παλιός κινηματογράφος στη Θεσσαλονίκη)* είχανε ρίξει μολότοφ. Είχανε ρίξει μολότοφ οι τραμπούκοι!»

Αυτό που προκύπτει είναι ότι η ταινία αποτέλεσε πεδίο σύγκρουσης και μάλιστα κυριολεκτικά. Εκείνο που «προφυλάσσεται» με ανθρώπινες αλυσίδες από κάποιους θεατές είναι αυτό που διακυβεύεται, η μνήμη που εδώ αρθρώνεται κυρίως στο πρόσωπο του Νίκου Μπελογιάννη, αλλά και της Αριστεράς στο σύνολο και συνεπώς αυτό που διεκδικείται είναι στοιχεία της ταυτότητας τόσο της ατομικής, όσο και αυτή μιας πολιτικής ομάδας. Στην ταινία αυτή ο πολιτικός λόγος διατυπώνεται ευανάγνωστα και αυτό που αναπαριστά είναι ξεκάθαρο, χωρίς υπαινιγμούς.

---

[50] Σολδάτος, Γ. 1999, σελ. 222.

Πράγματι τα έντονα δραματουργικά στοιχεία της ευνοούν τη συγκινησιακή φόρτιση και συνεπώς την ταύτιση με το κεντρικό πρόσωπο και τις θέσεις του.

Από την άλλη ,ο Μιχάλης και η Ελένη, 48 και 47 ετών, ανήκουν στην αντίθετη πολιτική παράταξη και περιγράφουν τη δική τους ανάγνωση της ταινίας.

> **Μ**. «Η ταινία προβλήθηκε πάνω στη Μεταπολίτευση. Ήταν πολυδιαφημισμένη και ο κόσμος ψαχνόταν γύρω από την πολιτική. Αυτό που είχαμε ακούσει ήταν ότι επρόκειτο για την ιστορία του Μπελογιάννη, ενός ήρωα της Εθνικής Αντίστασης που εκτελέστηκε άδικα. Προσωπικά, τη θεώρησα μια καλοστημένη προπαγανδιστική ταινία. Ήταν πειστική γι' αυτούς που δεν είχαν μελετήσει την Ιστορία. Παρουσιάζεται ένας άνθρωπος που ήρθε από τις Ανατολικές χώρες με συγκεκριμένο σκοπό, να στηρίξει ιδεολογικά και ηθικά την οργάνωση των αριστερών που ήταν υπό διωγμό. Βέβαια, δεν είναι δυνατόν να υπάρξει πολιτική ταινία που να μην είναι προπαγανδιστική. Η φυλάκιση και η εκτέλεση του Μπελογιάννη συνέβη επί κυβερνήσεως Πλαστήρα το 1952 που ανήκε στην Κεντροαριστερά. Παρ' όλα αυτά κατηγορήθηκε η Δεξιά γι' αυτήν την εκτέλεση.»

Ο Μιχάλης στήνει την ανάγνωσή του πάνω στην ήδη υπάρχουσα ιστορική θεώρηση που έχει, σύμφωνα με την οποία η αναπαράσταση δεν ήταν «πειστική» για εκείνον και εντοπίζει τα σημεία που δε συμβαδίζουν με την «αλήθεια». Η σύζυγός του, η Ελένη, έχει δει κι εκείνη την ίδια ταινία :

> **Ε**. «Όταν είδα την ταινία, πίστευα ότι οι αριστεροί ήταν θύματα και τη θεώρησα αληθινή, ότι παρουσίαζε αντικειμενικά τα γεγονότα. Ήμουν επηρεασμένη από τις απόψεις της μητέρας μου που μας έλεγε συνέχεια ότι για όλα έφταιγε η Δεξιά. Ουσιαστικά, η οικογένειά της είχε υποφέρει από την αριστερά. Οι αντάρτες χτυπούσαν τα απομακρυσμένα χωριά, έκλεβαν τρόφιμα και οπλισμό και στρατολογούσαν τους ανθρώπους με το ζόρι. Στρατολόγησαν και την αδερφή της. Από τότε δεν επέστρεψε στην Ελλάδα και πέθανε στην ξενιτιά. Ποτέ δεν παραδέχτηκε έκτροπα από πλευράς αριστερών. Έπρεπε να μας είχε μιλήσει ο πατέρας μου που ήταν Δεξιός και είχε υποφέρει από την αριστερά.

Η πρώτη ανάγνωση της ταινίας από την πληροφορήτρια είχε την επιρροή από τις «απόψεις» της μητέρας της. Το «πρόσωπο» της Δεξιάς αναπαραστάθηκε στο φιλμ με τον ίδιο τρόπο όπως στις αφηγήσεις της από τα βιώματά της κι έτσι η Ελένη τη *«θεώρησε αληθινή»*, όπως λέει. Όμως, η πολιτική της ιδεολογία διαφοροποιείται τα επόμενα χρόνια και συνεπώς η ανάγνωσή της, χωρίς να υπάρχει όμως η επανάληψη της προβολής.

Τα Πέτρινα Χρόνια του Παντελή Βούλγαρη είναι μια από τις πιο δημοφιλής ταινίες για το κοινό όχι μόνο ανάμεσα σε αυτές που αφορούν την εργασία, αλλά και του ΝΕΚ γενικότερα. Πρόκειται για τη μεταφορά, μέσα από τη γραφή βέβαια του σεναριογράφου – σκηνοθέτη, στην οθόνη της πραγματικής ιστορίας ενός ζευγαριού(αριστερών αγωνιστών) έτσι όπως διαδραματίστηκε κατά τη διάρκεια της εικοσαετίας 1954 – 1974. Παράλληλα όμως παρακολουθούμε και την Ιστορία της Αριστεράς μέσα σε αυτά τα χρόνια, ένα αδιάκοπο κυνηγητό, φυλακίσεις, προδοσίες από το μετεμφυλιακό κράτος μέχρι και την πτώση της Χούντας. Οι πληροφορητές μιλούν με ενθουσιασμό για την ταινία, τους συγκίνησε, ταυτίστηκαν με τους πρωταγωνιστές, έμειναν ευχαριστημένοι με τον τρόπο αναπαράστασης της Ιστορίας και των δεινών της Αριστεράς. Δε θα επιμείνω περισσότερο σε αυτούς τους σχολιασμούς – στη συνέχεια θα συναντήσουμε και πάλι αυτήν την ταινία – αλλά σε ένα σημείο της συνέντευξης του κ. Θανάση, ο οποίος μίλησε και για το *Happy Day* στο προηγούμενο κεφάλαιο :

> **κ. Θανάσης :** «Εμείς είχαμε τη δική μας ην Ελένη των Πέτρινων Χρόνων κι αυτοί για απάντηση βγάλανε την «Ελένη τη Β την Αμερικάνα»,έτσι τη λέγαμε, που πρέπει να χρηματοδοτήθηκε κι από τη ΣΙΑ. Τα πρόσωπα ήταν μύθος. »

Η ταινία ***Eleni***(1985) βασίστηκε στο ομώνυμο βιβλίο του ελληνοαμερικανού Nicolas Gage(Νικόλαος Γκατζογιάννης). Δεν είναι ελληνική ταινία και η παραγωγή έγινε από αμερικανική εταιρία. Είναι η μοναδική για την εποχή που θίγει το ζήτημα του Εμφυλίου και της εκκένωσης παιδιών από το Κομμουνιστικό Κόμμα, αυτή τη φορά μέσα από την εκδοχή της άλλης πλευράς. Όπως στην περίπτωση της ταινίας *Ο Άνθρωπος με το Γαρύφαλλο* κι στην προβολή της Ελένης υπήρξαν πολλές αντιδράσεις και δημιουργήθηκαν συμπλοκές μεταξύ αριστερών και όσων θέλησαν να δουν την ταινία.

> **Μιχάλης :** «Η *Ελένη* ήταν η μόνη ταινία που υποστήριξε τη Δεξιά αλλά δεν πήγαμε να τη δούμε επειδή αριστερές οργανώσεις προκαλούσαν επεισόδια έξω από τους κινηματογράφους. Έσπαγαν βιτρίνες και απέτρεπαν τον κόσμο να πάει να την παρακολουθήσει. Οι προβολές των ταινιών γινόταν πάντα με την παρουσία της Αστυνομίας. Κάτι αντίστοιχο δεν συνέβαινε στην αντίθετη περίπτωση. Κι εγώ πήγα να δω τον *Άνθρωπο με το Γαρύφαλλο,* παρ' όλο που ανήκα σε διαφορετική παράταξη.»

> **Παναγιώτης** : «Ένα χοντρό παράδειγμα να σου πω ότι είχε βγει το αντίπαλο δέος με τον *Άνθρωπο με το Γαρύφαλλο* ήταν η *Ελένη*. Πρώτον, ήταν με αμερικάνικα κεφάλαια. Όλοι το ξέρουν ότι ήταν με κεφάλαια της ΣΙΑ, βέβαιά αυτό δεν μπορείς να το αποδείξεις, αλλά τέλος πάντων.»

Το ιδιαίτερο που συμβαίνει σε αυτό σημείο και προκύπτει κι από τα τρία παραπάνω αποσπάσματα είναι ότι θεωρούν πως αναπτύσσεται μεταξύ των ταινιών ένας διακειμενικός λόγος, το ένα φιλμ απαντάει στο άλλο με σκοπό να το αμφισβητήσει. Η «Ελένη μας» ή ο Νίκος Μπελογιάννης είναι τα πρόσωπα που γίνονται οι φορείς της Ιστορίας της Αριστεράς.

> **Παναγιώτης :** «Εγώ είμαι της γενιάς του '80 και παίζαμε ξύλο για να δούμε τον Άνθρωπο με το γαρύφαλλο και τα Πέτρινα Χρόνια …και εγώ αυτούς όταν παίχτηκε η *Ελένη* του Γκατζογιάννη το '86. Θυμάμαι σπούδαζα στις Σέρρες και το 'χε φέρει ένας κινηματογράφος, ήμουνα ένας από τα παιδιά που καθόμασταν απ' έξω και δεν αφήναμε τον κόσμο να μπει μέσα. Αλλά το διαστρέβλωνε πολύ άσχημα! Έλεγα δεν είναι δυνατόν γαμώτο μου να παίζεται μια τέτοια ταινία και να ξέρω πόσο υπέφεραν οι γονείς μου. Και να γυρνάνε και να λένε ότι για ότι έγινε στον Εμφύλιο φταίνε οι Κομμουνιστές; Εδώ πέρα ο πατέρας μου ανάπηρος γύρισε. Δεν είμαι κομμουνιστής, δεν τους υπερασπίζομαι, αλλά από την άλλη λέω είναι μια διαστρέβλωση, είναι ένα ΨΕΜΑ! Είναι κακό! Και γι' αυτό ήμουν απ' αυτούς που έκαναν αλυσίδα γύρω από τον κινηματογράφο να μην μπαίνει ο κόσμος.»

Η Ελένη των *Πέτρινων Χρόνων* καθώς απολογείται στη δίκη όπου κατηγορείται βάση του νόμου 375 για κατασκοπία κλείνει τα λόγο της ως εξής *«Αυτή είμαι. Τόσα μπόρεσα να κάνω για τη μνήμη του πατέρα μου».* Ο Παναγιώτης εμποδίζοντας τους θεατές της *Ελένης* του Γκατζογιάννη υπερασπίζεται μόνο την «αλήθεια» του παρελθόντος απέναντι σε μια ταινία που θεωρεί προπαγανδιστική. Παράλληλα, υπερασπίζεται τη «μνήμη» του πατέρα του(και όχι με την έννοια της ανάμνησης του). Αυτό θα το αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, αφού θα το συναντήσουμε ως τρόπο ανάγνωσης των φιλμ και από την επόμενη γενιά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3
ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΠΡΟΒΟΛΗΣ

Μια κινηματογραφική ταινία δεν είναι ένα γεγονός που καταργείται μετά την πρώτη του προβολή. Εάν στο προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε την «κινητικότητα» του φιλμικού κειμένου στην πρώτη του προβολή έξω από την κινηματογραφική αίθουσα, εδώ θα μελετήσουμε τους τρόπους με τους οποίους τα ίδια φιλμ ακόμη και μετά από τρεις δεκαετίες σχεδόν παίζεται και πάλι η «πρώτη» τους προβολή. Πρώτη γιατί οι πληροφορητές – θεατές αυτού του κεφαλαίου ανήκουν σε νεότερη γενιά και η ηλικία τους είναι μεταξύ είκοσι και εικοσιπέντε ετών. Θα δούμε πως οι ταινίες στις οποίες αναφερθήκαμε λαμβάνουν μέρος στη διαδικασία παραγωγής νοημάτων που σχετίζονται με τη διαμόρφωση και επίδραση της ιστορικής θεώρησης αυτών των νέων και της πολιτικής τους ταυτότητας, αλλά και της συλλογικής μνήμης. Επίσης, θα δούμε πώς ο κινηματογράφος αποτελεί διαλογικό πεδίο μεταξύ διαφορετικών γενεών, κυρίως αυτών που ανήκουν στο χώρο της Αριστεράς, καθώς μετατρέπεται το φιλμ σε μέσο ανταλλαγής αφηγήσεων για την Ιστορία. Επίσης, πώς τις ίδιες ταινίες προβάλλονται μέσα από την οργάνωση μιας κινηματογραφικής λέσχης, του Εργατικού Κέντρου Θεσσαλονίκης και της Πανσπουσπουδαστικής.

Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΤΙΚΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ο βασικός σκοπός μιας κινηματογραφικής λέσχης είναι η ψυχαγωγία ατόμων τα οποία συνδέονται με κοινά ενδιαφέροντα. Αποτελεί μια κίνηση που στόχο έχει την προώθηση και την ανάπτυξη του πολιτισμικού ενδιαφέροντος που συμπυκνώνεται στην τέχνη του κινηματογράφου. Είτε ανεξάρτητη, είτε στο πλαίσιο ενός φορέα η λέσχη προϋποθέτει μια ομάδα, ένα σύνολο ανθρώπων που τουλάχιστον ένα μέρος της ταυτότητάς τους, της ιδεολογίας τους, των στόχων ή των απόψεών τους συνταυτίζονται. Το Εργατικό Κέντρο Θεσσαλονίκης(Ε.Κ.Θ.) είναι δευτεροβάθμιο συνδικαλιστικό όργανο στο οποίο εντάσσονται διάφορα εργατικά σωματεία της πόλης και στόχος του είναι να προφυλάσσει τα δικαιώματα και τα συμφέροντα της εργατικής τάξης καθώς και να συμβάλλει με την προώθηση νέων προτάσεων στην

ανάπτυξη της βιομηχανίας και την πρόοδο των εργασιακών συνθηκών. Η κινηματογραφική λέσχη λειτουργεί από το 1994 και οι ταινίες προβάλλονται στην αίθουσα συνεδριάσεων του κτιρίου και είναι δωρεάν για όλους τους πολίτες. Η κινηματογραφική ομάδα αποτελείται από έναν καλλιτεχνικό υπεύθυνο και πολλά νεαρά άτομα, κυρίως φοιτητές των οποίων κάθε δραστηριότητά είναι εθελοντική.

Τα στοιχεία οργάνωσης και λειτουργίας μιας κινηματογραφικής λέσχης καθώς και οι στόχοι της διαφέρουν από αυτά ενός εμπορικού κινηματογράφου, δηλαδή την οικονομική οργάνωση που λειτουργεί μέσω της προβολής ταινιών. Το πιο συνηθισμένο σε μια κινηματογραφική λέσχη είναι να μην ανταλλάσσεται η παρακολούθηση μιας προβολής με χρηματικό αντίτιμο από τους θεατές, σε αντίθεση με τον εμπορικό κινηματογράφο. Τα μέλη της ομάδας της λέσχης επιλέγουν την ταινία που θα προβληθεί, ενώ στην περίπτωση του εμπορικού από την εταιρία διανομής με την οποία συνεργάζεται και επίσης από τις εταιρίες παραγωγής που αυτή με τη σειρά της εκπροσωπεί. Αυτό, δε, σημαίνει ότι στη λέσχη συνήθως δεν προβάλλονται φιλμ σε πρώτη προβολή, αλλά μετά από ορισμένο χρόνο, αφού ολοκληρώσουν τον εμπορικό τους κύκλο στους κινηματογράφους. Επιπλέον, ο χώρος αποτελεί βασική διαφορά μεταξύ των δύο. Στην περίπτωση της λέσχης αυτό που είναι απαραίτητο είναι ένας χώρος με αρκετές θέσεις, όπως για παράδειγμα η αίθουσα συνεδριάσεων στο Ε.Κ.Θ. ή όπως θα δούμε παρακάτω ένα αμφιθέατρο του πανεπιστημίου για τις προβολές της φοιτητικής παράταξης της Π.Κ.Σ., μια μηχανή προβολής και ένα πλαίσιο – οθόνη. Αντίθετα, στους υπόλοιπους κινηματογράφους η διαμόρφωση της αίθουσας προβολής αποτελεί πρωταρχικό μέλημα στη βάση του ανταγωνισμού. Αρκετοί συνοικιακοί ή άλλοι μικροί κεντρικοί κινηματογράφοι στη Θεσσαλονίκη έπαψαν να λειτουργούν μετά την εμφάνιση πολυκινηματογράφων (multiplex) που προσέφεραν περισσότερες επιλογές προβολών, καλύτερο ήχο και εικόνα, μεγαλύτερες και πιο άνετες θέσεις, διάφορα διαφημιστικά «event» που συνόδευαν τις προβολές ορισμένων ταινιών. Ο εμπορικός κινηματογράφος σύντομα ακολούθησε πολιτικές του marketing δημιουργώντας μια μορφή θεατή – καταναλωτή, με την έννοια της κατασκευής εκείνων των προτάσεων που συστήνουν νέες ανάγκες προς ικανοποίηση.

Το ζήτημα που τίθεται είναι εάν αυτές οι νέες συνθήκες κατάφεραν να δημιουργήσουν μια αναγκαιότητα που επικάλυψε τη σημασία της ίδιας της ταινίας, όπως για παράδειγμα το περιστατικό που παρακολούθησα μεταξύ τριών ατόμων σε

έναν πολυκινηματογράφο : όταν η ταμίας τους πληροφόρησε πως τα εισιτήρια για την ταινία που ήθελαν να παρακολουθήσουν εξαντλήθηκαν, οι νεαροί ζήτησαν εισιτήριο για οποιαδήποτε ταινία ξεκινούσε εκείνη τη στιγμή. Η αντίδραση αυτή μάλλον δηλώνει ότι μεγαλύτερη σημασία είχε ο χώρος ή η διάθεση απλώς να παρακολουθήσουν κάποιο έργο, παρά η ίδια η ταινία, την οποία μπορούσαν να επιλέξουν μεταξύ άλλων έντεκα. Το κίνητρο δηλαδή, όπως στο παράδειγμα, τείνει να αντιστραφεί κι αυτή είναι μια βασική διαφορά με το θεατή της κινηματογραφικής λέσχης, που μπορεί όμως να πρόκειται για το ίδιο άτομο με τον προηγούμενο Στην έρευνα που έχει κάνει η λέσχη του Ε.Κ.Θ. , σε ερώτηση *«Για ποιο λόγο παρακολουθείτε προβολές στη λέσχη;»*, το 65% των ερωτηθέντων απάντησε : *Γιατί προβάλλει ταινίες που δεν προβάλλονται στην τηλεόραση*, ενώ παράλληλα οι ίδιοι θεατές σημείωσαν ως τις κυριότερες ατέλειες της λέσχης τον περιορισμένο αριθμό ταινιών(23%), την ποιότητα της προβολής τους(17%) και τον ήχο(16,56%).[51] Η λέσχη δηλαδή μειονεκτεί έναντι σε όλα αυτά που έχουν να κάνουν με την τεχνολογία μιας προβολής σε σχέση με τον εμπορικό κινηματογράφο, αλλά προσφέρει στους θεατές ταινίες του παρελθόντος είτε σε επανάληψη, είτε σε «πρώτη» προβολή για τον καθένα χωριστά.

Μια επιπλέον λεπτομέρεια που όμως προσφέρει αρκετά στοιχεία για την ταυτότητα της κινηματογραφικής λέσχης του Ε.Κ.Θ. είναι το σήμα της: ένα κόκκινο γαρύφαλλο μέσα σ' ένα καρέ. Ο υπεύθυνος της λέσχης, ο Παναγιώτης, εξηγεί γι' αυτήν του την επιλογή :

> «Εδώ προσπαθώ να παντρέψω πολλά πράγματα μαζί. Δηλαδή προσπαθώ να κάνω μια μείξη κινηματογράφου και πολιτικής. Όχι, κατ' ανάγκη αντίθετα πράγματα…π.χ. το γαρύφαλλο δίνει έμμεσα ένα πολιτικό στίγμα, το κόκκινο γαρύφαλλο. Γι' αυτό το έβαλα μέσα στο καρέ. Η κινηματογραφική μας λέσχη είναι η μοναδική στον κόσμο σ' έναν συνδικαλιστικό φορέα εργαζομένων. Δεν υπήρξε ποτέ κάτι ανάλογο, ένα. Και δεύτερον, ΟΥΤΕ καν στις πρώην σοσιαλιστικές χώρες! Πουθενά στον κόσμο δεν υπάρχει κάτι το αντίστοιχο!»

Το κόκκινο γαρύφαλλο είναι οικείο στη μνήμη της Αριστεράς, αφού ως σύμβολο υιοθετήθηκε μετά το θάνατο του Νίκου Μπελογιάννη, και σαφώς η επιλογή του δεν έγινε τυχαία. Υποδηλώνει πως η πολιτική εμπλέκεται με τον κινηματογράφο, συχνά εκφράζεται μέσω αυτού. Ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του

---

[51] Τα αποτελέσματα της έρευνας βρίσκονται στην ιστοσελίδα της λέσχης www.cineek.gr . Πρόκειται για ερωτηματολόγιο με προτεινόμενες, πολλαπλές απαντήσεις.

περασμένου αιώνα, ο Τσίγκα Βερτόφ, υποστήριζε πως ο κινηματογράφος είναι η συνέχιση της πολιτικής με άλλα μέσα.

Πέρα όμως από τα θέματα οργάνωσης και λειτουργίας των δύο, μια άλλη βασική διαφορά που προκύπτει είναι και η ουσία της συλλογικής θέασης που στην περίπτωση της κινηματογραφικής λέσχης συνοδεύεται από συζητήσεις – σχολιασμό πάνω στην ταινία που προβλήθηκε. Στο προφίλ της λέσχης στην ιστοσελίδα που έχει αναρτήσει στο διαδύκτιο αναφέρεται : *«Την προβολή κάθε ταινίας πάντοτε συνοδεύει μια εισήγηση από έναν καλεσμένο με αναφορές που έχουν να κάνουν με τη φύση του κινηματογραφικού αφιερώματος και τα κοινωνικά θέματα που θίγει, κάτι που έχει να κάνει με τη δημιουργία κινηματογραφικής και κοινωνικής παιδείας των θεατών και στοχεύει στη δημιουργία ελεύθερου διαλόγου του εισηγητή με το κοινό.»* Στόχος της λέσχης λοιπόν είναι η δημιουργία εκείνων των προϋποθέσεων που συμβάλλουν στη δημιουργία του ενεργού θεατή, με την έννοια της ενεργής συμμετοχής στην «επεξεργασία» του κειμένου του φιλμ. Η ταινία, μυθοπλασία ή ντοκιμαντέρ, προβάλλει κάποιους προβληματισμούς που τοποθετούνται στην κοινωνική πραγματικότητα, επιστρέφοντας στην άποψη του Fischer πως «ο κινηματογράφος αποτελεί το χώρο όπου η κοινωνία καθρεφτίζει τον εαυτό της και στη συνέχεια έχει την ευκαιρία, βλέποντάς τον, να στοχασθεί γι' αυτόν». Η κινηματογραφική ταινία δεν αντιμετωπίζεται μονάχα ως μέσο ψυχαγωγίας, αλλά κατανοείται η ιδιότητα του ως φορέας σημασιών, όχι αποκλειστικά κινηματογραφικών, που σχετίζονται με την κοινωνία.

Οι θεατές μέσω της συλλογικής θέασης από τη μια λαβαίνουν μέρος σε μια επικοινωνιακή διαδικασία με το ίδιο το φιλμικό κείμενο, αλλά και μεταξύ τους συνθέτοντας μια συλλογική ανάγνωση της οποίας τα νοήματα μπορούν κάποιες φορές να διαφέρουν εντελώς από αυτά της ταινίας. Κάτι τέτοιο, για παράδειγμα, συνέβη στην προβολή της ταινίας *Τα Πέτρινα Χρόνια* την οποία παρακολούθησα στη λέσχη φέτος. Της προβολής προηγήθηκαν δύο ομιλίες, από τον Παναγιώτη, του υπεύθυνου της λέσχης, κι από ένα δεύτερο άτομο. Η ταινία κατ' αρχήν εντάχθηκε στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «Μάης, πορεία, αέναος γραμμή» για την επέτειο της Πρωτομαγιάς. Πριν από τις ομιλίες ακούγεται ένα τραγούδι από έναν κύπριο τραγουδιστή και ο Παναγιώτης εξηγεί στους θεατές ότι αυτό θα ανοίγει κάθε ταινία προς τιμήν της Κύπρου «*που περνάει αρκετές δυσκολίες τελευταία*». Και συνεχίζει «*Θα ήθελα να δεθεί η ιστορία στα Πέτρινα Χρόνια με την πρωτοβουλία να δοθούν*

βιβλία για τις δικαστικές φυλακές γυναικών στα Διαβατά». Ο Παναγιώτης εργάζεται ως σωφρονιστικός υπάλληλος εκεί και μετά από αυτήν την κίνηση, προσωπική του πρωτοβουλία, τον μετέθεσαν στις φυλακές του Κορυδαλλού απαντώντας του ότι «*δεν θέλουμε φύλακες κουλτουριάρηδες εδώ, αλλά να δέρνουν. Να χτυπάς δηλαδή όπως οι δεσμοφύλακες της Ελένης σ' αυτήν την ταινία*». Αυτός ο λόγος περιέχει μια πρώτη ανασημασιοδότηση της ταινίας του Βούλγαρη. Ο ίδιος ζητά από τους θεατές να «δεθεί» η προσωπική του εμπειρία με την υπόθεση του έργου. Ο κοινός τόπος συνάντησης είναι οι φυλακές, η βία και εμμέσως υπονοείται και η αδικία που δέχονται οι «πρωταγωνιστές» και των δύο ιστοριών.

Λίγο αργότερα κάποιος άλλος προλογίζει την ταινία :

> «Οι μεγαλύτεροι εδώ μέσα έχουμε βιώματα και μια σχέση με τα πρόσωπα της ταινίας. Είναι τα Πέτρινα Χρόνια του λαού, της εργατικής τάξης. Έχουμε βιώματα σαν αυτά της ταινίας. Δεν είναι μόνο αυτά που περιγράφει το έργο, αλλά και προηγούμενα που τα βίωσαν άλλοι πρωταγωνιστές πιο πριν και στη δικτατορία του Πάγκαλου, και του Κονδύλη και του Μεταξά και της Χούντας που κυρίως γύρω από αυτά είναι η ταινία. Η εργατική τάξη, όπως ο Μπάμπης κι η Ελένη, υπέστη διωγμούς, εξορίες, φυλακίσεις, ξυλοδαρμούς, απειλές, απολύσεις. Τα πρόσωπα του Βούλγαρη είναι άνθρωποι σαν κι εμάς. Μπήκαν στη φυλακή για 17 χρόνια, κυνηγήθηκαν ανελέητα. Η Ελένη η Βούλγαρη είναι κόρη ενός αγωνιστή που εκτελέστηκε στο στρατόπεδο του Παύλου Μελά στη Σαλονίκη.[…]Η Ελένη προέρχεται από αγωνιστική οικογένεια, μια οικογένεια που όπως όλοι γνωρίζουμε πρόσφερε πάρα πολλά. Το ζευγάρι που θα δούμε ήταν σαν κι εμάς, αλλά πολύ ευαίσθητοι. Το παιδί τους ήταν ο 1^{ος} πολιτικός κρατούμενος αφού γεννήθηκε και μεγάλωσε στη φυλακή. Ως μύθος είναι μια πραγματικότητα. Ο Βούλγαρης το προσάρμοσε βέβαια, όμως η αλήθεια είναι η ουσία αυτού του έργου. Είναι η αλήθεια των κομμουνιστών, των αγωνιστών, των δημοκρατικών. Θα εντυπωσιαστείτε από τη βαναυσότητα των βασανιστών τους και παράλληλα από την ανθρωπιά και τον ηρωισμό των θυμάτων. Πόσο διαφέρουν οι μεν από τους δε. Ας δούμε την ταινία».

Ο λόγος του ομιλητή αποτελεί κατά ένα μέρος και την προσωπική του ανάγνωση των *Πέτρινων Χρόνων*. Ο ίδιος έχει «δει» την ταινία ως μια αναπαράσταση των δικών του εμπειριών και έχει ταυτιστεί με τους πρωταγωνιστές και αυτήν την ανάγνωση «προτείνει» και στο κοινό. Συχνά επαναλαμβάνει ότι υπάρχει μια αντιστοιχία μεταξύ των θεατών, κυρίως των μεγαλύτερων σε ηλικία, με τα πρόσωπα του έργου και τα γεγονότα που αναπαριστώνται. Ο ίδιος γνωρίζει ότι απευθύνεται σε μια ομάδα ανθρώπων που μοιράζονται κοινές μνήμες από το παρελθόν και θεωρεί

πως και θα υπάρξει συγχρόνως, ή ήδη υπάρχει για όσους έχουν δει ξανά την ταινία, κοινή ανάγνωση του έργου. Αυτή την ομάδα των θεατών ορίζει ως «κομμουνιστές δημοκράτες, αγωνιστές» δίνοντας έτσι κάποια στοιχεία, αυτά όμως πραγματεύεται και η ίδια η ταινία. Από την άλλη, επιχειρεί, όπως ο Παναγιώτης νωρίτερα, μια επιπλέον συσχέτιση μεταξύ των φιλμικών προσώπων και της εργατικής τάξης. Το ζευγάρι των *Πέτρινων Χρόνων* διώκεται και φυλακίζεται εξαιτίας της πολιτικής τους δράσης, αλλά δε γίνονται αναφορές στην εργατική τάξη. Όμως το Ε.Κ.Θ την εκπροσωπεί και οι προβολές μάλιστα γίνονται για την εργατική Πρωτομαγιά. Ο ομιλητής αναπαριστά το παρελθόν μέσω της ταινίας, η ίδια η ταινία αποτελεί μια αναπαράσταση του παρελθόντος και έτσι διαμορφώνεται μια ομάδα καθώς λαμβάνει μέρος σε αυτήν.

ΤΑ ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ του Παντελή Βούλγαρη (Θ. Μπαζάκα)
«Η Ελένη στις φυλακές Αβέρωφ...»

Ένα επιπλέον στοιχείο που «προωθεί» στην πρόσληψη του κοινού ο εισηγητής είναι ότι «ως μύθος η ταινία είναι μια πραγματικότητα, η αλήθεια είναι η ουσία αυτού του έργου». Υπάρχουν θεατές που δε γνωρίζουν ότι τα πρόσωπα και τα γεγονότα είναι αληθινά, ο ίδιος ο Βούλγαρης δεν επιλέγει να το αναφέρει στην αρχή της ταινίας. Αυτή η επισήμανση, καθώς και το ότι αναφέρει λεπτομέρειες που δεν υπάρχουν στο έργο, επηρεάζει και τις δυο παράλληλες αφηγήσεις, την κινηματογραφική και αυτήν του ομιλητή. Από τη μια ενισχύει την πιθανότητα της

ταύτισης των θεατών με τις θέσεις των φιλμικών προσώπων(που μπορεί να μην έχει να κάνει με το αν βίωσαν παρόμοιες καταστάσεις) και από την άλλη ωθεί εκείνους που ως υποκείμενα αναγνωρίζουν τους εαυτούς ως κομμουνιστές, αγωνιστές, μέλη της εργατικής τάξης να δουν την ταινία ως μια ιστορική μαρτυρία και να αναζητήσουν τις προσωπικές τους μνήμες ή στην αντίθετη περίπτωση τις σημασίες που προσδιορίζουν τα παραπάνω. Η ταινία δηλαδή να λειτουργήσει ως μέσο για ένα συλλογικό και ατομικό αυτό – ορισμό με τη δημιουργία μιας κοινής αφήγησης που προκύπτει από το φιλμ και το θεατή συγχρόνως.

Παραπάνω έδωσα ιδιαίτερη έμφαση στις διαφορές της λέσχης από τον εμπορικό κινηματογράφο όχι για να αναδείξω κάποια υπέρ ή κατά των δύο, αλλά γιατί ενίοτε αναγνωρίζονται διαφορετικά κίνητρα θέασης από την πλευρά του θεατή, αλλά και την ουσία της συλλογικής θέασης που υπόκειται σε πολιτικές, όπως ήδη περιέγραψα παραπάνω. Η συλλογικότητα είναι που αποτελεί και το στόχο του υπεύθυνου της λέσχης :

> «Εδώ στο σινεμά βγαίνει μια συλλογικότητα, πολλοί άνθρωποι μαζεύονται και παρακολουθούν κάτι. Βγαίνοντας έξω επικοινωνούνε, συζητάνε, βγαίνει μια συλλογικότητα. […]Τα *Πέτρινα Χρόνια* όταν τα είχα δει στο Ανατόλια ήμασταν οι περισσότεροι πιτσιρικάδες. Αυτό γιατί; Θέλαμε, όπως και σήμερα πολλά νέα παιδιά, να μάθουμε. Έτσι και κάποια παιδιά σήμερα. Δεν τους τα λέει κανείς στο σχολείο, ούτε οι γονείς τους. Να βρούμε μια τρύπα γνώσης.»

Η ταινία ως μέσο που μπορεί να προσφέρει γνώση είναι αυτή η λειτουργία του φιλμ που αποτελεί ένα από τα βασικότερα θέματα αυτής της εργασίας. Να θυμηθούμε την άποψη της Sturken, η οποία συμπυκνώνει το νόημα της παρακάτω ενότητας στο εξής : «Για τις γενιές που γεννήθηκαν μετά τον πόλεμο, αυτές οι ταινίες(εννοώντας τα χολιγουντιανά φιλμ για τον πόλεμο του Βιετνάμ) προσφέρουν μια ‘‘εμπειρία’’ του πώς ήταν». Θα δούμε όμως ότι η ανάγνωση των ελληνικών ταινιών, που μερικές περιγράψαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, δεν παραμένει μονάχα στο επίπεδο της «εμπειρίας», αλλά συνδέεται ενίοτε με διάφορες πολιτικές και λειτουργίες που σχετίζονται με τη μνήμη και με τη διαδικασία διαμόρφωσης του υποκειμένου – θεατή.

ΔΙΑΒΑΖΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

Πως δίνεται σημασία στο παρελθόν που δεν έζησα; Πώς η αναπαράσταση του παρελθόντος μέσω της κινηματογραφικής εικόνας παράγει Ιστορία; Γιατί και με ποιους τρόπους η ταινία χρησιμοποιείται ως μαρτυρία; Ο Marc Ferro θέτει ακόμη ένα σχετικό ερώτημα που αφορά την παρακάτω ανάλυση : «Το πρόβλημα συνίσταται στο να αναρωτηθούμε αν ο κινηματογράφος και η τηλεόραση τροποποιούν ή όχι την ιστορική μας θεώρηση, εφόσον δεχόμαστε ως προϋπόθεση ότι αντικείμενο της ιστορίας δεν είναι απλώς η γνωριμία με τα φαινόμενα του παρελθόντος, αλλά επίσης η ανάλυση των δεσμών που συνδέουν το παρελθόν με το παρόν, η αναζήτηση συνεχειών και ρήξεων».[52]

Μια πρώτη προσέγγιση για να αναλυθούν αυτά τα ερωτήματα θα γίνει μέσω της συνέντευξης που παραχώρησε ο Κυριάκος, εικοσιενός έτους, φοιτητή και μέλους της Πανσπουδαστικής (Π.Κ.Σ.), αριστερής φοιτητικής παράταξης. Ο ίδιος ανήκει και στην κινηματογραφική λέσχη της Π.Κ.Σ. η οποία οργανώνει συχνά προβολές στο χώρο του πανεπιστημίου μεταξύ αυτών και τις ταινίες *Ο Άνθρωπος με το Γαρύφαλλο, Μάθε παιδί μου γράμματα*(1981) του Θεόδωρου Μαραγκού, *Λούφα και Παραλλαγή*(1984) του Νίκου Περάκη και το *Ζήτα* του Κώστα Γαβρά. Μετά την προβολή κάθε ταινίας ακολουθεί συζήτηση μεταξύ των θεατών για τα θέματα που έθιξε το φιλμ ή άλλα που σχετίζονται με αυτά. Ως κινηματογραφική λέσχη τα χαρακτηριστικά της ταυτίζονται σχεδόν με την προηγούμενη, μόνο που το κοινό στοιχείο μεταξύ των θεατών – μελών της είναι βέβαια η ιδιότητά τους ως φοιτητές μιας ακαδημαϊκής σχολής, αλλά κυρίως η πολιτική τους ιδεολογία. Και σε αυτήν την περίπτωση οι προβολές των ταινιών δε γίνονται μονάχα για λόγους ψυχαγωγίας. Για τις συγκεκριμένες που αναφέρθηκαν παραπάνω και αφορούν και την εργασία ο Κυριάκος εξηγεί :

> Θεωρούμε ότι είναι ένας τρόπος για να μάθεις πραγματικά την Ιστορία σου, το τι έγινε δηλαδή εκείνον τον καιρό. Σε μεγάλο βαθμό αποτυπώνονται ρεαλιστικά τα γεγονότα της εποχής. Ε, με στόχο να.... να αφυπνιστούν συνειδήσεις και να συνδεθούν οι αγώνες τότε, οι καταστάσεις ας πούμε που υπήρχαν τότε με το σήμερα, με αντίστοιχες συνθήκες, παρεμφερείς καταστάσεις και να υπάρξει μια αντίστοιχη αγωνιστική διάθεση σήμερα.

Γιατί δεν επιλέγετε κάτι από τη σημερινή εποχή;

---

[52] Βλ. Ferro, M. 2001,σελ. 197.

> ...Επειδή οι συγκεκριμένες ταινίες έχουνε μείνει ως κλασικές πλέον. Ε, και ίσως εκεί συμπυκνώνονται περισσότερα μηνύματα. Και είναι εκεί μάλλον μια...η σκοπιά δηλαδή που...με την οποία ταυτιζόμαστε σε πολύ μεγάλο βαθμό. Ίσως οι μεταγενέστερες ταινίες να μην δίνουν επαρκώς τα μηνύματα που θέλουμε να περάσουμε, αυτό που θέλουμε να πάρουμε εν τέλει.

Η κινηματογραφική ταινία λοιπόν αναδεικνύεται σε βασικό μέσο παραγωγής Ιστορίας και μάλιστα την ιστορία μελών μιας πολιτικής ομάδας, αλλά και ενός έθνους παράλληλα. Αυτό που μοιάζει να είναι σημαντικό σε αυτή τη διαδικασία είναι η «ρεαλιστικότητα» της αναπαράστασης του παρελθόντος. Πώς γίνεται όμως από τη μια να *«μαθαίνεις πραγματικά την Ιστορία σου»,* κάτι που υποδηλώνει ότι προηγείται η άγνοια, και από την άλλη να υπάρχουν τα κριτήρια που ορίζουν ότι η ταινία καταφέρνει να αποδίδει «ρεαλιστικά» κάποια γεγονότα του παρελθόντα χρόνου; Αυτό, όπως θα δούμε, συμβαίνει γιατί υπάρχει ήδη διαμορφωμένη ανάγνωση της Ιστορίας. Η ρεαλιστικότητα των αναπαραστάσεων εξαρτάται από το εάν αποδίδουν την «πραγματικότητα» που ήδη γνωρίζουν οι συγκεκριμένοι θεατές.

Ας μείνουμε στο λόγο του Κυριάκου, όπου αφήνει να διαφανούν οι «χρήσεις» των προβολών. Κατ' αρχήν, ως πολιτική ομάδα δίνει βαρύνουσα σημασία στο παρελθόν, το οποίο λειτουργεί σαν βάση αρχών και ιδεών, προσφέροντας στοιχεία μιας ταυτότητας. Παράλληλα, αποτελεί το κίνητρο και το «παράδειγμα», όπως αναφέρεται, για το παρόν, για τα νέα μέλη της Αριστεράς, Οι ταινίες μετατρέπονται σε ένα τόπο όπου οι δύο χρονικές διαστάσεις συνδιαλέγονται και η Ιστορία παράγει συνέχειες διαμεσολαβημένες όμως από την τεχνολογία της εικόνας, της αναπαράστασης του φιλμ.

Επιπλέον, στη δεύτερη ερώτηση, γίνεται λόγος για «μηνύματα» που έχουν διακρίνει σε αυτές τις ταινίες. Μηνύματα που θέλουν να πάρουν, αλλά και να περάσουν, όπως λέει ο πληροφορητής. Από αυτό κατανοούμε ότι ο κινηματογράφος στην περίπτωση αυτή έχει γίνει αντιληπτός περισσότερο ως μέσο επικοινωνιακό, ως τόπος ανταλλαγής σημασιών. Σημαίνει ακόμη ότι οι συγκεκριμένες ταινίες ήδη έχουν ανταποκριθεί στον *ορίζοντα προσδοκιών* των μελών της λέσχης της Π.Κ.Σ., πως πιθανά ερωτήματα βρήκαν απάντηση ή ενισχύθηκαν υπάρχουσες αντιλήψεις. Επίσης, γίνεται φανερό ότι ιδιαίτερη σημασία μοιάζει να έχει η έννοια της συλλογικής θέασης όπως προκύπτει από το παρακάτω απόσπασμα της συνέντευξης του Κυριάκου :

Μπορείς να διακρίνεις μια διαφορά εσύ σαν θεατής όταν βλέπεις κάτι από το βίντεο, την τηλεόραση ή το σινεμά; Τι σε φέρνει πιο πολύ σε επαφή μ' αυτό που βλέπεις;
Ε, πιο πολύ σε φέρνει σε επαφή μάλλον μια προβολή μαζί με άλλους, που θα δεις δηλαδή μια ταινία μαζί με άλλους. Ίσως γιατί μπορείς να σχολιάσεις και επιτόπου. Και μετά την ταινία συνήθως γίνεται μια συζήτηση, ο καθένας λέει τα συμπεράσματά του, τι είδε και λοιπά. Ε, απ' αυτή την άποψη μάλλον μια συλλογική προβολή κατά κάποιον τρόπο.

Μια συλλογική προβολή λοιπόν προσφέρει κατ' αρχήν τη συμμετοχή περισσότερων ατόμων στη διαδικασία της θέασης απ' ότι τα άλλα μέσα και συνεπώς ένα μεγάλο σύνολο πιθανών αποδεκτών αυτών των «μηνυμάτων». Συγχρόνως, συναντούμε και εδώ, όπως στη λέσχη του Ε.Κ.Θ., την ιδιαίτερη σημασία που δίνεται στη συζήτηση που ακολουθεί τις προβολές μεταξύ των θεατών. Η οπτική αναπαράσταση στοιχείων της πολιτικής ταυτότητας που προβάλλεται ανάμεσα σε ομοϊδεάτες ενέχει και εδώ την ανάγκη αυτό – ορισμού, όχι μόνο ως άτομα, αλλά και ως ομάδα.

Η κινηματογραφική ταινία συστήνεται ως τόπος επικοινωνίας όχι μονάχα ως ένα σύστημα σημείων, αλλά και ως πεδίο «ρητορικής». Η ρητορική είναι η τέχνη της πειθούς και ο κινηματογράφος αναγνωρίζεται ως μια τέχνη που έχει τη δυνατότητα να πείσει πώς αυτό που αναπαριστά είναι η πραγματικότητα, όπως φανερώνεται από τη συνέχεια της συζήτησης με τον Κυριάκο :

Τυχαίνει να φέρνετε παιδιά άλλης ιδεολογίας στις συγκεκριμένες προβολές;
Αμέ! Δηλαδή και το επιδιώκουμε!
Έχεις κάνει συζήτηση μετά την προβολή με αυτά τα άτομα να δεις ποια ήταν η εντύπωσή τους;
Ναι, θυμάμαι. Έχω κάνει κουβέντα με παιδιά μετά από μια προβολή...Παιδιά μιας άλλης άποψης ενδεχομένως...ΣΙΓΟΥΡΑ δε φύγαν από την ταινία έτσι όπως ήρθαν! Ακόμη κι αν είχαν κατά πολύ μια ακραιφνή αντίθετη άποψη μ' αυτό που παρουσίαζε η ταινία, σίγουρα προβληματίστηκαν! Σίγουρα γνώρισαν μια άλλη άποψη και τους μπήκε ένας προβληματισμός. Ε, αν κάποιοι άλλοι τώρα δεν είχαν μια ξεκάθαρη θέση, μάλλον κερδήθηκαν! Όχι απόλυτα βέβαια, αλλά σε πολύ σημαντικό βαθμό.
Κάποιοι που να αντέδρασαν;
Όχι δε μου έχει τύχει. Αλλά πρέπει να είσαι μέσα σε στερεότυπα πλέον για να αντιδράσεις με τέτοιο τρόπο, δηλαδή να ΜΗ θέλεις να δεις κάποια πράγματα, οπότε και ενδεχομένως και να την έμπαινε στον κόπο καν να ασχοληθεί με μια τέτοια ταινία, επειδή εκ προοιμίου είχε μια συστηματοποιημένη άποψη και δεν ήθελε καν να μπει στη διαδικασία να γνωρίσει κάτι άλλο.

Αυτή είναι μια άλλη «χρήση» των προβολών. Βασίζεται στην πίστη πως αυτό που εικονίζεται στην κινηματογραφική οθόνη αναπαριστά τις απόψεις και την ιδεολογία αυτών των παιδιών και πως ο τρόπος με τον οποίο σκηνοθετείται η πραγματικότητα μπορεί να είναι και πιο ισχυρός από τον άμεσο λόγο. Η εικόνα που γίνεται μέσο διάδοσης των ιδεών, άσκησης επιρροής, πεδίο διαλόγου διαφορετικών ενδεχομένως πολιτικών φρονημάτων και πεποιθήσεων.

Οι τρόποι με τους οποίους τα μέλη της λέσχης «μεταχειρίζονται» τις προβολές των συγκεκριμένων κινηματογραφικών ταινιών, οι πολιτικές της προβολής, φανερώνουν και τους τρόπους ανάγνωσης των φιλμ. Ακόμη κι αν η πρόσληψη αφορά το κάθε άτομο ξεχωριστά, στην περίπτωση μιας συλλογικής παρακολούθησης και στη συνέχεια η επ' αυτής συζήτηση, μπορεί να στηθεί και μια συλλογική ανάγνωση.

Κατέληξα προηγουμένως ότι ήδη τα παιδιά έχουν διαμορφωμένη ιστορική θεώρηση και πως αυτό μαζί με άλλους παράγοντες, όπως η ηλικία και η μόρφωση για παράδειγμα, εμπλέκονται στην πρόσληψη των ταινιών. Σαφώς για τον Κυριάκο και τα υπόλοιπα μέλη της Π.Κ.Σ. έπαιξε ρόλο και η κοινή διαμόρφωση ιδεών μέσα από το Κόμμα. Τόσο η συνέντευξη όμως του συγκεκριμένου πληροφορητή, όσο και των υπόλοιπων που θα δούμε παρακάτω, ανέδειξαν τη σημασία των αφηγήσεων από το οικογενειακό τους περιβάλλον.

Οι πληροφορητές των οποίων οι συνεντεύξεις ακολουθούν ανήκουν ιδεολογικά και αυτοί στο χώρο της Αριστεράς, το ίδιο και οι οικογένειές τους. Είχαν αφηγήσεις για τον Εμφύλιο από τους παππούδες τους και για τη Δικτατορία από τους γονείς τους ή άλλα συγγενικά πρόσωπα. Όπως και στην περίπτωση της πολιτικής ομάδας και ενός εργατικού συνδικαλιστικού οργάνου πριν έτσι και η οικογένεια αποτελεί μια ομάδα της οποίας το παρελθόν, η μνήμη, έχει σημασία για τον ορισμό της ταυτότητας. Μπορεί να μιλήσει κανείς για μνήμη αφαιρώντας αυτήν την συνεχή αναζήτηση ή εγκαθίδρυση μιας ταυτότητας την οποία ορίζει κάθε φορά μια αφήγηση;. Ο Le Goff αναφέρει ότι «Η μνήμη αποτελεί ένα ουσιαστικό στοιχείο αυτού που αποκαλούμε ατομική ή συλλογική ταυτότητα, η αναζήτηση της οποίας συνιστά μιαν από τις θεμελιώδεις δραστηριότητες των ατόμων και των κοινωνιών...»[53] Θα δούμε λοιπόν πώς αυτές οι αφηγήσεις μέσα από το οικογενειακό

[53] Le Goff, J. 1998. *Ιστορία και Μνήμη*, Αθήνα : Νεφέλη, σελ. 87.

περιβάλλον έπαιξαν ρόλο στη διαμόρφωση της πολιτικής ταυτότητας των πληροφορητών και τον τρόπο με τον οποίο παράλληλα επέδρασαν στις αφηγήσεις των ταινιών.

> **Γιάννης, 23^{ων} ετών:** Εγώ είδα τέτοιες ταινίες στα 13 – 14 στην τηλεόραση. Είχα όμως από πριν τις ιστορίες του παππού μου που ήταν κομμουνιστής. Ήξερα την αλήθεια! Με τις ταινίες κατάφερα να έχω μια πιο ρεαλιστική εικόνα στο μυαλό μου για αυτά που μου έλεγε ο παππούς. Από την άλλη όμως η ταινία αποτελεί ερέθισμα να ψάξεις και από μόνος σου για την αλήθεια. [...]Ο παππούς μου μου πέρασε αριστερές ιδέες με πνεύμα οργής και μίσους! Ε, τότε τα είδα και τα επιβεβαίωσα.

Όταν έβλεπες αυτές τις ταινίες, έβλεπες και κάποια ιστορικά γεγονότα να περνάν από μπροστά σου τα οποία δεν τα έμαθες στο σχολείο. Τα δέχτηκες ως αληθινά ή είχες ήδη διαμορφωμένη άποψη;

Κυριάκος : Ερεθίσματα υπήρχαν όμως...Άσχετα αν στο σχολείο δεν διδάσκονταν, υπήρχαν ερεθίσματα κι από την οικογένεια , από ένα ευρύτερο περιβάλλον, επομένως είχα μια...ως ένα βαθμό διαμορφωμένη εικόνα και για την εποχή και για τα γεγονότα που διαδραματίζονταν στη συγκεκριμένη ταινία ας πούμε. Οπότε ΚΑΙ το περιεχόμενο των ταινιών ταυτιζότανε με την εκ των προτέρων δική μου αντίληψη για τα πράγματα. Ε, οπότε ήταν κατά κάποιο τρόπο μάλλον μια διασταύρωση των γεγονότων, αυτό δηλαδή που είχα ήδη στο μυαλό μου, σε μεγάλο βαθμό το επιβεβαίωσαν στην ταινία.

Αφηγήσεις από το οικογενειακό σου περιβάλλον για την εποχή είχες;

Ε, από τη γιαγιά μου κάποιες ...

...η οποία ήταν αριστερή;

Ναι, ήταν αριστερή. Ήταν σε περιβάλλον αριστερό...έχουν υπάρξει και θύματα από την οικογένεια ... Και πριν από τον πόλεμο και στο μετεμφυλιακό κράτος..

Έχεις μορφοποιήσει κάποια από τις αφηγήσεις της γιαγιάς σου βλέποντας μια παρόμοια αφήγηση στην κινηματογραφική ταινία; Το έχεις νιώσει ποτέ αυτό;

Α, καλά πως δεν το 'χω νιώσει! Όχι απλώς ζωντανή, ε, ίσως και να είδα και τα ίδια γεγονότα που μου περιέγραφαν να τα είδα στην ταινία. Να είδα δηλαδή το γεγονός που είχα στο μυαλό μου ως περιγραφή και ίσως ακριβώς έτσι να το φανταζόμουνα και όντως το είδα στην ταινία.

Και τα πρόσωπα;

Ναι...αλλά σίγουρα οι καταστάσεις.

Όπως υποστηρίζει ο Halbwachs, «η οικογενειακή μνήμη διαμορφώνει τη σκέψη μας μέσα από τη θέση μας στην οικογένεια.»[54] Οι αφηγήσεις των βιωμάτων, αν και τραυματικών, των παππούδων φανερώνει την επιθυμία για συνέχεια. Ο λόγος αυτός στάθηκε το ερέθισμα να αναζητήσουν επιπλέον πληροφορίες τόσο σε βιβλία, αλλά και στις κινηματογραφικές ταινίες. Η λέξη «επιβεβαίωση» ειπώθηκε και από τα δύο παιδιά. Από τη μια φανερώνεται πως πίσω από αυτή κρύβεται η έννοια της «εξακρίβωσης», να βρεθούν δηλαδή οι «αποδείξεις» που θα θέσουν ως αληθινό το περιεχόμενο των ιστοριών. Παράλληλα, αυτό που συνέβη είναι ότι οι ταινίες τους επέτρεψαν να έχουν πρόσβαση σε αυτήν την «πλευρά της αλήθειας» που έως τότε αναπαριστούσαν οι αφηγήσεις των συγγενών τους. Η εικόνα έδωσε μορφή σε αυτές, συμπληρώνοντας πιθανά κενά. Οι αφηγήσεις που μέχρι εκείνη τη στιγμή «στήθηκαν» στη φαντασία, μπόρεσαν και βρήκαν ένα σταθερό πεδίο να αναπτυχθούν με τη μεσολάβηση της εικόνας.

Οι ταινίες γίνονται ο τόπος όπου «συναντώνται» οι δύο γενιές. Η πρώτη γενιά μεταφέρει τις μνήμες της στη δεύτερη κι εκείνη τις κατανοεί, τις δίνει σημασίες μέσα από την εικόνα. Τα φιλμ προσφέρουν το πλαίσιο του παρελθόντος από το οποίο δεν έχουν εμπειρία και τον τρόπο να αποκωδικοποιήσουν τον ανοίκειο λόγο. Έτσι μιλάμε για τη σύσταση κοινωνικής μνήμης, η οποία, όπως και η ατομική μνήμη, αρθρώνεται μέσω των αναπαραστάσεων κι εδώ έχουμε μια σειρά από αυτές. Το παρελθοντικό βίωμα των πρώτων προκειμένου να ανακληθεί περνά μέσα από την αναπαράσταση, η μνήμη σκηνοθετείται και εξιστορείται. Το ίδιο κάνουν και τα παιδιά αφού γίνονται οι δέκτες αυτών των αφηγήσεων : κατά τη διάρκεια της προσπάθειας να γίνει κατανοητός αυτός ο λόγος, αλλά και να αναδυθεί η μνήμη αυτού του λόγου πάλι συμβαίνει μέσα από την ίδια διαδικασία. Τέλος, οι εικόνες των κινηματογραφικών ταινιών δεν είναι κι αυτές παρά αναπαραστάσεις γεγονότων ή καταστάσεων του παρελθόντος.

Για τους πληροφορητές αυτές οι αναπαραστάσεις λαμβάνουν μέρος στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται αυτήν την περίοδο της Ιστορίας. «Διαβάζουν» τα συγκεκριμένα φιλμικά κείμενα ως ιστορικά, αναζητώντας να αποκτήσουν τη γνώση που δεν πήραν από το σχολείο, από την επίσημη ιστορία. Αρκετά από τα παιδιά «καταγγέλλουν» την ανεπάρκεια του σχολείου να προσφέρει γνώση πάνω σε αυτήν την περίοδο της Ιστορίας, τον Εμφύλιο κι έπειτα. Οι λόγοι είναι ευνόητοι, όμως αυτό

---

[54] Halbwachs, M. 1992. «The Collective Memory of the Family» στο Chicago: University of Chicago Press, pp.55.

είναι που καθιστά τον κινηματογράφο *«μια τρύπα γνώσης»* για όσα αποτελούν αναπάντητα ερωτήματα, όπως ανέφερε προηγουμένως ο υπεύθυνος της λέσχης του Ε.Κ.Θ. Με τον Άγγελο, μέλος της Π.Κ.Σ., παρακολουθήσαμε την ταινία *Δεξιότερα της Δεξιάς*(1989) του Νίκου Αντωνάκου στο Εργατικό Κέντρο και έλαβα μέρος στη συζήτηση που ήδη είχε ξεκινήσει με φίλους του μετά το τέλος της προβολής. Η ταινία αναφέρεται σε περιστατικά που διαδραματίζονται κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας :

> Μου άρεσε η ταινία και αυτό συζητούσα τώρα με τους φίλους μου, ότι την ίδια Χούντα βιώνουμε και σήμερα. Αυτό κάνει την ταινία επίκαιρη κι ας αναφέρεται σε τριανταπέντε χρόνια πριν.
> **Στην ταινία παρακολουθήσαμε κάποιες λεπτομέρειες που δεν έχουμε μάθει στο σχολείο ή που για παράδειγμα εγώ δεν έχω ακούσει καν, πώς κρίνεις εάν αυτά είναι αληθινά γεγονότα;**
> **Άγγελος :**«Εμπιστεύομαι να μάθω την αλήθεια, την Ιστορία περισσότερο από αυτούς τους δημιουργούς, παρά από αυτούς που έγραψαν την Ιστορία που διαβάζαμε στο σχολείο, που εντάξει εδώ που τα λέμε όχι την αλήθεια δε μας δίδαξαν, αλλά ούτε καν τα γεγονότα.»

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να παραθέσω και ένα απόσπασμα από την πλευρά του σκηνοθέτη, από τη συνέντευξη του κυρίου Βούλγαρη, που αφορά αυτή τη λειτουργία του κινηματογραφικού έργου, πώς ο ίδιος αντιλαμβάνεται την τέχνη του ως παράγοντα που μπορεί να παρέμβει στη διαμόρφωση ιστορικής θεώρησης των νεότερων γενεών, και εδώ συγκεκριμένα μιλάμε για τα *Πέτρινα Χρόνια.*

> **Σε κάποια συνέντευξή σας αναφέρετε το εξής : *«Η περιπέτεια του Μπάμπη και της Ελένης θα έπαιζε έναν πολύ θετικό ρόλο στη νέα γενιά που δεν έχει καμία σχέση με αυτά τα πράγματα.»*...**
> ...Ναι, εγώ δεν το λέω με την έννοια, ας πούμε, μιας κομματικής αξιοποίησης. Είμαι αρκετά φιλελεύθερος για να πιστεύω ότι ο άνθρωπος επιλέγει να υπερασπίσει αυτό που πράγματι τον...κινητοποιεί. Επειδή εμένα το πάθος μου, σαν καθημερινού ανθρώπου, είναι η Ιστορία, μου αρέσει όταν με συγκινεί κάτι να το κοινοποιώ και κυρίως στα παιδιά μου. [...] Αυτή η ανάγκη της μετάδοσης της δικής μου συγκίνησης και γίνεται στον κινηματογράφο και επειδή με ενδιαφέρει πολύ περισσότερο το πιο νεανικό κοινό, λέω ότι μέσα από κάτι που φτιάχνω δίνω τα ερεθίσματα...δεν είμαι δάσκαλος, δε διδάσκω Ιστορία, δε διδάσκω πολιτική, αλλά δίνω τα ερεθίσματα στα νέα παιδιά, από κει και πέρα να κάνουνε αν ευαισθητοποιηθούν, αν είμαι σωστός μεταφορέας μηνυμάτων και ιδεών και προβληματισμών να κάνει το δικό του ταξίδι. [...]

Σαφώς η πρόθεση του σκηνοθέτη είναι ξεκάθαρη και γνωρίζει ότι μπορεί ο κινηματογράφος να αποτελέσει πηγή γνώσης για τις γενιές που δεν έχουν τα βιώματα που αναπαριστά. Στη συνέχεια είναι οι απόψεις για τη συγκεκριμένη ταινία από δυο πληροφορητές, του Κυριάκου και της Λ.(η ίδια δε θέλησε να αναφερθεί το όνομά της), η οποία είναι απόφοιτος τμήματος Ιστορίας και είναι η κόρη του Μιχάλη και της Ελένης που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο.

> **Σαν ταινία ποια αίσθηση σου άφησε;**
> **Κυριάκος :**Ότι είδε… προσωπικά βιώματα ίσως. Προσωπική τραγωδία κάποιων ανθρώπων μέσα από το πρίσμα ενός συλλογικού αγώνα , μιας συλλογικής προσπάθειας…μιας αυτοθυσίας για κάποια ιδεώδη. Θυσιάστηκαν δηλαδή ακόμη και προσωπικές σχέσεις, οικογένεια, έρωτας και λοιπά…

(Με τη Λ. παρακολουθήσαμε την προβολή των Πέτρινων Χρόνων σε βίντεο. *Είναι η πρώτη από τις ταινίες που αναφέρονται στην εργασία που παρακολουθεί και μετά το τέλος ακολουθεί συζήτηση.)*

> «Αυτή είναι η μια πλευρά όμως. Ο παππούς μου απ' ότι μου λέει υπέφερε χρόνια από τους κομμουνιστές την εποχή του Εμφυλίου, όπου στάλθηκε ως αιχμάλωτος πολέμου στην Τσεχοσλοβακία. Σίγουρα είναι μια περίοδος όπου και οι δύο πλευρές είχαν απώλειες. […] Πάντως εντάξει, περίμενα την ταινία πιο δογματική και μου άρεσε που δεν είχε βία και βασανιστήρια , το είδε πιο ανθρώπινα πιστεύω κι αυτό μπορεί να αγγίξει κι εμένα που δε θα ήθελα να ακούσω κάποιον πολιτικό λόγο της Αριστεράς. Δηλαδή κατά βάση έδειξε τον αγώνα ενός ερωτευμένου ζευγαριού να βρεθούν και να αναπτύξουν την αγάπη τους, ενώ η ιστορία είναι σε δεύτερη μοίρα».

Όπως παρατηρούμε, πρόκειται για δύο τελείως διαφορετικές αναγνώσεις της ίδιας ταινίας. Ο πρώτος «είδε» την προσωπική ιστορία των πρωταγωνιστών μέσα στην Ιστορία και κυρίως έδωσε έμφαση στην πολιτική τους δράση, στο *«συλλογικό αγώνα»*. Η δεύτερη φανερώνει άμεσα ότι βασικό κριτήριο κατά τη διάρκεια της πρόσληψης της ταινίας υπήρξε το βίωμα του παππού της, που ως λόγος διέφερε από αυτόν της ταινίας. Κατά τη διάρκεια της προβολής ρωτούσε εάν το έργο στηρίζεται σε αληθινά γεγονότα, κάτι που ήδη είχα αναφέρει στην αρχή της. Δεν απορρίπτει την ταινία, η αποδοχή της όμως εκπορεύεται από το γεγονός ότι επικεντρώνεται στον

«αγώνα ενός ερωτευμένου ζευγαριού» και η Ιστορία αντιμετωπίζεται σαν σκηνικό (background).

Ο σημερινός θεατής δεν είναι «αθώος». Ειδικότερα η γενιά στην οποία αναφερόμαστε είναι αρκετά εξοικειωμένη με την τεχνολογία, ώστε να μπορεί να κατανοήσει την «κατασκευή» μιας κινηματογραφικής ταινίας. Από την άλλη, υπάρχει η άποψη ότι ο σύγχρονος θεατής τόσο στην τηλεόραση, όσο και στον κινηματογράφο «έχει δει τα πάντα» και είναι δύσκολο να φανταστούμε ότι ένας νεαρός θεατής θα αισθανόταν τρόμο βλέποντας το *Νοσφεράτου* ή συγκίνηση με ένα ελληνικό μελόδραμα του '60. Για παράδειγμα, ο Διογένης, μιλώντας σε μια γενική συζήτηση για τις ταινίες του ΝΕΚ μαζί με το Γιάννη, αναφέρει :

> «Εγώ τα *Πέτρινα Χρόνια* τα είδα στην κρατική πολύ μικρός, φαίνεται πως ερχόταν εκλογές και το ΠΑ.ΣΟ.Κ. ετοίμαζε προεκλογική εκστρατεία στη μνήμη μας. Ας πούμε επικοινωνιακή πολιτική μια και είναι τώρα στη μόδα! (*γέλια*)
> [...]Ο σκηνοθέτης ξέρει τι κάνει. Θα βάλει τη θλιμμένη μουσική εκεί που πεθαίνει ο αντάρτης, θα τον κάνει ήρωα! Επηρεάζεσαι σαφώς, αλλά κι εγώ δε θα το έβλεπά ας πούμε «παιδαγωγικά» αν δεν ήταν ο πατέρας μου να μου μιλά από μικρό για τα δεινά που πέρασε η Αριστερά.»

Γνωρίζει λοιπόν ποιες είναι οι τεχνικές που μπορεί να χρησιμοποιήσει ένας δημιουργός για να προκαλέσει τη συγκίνηση κι ακόμη ότι μια ταινία μπορεί να ενταχθεί σε «πολιτικές» από την ίδια την πολιτική. Ο Διογένης φτάνει σε ένα βαθύτερο επίπεδο ανάγνωσης, όπου στο σημείο αυτό «ξαναβλέπει» τόσο την ταινία όσο και τον ίδιο ως θεατή σε μικρότερη ηλικία. Είναι πολύ σημαντικό που αναγνωρίζει ότι οι συγκεκριμένες ταινίες έχουν τη δυνατότητα να ασκήσουν επιρροή στη μνήμη ενός ατόμου κι ακόμη πιο ενδιαφέρον ότι κατανοεί τη λειτουργία τους ως μέσο «διαπαιδαγώγησης». Παρ' όλα αυτά υπάρχει αυτό που καθορίζει όλες τις αναγνώσεις των παιδιών έως τώρα και είναι το παρελθόν των οικείων τους προσώπων, το βίωμα που δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Ο Anthony Smith αναφερόμενος στον κινηματογράφο, λέει : «Ακόμη κι αν οι αναπαραστάσεις της εθνικής ταυτότητας(κι εδώ θα προσθέσω και της πολιτικής και της ατομικής) δεν είναι αυθεντικές με μια ''αυστηρά πραγματική'' έννοια, έχουν συχνά μια ''συναισθηματική'' και ''ηθική'' αυθεντικότητα.[55]

---

[55]Hjort, Mette και Mackenzie, Scott. 2000. "Introduction". Στο *Cinema and Nation*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, σελ. 6-7

[για την ταινία *Μάθε παιδί μου γράμματα*]
Πόσο έπαιξε ρόλο ο παράγοντας συναίσθημα σχετικά με την "αδικία" που είδες; Ή περισσότερο η αλήθεια του γεγονότος;
Κυριάκος : Στην ταινία μάλλον το συναίσθημα. Μάλλον δηλαδή κεντρίζεται ο συναισθηματικός παράγοντας και το αίσθημα της αδικίας που είπες [...]η ταινία μέσα από τη δραματική αναπαράστασή τους – σε πολλές περιπτώσεις τραγική αναπαράστασή τους – χτυπάει περισσότερο στο συναίσθημα, στην καρδιά. Ε, γεννά ερωτήματα, ένα «γιατί» ας πούμε, μια αγανάκτηση...Πολλές φορές και μια υγιή καλλιέργεια αισθήματος εκδίκησης για σήμερα απέναντι σ' αυτούς δηλαδή που...οδήγησαν σ' εκείνα τα γεγονότα, να πάρουμε εκδίκηση σήμερα...εμείς.»

ΜΑΘΕ ΠΑΙΔΙ ΜΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΑ του Θεόδωρου Μαραγκού (Β. Διαμαντόπουλος, Α. Μαντζουράνη)

Η συνέχεια μέσω μιας ρήξης · ο Κυριάκος ταυτίζεται και οικειοποιεί το τραύμα των προγόνων του – το ίδιο κάνει και η πρωταγωνίστρια της συγκεκριμένης ταινίας – και θέλει να αποκαταστήσει την «αδικία». Η εικόνα διαδραματίζει ισχυρό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία. Αποτελεί μια «εγγύηση», ένα σημείο αναφοράς, ένα ισχυρό μέσο αναπαράστασης που έχει τη δυνατότητα να μεταφέρει αυτό που υπήρχε στη σφαίρα του φαντασιακού στον πραγματικό κόσμο κι έτσι μοιάζει να το τροφοδοτεί, να το διαιωνίζει.

Οι φιλμικές εικόνες προσφέρουν ένα πεδίο όπου ο «μη – μάρτυρας» του παρελθόντος καταφέρνει να γίνει μάρτυρας αυτής της χρονικής διάστασης. Αυτές οι οπτικές αναπαραστάσεις κινούνται από την προσωπική μνήμη στην κοινωνική και εν

τέλει στην Ιστορία. Με μια έννοια, όπως αναφέρει η Sturken, γίνονται μνημείο, όπου παράγονται σημασίες του παρελθόντος. Για την ταινία *Τα Πέτρινα Χρόνια* ο Αντώνης Μοσχοβάκης γράφει : Στο Παρίσι, στο νεκροταφείο του Περ – Λασέζ, έγιναν ομαδικές εκτελέσεις των οπαδών της Κομμούνας. Είναι ένα μνημείο στους ηττημένους μιας άλλης επανάστασης που είχε, όπως η χθεσινή της Ελλάδας, αιματηρή καταστολή. Ο Βούλγαρης έστησε στους παρόμοια ηττημένους στη χώρα μας ένα ανάλογο μνημείο. Δεν είναι σε γλυπτό, αλλά σε κινηματογραφική ταινία.»

Όπως ήδη ανέφερα, δεν αναζήτησα στις κινηματογραφικές ταινίες την απεικόνιση, την επιβεβαίωση ή τη διάψευση μιας διαφορετικής συστηματοποιημένης γνώσης, εκείνης που προέρχεται από τη γραπτή παράδοση. Όπως σημειώνει ο Ferro «χάρη στη λαϊκή μνήμη και την προφορική παράδοση ο κινηματογραφιστής μπορεί ως ιστορικός να αποδώσει στην κοινωνία μια ιστορία από την οποία την έχει αποστερήσει η θεσμοποιημένη ιστορική παραγωγή.»[56] Οι ταινίες που ανέλυσα σε αυτή τη μελέτη είναι φορείς μνήμης και προφορικής παράδοσης, είναι όμως και παραγωγός αυτών. Όχι όμως μόνο υπό την έννοια ότι παράγει ερμηνείες για το παρελθόν, κάτι στο οποίο αναφέρθηκα στο μεγαλύτερο μέρος της εργασίας. Οι έρευνες για τον πόλεμο και τη μνήμη όπως για παράδειγμα της Collard[57], της Βερβενιώτη[58] ή της Βιδάλη[59] στηρίχτηκαν στη μέθοδο της προφορικής μαρτυρίας είτε μέσω της αφήγησης ζωής των πληροφορητών, είτε πιο άμεσα απαντώντας σε συγκεκριμένες ερωτήσεις για αυτήν την περίοδο. Θα ήθελα να προσθέσω σαν μια πρόταση μια επιπλέον προσέγγιση πάνω σε αυτό το ζήτημα, καθώς προκύπτει μέσα από την έρευνα. Συζητώντας με τους πληροφορητές αποκλειστικά για κινηματογραφικές εικόνες, αυτό πολλές φορές προκαλούσε την άμεση ανάκληση και εξιστόρηση της μνήμης μιας βιωματικής εμπειρίας καθώς υπήρχαν κοινά στοιχεία μεταξύ αυτής και των εικόνων. Αυτό δε συνέβη μόνο με εκείνους που έζησαν τον πόλεμο, την εξορία ή τη Χούντα, αλλά και με τα νεότερα παιδιά τα οποία κατέθεταν μαρτυρίες άλλων προσώπων που όμως στην ουσία χρησιμοποιήθηκαν ως δικές τους,

---

[56] Ferro, M. 1998, σελ. 35.

[57] Collard, A. 1993. «Διερευνώντας την "κοινωνική μνήμη" στον ελλαδικό χώρο» στο Παπαταξιάρχης, Ε. και Παραδέλλης, Θ.(επιμ.). *Ανθρωπολογία και Παρελθόν – Συμβολές στην Κοινωνική Ιστορία της Νεότερης Ελλάδας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

[58] Βερβενιώτη, Τ. 2002. *Προφορική Ιστορία και έρευνα για τον Ελληνικό Εμφύλιο: Η πολιτική Συγκυρία*. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών 107 Α: 157-184.

[59] Βιδάλη, Α. 1999. «Ιστορία, μνήμη, σιωπή : Μαρτυρίες από τον Ελληνικό Εμφύλιο» στο Μπενβενίστε, Ρ. και Παραδέλλης, Θ.(επιμ.) *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης – Ιστορικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

αφού σύμφωνα και με αυτές όριζαν τις συγκεκριμένες περιόδους. Το σημείο που θα ήθελα να καταλήξω είναι πως ο κινηματογράφος λειτούργησε ως διαμεσολαβητής, ως ερέθισμα για να εξιστορηθούν αυτές οι αφηγήσεις, χωρίς αυτό να επιδιώκεται.

κ. Θανάσης : *«Ξέρεις πώς νιώσαμε όταν κατέρρευσε το καθεστώς; Σαν να παίζαμε μια ταινία και ο καθένας είχαμε ένα ρόλο. Κάποιος σκηνοθέτης μας "έπαιζε" και μετά το έργο τελείωσε ξαφνικά και είδαμε ότι όλα ήταν ένα τίποτα...»*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασάτου, Γ. 2002. «Οι γυναίκες από τις δυο πλευρές της κάμερας». Στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Αραμπατζής, Γ. 2002. «Εκδοχές Ιστορικότητας». Στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Barthes, R. 1983. Ο Φωτεινός Θάλαμος – Σημειώσεις για τη φωτογραφία. Αθήνα: Ραππά.

Βαλούκος, Σ. 2002. «Η εξέλιξη του Σεναρίου». Στο *Όψεις του Νέου ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Βερβενιώτη, Τ. 2002. *Προφορική Ιστορία και έρευνα για τον Ελληνικό Εμφύλιο: Η πολιτική Συγκυρία.* Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών 107 Α: 157-184.

Βιδάλη, Α. 1999. «Ιστορία, μνήμη, σιωπή : Μαρτυρίες από τον Ελληνικό Εμφύλιο». Στο Μπενβενίστε, Ρ. και Παραδέλλης, Θ.(επιμ.) *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης – Ιστορικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Βούλγαρης, Γ. 2001. *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990 : Σταθερή Δημοκρατία Σημαδεμένη από τη Μεταπολεμική Ιστορία.* Αθήνα: Θεμέλιο.

Γκέφου – Μαδιανού, Δ. 1998. «Αναστοχασμός, Ετερότητα και Ανθρωπολογία Οίκοι: Διλήμματα και Αντιπαραθέσεις». Στο Γκέφου – Μαδιανού Δ.(επιμ.). *Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία - Σύγχρονες Τάσεις.* Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα

Caton, St. 1999. *Lawrence of Arabia: a film's anthropology.* Μπέρκλεϊ: University of California Press.

Collard, A. 1993. «Διερευνώντας την "κοινωνική μνήμη" στον ελλαδικό χώρο». Στο Παπαταξιάρχης, Ε. και Παραδέλλης, Θ.(επιμ.). *Ανθρωπολογία και Παρελθόν – Συμβολές στην Κοινωνική Ιστορία της Νεότερης Ελλάδας.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Hjort, M. και Mackenzie, S.(επιμ.). 2000. *Cinema and Nation*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.

Ferro, M. 2001. *Κινηματογράφος και Ιστορία*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Ferro, M. 1998. «Το φιλμ και οι κινηματογραφικές πηγές ως μέσα για την ανάλυση των κοινωνιών». Στο Νικολακάκης, Γ.(επιμ.). *Εθνογραφικός Κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Fischer, M. 1993. «Ο κινηματογράφος ως εθνογραφία και ως πολιτισμική κριτική». Στο Γκέφου – Μαδιανού Δ.(επιμ.). *Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία - Σύγχρονες Τάσεις*. Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα.

Halbwachs, M. 1992. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.

Jauss. H. R. 1995. *Η Θεωρία της Πρόσληψης – Τρία Μελετήματα*. Αθήνα: Εστία.

Καλαντίδης, Δ. 2002. «Βιβλιογραφία του ΝΕΚ». Στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Κεχαγιάς, Β., 2002, «Σε Αναζήτηση της Ελληνικότητας». Στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Κολοβός, Ν. 1998. *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Κολοβός, Ν. 1999. *Κινηματογράφος – Η τέχνη της Βιομηχανίας*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Κολώνιας, Μπ.(επιμ.). 2002. Αφιέρωμα στον Παντελή Βούλγαρη, (Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, Θεσσαλονίκη). Αθήνα: Αιγόκερως.

Le Goff, J. 1998. *Ιστορία και Μνήμη*, Αθήνα : Νεφέλη

Μπακογιαννόπουλος, Γ. 2002. «Ένα Σύντομο Ιστορικό» στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Μπενβενίστε, Ρ. και Παραδέλλης, Θ.(επιμ.).1999. *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης – Ιστορικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Μπράμος, Γ. 2002, «Πολιτικό Πρόταγμα και Αμηχανία». Στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Λεβεντάκος Δ.(επιμ.). 2002. *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Σολδάτος, Γ. 1988. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τομ. Δ', εκδ. ε'. Αθήνα:Αιγόκερως.

Σολδάτος, Γ. 1999. Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τομ. Β' 1967-1990, εκδ. η'. Αθήνα: Αιγόκερος.

Σολδάτος, Γ. 2002. «Μια Δύσκολη Πορεία προς το Κοινό». Στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Sturken, M. 1997. *Tangled Memories: The Vietnam War, the Aids Epidemic and the Politics of Remembering*. Μπέρκλεϊ: University of California Press.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγελόπουλος, Θ. 1975. *Ο Θίασος.*

Αγγελόπουλος, Θ. 1984. *Ταξίδι στα Κύθηρα.*

Αντωνάκος, Ν. 1989. *Δεξιότερα της Δεξιάς.*

Βρεττάκος, Κ. 1987. *Τα παιδιά της Χελιδόνας.*

Βούλγαρης, Π. 1976. *Happy Day.*

Βούλγαρης, Π. 1985. *Τα Πέτρινα Χρόνια.*

Yates, P. 1985. *Eleni.*

Κωνσταντάρακος, Στ. 1985. *Εν Πλω.*

Μαραγκός, Θ. 1981. *Μάθε παιδί μου γράμματα.*

Ξανθόπουλος, Λ. 1986. *Καλή πατρίδα, σύντροφε.*

Παναγιωτόπουλος, Ν. 1978. *Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας.*

Περάκης, Ν. 1984. *Λούφα και Παραλλαγή.*

Τζήμας, Ν. 1981. *Ο Άνθρωπος με το Γαρύφαλλο.*

Τζήμας, Ν. 1984. *Τα Χρόνια της Θύελλας.*

Ψαρράς, Τ. 1986. *Καραβάν Σαράι.*

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ θερμά το σκηνοθέτη κύριο Παντελή Βούλγαρη για την σχεδόν δίωρη συνέντευξη που μου παραχώρησε και που μου αποκάλυψε «κινηματογραφικές» εμπειρίες του που δεν σχετίζονται απαραίτητα με την εργασία.

Το σκηνοθέτη και παραγωγό κ. Άγγελο Βεζυρόπουλο που με βοήθησε να βρούμε αντίγραφα κάποιων ταινιών (πραγματικά δυσεύρετων), για τις πολύ σημαντικές πληροφορίες για το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, αλλά κυρίως για τη συμβολή του στην «κατασκευή» του φιλμ της παρουσίασης.

Τον κ. Κουϊτζόγλου που μοντάρισε το συγκεκριμένο φιλμ.

Τις καθηγήτριες του Ι.Α.Κ.Α. κα. Σωτηροπούλου για την επαφή με τον κ. Βούλγαρη και την κα. Αγγελίδη για τη διαρκή παραχώρηση πληροφοριών πάνω σε ζητήματα κινηματογραφικά.

Τον υπεύθυνο της λέσχης κινηματογράφου του Ε.Κ.Θ., κ.Παναγιώτη Χιονίδη, για την πολύ ενδιαφέρουσα συνέντευξη, αλλά και για την προθυμία του να προβάλλει τα *Πέτρινα Χρόνια*, μετά από δική μου παράκληση, στη λέσχη.

Όλους τους πληροφορητές μου.

Τους υπεύθυνους καθηγητές της εργασίας, κα. Παπαηλία και κ.Παπαθεοδώρου, για την υπομονή και τη βοήθεια εδώ και ενάμιση χρόνο περίπου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
004000074348