

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΧΩΡΟΤΑΞΙΑΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

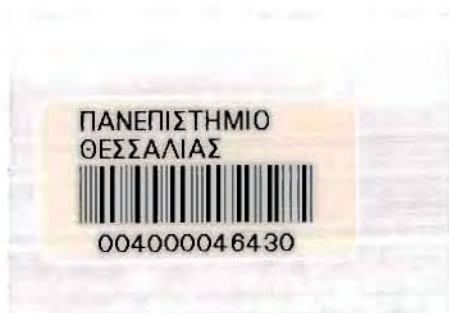


**ΔΩΔΕΚΑ ΤΑΙΝΙΕΣ, ΜΙΑ ΠΟΛΗ**  
**Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΗΣ**  
**ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '60**

**ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΟΝΤΟΠΙΔΗ**  
**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΘΩΜΑΣ ΜΑΛΟΥΤΑΣ**

**ΒΟΛΟΣ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΗΣ 1999**

αρ. εισ 170/Π.Α.....



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

Αριθ. Εισ.: 963/1  
Ημερ. Εισ.: 03-11-1999  
Δωρεά: Συγγραφέας  
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ - ΜΧΠΠΑ  
1999  
ΚΟΝ

Στην πραγματοποίηση αυτής της εργασίας βοήθησαν πρόθυμα πολλοί άνθρωποι. Θέλω να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον κύριο Μαλανδράκη Άρη, δημοσιογράφο, για τη συζήτηση των σκέψεών του σχετικά με το θέμα μου, αλλά και για την προσφορά υλικού από το αρχείο του. Ακόμα, θέλω να ευχαριστήσω τη δρα Αθανασάτου Γιάννα για την πολύτιμη βοήθεια και την καθοδήγηση που μου έδωσε στα αρχικά στάδια της έρευνάς μου. Είναι απαραίτητο, επίσης, να αναφέρω πως οι δυσκολίες ανεύρεσης κάποιων από τις ταινίες ξεπεράστηκαν χάρη στον κύριο Αναστάσιο Αδαμόπουλο, υπάλληλο της Ταινιοθήκης της Ελλάδας, και στους φίλους μου Δημήτρη και Βαρβάρα και για αυτό τους ευχαριστώ.

Θέλω, τέλος, να ευχαριστήσω τα αδέρφια μου Βασίλη και Γιάννη που ακούραστα βοήθησαν στις τελευταίες δύσκολες ημέρες (!) των εκτυπώσεων, αλλά και όλους τους φίλους μου στο Βόλο που απλά ήταν εκεί και δουλεύαμε μαζί για κάτι κοινό.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σελίδα 1
<hr/>	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΑΘΗΝΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1960	σελίδα 3
1.1. Δημογραφικά χαρακτηριστικά	σελίδα 3
1.1.1. 19 <sup>ος</sup> αιώνας	σελίδα 3
1.1.2. Αρχές 20 <sup>ου</sup> αιώνα	σελίδα 4
1.1.3. 1955-1970	σελίδα 5
1.2. Πολιτική κατάσταση στη μεταπολεμική Ελλάδα	σελίδα 6
1.3. Οικονομική ανάπτυξη	σελίδα 8
1.4. Στοιχεία απασχόλησης	σελίδα 9
1.5. Γεωγραφική επέκταση της πόλης	σελίδα 11
1.5.1. Δημογραφική εξέλιξη και πυκνότητες στις περιοχές της ευρύτερης περιοχής της Αθήνας	σελίδα 11
1.5.2. Ανάπτυξη στα όρια και εκτός της πόλης	σελίδα 14
<hr/>	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΚΑΤΑΝΑΛΩΤΙΚΗ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ ΤΩΝ ΑΘΗΝΑΙΩΝ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1960	σελίδα 17
2.1. Μετανάστευση και επικοινωνία πόλης υπαίθρου	σελίδα 17
2.2. Η εξέλιξη των βιοτικών όρων	σελίδα 19
2.3. Πρότυπο κατανάλωσης στην πρωτεύουσα	σελίδα 22
<hr/>	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ 1960	σελίδα 25
3.1. Καθεστώς ενοίκησης	σελίδα 27
3.2. Τρόπος απόκτησης κατοικίας	σελίδα 28
3.3. Επιλογή περιοχής κατοικίας	σελίδα 29
<hr/>	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1960	σελίδα 32
4.1. Θεματολογία, ποιότητα και απήχηση των κινηματογραφικών έργων	σελίδα 36
4.2. Νέες τάσεις στον ελληνικό κινηματογράφο	σελίδα 39
4.3. Η αμερικανική κυριαρχία στην κατανομή των προβαλλόμενων έργων	σελίδα 42
4.4. Το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης	σελίδα 47
<hr/>	

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ 1960	σελίδα 50
5.1. Συνοικία το όνειρο, 1961	σελίδα 50
5.2. Ο κατήφορος, 1961	σελίδα 55
5.3. Τρίτη και δεκατρείς, 1963	σελίδα 59
5.4. Χτυποκάρδια στο θρανία, 1963	σελίδα 63
5.5. Θα σε κάνω βασίλισσα, 1964	σελίδα 65
5.6. Μια τρελλή τρελλή οικογένεια, 1965	σελίδα 69
5.7. Η γυνή να φοβήται τον άνδρα, 1965	σελίδα 72
5.8. Η έβδομη μέρα της δημιουργίας, 1966	σελίδα 75
5.9. Οι κυρίες της αυλής, 1966	σελίδα 79
5.10. Η λεωφόρος του μίσους, 1968	σελίδα 82
5.11. Μια κυρία στα μπουζούκια, 1968	σελίδα 84
5.12. Η κόμησσα της φάμπρικας, 1969	σελίδα 87

---

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	σελίδα 91
--------------------------	-----------

---

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	σελίδα 96
--------------	-----------

---

#### ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

- 5.1.1. Η συνοικία του Ασύρματου
- 5.1.2. Το εσωτερικό του μονοκάμαρου σπιτιού του Νεκροφόρα, η οικογένεια κοιμάται στο πάτωμα
- 5.1.3. Νύχτα στα στενά τις συνοικίας
  
- 5.2.1. Εσωτερικό του διαμερίσματος της Ρέας
- 5.2.2. Δρόμος στο Κολωνάκι
  
- 5.3.1. Η πολυκατοικία που χτίζει ο Κοσμάς Καλογιάννης δίπλα στο στρατιωτικό γκαράζ
- 5.3.2. Ξενοδοχειακές εγκαταστάσεις και διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου στο Λαγονήσι
- 5.3.3. Η βίλα του εργολάβου στην Κηφισιά
  
- 5.4.1. Είσοδος βίλας στην Εκάλη
- 5.4.2. Εσωτερικό
  
- 5.5.1. Ο κεντρικός χώρος του σπιτιού του Αντώνη Τσιλιβίκη
- 5.5.2. Το ετοιμόρροπο σπίτι προειδοποιεί
- 5.5.3. Είσοδος της καινούριας πολυκατοικίας στην πλατεία Κολιάτσου
  
- 5.6.1. Άποψη του κεντρικού χώρου της οικίας της τρελής οικογένειας
- 5.6.2. Άποψη παραλίας στο Λαγονήσι
  
- 5.7.1. Πλάκα
- 5.7.2. Η αυλή
- 5.7.3. Το εσωτερικό του σπιτιού
- 5.7.4. Το παλιό σπίτι στην Πλάκα κατεδαφίζεται
- 5.7.5. Η οδός Πανεπιστημίου

5.7.6. Καφεζαχαροπλαστείο στην Ομόνοια

5.8.1. Το μπαλκόνι του σπιτιού στην αυλή

5.8.2. Η αυλή

5.8.3. Ο Αλέκος μικροσκοπικός μπροστά στο εργοστάσιο τσιμεντοποιίας

5.9.1. Η γειτονιά της αυλής

5.9.2. Το εσωτερικό της αυλής (studio)

5.9.3. Ο κεντρικός χώρος του μεγαλύτερου σπιτιού της αυλής

5.10.1. Σπίτι στη Δραπετσώνα

5.10.2. Διαμέρισμα υψηλόβαθμης υπαλλήλου

5.10.3. Νύχτα στην πλατεία Ομόνοιας

5.11.1. Κεντρικός χώρος οικίας οικογένειας Μασούρου

5.11.2. Είσοδος οικίας Μασούρου

5.11.3. Η αισθητική της επταετίας αποτυπωμένη σε κινηματογραφική ταινία

5.12.1. Η αυλή της οικογένειας Δελημάνη

5.12.2. Σπίτι στο Περιστέρι

5.12.3. Ξημέρωμα μετά από διαδήλωση σε δρόμο του Κολωνακίου

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εργασία αυτή έχει σκοπό, μέσα από ταινίες (εμπορικές και μη) του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 60, την παρατήρηση της πόλης της Αθήνας και των κατοίκων της. Βασικός στόχος μας είναι να καταγράψουμε το πώς βίωναν οι κάτοικοι το χώρο και τι σχέση είχε αυτό με την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκαν. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στα ζητήματα κατοικίας. Ακόμα είναι ενδιαφέρον να εξετάσουμε ποιες ήταν οι προσδοκίες τους από το χώρο όπου ζούσαν και αν επιθυμούσαν να τον αλλάξουν.

Στο πρώτο κεφάλαιο, πριν από τη μελέτη δώδεκα ταινιών που επιλέξαμε, ασχολούμαστε με τα χαρακτηριστικά της δημογραφικής εξέλιξης της Αθήνας, την πολιτική κατάσταση, την οικονομική ανάπτυξη, την απασχόληση και τη γεωγραφική επέκταση του αστικού χώρου, ως αποτέλεσμα των προηγούμενων παραγόντων. Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας μας διερευνούμε την καταναλωτική συμπεριφορά των κατοίκων της πρωτεύουσας και στο τρίτο κεφάλαιο τις παραμέτρους που διαμόρφωναν την επιλογή της κατοικίας στη δεκαετία 1960-1970. Στη συνέχεια, στο τέταρτο κεφάλαιο, κάνουμε μια αναδρομή στην κινηματογραφία της δεκαετίας που εξετάζουμε και τέλος, στο πέμπτο κεφάλαιο μελετάμε δώδεκα αντιπροσωπευτικές ταινίες της περιόδου 1960-1970. Στο τελευταίο κεφάλαιο, γίνεται η εξαγωγή των συμπερασμάτων από την παρακολούθηση και μελέτη των ταινιών.

Οι ταινίες που επιλέξαμε να μελετήσουμε είναι κατανεμημένες στη χρονική περίοδο που εξετάζουμε με ομαλό τρόπο. Υπάρχουν ταινίες που γνώρισαν μεγάλη εμπορική επιτυχία, άλλες που έγιναν επιτυχίες αλλά δεν έσπασαν τα ταμεία και άλλες που πέρασαν σχεδόν απαρατήρητες. Φυσικά, οι μεγάλες επιτυχίες αποτελούν έργα που δεν προβληματίζουν τους θεατές, οι οποίοι εκείνη την εποχή ανήκαν στο συντριπτικά μεγαλύτερο ποσοστό τους στα κατώτερα και στα μεσαία κοινωνικά στρώματα.



Θα θέλαμε τέλος να αναφέρουμε ότι η επιλογή του θέματος αυτής της εργασίας πηγάζει από την προτίμησή μας για παρατήρηση παρά για επέμβαση στο χώρο. Φυσικά, ο συνδυασμός που γίνεται με το κινηματογράφο δε θα μπορούσε παρά να αποτελεί σημαντικότατο κίνητρο για επιλογή της συγκεκριμένης μελέτης.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΑΘΗΝΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1960

### 1.1. Δημογραφικά χαρακτηριστικά

Το 1971, έτος απογραφής του πληθυσμού της Ελλάδας, η "περιοχή της πρωτεύουσας" είχε επίσημα 2.540.241 κατοίκους. Ο στατιστικός αυτός ορισμός καλύπτει όλο και λιγότερο τον πραγματικό χώρο της πόλης. Η Αθήνα έχει αποκτήσει έναν καταπληκτικό δημογραφικό δυναμισμό, ακόμα κι αν τα όριά της είναι αυθαίρετα. Από το 1961 έχουν προστεθεί στον πληθυσμό της 700.000 κάτοικοι (1.852.709 στην απογραφή του '61), ενώ από το 1951 ο πληθυσμός της έχει σχεδόν διπλασιαστεί. (1.378.568 στην απογραφή του '51). Αυτό σημαίνει ότι παρουσιάζει ρυθμό αύξησης του πληθυσμού της κατά 34% μεταξύ 1951-1961 και φτάνει το 37% μεταξύ 1961-1971. Η Ελλάδα είχε 8.745.084 κατοίκους το 1971 και 7.632.801 είκοσι χρόνια πριν. Η αύξηση του πληθυσμού που ήταν ήδη μέτρια μεταξύ 1951-1961 (10%) μειώνεται ακόμα περισσότερο μεταξύ 1961-1971 και φτάνει το 4,2%. Η πρωτεύουσα από το ένα έκτο του πληθυσμού της Ελλάδας που συγκέντρωνε μετά τον πόλεμο, το 1971 συγκεντρώνει το ένα τρίτο του συνολικού πληθυσμού που τείνει να παραμείνει στάσιμος<sup>1</sup>.

#### 1.1.1. 19<sup>ος</sup> αιώνας

Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα η φυσική αυξομείωση του ελληνικού πληθυσμού δεν παύει να εκδηλώνει τάσεις που συχνότατα διχάζονται ανάμεσα στην πρωτεύουσα και στην υπόλοιπη χώρα. Στο σύνολό του ο 19<sup>ος</sup> αιώνας χαρακτηρίζεται από ένα σταθερό φυσικό πλεόνασμα για το βασίλειο και από μια υπεροχή των θανάτων έναντι των γεννήσεων στην Αθήνα. Το 1879 - έτος απογραφής - το ακαθάριστο ποσοστό θνησιμότητας στην πρωτεύουσα είναι 24% έναντι 18% στην επαρχία. Αντίστροφα το

<sup>1</sup> Guy Burgel, *Αθήνα, η ανάπτυξη μιας μεσογειακής πρωτεύουσας*, εκδ. Εξάντας, 1976, σελ.19

ποσοστό γεννήσεων είναι πολύ μικρότερο στην Αθήνα. Μιλώντας πάντοτε για το 1879, είναι περίπου σε ακαθάριστο ποσοστό 15% στην πρωτεύουσα και 25% στην επαρχία<sup>2</sup>.

Οι αιτίες για το υψηλότερο ποσοστό θνησιμότητας της πρωτεύουσας (της οποίας η κατάσταση μπορεί να συγκριθεί με των μεγάλων πόλεων της δυτικής Ευρώπης) έναντι αυτού της επαρχίας επιγραμματικά είναι οι παρακάτω: οι συνθήκες υγιεινής σε ένα μεσογειακό λιμάνι όπου οι κίνδυνοι μεταδοτικών νόσων και μόλυνσης είναι εξαιρετικά μεγάλοι (πολλές επιδημίες χολέρας εκδηλώθηκαν το 19<sup>ο</sup> αιώνα), οι σκληρές συνθήκες εργασίας σ' ένα βιομηχανικό κέντρο στην πρώτη φάση ανάπτυξής του, όπου η αυστηρότητα του διεθνούς ανταγωνισμού υποχρεώνει τον καπιταλισμό σε μια ιδιαίτερα απάνθρωπη εκμετάλλευση του ανθρώπου, όλα αυτά δικαιολογούν μια γενική θνησιμότητα και μια έντονη παιδική θνησιμότητα στην Αθήνα. Για το χαμηλό ποσοστό γεννήσεων της πρωτεύουσας οι αιτίες είναι οι παρακάτω: στην οικονομική αθλιότητα προστίθεται η σωματική εξαθλίωση με αποτέλεσμα τη στειρότητα, τις εκτρώσεις ή τις αποβολές, ενώ στα αστικά ή απλώς μικροϋπαλληλικά στρώματα ο μαλθουσιανισμός οδηγεί ασφαλώς σε λιγότερο ή περισσότερο αποτελεσματικές μεθόδους περιορισμού των γεννήσεων. Τέλος δεν πρέπει να υποτιμήσουμε το ρόλο της ίδιας της δημογραφικής δομής: την εποχή αυτή, όλες οι ελληνικές πόλεις, η Αθήνα και ο Πειραιάς πρώτες, είναι πόλεις ανδρών, όπου η ανδρική μετανάστευση συγκεντρώνει τους νεαρούς εργένηδες ή ενήλικες που έχουν απομακρυνθεί από την οικογένειά τους.

### 1.1.2. Αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα

Η κατάσταση αυτή δεν αλλάζει καθόλου στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Τελικά, εκείνο που επιφέρει μια αποφασιστική αλλαγή στη φυσική αθηναϊκή κίνηση είναι ένα ποιοτικό όσο και ποσοτικό ρήγμα στη φύση και τον όγκο της μετανάστευσης: για διάφορους λόγους ο ερχομός των προσφύγων από τη Μικρά Ασία σημειώνει μια στροφή στην ιστορία της γονιμότητας της πρωτεύουσας. Κατ' αρχήν, εγκαθίστανται ολόκληρες οικογένειες στα περίχωρα της πόλης. Αλλά πιο ουσιαστική ακόμα είναι η

<sup>2</sup> Guy Burgel, *Αθήνα, η ανάπτυξη μιας μεσογειακής πρωτεύουσας*, εκδ. Εξάντας, 1976, σελ. 362

ψυχολογική αντιμετώπιση της ζωής από τους πρόσφυγες, που διαφέρει αισθητά από εκείνη των αυτοχθόνων Ελλήνων. Οι Μικρασιάτες φέρνουν στην Αθήνα παραδόσεις πολυμελών οικογενειών, που θα εξηγούνταν εύκολα από τη θέση τους ως μειοψηφίας σε μουσουλμανικό έδαφος. Ακόμα, το ξεριζωμά τους δυνάμωσε την επιθυμία τους να ξεπεράσουν τις δυσκολίες ένταξης στην ελληνική κοινωνία με μια αυξημένη τεκνοποίηση. Πάντως οι γεννήσεις αυξάνουν στην Αθήνα, ενώ συγχρόνως παρατηρείται μια θεαματική πτώση της θνησιμότητας. Η Αθήνα μετά το 1925 αρχίζει να γνωρίζει ένα κανονικό φυσικό πλεόνασμα.

Το πλεόνασμα αυτό βέβαια δεν είναι πολύ μεγάλο - 5.000 άτομα το πολύ στα καλύτερα προπολεμικά χρόνια -, επομένως χωρίς κοινό μέτρο με τη συνολική δημογραφική αύξηση της πρωτεύουσας (πάνω από 30.000 κατοίκους περισσότερους ανά έτος κατά τη δεκαετία 1930-1940)<sup>3</sup>. Από τότε όμως η τάση δε θα αναιρεθεί πια, εκτός ίσως κατά τους σκληρούς χειμώνες του πολέμου, όταν ο λιμός και η έλλειψη τροφίμων οδηγούν στην ταφή κατά εκατοντάδες ή προκαλούν τη φυσιολογική μείωση των γεννήσεων. Για εκείνα τα χρόνια όμως δεν υπάρχουν επίσημες στατιστικές.

### 1.1.3. 1955-1970

Εν πάση περιπτώσει όμως, με την επιστροφή σε μια πιο φυσιολογική δημογραφική κατάσταση και σε μια πιο σταθερή διοίκηση, το αποδεδειγμένο φυσικό πλεόνασμα αυξάνεται συνεχώς στην πρωτεύουσα. Και ήδη οι τάσεις αντιστρέφονται ανάμεσα στην Αθήνα και στην υπόλοιπη χώρα. Τη γενική καθίζηση του ελληνικού ποσοστού γεννήσεων έρχεται να αντισταθμίσει μια σαφέστατη άνοδος στην πρωτεύουσα. Έτσι τα ακαθάριστα ποσοστά γεννήσεων της κατοικημένης περιοχής αυξάνονται από 16,8% μεταξύ 1956-1960 σε 17,7% το 1961-1965 και σε 18,8% το 1966-1970. Την ίδια εποχή τα ποσοστά συνεχώς μειώνονται για το σύνολο της χώρας: 18,8% το 1960, 17,75 το 1965, 16,54% το 1970. Η δυσαρμονία αυτή οφείλεται σε δύο παράγοντες. Οι διακυμάνσεις της εσωτερικής μετανάστευσης, τα κύματα της

<sup>3</sup> Guy Burgel, *Αθήνα, η ανάπτυξη μιας μεσογειακής πρωτεύουσας*, εκδ. Εξάντας, 1976, σελ. 364

εξωτερικής μετανάστευσης έχουν σαν αποτέλεσμα ένα μεγάλο τμήμα των ζωντανών δυνάμεων της χώρας να βρίσκεται στο εξωτερικό ή συγκεντρωμένο στην πρωτεύουσα. Σ' αυτή τη θεμελιακή δημογραφική αιτία προστίθεται μια αύξηση των γεννήσεων στα κοινωνικά ευνοημένα στρώματα της Αθήνας. Αντίθετα, αν και παρουσιάζει μια περιορισμένη τάση ανόδου (7,1% το 1956-1960, 7,6% το 1961-1965 και 7,8% το 1966-1970), η θνησιμότητα στην πρωτεύουσα είναι αισθητά κατώτερη από τον εθνικό μέσο όρο (8,4% το 1970)<sup>4</sup>. Αυτό οφείλεται στον καλύτερο κοινωνικοϊατρικό εξοπλισμό της πρωτεύουσας και στην ανανέωση της δομής της ηλικίας.

Συνολικά οι δύο συνιστώσες της φυσικής μεταβολής του πληθυσμού έχουν σα συνέπεια την αύξηση της απόλυτης φυσιολογικής ανάπτυξης της πρωτεύουσας, η οποία ωστόσο δεν κατορθώνει να καταλάβει στην αθηναϊκή δημογραφική αύξηση την πρώτη θέση που ανήκει πάντα και από πολύ παλιά στην εσωτερική μετανάστευση, της οποίας ο ρυθμός συνεχώς αυξάνεται τα τελευταία χρόνια. Αυτό βέβαια δε μειώνει τη σπουδαιότητα του γεγονότος ότι μια πόλη με παραδοσιακό φυσικό δημογραφικό έλλειμμα μετατρέπεται σε πόλη αρχικά με πληθυσμιακό πλεόνασμα, έπειτα προικισμένη μ' ένα φυσιολογικό δυναμισμό ανώτερο από της υπόλοιπης χώρας. Καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το δημογραφικό μέλλον της πρωτεύουσας. Αποτελεί τόσο την κατάληξη μιας μακρόχρονης εξέλιξης στις γεωγραφικές ανισοροπίες της φυσικής ανάπτυξης στην Ελλάδα όσο και το αποτέλεσμα των πρόσφατων μεταβολών της γεννητικότητας στην αστική κοινωνία.

## ***1.2. Πολιτική κατάσταση στη μεταπολεμική Ελλάδα***

Οι μεταπολεμικές ελληνικές κυβερνήσεις βασιζόνταν σε συντηρητικούς-καταπιεστικούς και λαϊκιστικούς-πελατειοκρατικούς μηχανισμούς. Οι νίκες τους στις εκλογικές αναμετρήσεις δε μπορούν να ληφθούν ως επικράτηση κοινωνικής ειρήνης. Η συντηρητική Δεξιά, για το μεγαλύτερο διάστημα υπό του Κ. Καραμανλή (ΕΡΕ), κυβέρνησε τη χώρα για 11 χρόνια συνεχόμενα μετά τον πόλεμο (1951-1963) και

<sup>4</sup> Guy Burgel, *Αθήνα, η ανάπτυξη μιας μεσογειακής πρωτεύουσας*, εκδ. Εξάντας, 1976, σελ. 19, 366

αργότερα πάλι μετά τη δικτατορία (1974-1981). Η Ένωση Κέντρου υπό του Γ. Παπανδρέου κυβέρνησε μεταξύ 1963-1965. Καθώς το ΚΚΕ κηρύχθηκε παράνομο το 1950 (ως το 1974), ήταν η ΕΔΑ που εκπροσωπούσε τις ευρύτερες δυνάμεις τη Αριστεράς στην Ελλάδα και αναπτύχθηκε τόσο ώστε να αποτελεί ένα ισχυρό κόμμα, παρά τις ενοχλήσεις που δέχονταν τα μέλη του και τη γενικευμένη τρομοκρατία από την αντικομμουνιστική υστερία. Αυτό ήταν και το μοναδικό κόμμα που οργανώθηκε με βάση ιδεολογικές αρχές.

Η αστική επικράτηση ήταν ασταθής στις εκλογές της δεκαετίας του '50. Η γυναικεία ψήφος κατοχυρώθηκε το 1952 αλλά ασκήθηκε αργότερα. Το 1956 μια συμμαχία του Κέντρου και της ΕΔΑ κέρδισε το 48% των ψήφων. Τα θεαματικά εκλογικά αποτελέσματα το 1958 κατέστησαν την ΕΔΑ αξιωματική αντιπολίτευση στη Βουλή. Στις αρχές του 1960 πολλοί από τους ψηφοφόρους της Δεξιάς διαφοροποιήθηκαν είτε λόγω της πολιτικής της είτε λόγω των μέσων που χρησιμοποιούσε για να παραμείνει στην εξουσία. Η Ένωση Κέντρου ήρθε στην εξουσία με 42,02% πλειοψηφία το 1963, και ξανά το 1964, οπότε το ποσοστό της ανέβηκε σε 52,72%. Για πολλούς αυτό ήταν ένα υποκατάστατο μιας ψήφου υπέρ της Αριστεράς, που λάβαινε υπόψη την αντικομμουνιστική βία. Η Ένωση Κέντρου ήταν πιο φιλελεύθερη από την ΕΡΕ, αλλά παρέμεινε αντικομμουνιστική, δε νομιμοποίησε ποτέ το ΚΚΕ και καθυστέρησε τη δημιουργία νομοσχεδίων που προβλέπονταν από το πρόγραμμά της για αλλαγές.

Ακόμα και έτσι, το σώμα των κυρίαρχων ομάδων δεν έκανε κανένα άνοιγμα που οπωσδήποτε θα έθετε σε κίνδυνο τη μοναρχία. Ο Γεώργιος Παπανδρέου αναγκάστηκε από το παλάτι να παραιτηθεί και η διάσπαση του κόμματός του δεν άργησε να έρθει. Η περίοδος της κρίσης των αστών πολιτικών που ακολούθησε κορυφώθηκε με την κατάλυση των δημοκρατικών θεσμών από το στρατιωτικό πραξικόπημα τον Απρίλιο του 1967 που διήρκεσε ως το 1974<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Απόστολος Βακαλόπουλος, *Νέα Ελληνική Ιστορία, 1204-1985*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1991, σελ.434-454

### 1.3. Οικονομική ανάπτυξη

Κατά τη δεκαετία του 1950 σημειώνεται στην Ελλάδα βιομηχανική υπανάπτυξη. Αυτή οφείλεται στην εξάρτηση και στον προστατευτισμό, που καθυστέρησε την ανταγωνιστικότητα με τις ξένες οικονομίες. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 η αμερικανική οικονομική βοήθεια συνοδευόταν και από παρεμβάσεις στην οικονομία της χώρας. Μεγάλη έμφαση δόθηκε στη γεωργία, δάνεια στη βιομηχανία συγκεντρώνονταν μόνο σε λίγες μεγάλες επιχειρήσεις, ειδικές αναπτυξιακές προτάσεις, όπως η ανάπτυξη των βιομηχανιών χάλυβα και αλουμινίου απορρίπτονταν ως ασύμφωρες. Αυξήσεις των μισθών δε γίνονταν και οι μισθολογικές διαφοροποιήσεις ομαλοποιούνταν με βάση την αρχή ότι σε καιρούς εθνικού συναγερμού μια χώρα πρέπει να ικανοποιεί μόνο τις βασικές ανάγκες των κατοίκων της.

Η κατασκευαστική βιομηχανία προσέλκυε το μεγαλύτερο μέρος των επενδύσεων αυτή την περίοδο. Η Ελλάδα χαρακτηρίστηκε από μια κατασκευαστική έκρηξη εξαιρετική στο σύνολο της Ευρώπης. Η έκρηξη αυτή σημειώθηκε ευρέως ως συνειδητή επιλογή από τις κυρίαρχες τάξεις: η έμφαση στις κατασκευές εις βάρος της βιομηχανίας θεωρήθηκε ένδειξη "παρασιτικής" οικονομίας. Ο τομέας των κατασκευών όμως δημιούργησε νέες ανάγκες για βιομηχανικά προϊόντα, όπως τσιμέντο, τούβλα, χρώματα, ξυλεία, έπιπλα, σίδηρο και διάφορα μηχανήματα και αποτέλεσε σημαντική αιτία για το ελληνικό οικονομικό "θαύμα" που ακολούθησε.

Παρότι οι μεταβολές ήταν σταδιακές, το 1961 μπορεί να θεωρηθεί σημείο καμπής. Τον Ιούλιο αυτής της χρονιάς υπογράφηκε μια συμφωνία για σταδιακή είσοδο στην ΕΟΚ. Την ίδια εποχή η χώρα άνοιγε τα σύνορά της σε ξένα κεφάλαια και στους έλληνες εργάτες που επιθυμούσαν ή αναγκάζονταν να μεταναστεύσουν.

Περιέργως, παρά τις θεωρίες που υποστηρίζουν το αντίθετο και παρά την διαφωνία της αριστεράς (ΕΔΑ) για είσοδο στην ΕΟΚ, η Ελλάδα αναπτυσσόταν. Στη δεκαετία του 1960 το καθαρό κατά κεφαλήν εισόδημα ανήλθε από 180\$ το 1955 σε 420\$ το 1964. Η Ελλάδα πέρασε το κατώφλι της ανάπτυξης και έφτασε το 1970 να έχει

1000\$ κατά κεφαλήν εισόδημα<sup>6</sup>. Στην πραγματικότητα η Ελλάδα πέρασε από το περιφερειακό στο ημιπεριφερειακό status στη παγκόσμια οικονομία.

#### 1.4. Στοιχεία απασχόλησης

Μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι κατά τη μεταπολεμική περίοδο μια διαδικασία τριτογενοποίησης της απασχόλησης άρχισε να διαφαίνεται στην ευρύτερη περιοχή της Αθήνας. Η τριτογενοποίηση είναι ένα πολύ πρόσφατο φαινόμενο που οφείλεται στη διαδικασία εκβιομηχάνισης.

Η τομεακή κατανομή του οικονομικά ενεργού πληθυσμού υποδεικνύει θεμελιακές αλλαγές μέσα στο χρόνο. Κατά τη δεκαετία του 1950 μια αυξανόμενη συγκέντρωση εργαζόμενων στο εμπόριο, τις υπηρεσίες και τις κατασκευές δηλώνει μια τάση προς τριτογενοποίηση. Η δομή της απασχόλησης στην ευρύτερη περιοχή της πρωτεύουσας το 1951 και το 1961 κυριαρχούνταν από τον τριτογενή τομέα που βελτίωσε τη σχετική θέση του στην αστική οικονομία (μεταφορές, οικοδομικές κατασκευές, επικοινωνίες 9,05% του οικονομικά ενεργού πληθυσμού το 1951 και 8,81% το 1961 και τράπεζες, εμπόριο, υπηρεσίες 19,5% και 22,14% αντίστοιχα). Αντίθετα, το ποσοστό της απασχόλησης στον δευτερογενή τομέα μειώθηκε από 30,43% το 1951 σε 28,8% το 1961<sup>7</sup>. Παρόλα αυτά, αυτή η μετάβαση σχετίζεται με το γενικότερο σχήμα της ανάπτυξης στην Ελλάδα, καθώς η βιομηχανική απασχόληση επίσης παρουσίαζε τάσεις συγκέντρωσης στην Αθήνα. Ο τριτογενής τομέας αυτή την περίοδο περιλαμβάνει μικρής κλίμακας υπηρεσίες και εμπορικές δραστηριότητες και γι' αυτό θυμίζει τριτοκοσμικές δομές.

Η διαδικασία τριτογενοποίησης αντιστράφηκε κατά τη δεκαετία του 1960 - περίοδο οικονομικής ανάπτυξης. Το 1971 το 42% του οικονομικά ενεργού πληθυσμού έφτασε να απασχολείται στο δευτερογενή τομέα. Αν οι μεταφορές συμπεριλαμβάνονται στις παραγωγικές δραστηριότητες, μια θεαματική αύξηση είναι

<sup>6</sup> Lila Leontidou, *The Mediterranean city in transition*, Cambridge University Press, 1990, p. 92-93

<sup>7</sup> Lila Leontidou, *The Mediterranean city in transition*, Cambridge University Press, 1990, p. 111-112



προφανής: το ποσοστό του εργατικού δυναμικού σε αυτό τον τομέα της οικονομίας προς τον οικονομικά ενεργό πληθυσμό στην Αθήνα την περίοδο από το 1951 μέχρι το 1971 αυξήθηκε από 45,4% σε 53,4%. Η απασχόληση σε δημόσιες και ιδιωτικές υπηρεσίες μειώθηκε από 22% σε 17,8% αυτή την περίοδο. Ακόμα, η πρωτεύουσα συγκέντρωνε το 1961 το 55,5% των διευθυντών και διοικητικών στελεχών, το 42,4% των ελεύθερων επαγγελματιών επιστημόνων, το 58% των υπαλλήλων, το 39,9% των πωλητών και το 0,5% των αγροτών. Τα αντίστοιχα νούμερα για το 1971 είναι: 64,7%, 49,1%, 57,3%, 43,7% και 0,7%.

Εξάλλου, η ανοδική τάση των μισθωτών εργαζόμενων στην ευρύτερη περιοχή της Αθήνας εις βάρος άλλων μορφών απασχόλησης είναι φανερή κατά την περίοδο 1951-1971. Οι εξαρτημένοι εργαζόμενοι στο σύνολό τους, δε συνιστούν τον κατάλληλο δείκτη για ταξική ταυτοποίηση. Η κατηγορία των μισθωτών εργαζόμενων περιλαμβάνει δύο τάξεις, την εργατική τάξη και τη μικροαστική τάξη. Η ανάπτυξη των μισθωτών στο δευτερογενή τομέα, τις μεταφορές και τις επικοινωνίες, είναι ένας δείκτης για τη διερεύνηση της ανάπτυξης της εργατικής τάξης. Η αξιοσημείωτη άνοδος της ως το 1971 υποδεικνύει την προλεταριοποίηση του πληθυσμού της πόλης. Από 30,5% του οικονομικά ενεργού πληθυσμού το 1961, οι μισθωτοί εργαζόμενοι στο δευτερογενή τομέα έφτασαν το 35% το 1971, έχοντας ξεκινήσει από 24,7% το 1928. Ο ρυθμός αύξησης του ποσοστού της εργατική τάξης επιβραδύνθηκε μετά το 1951, αλλά παρέμεινε μεγαλύτερος από τη συνολική απασχόληση.

Το ποσοστό της απασχόλησης στον πρωτογενή τομέα το 1951 έφτανε το 12,5% του συνολικού οικονομικά ενεργού πληθυσμού (συμπεριλαμβανομένων και των μη κατατάξιμων εργαζομένων), το 1961 ήταν 8,2%, ενώ το 1971 είχε κατέβει στο 5,5%<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Lila Leontidou, *The Mediterranean city in transition*, Cambridge University Press, 1990, p. 115-116

### **1.5. Γεωγραφική επέκταση της πόλης**

Στις αρχές της δεκαετίας του '60, ο επισκέπτης με έκπληξη ανακάλυπτε, σε μια από τις εισόδους της πόλης, τη συμπαγή μάζα των οικοδομών που κάλυπταν το λεκανοπέδιο της Αττικής. Οι στροφές του παλιού δρόμου για την Κόρινθο, το άγονο τοπίο της Μεγαρίδας και ο λόφος του Δαφνίου από τη νοτιοδυτική πλευρά και τα γυμνά βουνά των αττικοβοιωτικών συνόρων δεν πρόδιδαν έντονη ανθρώπινη παρουσία. Η πόλη άρχιζε απότομα.

Το 1971 η ελληνική πρωτεύουσα είχε σχεδόν 2,9 εκατομμύρια κατοίκους. 2.550.000 κατοικούσαν μέσα στα όρια της Αθήνας και των προαστίων της και 350.000 ζούσαν άμεσα σε στενή και διαρκή σχέση με την πόλη: 140.000 στην υπόλοιπη επαρχία Αττικής (Μεσόγεια και νότια ακτή του Ευβοϊκού Κόλπου), 70.000 στη νότια Μεγαρίδα, από τον Ασπρόπυργο ως τα Μέγαρα, 40.000 στην Κορινθία, 60.000 στις ακτές του Ευρίπου μεταξύ Βοιωτίας και Εύβοιας και τέλος 40.000 στα νησιά και στις ακτές του Σαρωνικού (Σαλαμίνα, Αίγινα, Μέθανα). Αυτός ο γεωγραφικός χώρος αντιπροσωπεύει περίπου τέσσερις φορές την έκταση της κυρίως πόλης. Πάνω από 100 χιλιόμετρα πριν την είσοδο σε αυτήν, πολλαπλασιάζονται οι ενδείξεις που παντού αναγγέλλουν μια μεγάλη οικονομική μητρόπολη: η κυκλοφορία που γίνεται πιο πυκνή, τα βενζινάδικα και τα μοτέλ, οι φανταχτερές διαφημίσεις, τα εργοστάσια που χτίζονται δίπλα στους "αυτοκινητοδρόμους σύνδεσης". Μια αστική περιφέρεια έχει πλέον δημιουργηθεί το 1970.

#### **1.5.1. Δημογραφική εξέλιξη και πυκνότητες στις περιοχές της ευρύτερης περιοχής της Αθήνας**

Από το 1951 ως το 1961, τα δύο αρχικά κέντρα της πόλης, η Αθήνα και ο Πειραιάς, μεγάλωναν με ένα πολύ πιο αργό ρυθμό από τους δήμους των προαστίων. Ο δήμος Αθηναίων, που το 1961 συγκέντρωνε το ένα τρίτο του συνολικού πληθυσμού (628.000 κάτοικοι), αυξήθηκε σε δέκα χρόνια κατά 13%, όταν η πόλη μαζί με τα προάστια αυξήθηκαν κατά 34%. Στο δήμο Πειραιώς (193.000 κάτοικοι) ο πληθυσμός είχε μάλιστα μειωθεί (-1,5%). Αυτή η στασιμότητα των κεντρικών συνοικιών

ερχόταν σε αντίθεση με μια πολύ γρήγορη εξέλιξη της περιφέρειας, όπου πολλοί δήμοι διπλασίασαν σε δέκα χρόνια τον πληθυσμό τους. Αυτή η ανάπτυξη αντιστοιχούσε στη μετακίνηση των ορίων της κατοικημένης περιοχής, που απορροφούσε ταχύτατα τους έρημους χώρους στις πλαγιές της ορεινής ζώνης γύρω από την πόλη: Αιγάλεω και Πάρνηθα δυτικά, Πεντέλη και Ψηφιακά ανατολικά. Για διάφορους λόγους η επέκταση ήταν πολύ πιο έντονη δυτικά από ότι ανατολικά.

Από φυσικά κριτήρια, η μικρή κλίση της πλαγιάς του Αιγάλεω βοήθησε τη γρήγορη επέκταση της κατοικημένης περιοχής σε αντίθεση με τις πλαγιές του Ψηφιακού. Ο κύριος όμως λόγος είναι κοινωνικο-οικονομικός: η μετατόπιση του κέντρου της Αθήνας προς τα ανατολικά προκαλεί την εγκατάσταση των συνοικιών μεσαίων και ανώτερων τάξεων, που επεκτείνονται με πολύ πιο αργό ρυθμό, στους πρόποδες του Ψηφιακού, από τη Γλυφάδα το νότο ως το Χαλάνδρι στο βορρά και σπρώχνουν προς τα δυτικά τις πιο πυκνές βιομηχανικές ζώνες και τις πιο πυκνοκατοικημένες και δυναμικές λαϊκές συνοικίες.

Τα στοιχεία της απογραφής του 1971 δείχνουν ότι ο δήμος Αθηναίων συγκεντρώνει πάντα το ένα τρίτο του πληθυσμού, με πυκνότητα της τάξης των 20 κατοίκων ανά στρέμμα. Τα δυτικά προάστια παραμένουν τα πιο πυκνοκατοικημένα (12 κάτοικοι ανά στρέμμα έναντι 5 στα ανατολικά προάστια). Ο δήμος Αθηναίων κέρδισε σε δέκα χρόνια 240.000 κατοίκους και αυξήθηκε όσο το σύνολο της πόλης. Παρόλο που ο δήμος Πειραιώς συνεχίζει να συρρικνώνεται ελαφρά (-1%), η γρήγορη ανάπτυξη των κύριων κεντρικών συνοικιών της πρωτεύουσας είναι μια πρωτοφανής τάση για μια κατοικημένη περιοχή αυτών των διαστάσεων. Η αύξηση της πυκνότητας της κεντρικής ζώνης συνοδεύεται από μια λιγότερο άνιση ανάπτυξη της περιφέρειας. Υπάρχει μια διπλή τάση αναπροσαρμογής. Τα δυτικά προάστια μεγαλώνουν πιο αργά: μεταξύ 1961 και 1971 το Περιστέρι αυξάνεται μόνο κατά 49% και το Αιγάλεω κατά 38% έναντι 122% και 96% αντίστοιχα την προηγούμενη δεκαετία. Στα νοτιοδυτικά, το Πέραμα που μεταξύ 1951 και 1961 είχε τριπλασιαστεί, αυξήθηκε μόνο κατά 25% στα επόμενα δέκα χρόνια.

Αντίθετα, οι ρυθμοί ανάπτυξης παραμένουν σημαντικοί στα ανατολικά προάστια αν και αφορούν πολύ μικρότερους απόλυτους αριθμούς. Κοντά στη θάλασσα και στο αεροδρόμιο του Ελληνικού, αλλά φτάνοντας ως τους πρόποδες του Ψηφιακού, ο

Άλιμος (27.000 κάτοικοι το 1971) διπλασιάστηκε μέσα σε δέκα χρόνια. Η πολύ πιο πλούσια περιοχή του Παλαιού Φαλήρου (35.000 κάτοικοι το 1971) σημειώνει μια σημαντική πρόοδο (58% έναντι 72% στην προηγούμενη δεκαετία), ενώ η γειτονική Καλλιθέα (82.000) περνάει από 16% αύξηση μεταξύ 1951-1961 σε 51% μεταξύ 1961-1971. Η διπλή τάση επιτάχυνσης και επιβράδυνσης της ανάπτυξης προκαλεί τη μείωση των δημογραφικών ανισοροπιών στο χώρο της πρωτεύουσας<sup>9</sup>.

Η ανάπτυξη των ζωνών με μεγάλη πυκνότητα πληθυσμού και η αυξανόμενη πυκνότητα του κέντρου της κατοικημένης περιοχής εξηγούνται σωστά μόνο σε σχέση με τη διαρκή ανοικοδόμηση της Αθήνας από τον τελευταίο πόλεμο μέχρι της αρχές του 1970. Το αστικό δίκτυο της πρωτεύουσας γνωρίζει, ιδιαίτερα στις εσωτερικές και παραλιακές ζώνες, μια αυθόρμητη ανανέωση, η οποία τελικά καλύπτει συνεχείς χώρους. Προκαλεί μια σημαντική αύξηση της πυκνότητας όχι μόνο των οικοδομών αλλά και των κατοικιών, στο μέτρο που τα περισσότερα νέα κτίρια χρησιμεύουν σαν κατοικίες.

Ο δήμος Αθηναίων, έχοντας περάσει από τη φάση με τα εξής χαρακτηριστικά: σταθερότητα που μπορεί να περάσει από την σχετική παρακμή στην αργή ανάπτυξη και αντιστοιχεί στην αρχή της ανανέωσης (οι κατοικίες έχουν παλιώσει, δεν είναι ελκυστικές για νέους ενοίκους, υπάρχουν πολλές ατελείωτες οικοδομές), βρίσκεται το 1970 στο τέλος μιας δεύτερης φάσης που χαρακτηρίζεται από σημαντική δημογραφική πρόοδο, τέλος της ανανέωσης και κατοίκηση των νέων οικοδομών. Αντίθετα ο δήμος Πειραιώς βρίσκεται το 1970 στο τέλος της πρώτης φάσης (υπάρχουν πολλά γιαπιά στις συνοικίες κοντά στο κέντρο), πράγμα που συμβάλλει στην εξήγηση της δημογραφικής υποχώρησης.

Υπάρχει τέλος μια φυσική τάση της γεννητικότητας στην Ελλάδα και ιδιαίτερα στην πρωτεύουσα, που χαρακτηρίζεται από πτώση στις λαϊκές τάξεις και άνοδο στα μεσαία και κυρίως στα ανώτερα στρώματα. Η εξέλιξη αυτή προστίθεται στους ρυθμούς της οικοδομικής δραστηριότητας και της κινητικότητας των ενοίκων που προκαλούν, για να δώσει μια εξήγηση των ποσοστών δημογραφικής ανάπτυξης στην κατοικημένη περιοχή της πρωτεύουσας.

<sup>9</sup> Guy Burgel, *Αθήνα, η ανάπτυξη μιας μεσογειακής πρωτεύουσας*, εκδ. Εξάντας, 1976, σελ.36-39

### 1.5.2. Ανάπτυξη στα όρια και εκτός της πόλης

Η επιβράδυνση της δημογραφικής ανάπτυξης των περιφερειακών δήμων στα δυτικά της πόλης εξηγείται επίσης με την αλλαγή της γεωγραφικής κλίμακας επέκτασης της πρωτεύουσας. Το μαζικό ξεπέρασμα της ορεινής ζώνης του λεκανοπεδίου της Αττικής προκαλεί μια ορισμένη διασπορά της αστικής ανάπτυξης. Τους δύο όρους της αθηναϊκής αστικής εξίσωσης, την ανανέωση του κέντρου και τη μετατόπιση των ορίων της αστικής περιοχής, αντικατέστησαν η αύξηση της πυκνότητας των εσωτερικών συνοικιών και η επέκταση του αστικού δικτύου κατά μήκος των "αυτοκινητοδρόμων".

Στην πραγματικότητα, η αστική επέκταση λόγω μιας ήδη υπάρχουσας κατοικημένης περιοχής συνεχίζεται. Έχοντας ξεκινήσει πρόωρα στα δυτικά, συνεχίζεται με τον ίδιο ρυθμό. Στους πρόποδες της Πάρνηθας, οι Αχαρνές, τα Άνω Λιόσια, ο Ασπρόπυργος και πιο μακριά ακόμη η Μαγούλα και η Μάντρα διατηρούν, αν δεν επιταχύνουν το ρυθμό ανάπτυξής τους: Αχαρνές 76% μεταξύ 1961 και 1971 (έναντι 26% μεταξύ 1951 και 1961), Μαγούλα 80% και 56% αντίστοιχα, Άνω Λιόσια 240% και 102%. Στα Μεσόγεια στα ανατολικά, η μετάδοση της επέκτασης ήταν λιγότερο έντονη, ακολουθώντας τη γενική ασυμμετρία του αθηναϊκού χώρου. Μόνο η Παλλήνη και η Νέα Μάκρη είχαν γνωρίσει μια σημαντικότερη δημογραφική αύξηση. Η νέα δεκαετία φέρνει στο σύνολο των Μεσογείων μια διασπορά της αστικής ανάπτυξης και μια επιτάχυνση της αύξησης του πληθυσμού. Επωφελούνται τόσο οι μεγάλες κωμοπόλεις του εσωτερικού (Σπάτα, Κορωπί, Μαρκόπουλο, Κερατέα) απ' όπου φεύγουν κάθε πρωί εργαζόμενοι για την πρωτεύουσα με συχνή αστική συγκοινωνία, οι οποίες εκμεταλλεύονται την τόνωση που έδωσε η αστική κατανάλωση στην αγροτική κερδοσκοπία (κρασιά, πουλερικά) όσο και όλες οι ακτές του Σαρωνικού και του Ευβοϊκού.

Στην άκρη της χερσονήσου, η μικρή βιομηχανική πόλη του Λαυρίου, που γνώρισε μια μείωση του πληθυσμού της, αναζωογονείται από την απομάκρυνση των επιχειρήσεων της πρωτεύουσας και αυξάνει τον πληθυσμό της κατά 27% μεταξύ 1961 και 1971. Αυτή η αυξανόμενη ενσωμάτωση των Μεσογείων στον αθηναϊκό

αστικό χώρο οφείλεται και στην πολύ αισθητή βελτίωση των οδικών συνδέσεων με την Αθήνα. Η μετατροπή σε αυτοκινητόδρομο της παλιάς οδού Μεσογείων που οδηγεί έξω από την Αθήνα, η διαπλάτυνση ή ασφαλτόστρωση των άλλων δρόμων έφεραν μια πραγματική επανάσταση: τα "αρβανίτικα" χωριά που παλιότερα η αστική τάξη της Αθήνας έβλεπε με δυσπιστία και περιφρόνηση κοντεύουν να γίνουν συνοικίες της πρωτεύουσας.

Το τελευταίο χαρακτηριστικό της επέκτασης της πρωτεύουσας είναι η ελκτική δύναμη των παραλιακών ζωνών. Εκδηλώνεται μέσα στην κατοικημένη περιοχή. Από το Παλιό Φάληρο ως τη Γλυφάδα, εκεί όπου η ακτή είναι περισσότερο γραφική ή τουλάχιστο λιγότερο μολυσμένη, οι πολυκατοικίες, τα ξενοδοχεία και τα εστιατόρια φυτρώνουν με ταχύτατο ρυθμό. Η ανανέωση των παλιότερων συνοικιών -στο Παλιό Φάληρο όπου οι πολυκατοικίες από μπετόν και τζάμι αντικαθιστούν τις βίλες με τις πορτοκαλιές και τα γιασεμιά- και η αύξηση της πυκνότητας των κατοίκων στις πιο απομακρυσμένες συνοικίες εξακολουθούν, χωρίς οι εργολάβοι και οι κάτοικοι να αποθαρρύνονται από τα αεριωθούμενα που προσγειώνονται στο Ελληνικό περνώντας πάνω από τις στέγες των σπιτιών, ούτε από το συνωστισμό των αυτοκινήτων στις πλατιές λεωφόρους που συνδέουν το κέντρο με τη θάλασσα (Συγγρού, Ποσειδώνος, οδός Βουλιαγμένης). Η ίδια εξέλιξη διαγράφεται σ' όλη την ακτή ως τη Βουλιαγμένη, στατιστικό όριο της πόλης: οι οικοδομές είναι λιγότερο πυκνές αλλά οι πολυκατοικίες περικυκλώνουν γρήγορα της βίλες και τα χαμηλά εξοχικά σπίτια, ενώ τα ξενοδοχεία κυριεύουν την παραλία, επωφελούμενα από την ύπαρξη αεροδρομίου και από τη δημιουργία τουριστικών λιμανιών όπου συνδυάζεται η αναψυχή στη θάλασσα με την αμμουδιά.

Αυτή η έλξη των παραλιακών περιοχών όμως επεκτείνεται και πέρα από τα όρια της κατοικημένης περιοχής. Στην πραγματικότητα όλες οι ακτές και τα νησιά του Σαρωνικού και του κόλπου των Πεταλίων μεταξύ Αττικής και Νότιας Εύβοιας συμμετέχουν στην αθηναϊκή ανάπτυξη. Μόνο η ακτή της Αργολο-Κορινθίας, στα βόρεια της χερσονήσου των Μεθάνων, βρίσκεται σε δημογραφική παρακμή. Αλλά, εκτός από τον Πόρο που χάνει 150 κατοίκους σε 4.400, όλες οι άλλες νησιωτικές κοινότητες (Σαλαμίνα, Αίγινα, Αγκίστρι) αυξάνονται από το 1961 στο 1971<sup>10</sup>. Στην

<sup>10</sup> Guy Burgel, *Αθήνα, η ανάπτυξη μιας μεσογειακής πρωτεύουσας*, εκδ. Εξάντας, 1976, σελ.44

Εύβοια, η Κάρυστος που συνδέεται με την Αττική με φέρρυ μέσω Ραφήνας είναι η μόνη κοινότητα που γνώρισε εδώ και είκοσι χρόνια μια διαρκή δημογραφική ανάπτυξη.

Οι πιο θεαματικές μεταβολές όμως παρατηρούνται στις ακτές της Αττικής. Η Νέα Μάκρη επωφελείται από την εγκατάσταση των κατασκηνώσεων πολλών υπηρεσιών στον Άγιο Ανδρέα. Στη Λούτσα τα ανομοιογενή εξοχικά σπιτάκια γειτονεύουν με τις ταβέρνες και τα μέτρια ξενοδοχεία. Στη δυτική ακτή η εξέλιξη είναι ακόμα πιο απροσδόκητη. Από τη Βάρκιζα ως το Σούνιο ο παραλιακός δρόμος περνούσε από πανέμορφα αλλά σχεδόν ερημικά τοπία, όπου οι βίλες ορισμένων βιομηχάνων και εφοπλιστών αποτελούσαν πραγματικές οάσεις στις οποίες το νερό έφτανε με βυτιοφόρο από την Αθήνα. Στις αρχές της δεκαετίας του '70 κάθε λιμανάκι έχει την ταβέρνα του ή το ξενοδοχείο του και καταλαμβάνεται κάθε Κυριακή από ένα μηχανοκίνητο και θορυβώδες πλήθος που διψάει για ήλιο, θάλασσα και φαγητό στην ύπαιθρο.

Η μεσογειακή συνήθεια του καλοκαιρινού μετοικισμού σ' ένα ψηλό και δροσερό μέρος, όπως κάνουν οι παλιοί αθηναίοι (Κηφισιά), προσαρμόστηκε εύκολα στους νέους τρόπους ζωής και συγκοινωνίας. Όλο και περισσότερο, οι ελεύθεροι επαγγελματίες, οι πλούσιοι έμποροι, εγκαταλείπουν απ' το Μάη τα Πατήσια και το Κολωνάκι για να εγκαταστήσουν τις οικογένειές τους δίπλα στη θάλασσα όπου επιστρέφουν κάθε βράδυ για να αναζωογονηθούν μετά τη ζέστη και τη σκόνη της Αθήνας. Στο τέλος της δεκαετίας του '60 υπάρχουν ακόμα και μόνιμοι κάτοικοι στην Ανάβυσσο και στη Βάρκιζα. Η πυκνότητα της κυκλοφορίας, η μόλυνση των υπονόμων είναι χαρακτηριστικές ενδείξεις ότι το αστικό κύμα προχωράει σ' αυτές τις περιοχές.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΚΑΤΑΝΑΛΩΤΙΚΗ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ ΤΩΝ ΑΘΗΝΑΙΩΝ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1960

Οι διάφορες οικονομικές θεωρίες δεν καταφέρνουν να εξηγήσουν τις μεταβολές της καταναλωτικής συμπεριφοράς, οι οποίες συχνά προκαλούν απρόβλεπτες ανατροπές των υφιστάμενων ισορροπιών μεταξύ προσφοράς και ζήτησης. Η ψυχολογική θεωρία της κατανάλωσης επιχειρεί να συμπληρώσει τις οικονομικές θεωρίες. Μέσω του συμπεριφορικού σχήματος ερέθισμα - ενδιάμεσες διεργασίες (προσδοκίες, κτλ.) - ανταπόκριση, φωτίζονται, πράγματι ορισμένες πλευρές της βραχυχρόνιας συμπεριφοράς. Η φονξιοναλιστική θεωρία των T. Parsons και N. Smelser δεν κατορθώνει να συλλάβει τα δυναμικά στοιχεία της κατανάλωσης. Η υποτιθέμενη προσαρμογή του "καταναλωτικού" ρόλου στις απαιτήσεις του "συστήματος" δεν αφήνει περιθώρια για μια σύγκρουση ανάμεσά τους. Ο Β. Καραποστόλης στο βιβλίο του *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία 1960-1975*, εκδ. ΕΚΚΕ 1984 καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο τύπος της καταναλωτικής συμπεριφοράς και η σχέση του με την ανάπτυξη δεν είναι δυνατό να εξακριβωθούν αν δεν εντοπιστούν ορισμένες αποφασιστικές ιδιαιτερότητες του κοινωνικοοικονομικού σχηματισμού μέσα στον οποίο συγκροτούνται. Το περιεχόμενο, π.χ. και οι λειτουργίες ποιοτικών στοιχείων, όπως οι βλέψεις και τα επιτεύγματα, καθώς και ο τρόπος παρεμβολής τους στην οικονομική ζωή προσδιορίζονται άμεσα από τους ειδοποιούς χαρακτήρες του όλου σχηματισμού, όπως είναι η τάση προς την ενοποίηση ή τη διάσπαση και η ευκαμψία ή αντίθετα η ακαμψία των κοινωνικών δομών.

### 2.1. Μετανάστευση και επικοινωνία πόλης υπαίθρου

Η εκροή αγροτικού πληθυσμού προς τα αστικά κέντρα της χώρας και το εξωτερικό αποτέλεσε ένα φαινόμενο που πραγματικά σφράγισε την εξέλιξη της μεταπολεμικής



οικονομίας. Όσον αφορά την εσωτερική μετανάστευση υπάρχουν στοιχεία για την περίοδο 1965-1971, σύμφωνα με τα οποία ο κύριος όγκος των μεταναστών προερχόταν από αγροτικές και ημιαστικές περιοχές και κατευθυνόταν στα αστικά κέντρα και κυρίως προς τις περιφέρειες της πρωτεύουσας και συμπρωτεύουσας που απορροφούσαν το 65% των μετακινουμένων.

Καθώς μεγάλες μάζες του πληθυσμού συγκεντρώνονται στην πρωτεύουσα μ' ένα σταθερό ρυθμό, κινητοποιούνται διαδικασίες που οδηγούν σε ποσοτικές και ποιοτικές αλλαγές σ' όλες τις σφαίρες της οικονομικής, κοινωνικής και πολιτιστικής δραστηριότητας. Οι διαδικασίες αυτές επηρεάζουν: 1. το επίπεδο και την κατανομή της απασχόλησης του νέου αστικού πληθυσμού στους διάφορους τομείς και κλάδους, 2. την παραγωγή σε φυσικούς, χρηματικούς και τεχνολογικούς ακόμη όρους των τομέων και κλάδων αυτών της δευτερογενούς και τριτογενούς δραστηριότητας, 3. τις διαστάσεις της αγοράς, 4. τη διαμόρφωση του αστικού τρόπου ζωής, του τρόπου ζωής της πόλης που συγχωνεύει τα πολιτιστικά στοιχεία που φέρνουν μαζί τους οι αγρότες, καθώς φτάνουν στην Αθήνα, με τα στοιχεία του αστικού πολιτισμού, συνθέτοντας ένα πολύμορφο, ετερόκλιτο και σε διαρκή εξέλιξη σύνολο. Το μόρφωμα αυτό, που ενσωματώνει στάσεις και πρακτικές που αντιστοιχούν σε παρωχημένες φάσεις ανάπτυξης, όπως και άλλες που ευθυγραμμίζονται με τις τρέχουσες εξελίξεις, επειδή ακριβώς στηρίζεται σε μια ευρύτατη βάση, από την άποψη του αριθμού των ατόμων στα οποία απευθύνεται, και ακόμα επειδή ο σχηματισμός του συντελείται στο νευραλγικό οικονομικό χώρο, αποκτά μια καθοριστική δύναμη επιβολής. Με άλλα λόγια είναι τέτοιο το μέγεθος της αστικής αγοράς και τόσο καίριας σημασίας για την εθνική οικονομία ο αστικός χώρος, ώστε ο τρόπος ζωής της πόλης αναδεικνύεται ως κυρίαρχος τρόπος ζωής σε εθνική κλίμακα.

Οι τέρψεις της ζωής της πόλης αποτέλεσαν αρκετά σοβαρό λόγο προσέλκυσης των αγροτών στις πόλεις, αν και είναι δύσκολο να απομονωθούν από τους υπόλοιπους λόγους, όπως οι ευκαιρίες απασχόλησης, ψηλότερο εισόδημα, ευκαιρίες για μόρφωση, κλπ. Ένα γενικότερο αίσθημα ασφυξίας και περιθωριοποίησης φαίνεται πως ενίσχυσε την απόφαση των αγροτών για αναχώρηση και εγκατάσταση στα αστικά κέντρα.

## 2.2. Η εξέλιξη των βιοτικών όρων

Οι βιοτικοί όροι του πληθυσμού των αστικών, ημιαστικών και αγροτικών περιοχών της χώρας, έτσι όπως διαμορφώθηκαν μετά το 1964, επηρέασαν σε σημαντικό βαθμό τόσο το επίπεδο όσο και τη διάρθρωση των καταναλωτικών δαπανών γενικά και ειδικότερα εκείνων που είχαν σχέση με τον οικιακό εξοπλισμό. Οι δαπάνες αυτές, σε διάκριση από τις δαπάνες για ένδυση, αναψυχή κλπ., έχουν χαρακτήρα συλλογικό, υπερ-ατομικό, από την άποψη ότι αφορούν την οργάνωση και αποτελεσματικότητα των εργασιών που απαιτούνται για τη συντήρηση όλων των μελών της οικογένειας, καθώς και την άνοδο του οικογενειακού βιοτικού επιπέδου. Για το λόγο αυτό, αποκτούν και τη βαρύνουσα σημασία του συντελεστή ανάπτυξης, αφού ορίζουν σε αποφασιστικό βαθμό τα πλαίσια μέσα στα οποία τα μέλη της οικογένειας όχι μόνο εκπληρώνουν τις λειτουργίες αυτοσυντήρησης, αλλά εθίζονται σε μια στάθμη ζωής και σε ορισμένους συνακόλουθους τρόπους συμπεριφοράς.

Αρχικά λοιπόν, σημαντική άνοδος του ποσοστού των νοικοκυριών που χρησιμοποιούσαν ηλεκτρισμό για το μαγείρεμα παρατηρήθηκε στις αστικές περιοχές. Μέσα στην περίοδο 1964-1974 τα νοικοκυριά των αστικών κέντρων που χρησιμοποιούσαν ηλεκτρικό ρεύμα αυξήθηκαν από 33,1% σε 54,1%, ενώ μπορούμε να πούμε ότι ως το 1974 ολοκληρώθηκε ο εξηλεκτρισμός των κατοικιών των πόλεων (ηλεκτρικό φως).

Εξάλλου, το 1970 η κατανάλωση ηλεκτρικού ρεύματος στην κατοικημένη περιοχή της Αθήνας έφτανε τα 3.323.000 μεγαβάτ σε εθνικό σύνολο 8.357. 000, δηλαδή το 40% της κατανάλωσης της χώρας. Εφτά χρόνια πριν η συμμετοχή έφτανε το 64%. Παρά τη σχετική μείωση, η ήδη σημαντική κατανάλωση της πρωτεύουσας πενταπλασιάστηκε από το 1963 ως το 1970. Αντιπροσωπεύει ακόμα το 70% της οικιακής κατανάλωσης, το 60% της εμπορικής, αλλά μόνο το 30% της βιομηχανικής κατανάλωσης της χώρας (στοιχεία του 1970). Αυτά τα στατιστικά στοιχεία δείχνουν, μαζί με τον όγκο της ενέργειας που καταναλώνεται, τα χαρακτηριστικά του αθηναϊκού πόλου. Για πολλά χρόνια ως το τέλος της δεκαετίας του '50, η Αθήνα είναι το μόνο κέντρο της χώρας που τροφοδοτείται κανονικά και χωρίς περιορισμούς με ηλεκτρικό ρεύμα. Η διαπίστωση αυτή έχει μεγάλη σημασία για τους βιομηχάνους,

που προτιμούν να εγκατασταθούν στην πρωτεύουσα, όπως και για τις συνθήκες ζωής και δουλειάς των κατοίκων: το 1961, όλες σχεδόν (95%) οι αθηναϊκές οικογένειες έχουν ηλεκτρικό σύμφωνα με την απογραφή αυτής της χρονιάς, οι κεντρικές αρτηρίες της πόλης είναι φωταγωγημένες, οι πιο απομακρυσμένες συνοικίες φωτισμένες, όταν σε πολλά χωριά η ζωή σταματάει με τη δύση του ήλιου ή περιορίζεται στο καφενείο γύρω από το ασταθές φως μιας λάμπας λουξ. Η διαφορά αυτή είναι αποτέλεσμα της πρόωρης εγκατάστασης των μονάδων παραγωγής ηλεκτρισμού στην πρωτεύουσα.

Αποτέλεσμα των παραπάνω ήταν ότι άρχισε να συγκροτείται σταθερά ο εξοπλισμός των νοικοκυριών με ηλεκτρικές συσκευές. Τα είδη εξοπλισμού που είχαν πρωταρχική σημασία ήταν το ηλεκτρικό ψυγείο και η τηλεόραση, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως δεν υπήρχαν σημαντικές διαφορές ανάμεσα στα ποσοστά των νοικοκυριών που είχαν ήδη στην κατοχή τους τα αγαθά αυτά. Τα αστικά νοικοκυριά πλησιάζουν την πλήρη κάλυψη της ανάγκης τους για ηλεκτρικό ψυγείο (90,2%).

Όσον αφορά στον τρόπο ύδρευσης, σοβαρές βελτιώσεις σημειώθηκαν τόσο στις αστικές όσο στις ημιαστικές και αγροτικές περιοχές κατά την περίοδο 1964-1974. Τρεχούμενο νερό στην κατοικία είχαν το 94,5% των αστικών νοικοκυριών το 1974, ενώ το αντίστοιχο ποσοστό το 1964 ήταν 32,6%.

Ανάλογη κατάσταση επικρατεί και στον τομέα των μέσων υγιεινής, τα οποία συνιστούν μια εξαιρετικά δυναμική και σε συνεχή τεχνολογική ανανέωση αγορά (νέα οικοδομικά υλικά, είδη υγιεινής για το λουτρό κλπ.). στα μέσα υγιεινής, οι βελτιώσεις αφορούσαν, και για τα αστικά νοικοκυριά, στην απόκτηση ιδιαίτερου αποχωρητηρίου με αποχέτευση. Έτσι, ενώ το 1964 μόνο το 34,6% των αστικών νοικοκυριών διέθετε ιδιαίτερο αποχωρητήριο με αποχέτευση, το 1974 το ποσοστό αυτό έγινε 55,4%.

Τέλος, όσον αφορά τις συνθήκες διαμονής των μελών της οικογένειας σε σχέση με το διαθέσιμο χώρο, διαπιστώθηκε ότι το ποσοστό των αστικών νοικοκυριών με περισσότερα από δύο άτομα κατά δωμάτιο ήταν 13,6%.

Ο δεύτερος βιοτικός όρος που θα μας απασχολήσει είναι το σύστημα περίθαλψης. Στις αστικές περιοχές, τα διάφορα ασφαλιστικά ταμεία προσέφεραν ένα αρκετά ανεπτυγμένο, αν και όχι πάντα αποτελεσματικό, δίκτυο υγείας. Το κύριο βάρος των εξωνοσοκομειακών αναγκών του αστικού πληθυσμού φέρει το Ίδρυμα Κοινωνικών Ασφαλίσεων, που το 1974 κάλυπτε το 32% του συνόλου των ασφαλισμένων, προσφέροντας μέσα από ένα πλέγμα πολυιατρείων, σταθμών Α' βοηθειών και κέντρων υγείας, που σε μεγάλο ποσοστό (65%, 100% και 73% αντίστοιχα) ήταν συγκεντρωμένα στα δύο μεγαλύτερα πολεοδομικά συγκροτήματα της χώρας.

Παρόλα αυτά, οι κάτοικοι των πόλεων δαπανούν, τελικά, περισσότερα από τους κατοίκους της υπαίθρου για ιατροφαρμακευτική περίθαλψη, επειδή ο ιδιωτικός τομέας εξυπηρετεί, εκτός από τους ασφαλισμένους του δημοσίου, των τραπεζών, ΔΕΗ, ΟΤΕ, και τους ανασφάλιστους και μεγάλο μέρος των ασφαλισμένων των μεγάλων ασφαλιστικών οργανισμών (ΙΚΑ, ΤΕΒΕ), εξαιτίας της ανεπάρκειας των ταμείων αυτών να καλύπτουν τις διαρκώς αυξανόμενες ανάγκες υγείας του αστικού πληθυσμού.

Εξάλλου, γενικά και ειδικά κρατικά νοσοκομεία, θεραπευτήρια, με τη μορφή ιδρυμάτων ιδιωτικού δικαίου επιχορηγούμενα κυρίως από το κράτος, ιδιωτικές κλινικές με τη μορφή ατομικών ή εταιρικών επιχειρήσεων παρουσιάζουν σημαντικό πρόβλημα σχετικά με τη γεωγραφική τους κατανομή. Το 1974 το 25% των θεραπευτηρίων και το 59% των νοσηλευτικών κλινών της χώρας βρίσκεται στην περιοχή της πρωτεύουσας. Φυσικά εκεί είναι εγκατεστημένα και τα μεγαλύτερα από άποψη κλινών και αρτιότερα από άποψη εξοπλισμού νοσοκομεία.

Το 1974 το 62% των ειδικευμένων γιατρών ήταν εγκατεστημένοι στην Αθήνα, ενώ στα νοσοκομεία της ίδιας πόλης εργαζόταν το 55% των νοσοκομειακών στελεχών (αδελφές, μαίες, κλπ.). Το ίδιο ίσχυε και για το υπόλοιπο διοικητικό, παραϊατρικό, τεχνικό και βοηθητικό προσωπικό. Το 1978, ενώ ο μέσος όρος των εισαγωγών σε νοσοκομείο, ανά 1000 κατοίκους, για όλη τη χώρα ήταν 112 εισαγωγές, για την πρωτεύουσα ο αντίστοιχος αριθμός ήταν 184. Η διαφορά αυτή οφείλεται στη ροή ασθενών από την επαρχία που υπολογίζεται ότι κυμαίνεται στις πιο πολλές περιπτώσεις ανάμεσα στο 25% και 40%. Ακόμα, το ποσοστό κάλυψης των κλινών

των νοσοκομείων για την πρωτεύουσα το 1974 ήταν 81%, με το αντίστοιχο της περιφέρειας να κυμαίνεται ανά γεωγραφικό διαμέρισμα από 45% ως 74%.

### **2.3. Πρότυπο κατανάλωσης στην πρωτεύουσα**

Τη μεγαλύτερη ποσοστιαία αύξηση μέσα στη δεκαετία 1964-1974 στις αστικές περιοχές της Ελλάδας παρουσίασαν οι εξής κατηγορίες κατανάλωσης: μεταφορές 277%, διαρκή καταναλωτικά αγαθά 197% και υγεία-ευπρεπισμός-εκπαίδευση-αναψυχή 191%. Τη μικρότερη αύξηση (10%) είχαν τα οικιακά αγαθά άμεσης κατανάλωσης. Στην πρωτεύουσα, την πρώτη θέση από άποψη ύψους ελαστικότητας το 1974 είχαν τα μεταφορικά μέσα I.X. (2,56). Ακολουθούσαν η εκπαίδευση-μόρφωση (2,17), η ένδυση-υπόδηση (1,91) και οι υπηρεσίες αναψυχής (1,54).

Οι δαπάνες για κατοικία συμπεριλαμβάνουν τις επιμέρους δαπάνες για στέγαση, ύδρευση και φωτισμό και συνιστούν (οι δύο τελευταίες ιδίως) ένα θεμελιακό δείκτη ανόδου του επιπέδου ζωής. Στην Αθήνα παρατηρείται, με την πίεση της ζήτησης για στέγη, πτώση της ποιότητας της προσφερόμενης στέγης, κάτι που ίσως αρχίζει να συμβαίνει και στις άλλες μεγάλες πόλεις της χώρας. Ας σημειωθεί πως η ελαστικότητα της δαπάνης για κατοικία στη περιοχή της πρωτεύουσας (0,69) ήταν μικρότερη από εκείνη στις λοιπές αστικές περιοχές (0,76), και αυτό παρά το υψηλότερο επίπεδο ενοικίων στην Αθήνα. Οι ανάγκες όμως ύδρευσης και φωτισμού ήταν σχεδόν καλυμμένες ή καλύπτονταν με γρηγορότερο ρυθμό στην πρωτεύουσα παρά στις υπόλοιπες πόλεις. Στην πρωτεύουσα το 1964 το 14,8% του συνόλου των δαπανών αντιστοιχούσε στην κατοικία.

Στην κατηγορία ένδυση-υπόδηση, οι δαπάνες αποσπώνται από την κάλυψη μιας εξελισσόμενης ανάγκης και υπακούουν στις επιταγές του συρμού που εξαπλώνεται πρώτα στα αστικά κέντρα. Η ευαισθησία αυτής της δαπάνης στις μεταβαλλόμενες πολιτισμικές απαιτήσεις πιστοποιείται από το γεγονός ότι, παρά την αύξηση του εισοδήματος και της συνολικής δαπάνης, οι ελαστικότητας στις αστικές και στις άλλες περιοχές αυξήθηκαν. Την υψηλότερη ελαστικότητα έχει η πρωτεύουσα το

1974 (1,91). Ας σημειωθεί ότι το 1964 στην Αθήνα το 11% των δαπανών αντιστοιχούσε στην ένδυση-υπόδηση.

Σχετικά με τα διαρκή καταναλωτικά αγαθά τώρα, η Αθήνα παρουσιάζει το 1964 ποσοστό δαπανών 8,4% επί του συνόλου των δαπανών. Η ελαστικότητα των δαπανών των οικογενειών της πρωτεύουσας για αυτά τα αγαθά είναι 1,52 και είναι μεγαλύτερη ακόμη και από εκείνη των αγροτικών οικογενειών. Αυτό σημαίνει πως εκτός από τα αγαθά αυτής της κατηγορίας που αγοράζονται για πρώτη φορά από τα αστικά νοικοκυριά, υπάρχουν και εκείνα που υπόκεινται σε συνεχείς απαρχαιώσεις εξαιτίας της χρήσης και της τεχνολογικής εξέλιξης, οπότε και αντικαθίστανται. Άρα, όσο και αν θεωρητικά υπάρχει μεγάλο ποσοστό κορεσμού για τα διαρκή καταναλωτικά αγαθά, στην Αθήνα, και με τη βοήθεια "διαδικασιών εκμάθησης" με τις οποίες οι πληροφορίες για την ποιότητα των νέων προϊόντων μεταφέρονται στους καταναλωτές, μετατρέπουν ευκολότερα τις πληροφορίες σε "επιδημικές" δαπάνες. Σημαντική άλλωστε είναι και η διευκόλυνση αυτής της μετατροπής εξαιτίας των εύκαμπτων μηχανισμών καταναλωτικής πιστοδότησης.

Εξάλλου, οι δαπάνες στην πρωτεύουσα για εκπαίδευση και μόρφωση παρουσίασαν εκρηκτική άνοδο κατά τη δεκαετία 1964 - 1974. Το ποσοστό των δαπανών που αντιστοιχούν σε αυτά τα αγαθά το 1964 είναι 8,1%, ενώ η ελαστικότητα το 1974 είναι 2,17. Στην Αθήνα η κατά κεφαλή δαπάνη είναι μεγαλύτερη από ότι σε κάθε άλλο αστικό κέντρο. Βέβαια, πρέπει εδώ να πούμε ότι στην Αθήνα βρίσκονται και τα περισσότερα Ανώτερα και Ανώτατα Εκπαιδευτικά Ιδρύματα, γεγονός που υποχρεώνει τους νέους της επαρχίας να καταφύγουν εδώ. Ακόμα, στην πρωτεύουσα το 1974 η κατά κεφαλή μηνιαία δαπάνη για βιβλία είναι πενταπλάσια από αυτή στις αγροτικές περιοχές. Ας σημειωθεί ότι στην περιοχή της πρωτεύουσας συγκεντρώνεται σε μεγάλο βαθμό η εκδοτική δραστηριότητα.

Όσον αφορά την αναψυχή, στην πρωτεύουσα το 1964 το ποσοστό δαπανών είναι 1,4% για τα αγαθά και 3,6% για τις υπηρεσίες αναψυχής. Εξάλλου, το 1974 η κατά κεφαλή κατανάλωση αγαθών αναψυχής ήταν ανώτερη από ότι στις άλλες αστικές περιοχές, η ελαστικότητά της όμως ήταν μικρότερη (1,21 έναντι 1,42). Ας σημειώσουμε εδώ ότι το 1965 στο λεκανοπέδιο Αθηνών υπήρχαν 713 κινηματογράφοι (268 χειμερινοί και 445 θερινοί), ενώ το 1975 είχαμε σύνολο 570

(260 χειμερινούς και 310 θερινούς). Η μεγαλύτερη συγκριτικά μείωση των θερινών κινηματογράφων σχετίζεται με τον παραμερισμό των ελεύθερων χώρων.

Σχετικά με τις δαπάνες για απόκτηση μεταφορικού μέσου Ι.Χ., η κατά κεφαλή μηνιαία δαπάνη στην Αθήνα ήταν μεγαλύτερη από την αντίστοιχη στις λοιπές αστικές περιοχές (91δρχ. έναντι 50δρχ.) όπως ήταν και η ελαστικότητα (2,56 έναντι 2,05), γεγονός που έδειχνε τις κάθε άλλο παρά εξαντλημένες δυνατότητες επέκτασης της αγοράς στην πρωτεύουσα. Το αυτοκίνητο είναι οπωσδήποτε η πιο φανερή εξωτερική ένδειξη του αθηναϊκού πλούτου και αναπόσπαστο μέρος του θεάματος στο δρόμο. Ένδειξη κοινωνικής επιτυχίας και όνειρο των φτωχότερων, αντικείμενο των πιο προσεκτικών αλλά και των πιο άχρηστων περιποιήσεων (διάφορα είδη κλάξον και φώτα), διαμορφώνει το ρυθμό και το χώρο της πόλης όπως εκφράζει και την εσωτερική δυναμική της κοινωνίας. Αυτή η εισβολή του αυτοκινήτου διεγείρει τη φαντασία. Ο ειδικευμένος τύπος πολλαπλασιάζει τους τίτλους για τα προβλήματα της κυκλοφορίας, παραγνωρίζοντας ότι δε διαμορφώνουν από μόνα τους την αστική φυσιογνωμία αλλά είναι αποτέλεσμα μιας ορισμένης χωροταξικής, κοινωνικής και τελικά πολιτικής οργάνωσης της πόλης. Βέβαια ο αριθμός των λεωφορείων στην περιοχή της Αθήνας σημειώνει μια σχετική αύξηση. Πρέπει να προστεθούν και οι επενδύσεις των εταιριών που δουλεύουν μόνο με τουρίστες, με έδρα τις περισσότερες φορές την Αθήνα. Τέλος, παρόλο που υπάρχει μία τάση μείωσης των θανατηφόρων δυστυχημάτων, στην Αθήνα γίνονται μισά ατυχήματα με υλικές ζημιές και το ποσοστό αυτό διαρκώς αυξάνει.

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ 1960**

Στη μεταπολεμική Αθήνα ένα όνειρο για κάθε κάτοικό της είναι η απόκτηση στέγης. Το όνειρο αυτό είχε ξεχαστεί στα δύσκολα κατοχικά χρόνια, αλλά τώρα οι ελπίδες αρχίζουν να φαίνονται πραγματοποιήσιμες. Οι έμποροι της γης επωφελούνται και αρχίζουν να ερεθίζουν τους υποψήφιους αγοραστές.

Η Αθήνα είχε γύρω της απέραντες εκτάσεις γης, που προσφέρονταν για τη δημιουργία νέων οικισμών. Υπήρχαν οικόπεδα, χωράφια, καλλιεργημένες άλλοτε εκτάσεις. Έτσι μπήκε μπροστά το σχέδιο από μερικούς επιχειρηματίες που άρχισαν να δημοσιεύουν αγγελίες στις εφημερίδες και μάλιστα αγγελίες σκανδαλιστικές. "Με μια λίρα το μήνα, χωρίς προκαταβολή, μεταβιβάζεται αμέσως οικόπεδο 1800 πήχων στη Γλυφάδα, στην Πεντέλη και στην Κυπριάδου. Σ. Κρασσάς, Φιλελλήνων 1"<sup>11</sup>. Αυτά έλεγε μια από τις διαφημίσεις. Είχε αρχίσει από τότε η πώληση οικοπέδων με δόσεις. Είχε δηλαδή αρχίσει από τότε η πρόκληση στους μη διαθέτοντες ένα κομμάτι γης για ν' αποκτήσουν το δικό τους οικόπεδο και κάποτε τη δική τους στέγη.

Το ζήτημα της κατοικίας αποτελεί μείζον κοινωνικό ζήτημα, η σημασία του οποίου επικεντρώνεται στην ταξική διαφοροποίηση των συνθηκών στέγασης και στην απουσία κρατικής στεγαστικής φροντίδας για τα στρώματα του πληθυσμού με τις μεγαλύτερες σχετικές ανάγκες. Οι πρακτικές στέγασης, με την έννοια του τρόπου ιδιοποίησης του προϊόντος "κατοικία" (και ειδικά του καθεστώτος ενοίκησης), του τρόπου απόκτησης κατοικίας και των λόγων επιλογής περιοχής κατοικίας βρίσκονται στο επίκεντρο της προσοχής.

Η κατοικία στην ελληνική κοινωνία είναι σίγουρα επενδεδυμένη με τις ιδιαίτερες συναισθηματικές φορτίσεις που αντανακλούν και, παράλληλα, της προσδίδουν σημασίες των οποίων η αποκλειστική αναγωγή στο ρόλο της ως στοιχείου απαραίτητου για την αναπαραγωγή της εργασιακής δύναμης, είναι ουσιαστικά

<sup>11</sup> Γιάννης Καροφύλας, *Η Αθήνα μετά τον πόλεμο*, εκδ. Φιλισότη 1988, σελ. 104



αδύνατη. Η κατοικία της μεταπολεμικής περιόδου δεν είναι απλά στόχος μιας προσπάθειας επιβίωσης. Τα σημαινόμενα της απόκτησης κατοικίας παραπέμπουν και στην επιτυχή προσπάθεια κοινωνικής ανέλιξης σε μια εποχή που οι δυνατότητες ανέλιξης ήταν σημαντικές και δεν περιορίζονταν σε ορισμένα μόνο κοινωνικά στρώματα.

Η "μέση" κατοικία, όσον αφορά το μέγεθος, την ποιότητα κατασκευής κλπ., δεν είναι ένας απλός αριθμητικός μέσος όρος, αλλά μια πραγματικότητα που αντικατοπτρίζει τις συγκεκριμένες συνθήκες στέγασης των ευρύτατων μεσο-στρωμάτων. Το 1940 στις περιοχές της Αθήνας, του Πειραιά και της Ελευσίνας 57% των νοικοκυριών κατοικούσε σε ένα δωμάτιο, 28% δεν είχε μαγειρείο, 94% δεν είχε λουτρό και 9% δεν είχε αποχωρητήριο καμίας μορφής. Ο λόγος άτομα/δωμάτιο το 1947 είναι 2,5, το 1961 είναι 1,47, ενώ το 1975 φτάνει το 1,03. Ο λόγος δωμάτια/κατοικία το 1955 είναι 2,07, το 1966 αυξάνεται σε 2,77 και το 1975 σε 3,05. Οι μεταβολές αυτές οφείλονται στο ολοένα και μεγαλύτερο μέγεθος των κατοικιών. Το 1966 η μέση κατοικία διέθετε 3,06 δωμάτια, ενώ το 1975 έφτανε τα 3,37 δωμάτια.

Βασικό χαρακτηριστικό της βελτίωσης των συνθηκών στέγασης αποτελεί το γεγονός ότι δεν περιορίστηκε σε ορισμένα μόνο κοινωνικά στρώματα. Για τα "λαϊκά" μάλιστα υπήρξε μεγαλύτερη του μέσου όρου όσον αφορά τους ρυθμούς. Η αύξηση του λόγου δωμάτια/άτομο ήταν 4,3% ετησίως για την περίοδο 1961-1971 για τα λαϊκά στρώματα, ενώ για το σύνολο του πληθυσμού ήταν 2,4%. Η θεαματική βέβαια βελτίωση των στεγαστικών συνθηκών για το σύνολο του αστικού τουλάχιστον πληθυσμού δε σημαίνει και απουσία κοινωνικών διαχωρισμών στους τρόπους ιδιοποίησης και την ποιότητα της κατοικίας<sup>12</sup>.

Εξάλλου, σύμφωνα με το Θ. Μαλούτα στο "Αθήνα, Κατοικία, Οικογένεια", εκδ. ΕΚΚΕ/Εξάντας, 1990, οι βασικοί άξονες διερεύνησης των μεταπολεμικών πρακτικών στέγασης είναι τρεις: το καθεστώς ενοίκησης, ο τρόπος απόκτησης της κατοικίας και η επιλογή περιοχής κατοικίας.

<sup>12</sup> Θωμάς Μαλούτας, *Αθήνα, Κατοικία, Οικογένεια*, εκδ. ΕΚΚΕ/Εξάντας, 1990 σελ. 11-28

### 3.1. Καθεστώς ενοίκησης<sup>13</sup>

Το καθεστώς ενοίκησης αποτελεί μια από τις βασικές παραμέτρους για τη μελέτη των στεγαστικών συνθηκών, αλλά και του ζητήματος της κατοικίας γενικότερα. Το βασικό στοιχείο που χαρακτηρίζει την εξέλιξη του καθεστώτος ενοίκησης στην Αθήνα είναι η σταθερότητα των ποσοστών των τριών κατηγοριών (ιδιοκατοίκηση, ενοικίαση, δωρεάν παραχώρηση). Η ποσοστιαία κατανομή της ιδιοκατοίκησης την περίοδο 1958-1974 είναι γύρω στο 55% και η ενοικίαση αντίστοιχα στο 40%. Το ποσοστό της ιδιοκατοίκησης είναι ιδιαίτερα υψηλό και διαφοροποιείται από τα συνήθως χαμηλότερα αντίστοιχα ποσοστά σε πόλεις ανεπτυγμένων βιομηχανικών χωρών. Αν για την ιδιοκατοίκηση είναι η προτίμηση και ο στόχος, όσον αφορά τη στέγαση, η προσπάθεια αποφυγής της ενοικίασης εκφράζεται από το υψηλό ποσοστό δωρεάν παραχώρησης κατοικίας (6%), που χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τα λαϊκά στρώματα και αποτελεί ενδοοικογενειακή διευθέτηση αυτής της αποφυγής. Η ιδιοκατοίκηση αποτελεί -και όχι πάντοτε- επιλογή, ενώ για την ενοικίαση αυτό συμβαίνει σπανίως και χαρακτηρίζει αποκλειστικά τα ευπορότερα κοινωνικο-εισοδηματικά στρώματα.

Ως προς τη χωρική κατανομή των κατηγοριών του καθεστώτος ενοίκησης, η ενοικίαση συγκεντρώνεται στο κέντρο της Αθήνας, η ιδιοκατοίκηση στην περιφέρεια και η δωρεάν παραχώρηση στη δυτική περιφέρεια. Παράλληλα, η διαμόρφωση του καθεστώτος ενοίκησης φαίνεται να επηρεάζεται περισσότερο από κάποια δημογραφικά δεδομένα και κυρίως από την οικογενειακή δομή του νοικοκυριού και από ένα γενικότερο πλέγμα οικογενειακών σχέσεων, καθώς και η στέγαση εγγράφεται σε ένα σύστημα κοινωνικής αναπαραγωγής, που αποτελεί κράμα παραδοσιακών και μεσο-στρωματικών πρακτικών. Η κρατική παρέμβαση στη διαμόρφωση του καθεστώτος ενοίκησης δεν αλλοίωσε τη λειτουργία του συστήματος αυτού, αλλά μάλλον ευνόησε την ανάπτυξή του με τη δημιουργία προϋποθέσεων/περιθωρίων απόκτησης κατοικίας από ευρύτατα κοινωνικά στρώματα στο ίδιο πλαίσιο και με την επιλεκτική δανειοδότηση ορισμένων κοινωνικών ομάδων των οποίων τη θέση ισχυροποίησε στην αγορά κατοικίας.

<sup>13</sup> Θωμάς Μαρσάκης, *Αθήνα, Κατοικία, Οικογένεια*, εκδ. ΕΚΚΕ/Εξάντας, 1990 σελ. 31-158

### 3.2. Τρόπος απόκτησης κατοικίας<sup>14</sup>

Η μελέτη του τρόπου απόκτησης της κατοικίας συμβάλλει στην κατανόηση των μηχανισμών διαφοροποίησης των πρότυπων ιδιοκατοίκησης ενώ, παράλληλα φωτίζει ορισμένες πλευρές των συνθηκών παραγωγής κατοικίας με την έννοια της αποκάλυψης των όρων ύπαρξης της σχετικής ζήτησης.

Στην Ελλάδα η δημόσια παραγωγή κατοικίας κυμάνθηκε μεταπολεμικά σε ιδιαίτερα χαμηλά επίπεδα. Τη δεκαετία του 1950 κυμάνθηκε στο 10% της συνολικής οικοδομικής δραστηριότητας, ενώ στη δεκαετία του 1960 ελαττώθηκε σε 5% για να ελαττωθεί ακόμα περισσότερο στη συνέχεια. Παράλληλα, στην Ελλάδα δεν παρουσιάζονται καθόλου δημοτική και ημιδημόσια παραγωγή κατοικίας, ενώ περιορισμένη υπήρξε και η δραστηριότητα οικοδομικών συνεταιρισμών. Στο εσωτερικό της ιδιωτικής παραγωγής κατοικίας, που κυριαρχεί ολοκληρωτικά, εμφανίζονται σημαντικά ποσοστά τόσο αγοράς έτοιμης κατοικίας (12,7% μεταξύ 1955-1959, 25,2% μεταξύ 1960-1964, 33% μεταξύ 1965-1969 και 48,6% μεταξύ 1970-1974) όσο και αυτοστέγασης και κατά παραγγελίαν οικοδόμησης (55,9%, 46,5%, 40,2% και 20,2% αντίστοιχα). Η εκτεταμένη αυτοστέγαση, όμως δεν εναρμονίζεται σε μεγάλο βαθμό με τα τρίτο-κοσμικά πρότυπα των πολύ πρόχειρων κατασκευών και της γενικότερης εξαθλίωσης.

Η αγορά και η αντιπαροχή αποτελούν ομοιογενείς γενικά διαδικασίες απόκτησης κατοικίας, αλλά δε συμβαίνει το ίδιο με την αυτοστέγαση και τις οικογενειακές παροχές. Οι οικογενειακές παροχές κυμαίνονται σε ποσοστά από 20% έως 26% το χρονικό διάστημα από το 1955 ως το 1974.

Στο πλαίσιο της αυτοστέγασης συμπεριλαμβάνεται τόσο η λαϊκή περιφερειακή αυτοστέγαση κοινωνικών στρωμάτων που δε μπορούν να έχουν πρόσβαση στην ιδιοκατοίκηση μέσω της αγοράς έτοιμων κατοικιών, όσο και η αυτοστέγαση των υψηλότερων κοινωνικο-εισοδηματικών στρωμάτων που οι απαιτήσεις τους δεν ικανοποιούνται από την παραγωγή κατοικίας για τον ανώνυμο αγοραστή και το

<sup>14</sup> Θωμάς Μαλούτας, *Αθήνα, Κατοικία, Οικογένεια*, εκδ. ΕΚΚΕ/Εξάντας, 1990. σελ. 160-276

ενιαίο κοινωνικό επίπεδο στο οποίο η τελευταία κατά κανόνα κινήθηκε. Παράλληλα η αυτοστέγαση χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα και από τα μεσαία στρώματα.

Ο αθηναϊκός χώρος διαιρείται με συστηματική ευκρίνεια όσον αφορά τον τρόπο απόκτησης κατοικίας. Η αγορά κυριαρχεί ολοκληρωτικά στο κέντρο, στα βόρεια και στα νότια προάστια και στην πρώτη προαστιακή ζώνη υπάρχει μίξη αγοράς και αυτοστέγασης, ενώ τα δυτικά προάστια αποτελούν κατ' εξοχήν χώρο αυτοστέγασης. Το κέντρο συγκεντρώνει τις ευνοϊκότερες προϋποθέσεις αντιπαροχής (υψηλοί συντελεστές δόμησης), τα νότια και βόρεια προάστια χαρακτηρίζονται από ευνοϊκές συνθήκες αντιπαροχής, λόγω αυξημένης ζήτησης και υψηλών τιμών γης, και από ευνοϊκές περιβαλλοντικές συνθήκες που προσελκύουν τη μεσοστρωματική και άνω αυτοστέγαση και τα δυτικά προάστια παρουσιάζουν ευνοϊκές συνθήκες για τη λαϊκή αυτοστέγαση (προσιτές τιμές, δίκτυα αλληλοβοήθειας).

Η τριχοτόμηση αυτή του αθηναϊκού χώρου δεν οφείλεται μόνο στο χωρικό καταμερισμό των διαφόρων λειτουργιών, αλλά και στους ίδιους τους τρόπους παραγωγής και κατανάλωσης κατοικίας που διαμόρφωσαν χωρικές φυσιογνωμίες ευνοϊκές για την ανάπτυξη συγκεκριμένων κοινωνικών διαδικασιών.

### **3.3. Επιλογή περιοχής κατοικίας<sup>15</sup>**

Η διερεύνηση των λόγων επιλογής της περιοχής κατοικίας εισάγει νέα στοιχεία, που σε συνδυασμό με εκείνα που αφορούν το κέλυφος της κατοικίας, αποτελούν σημαντικούς παράγοντες για τη διαμόρφωση των στεγαστικών επιλογών των νοικοκυριών. Οι διαφοροποιήσεις που εμφανίζονται ως προς τους λόγους επιλογής περιοχής κατοικίας αναφέρονται τόσο στη διαφοροποίηση μετρήσιμων μεγεθών (π.χ. κόστος) όσο και στη διαφοροποίηση κοινωνικών αντιλήψεων για τις οποίες αποτελούν υπόβαθρο.

<sup>15</sup> Θωμάς Μαλιώτας, *Αθήνα, Κατοικία, Οικογένεια*, εκδ. ΕΚΚΕ/Εξάντας, 1990 σελ. 279-362.

Οι λόγοι επιλογής κατοικίας μπορούν να συμπυκνωθούν σε τέσσερις ομάδες. Η πρώτη περιλαμβάνει τις επιλογές με βάση τις συγγενικές σχέσεις, την ύπαρξη οικοπέδου ή σπιτιού και την εξοικείωση με την περιοχή. Η δεύτερη ομάδα περιλαμβάνει την αναζήτηση εύκολης πρόσβασης στις συλλογικές εξυπηρετήσεις και την εξάρτηση από τον τόπο εργασίας/σπουδών. Η τρίτη περιλαμβάνει την αναζήτηση ικανοποιητικού περιβάλλοντος και η τέταρτη τις αναγκαστικές επιλογές περιοχής κατοικίας. Οι τέσσερις αυτές ομάδες επιλογών αποτελούν ουσιαστικά δύο ζεύγη αντίθετων μεταξύ τους πόλων. Μεταξύ των πρώτων δύο η αντίθεση επικεντρώνεται στο επίπεδο της σύγχρονης ή της παραδοσιακής οργάνωσης της ζωής του νοικοκυριού και έχει, ως εκ τούτου, κυρίως πολιτισμικό χαρακτήρα. Η αντίθεση μεταξύ των δύο δεύτερων είναι κυρίως κοινωνική και εκφράζει τις διαφορετικές κοινωνικές θέσεις και οικονομικές δυνατότητες εκείνων που τις υποστασιοποιούν. Η πρακτική έκφραση των πόλων αυτών δεν είναι βέβαια αμιγής και το γεγονός ότι δεν κυριαρχεί η δεύτερη αντίθεση αποτελεί σημαντικό χαρακτηριστικό διαφοροποίησης του αθηναϊκού χώρου ως προς το χώρο ανάλογου μεγέθους πόλεων σε ανεπτυγμένες βιομηχανικές πόλεις.

Μιας όμως και αναφερόμαστε κυρίως στη δεύτερη μεταπολεμική δεκαετία, θα δούμε εδώ κάποια χαρακτηριστικά των επιλογών περιοχής κατοικίας αυτών που εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα την περίοδο αυτή. Οι οικογενειακές και φιλικές σχέσεις αποτελούν διαχρονικό παράγοντα διαμόρφωσης των επιλογών περιοχής κατοικίας. Οι σχετικές επιλογές που αναφέρονται στην παρουσία γονέων παρουσιάζουν μια πτωτική τάση. Οι επιλογές με βάση την ύπαρξη σπιτιού ή οικοπέδου παρουσιάζουν μεταξύ 1960-1964 ποσοστό 10,8% επί του συνόλου των κατηγοριών λόγων επιλογών περιοχής κατοικίας, ενώ μεταξύ 1965-1969 το αντίστοιχο ποσοστό είναι 7,1% και τα επόμενα χρόνια η μείωση συνεχίζεται. Αυτό βέβαια δικαιολογείται από το ότι όσο παλαιότερη είναι η εγκατάσταση στην Αθήνα, τόσο μεγαλύτερες πιθανότητες υπήρχαν για ιδιοκτησία της κατοικίας. Εξάλλου οι τάσεις αυτονομησης από την οικογενειακή περιοχή κατοικίας και από τη διαγενεακά χρησιμοποιούμενη οικογενειακή κατοικία ήταν μικρότερες παλαιότερα. Ακόμα η σημασία της εξοικείωσης ως παράγοντα επιλογής κατοικίας μειώνεται όσο πιο πρόσφατη γίνεται η εγκατάσταση στην Αθήνα. Αντίθετα, το δίκτυο εξυπηρετήσεων της περιοχής φαίνεται να είναι πιο σημαντικό όσο πιο πρόσφατη είναι η εγκατάσταση στην Αθήνα. Το ποσοστό των επιλογών περιοχής κατοικίας και λόγω του τόπου εργασίας ή σπουδών

για όσους εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα μεταξύ 1960-1965 είναι 11,8% και για όσους εγκαταστάθηκαν την επόμενη πενταετία 12%, ενώ τα αντίστοιχα ποσοστά των αναγκαστικών επιλογών περιοχής κατοικίας (για οικονομικούς κυρίως λόγους) είναι 11,5% και 8,5%.

#### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1960<sup>16</sup>

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας 1960-1970 συντελέστηκαν σημαντικές αλλαγές σε ολόκληρη τη δομή της κινηματογραφικής διαδικασίας (παραγωγή-διανομή-κοινό). Κύριο χαρακτηριστικό της αποτελεί η αλματώδης αύξηση όλων των οικονομικών μεγεθών και παραγόντων που υπεισέρχονται στην ολοκλήρωση του κινηματογραφικού προϊόντος αλλά και την τελική του σχέση με το κοινό. Η αλληλεπίδραση που άσκησε η συνεχής αύξηση των εισπράξεων επί των εισιτηρίων στη στροφή των ιδιωτών επενδυτών για την παραγωγή ταινιών και στη λειτουργία των αιθουσών συντελέστηκε μέσα στα πλαίσια της γενικότερης οικονομικής αλλά και κοινωνικοπολιτικής συγκυρίας. Μιας συγκυρίας που ευνοούσε την αναζήτηση του εύκολου πλουτισμού και αδιαφορούσε για το μακροπρόθεσμο προγραμματισμό, την υλικοτεχνική υποδομή και την εδραίωση σε σταθερές βάσεις μιας εθνικής παραγωγής. Ειδικά στον κινηματογραφικό χώρο η οποιαδήποτε συγκροτημένη και ολοκληρωμένη προοπτική ανάπτυξης και προστασίας θα έπρεπε να διαπνέεται από μια αντίληψη ενίσχυσης του εθνικού προϊόντος όχι μόνο για την οικονομική του διάσταση αλλά και την πολιτιστική του εμβέλεια, αντιμετώπιση που γίνεται δυνατή μόνο μέσα από την κρατική βοήθεια και το θεσμικό πλαίσιο που αυτή εγκαθιδρύει.

Στην Ελλάδα, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει σε ολόκληρη την Ευρώπη μετά το β' παγκόσμιο πόλεμο, επικρατεί ένας πολυκερματισμός αρμοδιοτήτων, μια παντελής αδιαφορία για οικονομική στήριξη του πολιτιστικού προϊόντος και αδυναμία μακροπρόθεσμου προγραμματισμού. Μέχρι το 1961 δεν υπάρχει κανένας νόμος που να αντιμετωπίζει συνολικά το θέμα. Ο Νόμος 4208/61 (ΦΕΚ 176 Α/19.9.61) είναι ο πρώτος που αναφέρεται "στην ανάπτυξη της κινηματογραφίας", μια ανάπτυξη που όμως δεν εξειδικεύει με συγκεκριμένα μέτρα. Ούτε κεντρικός κρατικός φορέας χρηματοδότησης της παραγωγής προβλέπεται, ούτε θεσμοθετούνται μέτρα

<sup>16</sup> Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-Οικονομική Κατάσταση*, εκδ. Θεμέλιο, 1989

προστασίας των αιθουσαρχών, παραγωγών, διανομέων που προωθούν τις ελληνικές ταινίες και κυρίως αυτές που έχουν καλλιτεχνικές απαιτήσεις. Τα σημαντικά ποσά που συγκεντρώνονται από τους φορείς επί των εισιτηρίων δεν επιστρέφουν σε χρηματοδότηση στον κινηματογράφο, αλλά διατίθενται σε άλλους φορείς, ενώ δεν υλοποιείται η εξαγγελία για Κρατική Σχολή και Ταινιοθήκη.

Η παραγωγή αφέθηκε στα χέρια των ιδιωτών επενδυτών. Η μερική επιστροφή του φόρου 6% (αρθ.14) δε βοήθησε παρά τις ήδη επιτυχημένες εισπρακτικά ταινίες. Η υποχρεωτική δε προβολή των ελληνικών ταινιών που χαρακτηρίστηκαν προστευόμενες (αρθ. 17), μέτρο που θα ενίσχυε τις ποιοτικές ταινίες, δεν εφαρμόστηκε ποτέ. Παράλληλα, ευελπιστώντας στην προσέλκυση ξένων κεφαλαίων, θεσπίστηκαν μια σειρά ευνοϊκές ρυθμίσεις (π.χ. φορολογικές απαλλαγές, συναλλαγματικές διευκολύνσεις, απαλλαγή των μηχανημάτων από δασμούς κ.α.) για τις αλλοδαπές εταιρείες που παρήγαν ταινίες στην Ελλάδα. Ωστόσο ο νόμος περιελάμβανε και θετά στοιχεία, όπως η θέσπιση των κρατικών βραβείων και διακρίσεων, η καθιέρωση της εβδομάδας ελληνικής ταινίας και ο χαρακτηρισμός των ταινιών σε προστατευόμενες βάσει καλλιτεχνικών κριτηρίων.

Το κυριότερο όμως γνώρισμα της κρατικής στάσης και μετά την ψήφιση του Ν. 4208 είναι η ανυπαρξία ουσιαστικής οικονομικής ενίσχυσης και η διατήρηση του πολυκερματισμού των αρμοδιοτήτων σε πολλά Υπουργεία (Βιομηχανίας, Εμπορίου, Προεδρίας, Οικονομικών). Η γραφειοκρατική και λογοκριτική παρέμβαση είναι τόσο έντονες που περιορίζουν τις δυνατότητες ελευθερίας της έκφρασης στο ελάχιστο. Μια σειρά από επιτροπές υπεισέρχονται σε όλα τα στάδια της διαδικασίας (άδειες λήψης σκηνών, άδειες προβολής κ.α.), επιβάλλοντας μια άμεση αλλά και έμμεση (μέσω της αυτολογοκρισίας) επέμβαση στο τελικό αποτέλεσμα.

Παρόλα αυτά η ποσοτική έκρηξη η οποία συντελέστηκε τη συγκεκριμένη δεκαετία αποτελεί πρωτοφανές φαινόμενο και απαιτεί ιδιαίτερη ανάλυση. Η αύξηση που πραγματοποιήθηκε αφορούσε το σύνολο των οικονομικών μεγεθών και όπως ήταν φυσικό έδρασε αποτελεσματικά όσον αφορά την εισροή κεφαλαίων προς τις κινηματογραφικές δραστηριότητες. Κατ' αρχήν, ο αριθμός των εισιτηρίων ξεπέρασε τα 100.000.000 και σε σχέση με τον πληθυσμό της Ελλάδας αποτέλεσε ρεκόρ όσον αφορά τη συχνότητα προσέλευσης του κοινού στις αίθουσες σε ολόκληρη την



Ευρώπη. Η αύξηση αυτή που έγινε αλματώδως είναι αυτονόητο ότι προσέφερε σημαντικά κέρδη στους παραγωγούς και αιθουσάρχες. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα την ανάλογη αύξηση των παραγομένων ταινιών και του αριθμού των αιθουσών. Την εξεταζόμενη περίοδο τα αντίστοιχα οικονομικά μεγέθη είναι τα υψηλότερα που πραγματοποιήθηκαν σε ολόκληρη την πορεία της ελληνικής κινηματογραφίας.

Η αύξηση του πληθυσμού της Αθήνας, η μετακίνηση και εγκατάσταση αγροτικών στρωμάτων στην πρωτεύουσα και κυρίως στα περίχωρά της οδήγησαν σε σημαντικές οικονομικές και κοινωνικές ανακατατάξεις. Η εσωτερική μετανάστευση είχε επιπτώσεις και στον τομέα της πολιτιστικής συμπεριφοράς. Ο κινηματογράφος αναδείχτηκε σε κατ' εξοχήν μαζικό μέσο ψυχαγωγίας, τόσο γιατί προσφερόταν σε χαμηλή τιμή, όσο και γιατί η θεματολογία του ήταν ευχάριστη και εύληπτη για τους περισσότερους. Δεν είναι καθόλου τυχαία η αλματώδης αύξηση τόσο των εισιτηρίων όσο και των αιθουσών που βρίσκονται σε συνοικίες και περίχωρα. Εκεί κυρίως προβάλλονται ελληνικές ταινίες που έχουν ήδη κερδίσει τις πλαταιές μάζες και λόγω της γλώσσας αλλά και του οικείου θέματος. Συγκεκριμένα η β' προβολή πραγματοποιεί από το 51,19% έως το 62,17% του συνολικού αριθμού των εισιτηρίων της Αθήνας. Ειδικότερα, οι αίθουσες των συνοικιών και των περιχώρων συγκεντρώνουν τριπλάσιο αριθμό εισιτηρίων από αυτές της α' προβολής που βρίσκονται στο κέντρο.

Ο αριθμός των αιθουσών με πάνω από 100.000 εισιτήρια το χρόνο είναι ιδιαίτερα μεγάλος, ο δε αντίστοιχος αριθμός των χειμερινών αιθουσών με μέσο όρο ημερησίως εισιτηρίων πάνω από 500 είναι στα περίχωρα γύρω στις 50. Τα μεγέθη αυτά είναι πάρα πολύ μεγάλα αν συγκριθούν με τα αντίστοιχα της προηγούμενης αλλά και της επόμενης δεκαετίας. Η στροφή αυτή του κοινού προς τις κινηματογραφικές αίθουσες με τα εισπρακτικά αποτελέσματα που επέφερε έστρεψε ένα μεγάλο μέρος των παραγωγών σε αύξηση των παραγομένων ταινιών. Οι νέοι καταναλωτές του κινηματογραφικού προϊόντος προτιμούν ελληνικές ταινίες. Είναι θεατές που προέρχονται από χαμηλά εισοδηματικά στρώματα και πολλές φορές δε γνωρίζουν ανάγνωση. Παράλληλα για αυτούς η θέαση στην κινηματογραφική αίθουσα αποτελεί εκδήλωσή κοινωνικότητας και συμμετοχής στα κοινά, καθώς αισθάνονται ακόμα ξένοι στο νέο κοινωνικό χώρο που μεταφυτεύτηκαν από αιτίες άσχετες πολλές φορές από τις δικές τους επιλογές και επιθυμίες. Την ανάγκη τους για φτηνή και ανώδυνη

ψυχαγωγία εκμεταλλεύτηκαν στο έπακρο οι έλληνες παραγωγοί. Μια μεγάλη μερίδα από αυτούς αποσκοπούσε στην παροχή φτηνών και ανώδυνων ψυχαγωγικών ταινιών.

Εξάλλου, ολόκληρη η δομή και οργάνωση της παραγωγικής διαδικασίας δε δικαιολογεί οποιαδήποτε ελπίδα για μακροπρόθεσμη δημιουργία υλικοτεχνικής και ουσιαστικής υποδομής για μια σοβαρή πολιτιστική βιομηχανία. Παρόλο που ο αριθμός των ταινιών που παράγονται κάθε χρόνο είναι μεγαλύτερος από τους αντίστοιχους άλλων ευρωπαϊκών χωρών, πολλές εταιρείες παραγωγής λειτουργούν ευκαιριακά και χωρίς ουσιαστική παρουσία. Το σύνολο των κεφαλαίων που επενδύονται στην παραγωγή προέρχεται από ιδιώτες παραγωγούς. Αν εξαιρεθούν τρεις ή τέσσερις εταιρείες παραγωγής που εμφανίζουν συνεχή και έντονη παραγωγική δραστηριότητα, οι υπόλοιπες από τις 243 που δραστηριοποιούνται μέσα στη δεκαετία παρουσιάζουν ελάχιστη δράση. Πολλές από αυτές ιδρύθηκαν από άτομα άσχετα με τον κινηματογράφο και έπαψαν να λειτουργούν μετά από μία ή δύο ταινίες. Οι επιχειρηματίες που τις δημιούργησαν στράφηκαν προς τον κινηματογράφο συγκυριακά και αποβλέποντας στην εύκολη και γρήγορη απόδοση των επενδύσεών τους.

Το φαινόμενο αυτό οδήγησε σε μια υπερπαραγωγή ταινιών από τις οποίες ελάχιστες είχαν ποιοτικό αντίκρισμα που θα τους επέτρεπε να αντέξουν τον ανταγωνισμό των ξένων ταινιών στην Ελλάδα και να επιβληθούν στη διεθνή αγορά. Βέβαια το κοινό παρείχε τη δυνατότητα σε πολλές από αυτές να επιβιώσουν αλλά και αυτό διήρκεσε πολύ μικρό χρονικό διάστημα.

Οι ελληνικές ταινίες που σημείωσαν συνταρακτικές εμπορικές επιτυχίες ήταν παραγωγές των μεγάλων εταιρειών (Φίνος Φιλμ, Τζέιμς Πάρις) και είχαν γνωστούς ηθοποιούς για πρωταγωνιστές. Άρα λοιπόν η ελληνική παραγωγή στηρίχτηκε στην ιδιωτική πρωτοβουλία και τους όρους που της επέβαλλε η εμπορευματική αγορά. Επειδή "είναι αδύνατο να υπάρξει κινηματογράφος χωρίς χρήματα" κατά τον Pierre Sorlin, αλλά και "επενδυτής χωρίς ελπίδες κέρδους" είναι φανερό ότι η κύρια επιδίωξη των παραγωγών δεν υπήρξε η ποιοτική αναβάθμιση του κινηματογραφικού προϊόντος ούτε η καλλιτεχνική έκφραση των δημιουργών.

Κύριος στόχος τους ήταν η μεγιστοποίηση των κερδών και μάλιστα με τα λιγότερο δυνατός έξοδα παραγωγής. Δεν είναι τυχαίο ότι τα περισσότερα έργα της περιόδου τα χαρακτηρίζει η προχειρότητα και η αφέλεια. Διαδραματίζονται σε πολύ συγκεκριμένους χώρους με ντεκόρ που επαναλαμβάνονται τα περισσότερα από ταινία σε ταινία με ελάχιστες αλλαγές. Ο παραγωγός είναι κυρίαρχος παράγοντας, αυτός αποφασίζει για το θέμα, τον σκηνοθέτη, τους ηθοποιούς, αλλά και τις επιμέρους λεπτομέρειες. Σενάριο ουσιαστικά δεν υπάρχει και οι σκηνοθετικές πρωτοβουλίες απλά υπακούν στις απαιτήσεις του παραγωγού, οι επιλογές του οποίου είναι συνήθως ανάλογες με το κυρίαρχο κλίμα της μετριότητας που επικρατεί. Πολλές από αυτές τις ταινίες μιμούνται ήδη επιτυχημένα πρότυπα. Το αποτέλεσμα είναι μέτριο και προσβάλλει την αισθητική του θεατή. Οι ταινίες αυτές προβάλλονται κυρίως στη β' προβολή αλλά και στην α' με μικρή όμως επιτυχία. Αριθμητικά όμως οι ταινίες αυτές είναι οι περισσότερες. Η παράθεση και μόνο μερικών τίτλων υποδηλώνει το είδος και την ποιότητά τους. Μερικοί χαρακτηριστικοί τίτλοι μελό: "Μάνα μου παραστράτησα" (1961), "Αγνή και ατιμασμένη" (1961), "Κατρακύλισμα στο βούρκο" (1962), "Ο κατήφορος μιας ορφανής" (1963), "Η αστεφάνωτη" (1964), "Μη μ' αφήνεις μανούλα" (1968), "Ακόμα μια φορά πριν ξεψυχήσω" (1969). Γενικά επιχειρείται ο εντυπωσιασμός και ο τίτλος είναι συχνά άσχετος με το θέμα: "Διαβόλου κάλτσα" (1960), "Άνδρας είμαι και το κέφι μου θα κάνω" (1960), "Ο διάολος και η ουρά του" (1961), "Αχ και να' μουν άνδρας" (1966), "Κοκκοβιός και σπάρος στα δίχτυα της αράχνης" (1966).

#### ***4.1. Θεματολογία, ποιότητα και απήχηση των κινηματογραφικών έργων***

Στην προσπάθεια των παραγωγών να προσεγγίσουν το πλατύ κοινό δημιουργούνται ταινίες που, θέλοντας να είναι προσιτές σε όλους, καταντούν άλλοτε γελοίες και άλλοτε κοινότητες. Δυστυχώς οι περισσότερες από αυτές είναι στα όρια του ανεκτού. Τόσο η θεματολογική τους προσέγγιση όσο και η κινηματογραφική τους γραφή είναι κακέκτυπες μεταφορές ενός μοντέλου ιδιαίτερα επιτυχημένου στον αμερικανικό κινηματογράφο. Είναι το μοντέλο της φυγής από την πραγματικότητα μέσα από την αυταπάτη της ψυχαγωγίας. Το θέαμα αυτό, υποδυόμενο την

αναπαράσταση του πραγματικού, καθησυχάζει και απαλλάσσει το θεατή από προβληματισμούς και ενεργητική συμμετοχή.

Ο καταγιγισμός εικόνων και εντυπώσεων, η άμβλυση των κοινωνικών και οικονομικών διαφορών και ανισοτήτων, η εξαφάνιση των προσωπικών και κοινωνικών αντιθέσεων και η τελική επικράτηση του "happy end" δημιουργούν ένα αίσθημα ευφορίας στο θεατή που αντιλαμβάνεται τον κινηματογράφο σαν ένα μέσο για την απλή κατανάλωση εικόνων. Οι εικόνες αυτές όμως του αποστερούν τη δυνατότητα για σκέψη και μετατρέπουν το κινηματογραφικό έργο σε απλό θέαμα. Το θέαμα ουδετεροποιεί, στερώνει τις δυνατότητες του θεατή, περιορίζοντας τις εικόνες σε κάτι εξωτερικό, αδιαπέραστο, βουβό, χοντροκομμένο. Το θέαμα στα χέρια των επαγγελματιών, με το να υποκαθιστά το συλλογικό πανηγύρι προκαλεί μια οριστική ρωγή σ' αυτή τη συλλογικότητα και μεταβάλλει το ενεργητικά συμμετέχο άτομο σε αδρανή θεατή.

Οι συνέπειες αυτής της στάσης δεν είναι άμοιρες ιδεολογικών αποτελεσμάτων, παρά την αντίθετα διατυμπανιζόμενη από τους παραγωγούς άποψη. Η επιμονή στην "απολίτικη" όπως τη χαρακτηρίζουν στάση τους είναι άμεσα συνδεδεμένη με ιδεολογικές συνέπειες πολύ συγκεκριμένες. Η κοινωνική συναίνεση που επικρατεί στη δομή των περισσότερων σεναρίων, η επικράτηση λύσεων που βασίζονται στο τυχαίο για κάθε προσωπικό και οικονομικό αδιέξοδο, η ευκολία ανέλιξης από τη μια κοινωνική τάξη στην άλλη και η επιτυχής κατάληξη για όλες τις υπάρχουσες δυσκολίες είναι μερικά από τα στοιχεία που χρησιμοποιεί η βιομηχανία της "ανώδυνης ψυχαγωγίας" για να επιτύχει τη διατήρηση της υπάρχουσας κατάστασης.

Η αστική τάξη επιβάλλει την ηγεμονία της μέσα από ιδεολογικούς μηχανισμούς, ιδιαίτερα πολυσύνθετους. Το τραγικό όμως είναι ότι οι μάζες δε συνειδητοποιούν αυτή την πραγματικότητα και υποτάσσονται με ευκολία σε πρότυπα που τους προσφέρονται αφειδώς. Ο Umberto Eco (στο "Κήνσορες και θεράποντες" σελ.45) είναι ιδιαίτερα αυστηρός σ' αυτό το θέμα τονίζοντας ότι " ο τρόπος που οι μάζες διασκεδάζουν, που σκέφτονται, που φαντάζονται δεν γεννιέται από τα κάτω: τους προτείνεται μέσω των μαζικών επικοινωνιών με τη μορφή μηνυμάτων συνταγμένων με τον κώδικα της ιθύνουσας τάξης. Έχουμε έτσι την ιδιότυπη κατάσταση της

μαζικής κουλτούρας που στο πλαίσιο της το προλεταριάτο καταναλώνει αστικά πρότυπα παιδείας, θεωρώντας τα δική του αυτόνομη έκφραση".

Δεν είναι τυχαία η απήχηση αυτών των ταινιών στα κατώτερα εισοδηματικά στρώματα που αποτελούν και τη μεγάλη μάζα των θεατών. Το κοινωνικό δράμα, η αισθηματική περιπέτεια αλλά και η κωμωδία είναι τα κυρίαρχα είδη που μέσα από εκλαϊκευμένες υπερβολές, υπεραπλουστευμένες συγκρούσεις και γεγονότα οδηγούνται σε λύσεις εντελώς εξωπραγματικές και στερεότυπες. Η κινηματογραφική γραφή είναι απλοϊκή, το δε αφηγηματικό μοντέλο επαναλαμβάνεται με ελάχιστες αλλαγές στις περισσότερες ταινίες. Ακόμα και οι κωμωδίες, παρόλο που διαθέτουν μια φρεσκάδα και αξιόλογους ηθοποιούς, καταντούν σε μεγάλο βαθμό να αναπαράγουν τα ίδια πρότυπα.

Στο σημείο αυτό θα έπρεπε ίσως να τονιστεί ότι ο κινηματογράφος αυτής της περιόδου δεν κάνει τίποτα άλλο από το να ακολουθεί τη γενικότερη πολιτική συγκυρία και να εκφράζει την καθολικότερη ένδεια στον τομέα της διανόησης. Η "σιωπή" και η "συμμόρφωση" των διανοούμενων μετά τον εμφύλιο συνεχίστηκε μέχρι τη δεκαετία 1960-1970.

Εξάλλου στον κινηματογράφο η ύπαρξη της λογοκρισίας έβαζε φραγμό στην ελευθερία της έκφρασης μέσα από τον προληπτικό και κατασταλτικό έλεγχο που ασκούσε η κρατική εξουσία. Με μία σειρά από επιτροπές αποτελούμενες κυρίως από κρατικούς υπαλλήλους αλλά και άτομα με "ειδικές γνώσεις και εμπειρία σε ζητήματα κινηματογράφου" οριζόμενα όμως από τον Υπουργό Προεδρίας (αρθ. 44 του Ν.4208/61) επέβαλλαν έναν αυστηρό έλεγχο τόσο στα σενάρια και στη παραχώρηση άδειας λήψης σκηνών όσο και στη ολοκληρωμένη ταινία για τη παραχώρηση άδειας προβολής. Αυτό οδηγούσε στη δημιουργία ενός κλίματος έντονης αυτολογοκρισίας κατά την επιλογή των θεμάτων αλλά και στην ανάπτυξή τους. Ο παραγωγός επέλεγε θέματα ανώδυνα και κοινότοπα γιατί έτσι εξασφάλιζε την απρόσκοπτη προβολή των ταινιών του, ο δε σκηνοθέτης καταντούσε απλός διεκπεραιωτής. Γι' αυτό, παρά τη σημαντική παραγωγή ταινιών από άποψη καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις στις οποίες θα μπορούσαμε να αναφερθούμε.

Οι σκηνοθέτες εργάζονται κάτω από όρους και συνθήκες παραγωγής που έχουν επιβάλει ρυθμούς τέτοιους που απαιτούν απλά εκτέλεση και όχι δημιουργική παρέμβαση. Τα κυριότερα είδη που επικρατούν είναι οι κωμωδίες και τα δράματα. Θεματολογικά όμως επαναλαμβάνονται τόσο πολύ που η ολοκλήρωση μιας ταινίας καταντάει ρουτίνα για τους συντελεστές της. Οι περισσότερες ταινίες στηρίζονται στην παρουσία κάποιων "σπαρ" οι οποίοι, ανεξάρτητα από την αφηγηματική εξέλιξη της ταινίας, θα προσελκύσουν ένα μεγάλο μέρος του κοινού. Η Αλίκη Βουγιουκλάκη, ο Θανάσης Βέγγος, η Ρένα Βλαχοπούλου, ο Νίκος Ξανθόπουλος, ο Κώστας Χατζηχρήστος, ο Νίκος Κούρκουλος, η Τζένη Καρέζη, ο Λάμπρος Κωνσταντάρας και μερικοί ακόμα σημαντικοί ηθοποιοί αποτελούν τους πόλους έλξης των θεατών. Το δυσάρεστο είναι ότι οι παραγωγοί δεν εκμεταλλεύονται πλήρως το ανεξάντλητο ταλέντο πολλών από αυτούς, αλλά τους αφήνουν ελεύθερους να αυτοσχεδιάζουν σε ανύπαρκτα σενάρια που επαναλαμβάνονται εξαντλητικά. Οι σκηνοθέτες που εμφανίστηκαν την προηγούμενη δεκαετία συνεχίζουν να έχουν έντονη παρουσία εξαρτώμενοι όλοι από τα κεφάλαια των ιδιωτών παραγωγών για την πραγματοποίηση ταινίας. Ο Σακελλάριος, ο Λάσκος, ο Τατασόπουλος, ο Στράντζαλης, ο Καραγιάννης, η Πλυτά, ο Αβραμέας, ο Δημόπουλος, ο Θαλασσινός, ο Δαδής, ο Γεωργιάδης, ο Τεγόπουλος, ο Δαλιανίδης, ο Παπακώστας, ο Γρηγορίου, ο Τζαβέλλας κ.α. καλούνται να σκηνοθετήσουν ένα μεγάλο αριθμό ταινιών, τις περισσότερες φορές κάτω από συνθήκες όχι ιδανικές για την ανάπτυξη των δημιουργικών τους ανησυχιών. Πολλές από αυτές είναι μέσα στα όρια της ευπρεπούς και αξιοπρεπούς παρουσίας.

#### ***4.2. Νέες τάσεις στον ελληνικό κινηματογράφο***

Ο μεν Κούνδουρος με το "Ποτάμι" (1960) και τις "Μικρές Αφροδίτες" (1963) ο δε Κακογιάννης με την "Ερόικα" (1960) και τη "Ηλέκτρα" (1962) συνεχίζουν την προσωπική τους πορεία. Με την αρχαία τραγωδία καταπιάστηκε και ο Τζαβέλλας στην "Αγτιγόνη" (1961), ο ίδιος δε έκανε την τελευταία του ταινία το 1965 ("Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα"). Από τις αξιοσημείωτες ταινίες της περιόδου είναι το "Ποτέ την Κυριακή" (1960), τα "Παιδιά του Πειραιά" του Ζυλ Ντασέν με τη Μελίνα



Μερκούρη, η "Συνουκία το όνειρο" του Αλέκου Αλεξανδράκη, ο "Ουρανός" (1962) του Τάκη Κανελλόπουλου, τα "Κόκκινα Φανάρια" (1963) του Βασίλη Γεωργιάδη κ.α.

Την ίδια περίοδο για πρώτη φορά έχουμε μια προσπάθεια πολιτικού φιλμ με τις "100 ώρες του Μάη" των Δήμου Θέου και Φώτου Λαμπρινού. Η ταινία αυτή που άρχισε το 1963 και έχει θέμα τη δολοφονία του Γρ. Λαμπράκη λογοκρίθηκε πολλές φορές για να προβληθεί δημόσια για πρώτη φορά στο εξωτερικό το 1974 στο φεστιβάλ της Τουρ όπου και απέσπασε τιμητική διάκριση. Το γεγονός αυτό αναφέρεται για να γίνει κατανοητό το κλίμα μέσα στο οποίο δημιουργούνταν οι ελληνικές ταινίες.

Παρόλα αυτά η γενικότερη κατάσταση σίγουρα είναι καλύτερη από ό,τι την προηγούμενη δεκαετία. Και αυτό γιατί "η ελπίδα που γέννησε η ανάληψη της εξουσίας από το Κέντρο ότι η Ελλάδα θα ξανάβρισκε μια κανονική πολιτική και κοινωνική ζωή, που είχε διακοπεί από τη δικτατορία του Γεωργίου Β' και του Μεταξά" όπως επισημαίνει ο Ν. Σβορώνος (στην "Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας", σελ. 148) βοήθησε στο να δημιουργηθεί μια τάση για περισσότερη ελευθερία έκφρασης και αναζήτησης νέων μορφών αφήγησης. Η τάση αυτή πρωτοεκδηλώθηκε στις ταινίες μικρού μήκους γιατί η παραγωγή τους δεν προϋποθέτει την ύπαρξη τεράστιων ποσών. Στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1965 οι ταινίες μικρού μήκους συγκεντρώνουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Για πρώτη φορά εμφανίζονται ανεξάρτητες παραγωγές που είναι προϊόντα συλλογικής συνεργασίας και στις οποίες ο σκηνοθέτης διεκδικεί για τον εαυτό του μια ελευθερία τόσο στην επιλογή του θέματος όσο και την κινηματογραφική του απόδοση.

Δεν είναι τυχαίο ότι εκείνη τη χρονιά εμφανίστηκαν με ταινίες σκηνοθέτες από τους πλέον σημαντικούς στην πορεία της ελληνικής κινηματογραφίας. Η στροφή αυτή συνεχίζεται την επόμενη χρονιά και με ταινίες μεγάλου μήκους. Στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1966 πραγματοποιείται μια τομή πολύ σημαντική γιατί δε συνδέεται μόνο με το σπάσιμο των κυρίαρχων παραγωγικών διαδικασιών και την ανάληψη πρωτοβουλιών από σκηνοθέτες όσο με τις συνέπειες που αυτές έχουν στο τελικό αποτέλεσμα, την ολοκληρωμένη ταινία. Συγκεκριμένα, οι ταινίες "Πρόσωπο με πρόσωπο" του Ροβήρου Μανθούλη, "Μέχρι το πλοίο" του Αλέξη Δαμιανού, "Με τη λάμψη στα μάτια" του Πάνου Γλυκοφρύδη, η "Εκδρομή" του Τάκη

Κανελλόπουλου, "Ο θάνατος του Αλέξανδρου" του Δημήτρη Κολλάτου αποτελούν ένδειξη του δυναμικού που περικλείει η ελληνική κινηματογραφία.

Οι σκηνοθέτες απελευθερωμένοι από το πρότυπο του χρηματοδότη παραγωγού διακινδυνεύουν μια άλλη προσέγγιση σε θέματα που η μέχρι τότε παραγωγή αντιμετώπιζε επιφανειακά και κοινότοπα. Ο μικροαστισμός στην ταινία του Μανθούλη, η μετανάστευση στο Δαμιανό, η αμφιταλάντευση στο Γλυκοφρύδη δεν αποτελούν το πρόσχημα αλλά γίνονται η αφορμή για μια πιο ουσιαστική ανάλυση, γεγονός που ο μέχρι τότε κινηματογραφικός τρόπος αφήγησης αδυνατούσε ή αδιαφορούσε να πραγματοποιήσει. Η ποιητική διάθεση του Κανελλόπουλου και η πρόκληση του Κολλάτου εμφανίζουν μια πολυεπίπεδη διάσταση και ολοκληρώνουν την ενδιαφέρουσα εικόνα αναζήτησης και προβληματισμού που χαρακτηρίζει όλες τις ταινίες που αναφέραμε.

Κι ενώ ο χάρτης της κινηματογραφικής πραγματικότητας στιγματίζεται από την εμφάνιση αυτών των γεμάτων ελπίδες για το μέλλον προσπαθειών, η επιβολή της δικτατορίας ένα χρόνο μετά έρχεται να ανατρέψει εντελώς τη δυνατότητα ελεύθερης έκφρασης. Η παρέμβαση της λογοκρισίας είναι ασφυκτική. Ο ΑΝ 140/67 (ΦΕΚ Α 165/30.9.67) και ο ΑΝ 394/68 (ΦΕΚ Α 95/4.5.68) ορίζουν νέες επιτροπές από πρόσωπα "άτινα ως εκ των γενικών και ειδικών γνώσεών των, της εν γένει μορφώσεώς των, την καθ' όλον εμπειρίας και των ικανοτήτων των δύνανται να συμβάλωσιν εις την εκπλήρωση του έργου των". Η αοριστία αυτή ως προς τον προσδιορισμό των προσώπων επιτρέπει την αυθαιρεσία στην επιλογή ατόμων χωρίς επαγγελματικά ή καλλιτεχνικά κριτήρια και, συνεπικουρούμενη από την ασάφεια για τους όρους κρίσης των ταινιών, δημιουργεί ένα καθεστώς πλήρους ελέγχου και αυθαίρετων επεμβάσεων. Οι επεμβάσεις αυτές συνίστανται στην αφαίρεση ολόκληρων σκηνών, στην παρέμβαση στους διαλόγους, στην αλλαγή του τίτλου, επεκτείνονται δε μέχρι τα διαφημιστικά ή και τις φωτογραφίες που αναρτώνται στις προθήκες των κινηματογράφων. Είναι αυτονόητο ότι αφενός ο προληπτικός και κατασταλτικός έλεγχος, αφ' ετέρου η απομάκρυνση από την Ελλάδα για καθαρά πολιτικούς λόγους ενός μεγάλου αριθμού σκηνοθετών σταμάτησε απότομα τις διαφαινόμενες προοπτικές ανάπτυξης.



Οι επιπτώσεις αυτής της κατάστασης υπήρξαν πολυάριθμες και πολυεπίπεδες, στα δε αποτελέσματά της θα έπρεπε να υπολογιστεί και η ανακοπή της προσπάθειας των σκηνοθετών-παραγωγών για τη δημιουργία μιας ανεξάρτητης παραγωγός που αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο σαν πολιτιστικό προϊόν. Αντίθετα την περίοδο αυτή ευνοείται μια αύξηση της παραγωγής υπερθεαμάτων, πολεμικού κυρίως χαρακτήρα με έντονα εθνικιστικά μηνύματα και ανύπαρκτη καλλιτεχνική αξία.

#### ***4.3. Η αμερικανική κυριαρχία στην κατανομή των προβαλλόμενων κινηματογραφικών έργων***

Τελειώνοντας τη χαρτογράφηση της συγκεκριμένης περιόδου θα ήταν αναγκαίο να αναφερθούμε στη διανομή και πιο συγκεκριμένα στην κατανομή του ενδιαφέροντος σε ταινίες και χώρες προέλευσής τους. Έχει ήδη αναφερθεί ότι οι ελληνικές ταινίες γνωρίζουν σημαντική επιτυχία κυρίως στα προάστια και περίχωρα της Αθήνας αλλά και στην επαρχία.

Είναι φανερό ότι ένα μεγάλο μέρος των νέων θεατών του κινηματογράφου στράφηκε κατ' εξοχήν προς την ελληνική ταινία. Από τη σημαντική αύξηση των εισιτηρίων το μεγαλύτερο μερίδιο το κέρδισε η ελληνική ταινία κυρίως στα περίχωρα και τις συνοικίες. Τα ποσοστά επί των εισιτηρίων στην Αθήνα διακυμάνθηκαν από 27,22% έως 37,50%. Οι αριθμοί αυτοί αντιπροσωπεύουν πολύ μεγάλη αύξηση αν αναλογιστούμε τη γενικότερη άνοδο στη προσέλευση του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες. Οι ελληνικές ταινίες το 1954-1955 καταλάμβαναν το 12,81% των εισιτηρίων. Τη συγκεκριμένη δεκαετία υπήρξαν ταινίες που ξεπέρασαν τα 600.000-750.000 εισιτήρια. Πρόκειται για τις ταινίες στις οποίες πρωταγωνιστούν οι "σταρ" της ελληνικής κινηματογραφίας και είναι κυρίως κωμωδίες ή δράματα. Την πενταετία 1965-1970 πάνω από 40 ταινίες κάθε χρόνο συγκεντρώνουν περισσότερα από 150.000 εισιτήρια στην α' προβολή.

Εξάλλου και οι παραγωγοί όπως ήδη τονίστηκε φροντίζουν να προσφέρουν στο κοινό αυτό που θέλει και το κοινό θέλει αυτό που του προσφέρεται. Μέσα σε αυτή

την αλληλεξαρτώμενη σχέση το πλατύ κοινό πολιτιστικά ακαλλιέργητο εθίστηκε σε ένα είδος κινηματογραφικής γραφής που δεν απαιτούσε ιδιαίτερη προσπάθεια για την ανάγνωσή του, ενώ παράλληλα καθησυχάζεται και το διασκεδάσει ανώδυνα, καθώς ακόμα και τα πλέον δακρύβρεχτα μελοδράματα έχουν ευχάριστο τέλος.

Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα ταινίες που απαιτούν προσπάθεια και ξεφεύγουν από τα γνωστά κλισέ να μην επιτυγχάνουν τα ίδια αποτελέσματα παρά την καλλιτεχνική τους αξία. Το " Πρόσωπο με πρόσωπο" του Ρ. Μανθούλη έκανε 89.569 εισιτήρια στην α' προβολή το 1966-1967, όταν την ίδια χρονιά 60 συνολικά ταινίες κατάφεραν και συγκέντρωσαν πάνω από 100.000 εισιτήρια. Περισσότερο χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των ταινιών "Εκδρομή" του Τ. Κανελλόπουλου που έκανε 9.227 εισιτήρια και "Μέχρι το πλοίο" του Αλ. Δαμιανού με 14.900 εισιτήρια.

Παρόλα αυτά τη συγκεκριμένη δεκαετία οι ελληνικές ταινίες κατάφεραν να αποκτήσουν τη μεγαλύτερη και αποδοτικότερη οικονομικά σχέση τους με το ελληνικό κοινό. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονιστεί και η συμμετοχή των αιθουσαρχών στη διαμορφωμένη κατάσταση. Η συμμετοχή των ελληνικών ταινιών στον προγραμματισμό των αιθουσών είναι πολύ μεγάλη. Πολλοί από αυτούς προαγοράζουν δικαιώματα προβολής συμμετέχοντας οικονομικά στην παραγωγή. Η διανομή της ελληνικής ταινίας δε θα γνωρίσει ποτέ καλύτερη μεταχείριση από ότι στη δεκαετία του '60.

Αν οι ελληνικές ταινίες επιτυγχάνουν σημαντική σχέση με το κοινό, οι αμερικανικές παραμένουν σταθερά στην πρώτη θέση τόσο του αριθμού των ταινιών όσο και των εισπράξεων, εξασφαλίζοντας σταθερά πάνω από 45% που επιφέρει και τα αντίστοιχα οικονομικά οφέλη στις πολυεθνικές εταιρείες διανομής. Το φαινόμενο αυτό είναι παγκόσμιο και στηρίζεται σε μια πολυσύνθετη διαδικασία επηρεασμού και επιβολής τόσο στους επιχειρηματίες (εισαγωγείς, αιθουσαρχές) όσο και στο κοινό. Η αυστηρά οργανωμένη "βιομηχανία ονείρων" όπως τη χαρακτηρίζει ο Powdermaker καταφέρνει να προωθεί τις αμερικάνικες ταινίες μέσα από τις "Majors", το τραστ των πολυεθνικών εταιρειών που έχουν κατακτήσει τη διεθνή κυριαρχία, τόσο στο χρόνο προβολής (μέσω του μεγάλου αριθμού ταινιών) όσο και στις εισπράξεις.

Αυτό επιτυγχάνεται με ένα σύστημα εξασφάλισης αγοράς για όλες τις ταινίες τους (επιτυχίες και μη) με τη μέθοδο του πακέτου. Παρέχοντας ποσοστά στους κατά τόπους αντιπροσώπους-εισαγωγείς τους προσφέρουν ένα μεγάλο αριθμό ταινιών από τις οποίες δυο-τρεις είναι αξιόλογες ενώ όλες οι άλλες γίνονται για να συντηρούν την παραγωγική βιομηχανία. Κατακλύζοντας τις εσωτερικές αγορές με ένα μεγάλο αριθμό ταινιών δεσμεύουν το χρόνο των αιθουσών τις οποίες ελέγχουν σε μεγάλο βαθμό και στερούν τις άλλες κινηματογραφίες από ανάλογη πρόσβαση. Παράλληλα, διαθέτοντας το ένα τρίτο του προϋπολογισμού κάθε ταινίας για διαφήμιση μέσα από άρθρα σε εφημερίδες, ραδιόφωνα, τηλεοράσεις και καλλιέργεια του σταρ-σύστημ για τους ηθοποιούς που παίρνουν μέρος έχουν προετοιμάσει ένα μεγάλο μέρος του κοινού να δεχτεί τις ταινίες για τις οποίες έχει ήδη προσλάβει ένα πλήθος πληροφοριών. Πολλές φορές κυκλοφορεί σε δίσκο η μουσική, ενώ το σενάριο σε βιβλίο ολοκληρώνοντας έτσι την εικόνα για την ταινία και καθιστώντας απαραίτητη τη θέασή της. Πέρα από τα άμεσα οικονομικά οφέλη που παρέχει στην αμερικάνικη οικονομία η κυριαρχία αυτή διεθνώς, τους προσφέρει μια ιδεολογική και πολιτιστική επιρροή εξίσου σημαντική.

Με την έξη που δημιουργεί η διείσδυση του αμερικανικού μοντέλου εξασφαλίζει μόνιμη προσέλευση στις ταινίες του είδους και αποτρέπει το κοινό από την πρόσληψη άλλων πολιτιστικών προτύπων που εκφράζουν άλλους λαούς και άλλες αισθητικές και θεματολογικές τάσεις και αντιλήψεις. Αυτό το γεγονός έχει επιπτώσεις στην ενημέρωση του κοινού αλλά και στη δυνατότητα πολυφωνίας και πλουραλισμού, ενώ στερεί τις άλλες κινηματογραφίες από σημαντικούς πόρους. Στην Ελλάδα τη συγκεκριμένη περίοδο τα γραφεία εκμετάλλευσης που ελέγχουν όλη τη διανομή είναι εκείνα που εκπροσωπούν τις αμερικανικές πολυεθνικές και προωθούν παράλληλα τις δικές τους ελληνικές παραγωγές.

Από τις 60 περίπου εταιρείες που αναπτύσσουν δραστηριότητες στο χώρο της εισαγωγής και εκμετάλλευσης ταινιών 5 με 6 μοιράζονται το μεγαλύτερο ποσοστό της αγοράς. Από αυτές η Δαμασκηνός-Μηχαηλίδης Α.Ε. διακινεί από 125 έως 195 ταινίες το χρόνο συγκεντρώνοντας στην α' προβολή μόνο το 30%-40% των εισπράξεων επί των εισιτηρίων. Ακολουθούν η Σάββας-Φιλμς, η Σπέντζος Φιλμ, η Φίνος Φιλμ, ο Καραγιάννης-Καρατζόπουλος και η Ρεξ. Είναι προφανές ότι οι εταιρείες που παράγουν τις μεγάλες επιτυχίες του ελληνικού κινηματογράφου τις

διανέμουν οι ίδιες σε ένα δίκτυο αιθουσών που τους εξασφαλίζει την όσο το δυνατό μεγάλη παραμονή τους στις οθόνες. Οι υπόλοιπες εταιρείες εκμετάλλευσης είτε εισάγουν μερικές ταινίες από διάφορες χώρες είτε διανέμουν τις ελληνικές που παράγουν μικρότερα γραφεία παραγωγής. Πολλές από αυτές ασχολήθηκαν με τη διανομή για πολύ μικρό χρονικό διάστημα, άλλες δε διένειμαν μία ή δύο ταινίες που οι ίδιες είχαν παράγει και μετά διαλύθηκαν. Το συνάλλαγμα που εξάχθηκε για την εισαγωγή ταινιών ήταν πολύ σημαντικό.

Το ποσό αυτό αφορά το συνάλλαγμα από την αγορά δικαιωμάτων αλλά και την εξαγωγή των ποσοστών επί των κερδών των αμερικανικών ταινιών που παίχτηκαν στην Ελλάδα. Η Ελλάδα είναι από τις λίγες χώρες στην Ευρώπη που επιτρέπει την εξαγωγή του συνόλου των κερδών από τη χώρα. Οι περισσότερες χώρες έχουν επιβάλει περιορισμούς που αναγκάζουν τις θυγατρικές των πολυεθνικών να επανεπενδύσουν στη χώρα ένα μέρος των κερδών σε δραστηριότητες παρεμφερείς με τον κινηματογράφο. Με τον τρόπο αυτό από τα τεράστια κέρδη των αμερικανικών ταινιών στρέφονται αρκετά κεφάλαια σε συμπαραγωγές ταινιών ή στον εκσυγχρονισμό αιθουσών και εργαστηρίων μέσα στην ίδια τη χώρα. Δυστυχώς τη δεκαετία που εξετάζουμε, που τα κέρδη υπήρξαν πολύ μεγάλα όχι μόνο δε μπήκε περιορισμός για την εξαγωγή τους αλλά αντίθετα μπήκε όριο στο ποσό που μπορούσε να διατεθεί για την αγορά δικαιωμάτων ταινιών από άλλες χώρες. Το όριο αυτό αποτελούσε εμπόδιο για την εισαγωγή ευρωπαϊκών ταινιών καθώς και άλλων χωρών, καθώς το ποσό που επιτρεπόταν ήταν πολύ μικρό για τα διεθνή δεδομένα. Αντίθετα δεν έπληττε καθόλου τις αμερικανικές εταιρείες οι οποίες λειτουργούσαν με αντιπροσώπους στους οποίους εκχωρούσαν ποσοστά επί των κερδών ή με δικές τους θυγατρικές εταιρείες.

Όσον αφορά τον αριθμό των ταινιών που προβάλλονται, παρατηρούμε ότι υπάρχει μια ποσοτική αύξηση που ανεβάζει το σύνολο γύρω στις 600 το χρόνο. Ο αριθμός αυτός είναι αρκετά μεγάλος και καλύπτει αρκετές χώρες. Οι ευρωπαϊκές κινηματογραφίες εκπροσωπούνται με σημαντικό αριθμό ταινιών. Οι ταινίες από την Ιταλία, Γαλλία, Μ.Βρετανία, Δ. Γερμανία είναι πολυάριθμες και αποκαλύπτουν μια ευρεία προτίμηση του κοινού στις αντίστοιχες κινηματογραφικές ταινίες.

Παράλληλα υπάρχει μια μικρή ενδεικτική των υπάρχουσών τάσεων παρουσία ταινιών από τις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, κυρίως της Ε.Σ.Σ.Δ. Οι ταινίες από χώρες του τρίτου κόσμου είναι ελάχιστες. Μια σειρά ταινιών από την Ινδία, τη Αίγυπτο και χώρες της Λατινικής Αμερικής καλύπτουν αποσπασματικά μεν, αλλά με ιδιαίτερο ενδιαφέρον το χώρο των κινηματογραφικών ρευμάτων των αντίστοιχων χωρών. Θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι γενικά υπάρχει μια τάση πλουραλιστικής ενημέρωσης την εξεταζόμενη δεκαετία. Το 1965-66 εισάγονται ταινίες από 10 χώρες. Βέβαια, η επιλογή των ταινιών γίνεται από τους εισαγωγείς οι οποίοι χρησιμοποιούν κριτήρια κυρίως εμπορικά και άσχετα από την καλλιτεχνική αξία των ταινιών.

Έτσι, ενώ το διεθνές κινηματογραφικό χώρο έχουν ήδη στιγματίσει σημαντικά κινηματογραφικά ρεύματα όπως ο νεορεαλισμός στην Ιταλία, το φρεν σίνεμα στη Μ.Βρετανία και αργότερα η νουβέλ βαγκ στη Γαλλία, στην Ελλάδα τα δείγματα αυτών των τάσεων φτάνουν πολύ αργότερα αποσπασματικά με πολλές ελλείψεις και κενά για την καλλιτεχνική ενημέρωση του κοινού. Για παράδειγμα "Ο κλέφτης ποδηλάτων" (1948) του Βιτόριο ντε Σίκα προβλήθηκε για πρώτη φορά το 1968-69 σε μια μόνο αίθουσα. Την ίδια χρονιά προβλήθηκε και η "Ρώμη ανοχύρωτη πόλη" (1945) του Ρ.Ροσσελίνι. Το "Ζυλ και Τζιμ" (1961) του Τρυφώ πρωτοπαίχτηκε το 1969-70. Οι ταινίες αυτές πραγματοποίησαν πολύ λίγα εισιτήρια (12-13.000) αλλά οι ταινίες του Μπέργκμαν, του Φελλίνι, του Μπονιουέλ ακόμα και του Αϊζενστάιν που παίζονται και αυτές σε πολύ λίγες αίθουσες φτάνουν τα 50.000 έως 100.000 εισιτήρια, γεγονός που αποδεικνύει ότι υπάρχει ένα κινηματογραφόφιλο κοινό που αναζητά τις σημαντικές ταινίες του κινηματογράφου. Στην πολυφωνική εκπροσώπηση μπαίνουν ιδιαίτερα εμπόδια μετά την επιβολή της δικτατορίας κυρίως όσο αφορά τις κινηματογραφίες των σοσιαλιστικών χωρών.

Ενώ το 1965-66 και 1966-67 προβάλλονται 15 με 20 Σοβιετικές ταινίες την επόμενη χρονιά εισάγεται μόνο μία. Είναι φανερό ότι η πληροφόρηση του ελληνικού κοινού γύρω από τη σύγχρονη κινηματογραφική πραγματικότητα εξαρτάται από τη διάθεση των επιχειρηματιών, τη γνώση και την αισθητική τους παιδεία, καθώς και από τη δυνατότητα προώθησης των καλλιτεχνικών ταινιών σε μία ή δύο αίθουσες τέχνης του κέντρου. Η ανυπαρξία Ταινιοθήκης και αιθουσών τέχνης, παρόλη την ποσοτική έκρηξη των υπόλοιπων οικονομικών δεδομένων κρατά τα περισσότερα από τα

αριστουργήματα της έβδομης τέχνης μακριά από το ελληνικό κοινό. Την κρατική άρνηση να συμπεριλάβει τον κινηματογράφο παρά τα έσοδα που επιφέρει στο Κράτος, στους τομείς που θα ενισχύσει για την πολιτιστική διαπαιδαγώγηση κοινού αναπληρώνει η ιδιωτική πρωτοβουλία. Η αγάπη μερικών ατόμων για την έβδομη τέχνη βοηθά στην ίδρυση κινηματογραφικών λεσχών. Παράλληλα η Λέσχη της Αθήνας που το 1963 μετατράπηκε σε ίδρυμα και η Λέσχη της Θεσσαλονίκης καταβάλλουν τεράστιες προσπάθειες να προβληθούν στην Ελλάδα ταινίες που οι επιχειρηματίες αδιαφορούν να εισάγουν.

Με τον τρόπο αυτό διοργανώνονται αφιερώματα σε σημαντικούς δημιουργούς, εκδηλώσεις που περιλαμβάνουν προβολή και συζητήσεις γύρω από την ιστορία και τα ρεύματα της έβδομης τέχνης, διαλέξεις και συλλογή εντύπων και αφισών που αναφέρονται σε ταινίες και σκηνοθέτες. Οι Λέσχες του Κέντρου γίνονται τροφοδότριες υλικού, πληροφοριών και ταινιών για τις περιφερειακές λέσχες. Δυστυχώς η επιβολή της δικτατορίας μαζί με όλες τις άλλες συνέπειες είχε και την αναγκαστική διάλυση των περισσότερων επαρχιακών λεσχών ενώ περιόρισε την Ταινιοθήκη στη μικρή αίθουσα της οδού Κανάρη στην Αθήνα.

#### **4.4. Το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης**

Τελειώνοντας τη χαρτογράφηση της ελληνικής κινηματογραφικής πραγματικότητας τη δεκαετία 1960-1970 θα πρέπει να αναφερθούμε σε ένα θεσμό που ξεκίνησε και αναπτύχθηκε ιδιαίτερα σε αυτή τη δεκαετία και έπαιξε σημαντικό ρόλο στην προβολή της κινηματογραφικής μας παραγωγής. Ξεκίνησε στη Θεσσαλονίκη το 1960 σαν "Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου" μετά τη πρωτοβουλία και πρόταση της Καλλιτεχνικής Εταιρείας "Τέχνη" στη διοίκηση της ΔΕΘ. Συνεχίστηκε με αυτό τον τίτλο μέχρι το 1966 που μετονομάστηκε σε "Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου" υπήρξε ο καθρέφτης της ελληνικής παραγωγής κάθε χρόνο. Σε αυτό αντανακλούσαν όλες οι θετικές πλευρές και όλες οι κακοδαιμονίες της υπάρχουσας κατάστασης. Συγκέντρωνε μέχρι ένα βαθμό την ετήσια παραγωγή και έδειχνε τις τάσεις που επικρατούσαν. Μονίμως είχε προβλήματα οργανωτικά αλλά και θεσμικά. Η σύνθεση

των κριτικών και προκριματικών επιτροπών υπήρξε αντικείμενο αλληπάλληλων αντεγκλήσεων και διαφωνιών μεταξύ των επαγγελματιών και των κρατικών φορέων. Παρόλα αυτά σε αυτό βρήκαν χώρο δημοσιοποίησης της δουλειάς τους όλοι οι μετέπειτα αξιόλογοι σκηνοθέτες. Εκεί πρωτοπαρουσιάστηκαν μικρού μήκους ταινίες που δεν είχαν τη δυνατότητα άλλης παρουσίας, από εκεί άρχισαν να εμφανίζονται οι προσπάθειες για άλλες θεματολογικές και αισθητικές αναζητήσεις που αποτόλμησαν ανεξάρτητοι παραγωγοί και σκηνοθέτες. Σε αυτό έδινε κάθε χρόνο το παρόν ολόκληρο το καλλιτεχνικό δυναμικό του κινηματογράφου. Τα βραβεία στους επιμέρους συντελεστές βοήθησαν στην αναγνώριση του ταλέντου και του μόχθου των ηθοποιών, των διευθυντών φωτογραφίας, των μουσικών, των σεναριογράφων των ενδυματολόγων κ.α.

Από την ανάλυση των επιμέρους παραμέτρων της ελληνικής κινηματογραφίας είναι φανερό ότι η εξεταζόμενη περίοδος παρά την ποσοτική έκρηξη σε επίπεδο αριθμητικών μεγεθών δεν κατάφερε να θέσει τις βάσεις για μια μακροπρόθεσμη ανάπτυξη. Οι ιδιώτες παρά τα υπέρογκα ποσά που διακινήθηκαν στο σύνολο των παραγωγικών διαδικασιών δεν κατάφεραν να δημιουργήσουν μια σοβαρή εθνική πολιτιστική βιομηχανία. Ακόμα και οι αιθουσάρχες με τα κέρδη που αποκόμισαν δε μπόρεσαν να εκσυγχρονίζονται στους ρυθμούς που οι νέες συνθήκες επέβαλαν. Τα κέρδη από τη μαζική προσέλευση του κοινού στις αίθουσες δεν επανεπενδύθηκαν στον κινηματογράφο και μάλιστα με τρόπο συγκροτημένο. Η οποιαδήποτε προοπτική και δυνατότητα ανάπτυξης στραγγαλίστηκε από την κρατική αδιαφορία και την ανικανότητα των ιδιωτών να θέσουν βάσεις για μια εθνική παραγωγή με μακροχρόνιους στόχους προώθησης του προϊόντος σε εθνικό και διεθνές επίπεδο. Οι υπάρχουσες καλλιτεχνικές δυνάμεις αδυνατούσαν να αναπτύξουν τις ιδέες τους και να πραγματοποιήσουν τα σχέδιά τους. Η κρατική ευθύνη για τη διαμορφούμενη κατάσταση είναι σημαντική όχι μόνο για την αδυναμία συνολικής παρέμβασης για την ενίσχυση και προώθηση των νέων καλλιτεχνών αλλά και για την οικειοποίηση τεράστιων ποσών από τους υψηλότετους φόρους δημοσίων θεαμάτων. Έτσι οι εισπράξεις της περιόδου διασκορπίστηκαν σε ιδιωτικά συμφέροντα ή και σε φορείς άσχετους από τον κινηματογράφο.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονιστεί ότι οι φορολογικοί συντελεστές κυμαίνονται από 28% έως 44% με βάση το Ν.Δ. 414/70. Το γεγονός αυτό εκφράζει την κρατούσα αντίληψη ότι ο κινηματογράφος είναι μόνο μέσο λαϊκής ψυχαγωγίας και χαρακτηρίζεται σαν θέαμα Γ' κατηγορίας. Η πολιτιστική του διάσταση αγνοείται συστηματικά από την κρατική αντιμετώπιση.

Εξάλλου, ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα της δεκαετίας είναι η εμφάνιση της τηλεόρασης και η ραγδαία εξάπλωσή της στην ελληνική κοινωνία. Τα αποτελέσματα αυτής της εξάπλωσης θα είναι καθοριστικά για το μέλλον της ελληνικής κινηματογραφίας, θα εμφανιστούν δε έντονα την επόμενη δεκαετία.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ 1960

Οι ταινίες που θα δούμε παρακάτω είναι δώδεκα και υπάρχουν δύο που γυρίστηκαν το 1961, δύο που γυρίστηκαν το 1963, μία του 1964, δύο του 1965, δύο του 1966, δύο του 1968 και μία του 1969. Κάποιες βρέθηκαν στην Ταινιοθήκη της Ελλάδας, κάποιες σε video club και κάποιες αγοράστηκαν από κατάστημα με σχετικά είδη. Οι ταινίες Κατήφορος, Χτυποκάρδια στο θρανίο και Μια τελλή τρελλή οικογένεια γνώρισαν πολύ μεγάλη εμπορική επιτυχία. Αντίθετα, η Συνοικία το όνειρο και Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας δεν προσέλκυσαν μεγάλο αριθμό θεατών στις αίθουσες. Τα εισιτήρια των υπολοίπων ταινιών κυμαίνονταν σε μέσα σχετικά επίπεδα.

### *5.1. Συνοικία το όνειρο, 1961*

Η ταινία αυτή είναι ένα κοινωνικό δράμα σε σκηνοθεσία του Αλέκου Αλεξανδράκη, του οποίου αποτελεί και πρώτη σκηνοθετική απόπειρα. Το σενάριο είναι των Τάκη Λειβαδίτη και Κώστα Κοτζιά. Η φωτογραφία, που τιμήθηκε και με το αντίστοιχο βραβείο του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1961, είναι του Δήμου Σακελλαρίου και η μουσική του Μίκη Θεοδωράκη. Παίζουν οι ηθοποιοί Αλέκος Αλεξανδράκης, Μάνος Κατράκης (ο οποίος κέρδισε το βραβείο δεύτερου ανδρικού ρόλου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), Αλίκη Γεωργούλη, Αλέκα Παϊζή, Σαπφώ Νοταρά, Βασίλης Ανδρονίδης, Θανάσης Μυλωνάς και άλλοι.

Η ταινία περιγράφει τη μίζερη ζωή των ανθρώπων μιας αθηναϊκής φτωχογειτονιάς και το γκρέμισμα των ελπίδων τους για ένα καλύτερο αύριο. Ο Ρίκος (Αλέκος Αλεξανδράκης), γιος φτωχής οικογένειας, γυρίζει από τη φυλακή με όνειρα για νέες κομπίνες και μικροκλοπές. Μέλημα της μητέρας και των μεγαλύτερων μάλλον πιο ευκατάστατων αδερφών του είναι να παντρέψουν την αδερφή τους. Μένει σε μια παραγκούπολη. Κάτω από το σπίτι του μένει η οικογένεια του Νεκροφόρα (Μάνος

Κατράκης), οικογένεια πολύτεκνη που ζει μαζί με τη μάνα της συζύγου και τον τυφλό πατέρα του Νεκροφόρα. Η μεγαλύτερη κόρη της οικογένειας, η Στεφανία (Αλίκη Γεωργούλη), ονειρεύεται να γίνει σταρ του κινηματογράφου και να φύγει από τη μιζέρια των ανθρώπων της γειτονιάς της. Η μάνα και η γιαγιά ξενοπλένουν για να ζήσουν την οικογένεια, καθώς ο πατέρας είναι ένας αποτυχημένος μικροαπατεώνας. Στη συνοικία μένει και ένα νιόπαντρο ζευγάρι, η Ελένη και ο Ασημάκης, που ονειρεύονται να φύγουν από το σκοτεινό ημιυπόγειο όπου μένουν.



Φωτογραφία 5.1.1. Η συνοικία του Ασύρματου (Συνοικία το όνειρο)

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Η ιστορία της ταινίας καταγράφει τις προσπάθειες του Ρίκου, του Νεκροφόρα και του Ασημάκη και της Στεφανίας να "πιάσουν την καλή". Ο Ασημάκης πουλά το χρυσαφικό που η Ελένη φυλάει με σκοπό να συμπληρώσει στα λίγα χρήματα που μαζεύει για να χτίσουν ένα δικό τους σπίτι με πολύ μεγάλα παράθυρα, όπως λέει. Ο Ρίκος και ο Νεκροφόρας επιχειρούν επανειλημμένα να διαρρήξουν το σπίτι μιας γριάς που μένει μόνη και φυλάει χρυσές λίρες κάτω από το στρώμα της. Η Στεφανία κάνει παρέα με πλουσιόπαιδα, ένα από τα οποία της υπόσχεται να την πάρει μαζί του στη Ρώμη. Η κοπέλα αντιμετωπίζει την κατακραυγή της οικογένειας και της

γειτονιάς. Στο μεταξύ η γυναίκα και η πεθερά του Νεκροφόρα δυσανασχετούν για την κατάντια τους και ρίχνουν όλες τις ευθύνες στον ανίκανο σύζυγο.

Οι χώροι στους οποίους εκτυλίσσεται η ταινία είναι οι παρακάτω:

Η συνοικία που αποτελείται από παράγκες φτιαγμένες από τσιμεντόλιθους, λαμαρίνες, σανίδες. Τα σπίτια είναι στριμωγμένα και τα δρομάκια πολύ στενά και χωμάτινα. Ο κεντρικός δρόμος όπου υπάρχει και το καφενείο-ταβέρνα είναι λίγο φαρδύς. Εκεί υπάρχει και το περίπτερο το οποίο διαθέτει και τηλέφωνο, μάλλον το μοναδικό στη γειτονιά. Στους δρόμους αυτούς κυκλοφορούν διάφοροι μικροπωλητές. Ο γαλατάς κρατώντας μια αλουμινένια φιάλη διαλαλεί το προϊόν του. Ένας άλλος περνά από τη γειτονιά φωνάζοντας: "Παλιά παπούτσια με αλουμίνι αλλάζω". Τα νοικοκυριά προμηθεύονται νερό μέσα σε κουβάδες από μια κεντρική βρύση. Στα όρια της γειτονιάς υπάρχει ένας χώρος όπου αράζουν τρακτέρ, κάρα και φορτηγά. Δίπλα στη συνοικία υπάρχει ένα στρατόπεδο και ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο. Η συνοικία αυτή είναι ο Ασύριματος και η Αθήνα είναι γεμάτη από τέτοιες συνοικίες, όπως και το Δουργούτι στη "Μαγική Πόλη" του Κούνδουρου.

Στο σπίτι του Νεκροφόρα οι οικογένεια κοιμάται κάτω στο μοναδικό δωμάτιο. Μόνο ο παππούς έχει κρεβάτι. Ο Νεκροφόρας ίσα που χωράει να σταθεί όρθιος. Το σπίτι του Ρίκου έχει και ξεχωριστά δωμάτια. Τα κουστουμαρισμένα εργαζόμενα αδέρφια τους έχουν τακτοποιήσει. Στον κεντρικό χώρο υπάρχει τραπεζαρία. Το σπίτι του Ρίκου με αυτό του Νεκροφόρα έχουν κοινή εξωτερική τουαλέτα. Στο σπίτι του Νεκροφόρα χρησιμοποιούν σκάφη για το πλύσιμο των ρούχων και για το μπάνιο της η Στεφανία και σίδερο με κάρβουνο για το σιδέρωμα. Το σπίτι της Ελένης και του Ασημάκη είναι επίσης μικρό με ένα μοναδικό παράθυρο λίγο πάνω από το ύψος του κεφαλιού.

Οι υπόλοιποι χώροι στους οποίους εκτυλίσσεται η ταινία είναι κυρίως εξωτερικοί. Η Στεφανία συναντά τους πλούσιους φίλους της σε κεντρικό δρόμο κάτω από την Ακρόπολη. Οι φίλοι την περιμένουν μέσα στο καμπριολέ αυτοκίνητό τους. Σε άλλη σκηνή η παρέα των πλουσιόπαιδων φαίνεται να διασκεδάζει στην βεράντα εξοχικής κατοικίας. Η κατοικία αυτή έχει μεγάλο κήπο με γκαζόν και σιντριβάνι. Επίσης διαθέτει γκαράζ. Σε άλλη σκηνή η ίδια παρέα γλεντάει σε κάποιο κλαμπ, όπου κάθονται όλοι δίπλα στο τζάκι πάνω σε φλοκάτες. Το κλαμπ διαθέτει τζουκ μποξ.



Φωτογραφία 5.1.2. Το εσωτερικό του μονοκάμαρου σπιτιού του Νεκροφόρα, η Οικογένεια κοιμάται στο πάτωμα

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Ο Ασημάκης, ο Ρίκος, ο Νεκροφόρας και η γυναίκα του στήνουν έναν πρόχειρο πάγκο και προσπαθούν να πουλήσουν ρούχα μάλλον κλεμμένα σε κεντρικό δρόμο της Αθήνας που πρέπει να είναι η οδός Αθηνάς. Ο δρόμος είναι γεμάτος εμπορικά καταστήματα και κόσμος που πηγαινοέρχεται. Σε άλλη σκηνή, ο Ασημάκης ένα βράδυ καθισμένος έξω από τη βιτρίνα κεντρικού αθηναϊκού καταστήματος πουλάει κάλτσες. Αργότερα τον βλέπουμε να περπατάει απελπισμένος στο κέντρο της Αθήνας. Το σκηνικό είναι πολύ σκοτεινό με μοναδικές φωτεινές στιγμές το αναβόσβημα των φωτεινών διαφημιστικών πινακίδων της πλατείας Συντάγματος.

Μια άλλη σκηνή, η πιο συγκινητική του έργου, διαδραματίζεται στο σημείο όπου η Ελένη ονειρεύεται να χτίσει το σπίτι της. Βρίσκεται πάνω σε ένα ύψωμα κοντά στη γειτονιά. Το οικοπέδο που σκοπεύει να αγοράσει φαίνεται πολύ μικρό, αλλά η Ελένη είναι ευτυχισμένη, γιατί τώρα, όπως λέει, θα έχει όσο φως θέλει αφού θα φτιάξει μεγάλα παράθυρα.

Πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι καμιά από τις σκηνές του έργου δεν είναι γυρισμένη σε στούντιο, πράγμα που κάνει το θεατή να πιστέψει ότι όλα αυτά συμβαίνουν και στην πραγματικότητα. Η ρεαλιστικότητα των χώρων παραπέμπει σε γεγονότα συνηθισμένα εκείνης της εποχής. Εφόσον οι χώροι υπάρχουν, υπάρχουν και οι

άνθρωποι που τους βιώνουν και πιθανότατα ζουν στην ίδια κατάσταση με τους ανθρώπους της ταινίας.

Η ταινία έχει δυσάρεστο τέλος για όλους. Ο Ρίκος και ο Νεκροφόρας δεν καταφέρνουν να ληστέψουν την πλούσια ηλικιωμένη που έχουν βάλει στο μάτι. Η Στεφανία δεν καταφέρνει να φύγει για τη Ρώμη με το φίλο της, γιατί εκείνος την παίζει στα ζάρια και τη χάνει. Τέλος ο Ασημάκης μην αντέχοντας άλλο τον εξευτελισμό αυτοκτονεί πέφτοντας από ένα λόφο τη νύχτα. Η ταινία τελειώνει με μία σκηνή στην οποία όλη η συνοικία ενωμένη θρηνεί για το θάνατο του Ασημάκη:



Φωτογραφία 5.1.3. Νύχτα στα στενά της συνοικίας

Πηγή: προσωπικό αρχείο

### Προεκτάσεις

Η πολιτικές πεποιθήσεις του σκηνοθέτη διαφαίνονται μέσα από αυτή την ταινία. Η "Συνοικία το όνειρο" είναι ένα έργο που κοιτάζει με συμπόνια τους ανθρώπους που ζουν στη φτώχεια, στοιβαγμένοι σε μια παραγκούπολη στα όρια του κέντρου της Αθήνας. Σχεδόν δικαιολογεί την κατάντια τους, όταν ο Ρίκος και ο Νεκροφόρας, αντί

να ληστέψουν την πλούσια και άρρωστη ηλικιωμένη, καλούν γιατρό καθώς εκείνη έχει πάθει κρίση. Οι ήρωες είναι καλοί και αγαθοί και γι' αυτό δεν τα καταφέρνουν στη ζωή τους. Αντίθετα οι εκπρόσωποι της μεγαλοαστικής τάξης, η παρέα της Στεφανίας, περιγράφεται ως νωθρή και ανήθικη. Σε όλες τις σκηνές όπου εμφανίζονται διασκεδάζουν και καταλήγουν να παίζουν ζάρια με τίμημα την ίδια τη Στεφανία. Το μήνυμα που περνάει λοιπόν η ταινία είναι ότι η εργατική τάξη είναι αντικείμενο στα χέρια των ευνοημένων οικονομικά στρωμάτων. Βρίσκεται στο σημείο εξαθλίωσης που παρακολουθούμε, γιατί δε μπορεί να κάνει αλλιώς. Οι παραμικρές προσπάθειες ανέλιξης βρίσκουν εμπόδιο στην εκμετάλλευση από τους πλούσιους και στη δική τους αγαθοσύνη με αποτέλεσμα να βουλιάζουν όλο και πιο βαθιά στη μιζέρια.

Απάτες, κλεπές και διαρρήξεις εύκολη ζωή και πάντα το ίδιο όνειρο: "να πιάσουμε την καλή" και όλα αυτά, τόσο στο σενάριο, όσο και στη σκηνοθεσία και στη φωτογραφία, σαφώς επηρεασμένα από τα διδάγματα του Ιταλικού Νεορεαλισμού. Έχει όμως κανείς την εντύπωση ότι το σενάριο θέλει κάπου να αποφύγει την "αληθινή" αλήθεια για να μη σοκάρει τους θεατές του, λειτουργώντας στα πλαίσια του μελοδράματος και της ηθογραφίας.<sup>17</sup>

Εξάλλου, στα αισθητικά επιτεύγματα της ταινίας πρωτεύουσα θέση κατέχει η φωτογραφία του Δήμου Σακελλαρίου, με την υποδειγματική χρησιμοποίηση του σκληρού αττικού φωτός.

## **5.2. Ο κατήφορος, 1961**

Η ταινία αυτή είναι ένα κοινωνικό δράμα σε σενάριο και σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη, ο οποίος βρίσκεται στην αρχή της κινηματογραφικής του σταδιοδρομίας. Η φωτογραφία είναι του Νίκου Δημόπουλου και η μουσική του Κώστα Καπνίση. Πρωταγωνιστούν η Ζωή Λάσκαρη, ο Νίκος Κούρκουλος, ο Βαγγέλης Βουλγαρίδης,

<sup>17</sup> Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Γ' τόμος*, εκδ. Αιγόκερως, 1990, σελ 135

ο Κώστας Βουτσάς, ο Παντελής Ζερβός, η Μίρκα Καλατζοπούλου, η Ελένη Ζαφειρίου, η Νίτσα Μαρούδα και άλλοι.

Η ταινία περιγράφει την ιστορία μιας κοπέλας που σκοτώνει τον πρώην εραστή της όταν διαπιστώνει ότι εκτός από αυτή διέφθειρε και την αδερφή της. Η ταινία, όπως γράφει και στην αρχή του έργου, βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα και επιχειρεί να περιγράψει τη διαφθορά της εποχής. Οι ήρωες είναι αργόσχολα κυρίως παιδιά πλούσιων οικογενειών που σκοτώνουν τις ώρες τους σε πάρτυ, φλιπεράκια, γυμναστήρια και βόλτες με συχνά κλεμμένα αυτοκίνητα.

Οι χώροι στους οποίους διαδραματίζεται το έργο είναι κυρίως διαμερίσματα και μονοκατοικίες αστικών και μεγαλοαστικών οικογενειών. Το σπίτι της οικογένειας της Ρέας είναι διαμέρισμα στο κέντρο της Αθήνας. Διαθέτει σαλόνι, γραφείο του πατέρα δικηγόρου, καθιστικό, κοινό δωμάτιο για τις δύο κόρες. Είναι εξοπλισμένο με μπαρ, πικάπ και διακοσμημένο με πολλά κάδρα, βάζα και λαμπατέρ. Στο σπίτι υπάρχει και υπηρέτρια. Ο πατέρας εργάζεται πολλές ώρες ενώ η μητέρα λείπει συνέχεια για χαρτιά.



Φωτογραφία 5.2.1. Εσωτερικό του διαμερίσματος της Ρέας

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Υπάρχει ακόμα το διαμέρισμα του Κώστα. Είναι νέος και ζει μόνος του σε μια γκαρσονιέρα στο Κολωνάκι, σε έναν από τους δρόμους που ανεβαίνουν στο Λυκαβηττό. Είναι άεργος, καθώς τον χρηματοδοτούν ανταγωνιστικά οι χωρισμένοι γονείς του. Το διαμέρισμά του είναι ισόγειο γεμάτο κάδρα και φλοκάτες. Τα έπιπλα του είναι μπαμπού. Στο διαμέρισμα αυτό ο Κώστας δέχεται τις ερωμένες του.



Φωτογραφία 5.2.2. Δρόμος στο Κολωνάκι

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Υπάρχει ακόμα το διαμέρισμα ενός θυρωρού. Είναι ό,τι πιο λιτό σε αυτή την ταινία. Αν και βλέπουμε λίγους χώρους, καταλαβαίνουμε πως ο κεντρικός χώρος του σπιτιού είναι η τραπεζαρία με το τετράγωνο τραπέζι. Ο θυρωρός δεν έχει τηλέφωνο στο σπίτι.

Στην ταινία βλέπουμε και δύο μονοκατοικίες. Ανήκουν στις οικογένειες των δύο από τα παιδιά της πλουσιοπαρέας. Η μία είναι στη Φιλοθέη και στο γύρω χώρο υπάρχει πολύ πράσινο και άλλες βίλες. Οι δρόμοι είναι έρημοι και τα μοναδικά αυτοκίνητα που υπάρχουν είναι αυτά της παρέας που φτάνει. Η άλλη μονοκατοικία προφανώς βρίσκεται πιο κεντρικά στην Αθήνα γιατί γύρω υπάρχουν μόνο πολυκατοικίες. Το



εσωτερικό των δύο αυτών σπιτιών είναι σχεδόν πανομοιότυπο. Αναφερόμαστε βέβαια μόνο στους κεντρικούς χώρους που βλέπουμε. Είναι πολύ μεγάλα σαλόνια με πολλά διαφορετικά επίπεδα που δε χωρίζονται με τοίχους αλλά συχνά με κάγκελα, τζάκι, μπαρ και γλάστρες με φυτά. Είναι φορτωμένα κάδρα, λαμπατέρ, αγάλματα και βάζα.

Αν και ελάχιστες σκηνές είναι γυρισμένες σε εξωτερικούς χώρους, διακρίνουμε την πλατεία Μαβίλη, όπου βρίσκεται και το διαμέρισμα της οικογένειας της Ρέας. Είναι μεσημέρι και η πλατεία έχει κόσμο αλλά και παιδάκια που παίζουν. Γύρω υπάρχει σχετική κίνηση από αυτοκίνητα. Ακόμα, στο τέλος της ταινίας σε κάποιο δρόμο με πολυκατοικίες, το φορτηγάκι της ΕΒΓΑ ξεφορτώνει τα προϊόντα του σε μαγαζί της γειτονιάς, καθώς ένας άνθρωπος αφήνει εφημερίδες στα κατώφλια των σπιτιών. Σε κάποια άλλη σκηνή της ταινίας, η παρέα πηγαίνει σε ερημικό δρόμο της παραλίας όπου σταματά με το αυτοκίνητο για χορό και άλλες δραστηριότητες μέσα στους θάμνους.

Άλλοι χώροι που βλέπουμε κατά τη διάρκεια της ταινίας είναι το αστυνομικό τμήμα με τα λιτά έπιπλα και τις φωτογραφίες του βασιλιά και της βασίλισσας, το γήπεδο μπάσκετ όπου προπονείται η παρέα, το καφενείο με τα φλιπεράκια και τα ποδοσφαιράκια και το κλαμπ με τα μπαμπού έπιπλα, την ξύλινη επένδυση στους τοίχους, το τζάκι και το τζουκ μποξ. Τέλος, βλέπουμε το δικαστήριο με την επιβλητική ξύλινη διακόσμηση.

Ας αναφερθεί ότι όλα τα γυρίσματα σε εσωτερικούς χώρους έχουν γίνει σε στούντιο και ότι οι εξωτερικοί χώροι δεν παίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της ταινίας. Η πόλη, παιδιά της οποίας είναι οι ήρωες του έργου, δεν είναι σημαντική κατά την άποψη του σκηνοθέτη. Ίσως κατ' αυτόν, οι φυσικοί χώροι της Αθήνας δεν είναι αντιπροσωπευτικοί μιας τέτοιας ανάπτυξης που έχει αποτέλεσμα τέτοια διαφθορά.

### **Συμπεράσματα**

Στην ταινία αυτή παρακολουθούμε τον έκλυτο βίο που διάγει η διεφθαρμένη νεολαία της αστικής τάξης και των ανώτερων κοινωνικοοικονομικών στρωμάτων. Οι γονείς

είτε είναι χωρισμένοι, είτε ασχολούνται πολλές ώρες με τα επαγγελματικά τους καθήκοντα, για να ασχοληθούν με τα παιδιά τους. Ο μοναδικός γονέας που δείχνει να νοιάζεται είναι ο "κατώτερος" θυρωρός, που βλέπει την κόρη του να παρασύρεται από τις "κακές παρέες" με τα πλουσιόπαιδα. Ο πλούτος που έφερε η δεκαετία του 1960 και οι συνήθειες που απέκτησαν οι αστοί της Αθήνας δεν τους επέτρεψαν να κρατήσουν τον έλεγχο των παιδιών τους. Η διαφθορά φαίνεται να έχει προσβάλει στον έσχατο βαθμό τους αστούς.

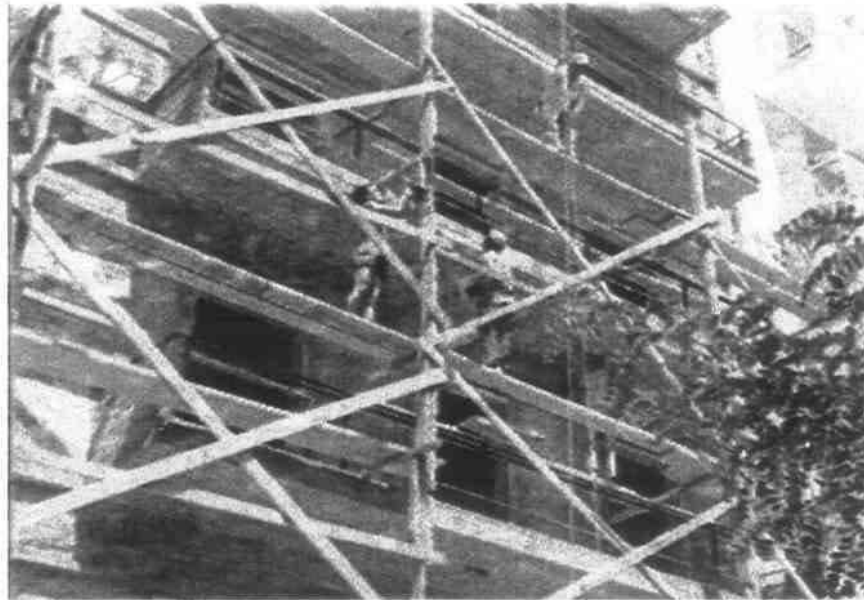
### *5.3. Τρίτη και δεκατρείς, 1963*

Η ταινία αυτή είναι κωμωδία σε σκηνοθεσία Ορέστη Λάσκου, σενάριο Γιώργου Λαζαρίδη και φωτογραφία Μάκη Ανδρεόπουλου. Αποτελεί διασκευή του ομότιτλου θεατρικού έργου του Γιώργου Ρούσσου. Πρωταγωνιστούν ο Νίκος Σταυρίδης, ο Γιάννης Γκιωνάκης, η Μπέατα Ασημακοπούλου, η Καίτη Λαμπροπούλου, η Πόπη Λάζου, ο Άρης Μαλιαγρός και άλλοι.

Η υπόθεση της ταινίας πλέκεται γύρω από έναν προληπτικό εργολάβο οικοδομών που νομίζει ότι βρήκε το γούρι του στο πρόσωπο ενός φουκαρά και που, προσπαθώντας να κερδίσει την εύνοιά του, οδηγείται στην καταστροφή. Το σενάριο της ταινίας κυρίως βασίζεται στο ότι ο πρωταγωνιστής είναι προληπτικός, αλλά μέσα από τις περιπέτειές του παρακολουθούμε και τη νοοτροπία του σχετικά με την ανέγερση των πολυκατοικιών του.

Οι χώροι στους οποίους διαδραματίζεται η υπόθεση είναι τόσο εσωτερικοί όσο και εξωτερικοί. Αρχίζοντας από το σπίτι του εργολάβου Κοσμά Καλογιάννη, μπορούμε να πούμε ότι εξωτερικά είναι από τα ωραιότερα σπίτια που έχουμε δει σε ελληνική ταινία. Είναι βίλα και βρίσκεται σε προάστιο, στην Κηφισιά, όπως αναφέρεται. Υπάρχουν και άλλες μονοκατοικίες απέναντι και παραπλεύρως. Το σπίτι είναι πέτρινο και έχει μεγάλο κήπο με τριαντάφυλλα περιφραγμένο με κάγκελα. Στη βεράντα υπάρχει πλήρες σύνολο επίπλων φερ φορζέ, όπου η παρέα του εργολάβου παίζει χαρτιά τα απογεύματα. Στο πεζοδρόμιο γύρω από το σπίτι υπάρχουν φοίνικες.

Δε θα περιμέναμε ένα τέτοιο σπίτι να ανήκει σε εργολάβο. Το εσωτερικό του σπιτιού είναι στούντιο και φυσικά δεν ανταποκρίνεται στο εξωτερικό του. Εμείς βλέπουμε μόνο την είσοδο και τον κεντρικό χώρο. Έχει τζάκι, πολλά κάδρα και βάζα. Στο χώρο υποδοχής υπάρχει και τραπεζάκι μόνο για το τηλέφωνο. Το ζεύγος Καλογιάννη έχει και υπηρέτρια.



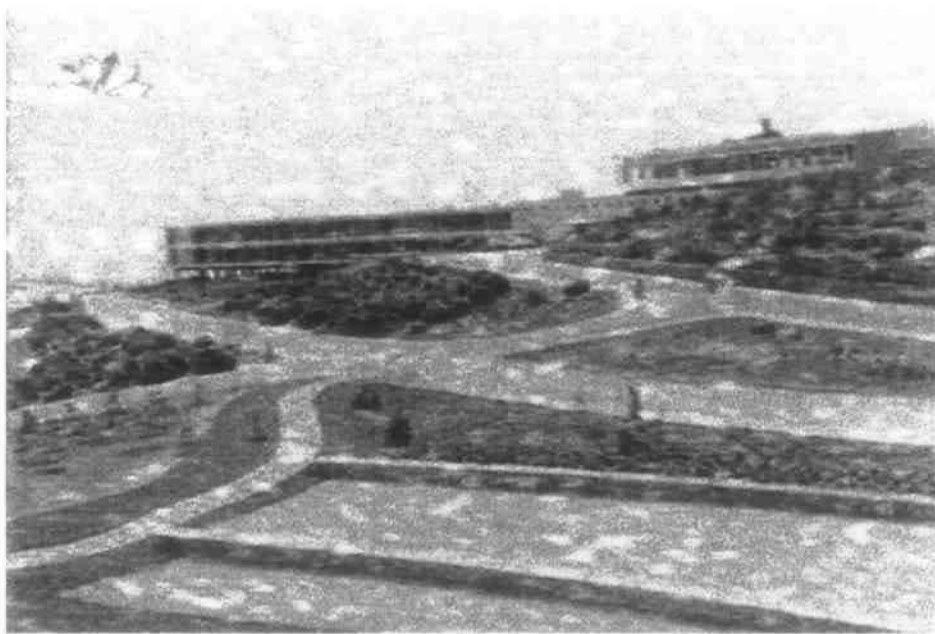
Φωτογραφία 5.3.1. Η πολυκατοικία που χτίζει ο Κοσμάς Καλογιάννης δίπλα στο στρατιωτικό γκαράζ

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Ακόμα βλέπουμε και το γραφείο του Κοσμά Καλογιάννη. Αποτελείται από δύο δωμάτια και διαθέτει δύο υπαλλήλους. Είναι και αυτό σκηνικό και όχι πραγματικό. Άλλοι εσωτερικοί χώροι δεν υπάρχουν.

Οι εξωτερικοί χώροι στους οποίους διαδραματίζεται η ταινία είναι άφθονοι. Κατ' αρχήν η οικοδομή που χτίζει τώρα ο εργολάβος. Βλέπουμε ένα γιατί με χώματα και σκαλωσιές, όπου οι εργάτες δουλεύουν εντατικά. Η οικοδομή αυτή, της οποίας την κατασκευή επιβλέπει ο Κοσμάς Καλογιάννης βρίσκεται δίπλα σε στρατιωτικό γκαράζ. Ο εργολάβος το θεωρεί αυτό μεγάλο μειονέκτημα, γιατί θα τον δυσκολέψει να μοσχόπουλήσει τα διαμερίσματά του. Όσο για τη δουλειά του, κάποια στιγμή την αναφέρει ως τη "μηχανή που έχουν στήσει όλοι σήμερα".

Άλλος εξωτερικός χώρος της ταινίας είναι μια οργανωμένη παραλία στο Λαγονήσι. Εκεί συναντώνται όλοι οι ήρωες της ταινίας, προφανώς το Λαγονήσι είναι πολύ δημοφιλές αυτή την εποχή. Εκεί υπάρχει μεγάλη διαμορφωμένη έκταση μέσα στην οποία υπάρχει μεγάλο ξενοδοχείο με πισίνες, καφέ και ταβέρνες. Υπάρχει και ένα κτίριο πάνω σε εξέδρα που καταλήγει μέσα στη θάλασσα. Η παραλία είναι εξοπλισμένη με τέντες, ξαπλώστρες και καρέκλες. Μέσα στη θάλασσα διακρίνουμε και μια μεγάλη τσουλήθρα. Γύρω από αυτή την έκταση φαίνεται να μην υπάρχει άλλη δόμηση, τουλάχιστον όχι πυκνή για να είναι ορατή.



Φωτογραφία 5.3.2. Ξενοδοχειακές εγκαταστάσεις και διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου στο Λαλονήσι

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Στην ταινία υπάρχει και μια σκηνή γυρισμένη στον υπόδρομο. Εκεί συχνάζει και ικανοποιεί το πάθος της για τζόγο η κυρία Νανά, γυναίκα ευκατάστατη, πελάτισσα του Κοσμά Καλογιάννη. Έξω από τον υπόδρομο, στο πάρκινγκ το οποίο βρίσκεται σε πολύ καλή κατάσταση και φαίνεται πολύ καθαρό, διακρίνουμε ένα δρόμο όπου τα αυτοκίνητα τρέχουν με μεγάλες ταχύτητες. Προφανώς είναι η παραλιακή λεωφόρος, το ρεύμα προς Πειραιά. Σε μια άλλη σκηνή βλέπουμε τη Νανά να συναντιέται με τον επίσης ευκατάστατο κύριο Μασουρίδη σε ένα καφέ στην Κηφισιά. Ο κύριος Μασουρίδης είναι εισοδηματίας και ζητάει να αγοράσει από τον Κοσμά τρία

διαμερίσματα στην πολυκατοικία του για όλη του την οικογένεια. Από ό,τι λέει έχει ένα γνωστό μέσα στο υπουργείο που του αποκάλυψε ότι το στρατιωτικό γκαράζ θα απομακρυνθεί από δίπλα από την οικοδομή του Κοσμά και ότι στη θέση του θα γίνει πάρκο.

### Συμπεράσματα

Το κύριο θέμα του έργου δεν έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέμα που, εμείς εξετάζουμε. Είναι όμως σημαντικό να παρατηρήσουμε την αγωνία του εργολάβου για το αν θα πωληθούν τα διαμερίσματά του. Παρόλο που φαίνεται να έχει βγάλει ήδη πολλά χρήματα από αυτή του τη δραστηριότητα, κάνει ό,τι περνά από το χέρι του για να πουληθούν και τα υπό κατασκευήν διαμερίσματά του. Προφανώς ο Κοσμάς Καλογιάννης εκφράζει όλους τους εργολάβους εκείνης της εποχής που προσπαθούσαν να εκμεταλλευτούν και την παραμικρή ευκαιρία για κέρδος, αλλά και όλους τους καθωσπρέπει μικροαστούς με όνειρο τον πλουτισμό. Ο Κοσμάς άγεται και φέρεται από τις αδυναμίες του, που εδώ σαν βασική παρουσιάζεται η προληπτικότητά του. Τηρεί όμως όλους τους κανόνες ώστε να διατηρήσει το ευπόληπτο όνομά του. Έτσι η ροπή του προς το τσιλιμπούρδισμα κρατιέται μακριά από το προσκήνιο, από το χώρο όπου θα μπορούσε να τον γελοιοποιήσει. Ο καιροσκοπισμός του και οι απάτες του, καθώς και οι γκάφες του, παραμένουν στα νόμιμα και κόσμια πλαίσια.



Φωτογραφία 5.3.3. Η βίλα του εργολάβου στην Κηφισιά

Πηγή: προσωπικό αρχείο

#### 5.4. Χτυποκάρδια στο θρανίο, 1963

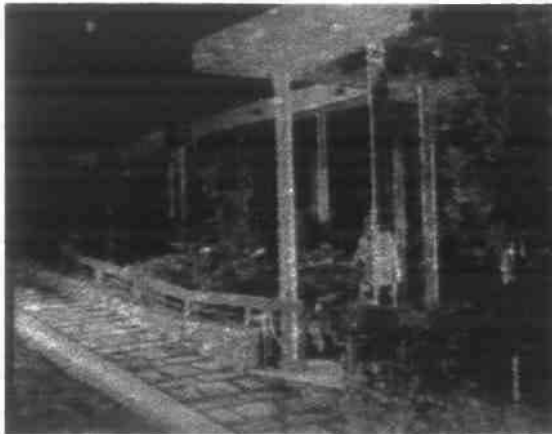
Η ταινία αυτή είναι μουσική κομεντί σε σενάριο και σκηνοθεσία Αλέκου Σακελλάριου, φωτογραφία Αριστείδη Καρύδη-Φουκς και μουσική Μάνου Χατζιδάκι. Αποτελεί διασκευή του ομώνυμου θεατρικού έργου των Αλέκου Σακελλάριου και Χρήστου Γιαννακόπουλου. Πρωταγωνιστούν η Αλίκη Βουγιουκλάκη, ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ, ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, η Καίτη Πάνου, ο Λάμπρος Κωνσταντάρας, ο Γιώργος Κωνσταντίνου, η Τζόλη Γαρμπή η Καίτη Λαμπροπούλου και άλλοι.

Πρόκειται για την ιστορία μιας μαθήτριας της τελευταίας τάξης του γυμνασίου που ερωτεύεται και παντρεύεται ένα γιατρό, αλλά η συζυγική ζωή της προκαλεί ανία και αποφασίζει να επιστρέψει στα μαθητικά θρανία κρυφά από τον άντρα της. Στο έργο αυτό, εκτός από τους χώρους στους οποίους κινείται η αστική τάξη της Αθήνας μπορούμε να διακρίνουμε και τη νοοτροπία που θέλει την κόρη απλά να αποκατασταθεί με έναν καλό γάμο παρά να συνεχίσει τις σπουδές της. Δεν ξέρουμε αν αυτή η νοοτροπία εκφράζει καθαρά τους εκπροσώπους των υψηλών εισοδηματικών στρωμάτων, αλλά σίγουρα εκφράζει το κοινό στο οποίο απευθύνεται η ταινία.

Οι χώροι στους οποίους διαδραματίζεται το έργο είναι κυρίως το πατρικό σπίτι της Λίζας Πετροβασίλη, το νέο της σπίτι και το σχολείο της. Το πατρικό της λοιπόν είναι μια μονοκατοικία σε προάστιο της Αθήνας, μάλλον βόρειο, αν κρίνουμε από το γεγονός ότι η Λίζα από το Λύκειο του Ψυχικού μετεγγράφεται στο Κολέγιο της Φιλοθέης. Σε μια σκηνή που η κάμερα ξεφεύγει από τον κήπο της (με γκαζόν, κούνια και έπιπλα φερ φορζέ), φαίνεται το σπίτι να βρίσκεται εν μέσω αγρών και αγροτόσπιτων. Η περιοχή είναι κάθε άλλο παρά πυκνοκατοικημένη. Το σπίτι είναι μεγάλο, αν κρίνουμε από το ότι το παιδικό δωμάτιο της Λίζας, διαθέτει και χωλ και δική του βεράντα. Δεν βλέπουμε κανένα άλλο τμήμα αυτού του σπιτιού. Οι τοίχοι του δωματίου της Λίζας είναι καλυμμένοι με εμπριμέ ταπετσαρία και γεμάτοι κάδρα.

Το σπίτι του γιατρού και αργότερα συζύγου της, το οποίο βρίσκεται στην ίδια περιοχή, είναι επίσης μεγάλο. Από ό,τι φαίνεται όμως, αυτό βρίσκεται δίπλα σε άλλες μονοκατοικίες με μεγάλους κήπους. Ο κεντρικός του χώρος (είσοδος, γραφείο,

σαλόνι, τραπεζαρία) χωρίζεται σε πολλά επίπεδα. Έχει εσωτερική σκάλα, τζάκι, πολλά κάδρα και αγάλματα. Το υπνοδωμάτιο του ζευγαριού έχει εμπριμέ ταπετσαρία και πολλά κάδρα (ένα από αυτά είναι πίνακας του Picasso). Στον κήπο του έχει πολλά φωτιστικά και αγάλματα. Εκεί ο γιατρός δίνει τα πάρτυ του. Ας σημειωθεί ότι η Λίζα μαζί με την προίκα της παίρνει στο νέο της σπίτι και την υπηρέτριά της.



Φωτογραφία 5.4.1. Είσοδος βίλας στην Εκάλη

Πηγή: προσωπικό αρχείο



Φωτογραφία 5.4.2. Εσωτερικό

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Το σχολείο της Λίζας είναι κλασσικό ιδιωτικό σχολείο των βορείων προαστίων. Μαρμάρινες επιβλητικές σκάλες, πολύ μεγάλο προαύλιο, ειδικός χώρος για τη γυμναστική. Οι καθηγητές είναι πολύ αυστηροί. Οι μαθήτρίες τιμωρούνται ακόμα και για παραστρατήματα εκτός σχολικού χώρου.

Άλλος χώρος στον οποίο εξελίσσεται η υπόθεση είναι η Κωνσταντινούπολη. Το ζευγάρι πηγαίνει εκεί για ταξίδι του μέλιτος, αλλά και για να επισκεφτεί τους γονείς του Δημήτρη που μένουν εκεί. Η κάμερα περνά από όλα τα αξιοθέατα της Πόλης. Τέλος υπάρχει και μία σκηνή σε ζαχαροπλαστείο του κέντρου της Αθήνας. Περιέργως εκεί μαζεύονται και παράνομα ζευγαράκια αλλά και οι καθηγητές της Λίζας. Μάλλον όμως αυτό συμβαίνει για χάρη της πλοκής του έργου. Το καφέ αυτό έχει ξύλινη επένδυση στους τοίχους, τζάκι και ευγενικό σέρβις.

## Συμπεράσματα

Στην ταινία αυτή βλέπουμε κυρίως τη νοοτροπία των ανθρώπων των υψηλών εισοδηματικών κατηγοριών. Δεν ξέρουμε τι δουλειά κάνει ο πατέρας της Λίζας, αλλά ο σύζυγός της είναι καθηγητής της Ιατρικής. Οι κυρίες της τάξης αυτής είναι αργόσχολες σύζυγοι, που όταν δεν κάνουν βόλτες στα καταστήματα, τότε βρίσκονται στο κομμωτήριο ή μαζεύονται σε φιλικά σπίτια για τσάι κουτσομπολιό και κουμ καν. Στο μεταξύ, όπως προαναφέραμε, κύριο μέλημα για τις κόρες αυτών των οικογενειών είναι να καλοπαντρευτούν. Το να τελειώσουν τουλάχιστον το Γυμνάσιο έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Αξίζει να αναφέρουμε ότι οι καθηγητές στο σχολείο θηλέων που πηγαίνει η Λίζα, αν και επιφανειακά αυστηροί, δείχνουν επιείκεια στις αταξίες των κοριτσιών, προφανώς γιατί νιώθουν υποτελείς απέναντι στους γονείς τους που είναι πλουσιότεροι. Τέλος, ας σημειώσουμε ότι πρόκειται για μία ακόμα από τις ταινίες στις οποίες η Αλίκη Βουγιουκλάκη εκφράζει τα απωθημένα όνειρα του Έλληνα μικροαστού.

### 5.5. *Θα σε κάνω βασίλισσα, 1964*

Η ταινία αυτή είναι κωμωδία σε σενάριο και σκηνοθεσία Αλέκου Σακελλάριου, φωτογραφία Παύλου Φιλίππου και μουσική Χρήστου Μουραμπά. Είναι διασκευή του ομώνυμου θεατρικού έργου των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου. Παίζουν ο Θανάσης Βέγγος, η Νίκη Λινάρδου, ο Λάμπρος Κωνσταντάρας, ο Γιώργος Μούτσιος, η Ματίνα Καρα, ο Δημήτρης Νικολαΐδης και η Σούλη Σαμπάχ.

Πρόκειται για την ιστορία ενός μίζερου εργολάβου οικοδομών που για να μη χάσει το έμβασμα ενός πλούσιου συγγενή της γυναίκας του την υποχρεώνει να του γράψει πως χήρεψε, αλλά, όταν ο συγγενής επιστρέφει στην Αθήνα αποφασισμένος να παντρεύει την αγαπημένη του ανιψιά με το συντάιρό του, αρχίζουν τα προβλήματα. Ο πρωταγωνιστικός ρόλος αποδίδεται θαυμάσια από το Θανάση Βέγγο, που παίζει τον αποκατεστημένο οικονομικά αλλά ακόμα πειναλέο εργολάβο Αντώνη Τσιλιβίκη



που συγχρόνως κάνει όποια δουλειά περνά από το χέρι του για να βγάλει περισσότερα.



Φωτογραφία 5.5.1. Ο κεντρικός χώρος του σπιτιού του Αντώνη Τσιλιβίκη  
 Πηγή: προσωπικό αρχείο

Το σπίτι του Τσιλιβίκη, όπου διαδραματίζεται κυρίως η υπόθεση, βρίσκεται κοντά στο κέντρο της Αθήνας, μάλλον κάπου προς την Κυψέλη. Η περιοχή είναι γεμάτη παρόμοια σπίτια με αυλές και γλάστρες με λουλούδια. Οι κάτοικοι πρέπει να έχουν και κότες, γιατί κάποια στιγμή ξημερώματα ακούγεται κόκορας. Το σπίτι του Αντώνη είναι ένα παλιό ετοιμόρροπο διώροφο κτίριο. Ο Αντώνης μένει στον πάνω όροφο με τη γυναίκα του και την υπηρέτριά τους. Αργότερα σκοπεύει να το κατεδαφίσει και να χτίσει στη θέση του μια πολυκατοικία. Το πρόβλημα της γυναίκας του είναι ότι, ενώ ο άντρας της χτίζει τόσα διαμερίσματα, εκείνοι μένουν ακόμα σε αυτό το υπό κατάρρευση στην κυριολεξία σπίτι. Κάθε φορά που πρόκειται να μετακομίσουν σε κάποιο από τα διαμερίσματά του εκείνος βρίσκει κάποιον αγοραστή που προσφέρει πολλά και το πουλάει. Το σπίτι τους λοιπόν έχει ένα κεντρικό χώρο, γύρω από τον οποίο βρίσκονται τα υπόλοιπα δωμάτια (η κουζίνα, η κρεβατοκάμαρα, το μπάνιο και πιο πίσω το πλυσταριό). Στον κεντρικό χώρο υπάρχει ένα μεγάλο τετράγωνο τραπέζι και γύρω από αυτό υπάρχουν μπουφές, τραπεζάκι με

το τηλέφωνο, ανθοστήλες, κασέλες, φωτιστικά κλπ. Όλα τα έπιπλα είναι παλιά. Οι τοίχοι του δωματίου αυτού είναι καλυμμένοι με ταπετσαρία, καθρέφτες και κάδρα. Το χαρακτηριστικό αυτού του σπιτιού είναι ότι από παντού πέφτουν σοβάδες, ειδικά όταν ανοίγει ή κλείνει η εξώπορτα κανείς δε μπορεί να γλιτώσει το "ντους".



Φωτογραφία 5.5.2. Το ετοιμόρροπο σπίτι προειδοποιεί

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Άλλοι χώροι που βλέπουμε στις σκηνές του έργου είναι το μοντέρνο -γεμάτο κάδρα- διαμέρισμα του φιλικού ζευγαριού, η εθνική οδός Αθηνών-Λαμίας με δύο λωρίδες κυκλοφορίας ανά κατεύθυνση, το αεροδρόμιο του Ελληνικού (από όπου φαίνεται ένας Υμηττός άδειος από σπίτια), ένα εξοχικό εστιατόριο στα Καμμένα Βούρλα και η καινούρια πολυκατοικία του Αντώνη στην Πλατεία Κολιάτσου.

Στην ταινία αναφέρονται πολλές περιοχές της Αθήνας. Οι πολυκατοικίες που χτίζει ο Αντώνης βρίσκονται στην οδό Πιπίνου, στην οδό Μετσόβου, στην οδό Ηπείρου και γενικά στην περιοχή της Κυψέλης. Ας σημειώσουμε ότι σε κάποιο σημείο αναφέρεται πως ένα από τα διαμερίσματά του το αγόρασε κάποιος που μόλις ήρθε από την Τρίπολη. Κάποια στιγμή που το ζευγάρι με τους φίλους του σκέφτονται να βγουν για φαγητό, αναφέρονται εναλλακτικά η παραλία και η Βαρυμπόμπη. Η

γυναίκα του Αντώνη οδηγεί και εκείνος της έχει αγοράσει αυτοκίνητο, το οποίο, όπως λέει, δε χρησιμοποιεί για τις δουλειές της στο κέντρο παρά μόνο για βόλτες και εκδρομές. Για ουζάκι σκέφτονται να πάνε στο Σούνιο, στο Λουτράκι, στο Ξυλόκαστρο ή στους Δελφούς. Τέλος, όταν ο θεός εξ Αμερικής θυμάται τα παλιά, αναφέρει το Φάληρο όπου πήγαινε βόλτα τη μικρή του ανιψιά. Τότε, πριν από 20 χρόνια περίπου το Φάληρο ήταν γεμάτο κόσμο, μουσικές και χορούς. Ο Αντώνης λέει πως το Φάληρο δεν είναι πια στις δόξες του και μάλιστα τώρα η θάλασσα εκεί μυρίζει άσχημα.

Τα ενδιαφέροντα στοιχεία της ταινίας είναι πολλά. Για παράδειγμα, βλέπουμε το φόβο των αριστερών της εποχής να αποκαλύψουν τα πολιτικά τους φρονήματα στους εργοδότες τους. Ο αριστερός υπάλληλος του Αντώνη χαίρεται πολύ όταν, από παρεξήγηση, καταλαβαίνει ότι ο Αντώνης είναι αριστερός. Κάποια στιγμή ο υπάλληλος συλλαμβάνεται από την Ασφάλεια, ενώ εμείς έχουμε ακούσει τον Αντώνη να μονολογεί "...έχω να σου χώσω καρφί σα λαμπάδα". Ακόμα με το δικό του ιδιαίτερο τρόπο ο Αντώνης ρωτάει κάποια στιγμή το θείο από την Αμερική "Για πέστε μας κανένα νέο από τη μεγάλη αμερικάνικη συμπολιτεία που μας έχει γονατίσει στην υποστήριξη". Ακόμα αντιδρά στις συνήθειες των Ελλήνων εξ Αμερικής, αντιτάσσοντάς τους τα ελληνικά ήθη, έθιμα και παραδόσεις.

### **Συμπεράσματα**

Σε αυτή την ταινία γίνεται φανερή η νοοτροπία των εργολάβων που έχτισαν τη νέα Αθήνα. Ο πρωταγωνιστής είναι φιλάργυρος, δε διστάζει να διακινδυνέψει το γάμο του για χάρη του κέρδους. Το όνειρό του για πλουτισμό δεν τον εμποδίζει να ζει μέσα σε ακραία μιζέρια. Θέλει όλο και περισσότερα, χωρίς να ενδιαφέρεται για το τίμημα. Παίρνει όμως το μάθημά του από το θείο που έφυγε για την Αμερική πριν από χρόνια. Αυτός ο χαρακτήρας του θείου είναι χαρακτηριστικός για τις ταινίες της εποχής. Είναι ο άνθρωπος που, αν και ξενιτεύτηκε και πλούτισε, δεν ξέχασε τη φροντίδα των συγγενών που έμειναν πίσω. Πολλά νοικοκυριά εκείνων των δεκαετιών εξαρτώνταν από την οικονομική υποστήριξη των ξενιτεμένων μελών της

οικογένειας. Στο τέλος, ο Αντώνης και η Ελένη Τσιλιβίκη μετακομίζουν στο καινούριο ρετιρέ της πλατείας Κολιάτσου που έχει μεγάλες βεράντες, τέσσερα δωμάτια και μαρμάρινο μπάνιο



Φωτογραφία 5.5.3. Είσοδος της καινούριας πολυκατοικίας στην πλατεία Κολιάτσου

Πηγή: προσωπικό αρχείο

### **5.6. Μια τρελλή τρελλή οικογένεια, 1965**

Η ταινία αυτή είναι κωμωδία σε σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου, σενάριο Νίκου Τσιφόρου και Πολύβιου Βασιλειάδη, φωτογραφία Νίκου Καβουκίδη και μουσική Μίμη Πλέσσα. Παίζουν η Τζένη Καρέζη, ο Αλέκος Αλεξανδράκης, η Μαίρη Αρώνη, ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, ο Δημήτρης Καλιβωκάς, η Κατερίνα Γώγου, ο Αλέκος Τζανετάκος, η Λίλη Παπαγιάννη, η Νίτσα Μαρούδα και άλλοι. Η ταινία είναι έγχρωμη.

Πρόκειται για την ιστορία μιας πραγματικά τρελής οικογένειας, όπου ο μαλθακός πατέρας έχει χάσει τον έλεγχο. Όταν εμφανίζεται ένας γαμπρός για τη μεγαλύτερη κόρη, αποφασίζει με τη βοήθεια του ταλαιπωρημένου πεθερού του να βάλει σε τάξη την κακομαθημένη οικογένεια.

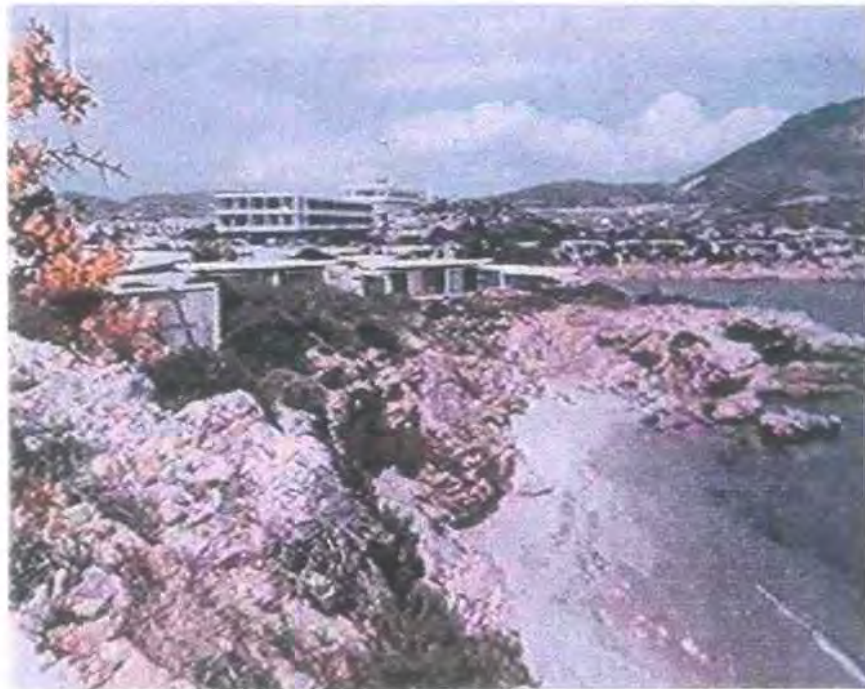
Οι χώροι στους οποίους διαδραματίζεται η ταινία είναι κυρίως εσωτερικοί και μάλιστα όχι φυσικοί. Το σπίτι της οικογένειας είναι ο κεντρικός χώρος της ταινίας. Όλα τα σημαντικά συμβαίνουν μέσα στο σαλόνι της μονοκατοικίας. Η μονοκατοικία αυτή λοιπόν φαίνεται να βρίσκεται σε κάποιο προάστιο της Αθήνας. Έχει κήπο καγκελόφρακτο με μικρό σιντριβάνι και βεράντα με έπιπλα φερ φορζέ. Έχει εσωτερική σκάλα. Στον κάτω χώρο βρίσκονται η είσοδος, το μπαρ, το καθιστικό, το σαλόνι και η κουζίνα ενώ στον όροφο υπάρχουν τα υπνοδωμάτια των κοριτσιών και των γονέων. Η υπηρέτρια του σπιτιού έχει το δωμάτιό της στο υπόγειο. Τα υπνοδωμάτια, εκτός από το χώρο του κρεβατιού, έχουν και ένα μικρό καθιστικό που βρίσκεται σε διαφορετικό επίπεδο και χωρίζεται με κάγκελα. Είναι γεμάτα κάδρα και φλοκάτες. Κάποια από τα έπιπλα είναι μπαμπού. Ο κεντρικός χώρος έχει τζάκι, αρκετούς καναπέδες και πολυθρόνες. Οι τοίχοι είναι γεμάτοι κάδρα και εδώ και διακρίνουμε και πολλές ανθοστήλες με γλάστρες. Ο χώρος υποδοχής του σπιτιού διαχωρίζεται με κάγκελα. Ο νέος γαμπρός μπαίνοντας στο σπίτι για πρώτη φορά σχολιάζει "Τα κάδρα με το κιλό τα αγοράσατε;". Η κουζίνα είναι ευρύχωρη, διαθέτει όλες τις ηλεκτρικές συσκευές, ακόμα και μίξερ. Το δωμάτιο της μικρής κόρης διαθέτει και πικάπ.



Φωτογραφία 5.6.1. Άποψη του κεντρικού χώρου της οικίας της τρελής οικογένειας

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Ο πατέρας της οικογένειας είναι εφοπλιστής. Έτσι υπάρχουν και σκηνές γυρισμένες στα ναυπηγεία της Ελευσίνας. Το γραφείο του εφοπλιστή βρίσκεται ψηλά από όπου μπορεί να επιβλέπει όλο το χώρο του ναυπηγείου. Άλλος χώρος που βλέπουμε στην ταινία είναι ένα γήπεδο μπάσκετ, όπου αθλούνται νεαροί καλών οικογενειών. Άλλες σκηνές του έργου είναι γυρισμένες σε νυχτερινά κέντρα πάντα με ζωντανή μουσική και ξύλινη επένδυση στους τοίχους. Ακόμα, βλέπουμε την οικογένεια να βγαίνει για φαγητό σε παραλιακό εστιατόριο στο Λαγονήσι. Τέλος, παρακολουθούμε και ένα στιγμιότυπο γυρισμένο στην εθνική οδό Αθηνών-Κορίνθου, όπου ο δρόμος έχει μία λωρίδα κυκλοφορίας ανά κατεύθυνση. Αργότερα μαθαίνουμε πως ο Μίκης είχε ένα σοβαρό ατύχημα καθώς οδηγούσε σε αυτό το δρόμο, προφανώς από τότε εθεωρείτο πολύ επικίνδυνος.



Φωτογραφία 5.6.2. Άποψη παραλίας στο Λαγονήσι

Πηγή: προσωπικό αρχείο

### Συμπεράσματα

Οι χαρακτήρες αυτής της ταινίας ανήκουν στις υψηλότερες εισοδηματικές τάξεις της Αθήνας. Οι κόρες της οικογένειας είναι ανεξέλεγκτες. Ξενυχτούν, φεύγουν για

ταξίδια-αστραπή στη Βενετία, πηγαίνουν νυχτερινές εκδρομές στην Επίδαυρο, φέρνουν τους νέους φίλους τους στο σπίτι χωρίς να ζητήσουν κανενός την άδεια. Όπως και στη ταινία "Κατήφορος", γίνεται κριτική για τους ανθρώπους που πλούτισαν εκείνη την εποχή στην Αθήνα και έχασαν την επαφή με τα παιδιά τους. Εδώ βέβαια τα γεγονότα είναι κωμικά, αλλά όπως υπογραμμίζονται από το σενάριο, μπορούμε να διακρίνουμε την ελευθεριότητα που έχουν οι νέοι αυτής της τάξης. Για ανηθικότητα όμως δε γίνεται λόγος, όπως στον "Κατήφορο".

### *5.7. Η γυνή να φοβήται τον άνδρα, 1965*

Η ταινία είναι κομεντί σε σενάριο και σκηνοθεσία του Γιώργου Τζαβέλλα, φωτογραφία του Νίκου Γαρδέλη και μουσική του Κώστα Καπνίση. Συμμετείχε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου και τιμήθηκε με το βραβείο σκηνοθεσίας του Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Σικάγου το 1965. Οι ερμηνείες είναι του Γιώργου Κωνσταντίνου, της Μάρως Κοντού, της Κατερίνας Γώγου, της Δέσπως Διαμαντίδου, του Σταύρου Ξενίδη, του Δημήτρη Καλιβωκά, του Νικήτα Πλατή, της Τασσώς Καββαδία, της Λίλης Παπαγιάννη, της Καίτης Λαμπροπούλου, της Δέσποινας Νικολαΐδου και άλλων.

Η υπόθεση της ταινίας αναφέρεται στην ιστορία ενός χρόνια ανύπαντρου ζευγαριού. Ο άντρας (Αντώνης Κοκοβίκος) είναι υψηλόβαθμος υπάλληλος Υπουργείου (τμηματάρχης), νευρικός και πολύ αυστηρός. Η γυναίκα (Ελένη) είναι σεμνή και υποτακτική, υποχωρεί σε όλες τις αξιώσεις του άντρα της και περιμένει καρτερικά το γάμο της. Ξεσπαθώνει όμως μόλις ... μπει η κουλούρα.

Το ζευγάρι μένει στην Πλάκα σε ένα από τα σπίτια μιας αυλής. Αυτός είναι και ο κύριος χώρος στον οποίο εκτυλίσσεται η ταινία. Το σπίτι αυτό είναι παλιό. Ο κύριος χώρος του είναι ένα μεγάλο δωμάτιο, η σάλα, που στο κέντρο έχει ένα τραπέζι. Γύρω από αυτήν υπάρχουν τα υπόλοιπα δωμάτια του σπιτιού, ο χώρος υποδοχής, η κρεβατοκάμαρα, η κουζίνα και το μπάνιο. Το ζευγάρι έχει και υπηρέτρια, το δωμάτιό της όμως δεν το βλέπουμε. Στη σάλα, εκτός από το τραπέζι, που χρησιμοποιείται και

ως σιδερώστρα, υπάρχει μπουφές, καθρέφτης, ανθοστήλες, ένα εκκρεμές και πολλά κάδρα στους τοίχους. Τα έπιπλα είναι κληρονομιά του Αντωνάκη από τη μητέρα του. Το μπάνιο διαθέτει "θερμοσίφουνα" που δουλεύει με φωτιά και χρειάζεται ένα ολόκληρο πρωινό για να ζεστάνει το νερό, αλλά που, όταν "τον πιάνει το γλυκύ του", εκρήγνυται. Φούρνο δεν πρέπει να έχουν στο σπίτι, γιατί βλέπουμε την Παγώνα, την υπηρέτρια, να φέρνει ταψιά με ψητά από το φούρνο της γειτονιάς. Εξάλλου το σίδερο που χρησιμοποιούν είναι με κάρβουνα, αλλά στο γάμο τους παίρνουν δέκα ηλεκτρικά σίδερα για δώρο.



Φωτ. 5.7.1. Πλάκα

Πηγή: προσωπικό αρχείο



Φωτ. 5.7.2. Η αυλή

Πηγή: προσωπικό αρχείο



Φωτ. 5.7.3. Το εσωτερικό του σπιτιού

Πηγή: προσωπικό αρχείο

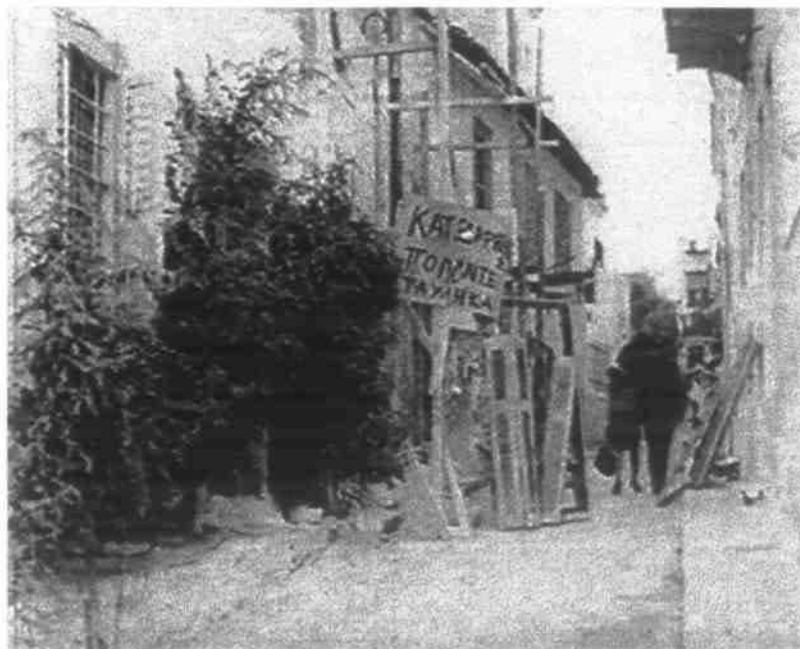
Στο σπίτι του από επάνω ορόφου μένει η σπιτονοικοκυρά. Η αυλή είναι γεμάτη γλάστρες με γαρδένιες, γεράνια και βασιλικούς. Οι νοικοκυρές μπορούν να απλώνουν τη μπουγάδα τους είτε στην αυλή είτε στην ταράτσα. Κάθε φορά που γίνεται κάποιος τσακωμός βγαίνουν όλες και ρωτούν τι συμβαίνει. Η γειτονιά είναι πολύ ζωντανή, γεμάτη στενά δρομάκια και χαμηλά σπίτια. Βλέπουμε μάλιστα και αρκετούς τουρίστες να κάνουν βόλτα. Μια λατέρνα στέκεται και παίζει κάθε μεσημέρι στη γωνιά του δρόμου.

Άλλοι χώροι όπου διαδραματίζεται η υπόθεση είναι τα μέρη όπου ο Αντωνάκης πίνει καφέ ή ούζα με τους φίλους τους. Τους βλέπουμε, λοιπόν, να πίνουν ούζα σε βεράντα καφεζαχαροπλαστείου στην πλατεία Ομονοίας και άλλοτε να πίνουν καφέ στη Αίγλη του Ζαπτείου. Σε άλλες σκηνές βλέπουμε τον Αντωνάκη να περπατά στο κέντρο της Αθήνας, στην Πανεπιστημίου και στη Σταδίου. Είναι μεσημέρι και οι εργαζόμενοι μόλις έχουν σχολάσει από τις υπηρεσίες. Οι δρόμοι έχουν κίνηση και



στις στάσεις των λεωφορείων και τρόλεϊ οι άνθρωποι σπρώχνονται. Μετά το γάμο τους, κάνουν γαμήλιο ταξίδι γύρω από την Ακρόπολη.

Τελικά, ο Αντωνάκης πείθεται να παντρευτεί την Ελένη, εκείνη απαιτεί να μετακομίσουν σε καινούριο διαμέρισμα και να αγοράσουν καινούρια έπιπλα. Σε αυτό συνηγορούν και οι σύζυγοι των φίλων του Αντωνάκη, ενός δικηγόρου, ενός συνταγματάρχη και ενός φαρμακοποιού. Ανήκουν όλοι στην μεσοαστική τάξη και είναι όλοι τους ήδη τακτοποιημένοι σε καινούρια διαμερίσματα.



Φωτογραφία 5.7.4. Το παλιό σπίτι στην Πλάκα κατεδαφίζεται

Πηγή: προσωπικό αρχείο

### Προεκτάσεις

Στο τέλος του έργου και αφού το ζεύγος Κοκοβίκου έχει πάρει πια διαζύγιο, τους ανακοινώνεται ότι το σπίτι τους γκρεμίζεται και ότι στη θέση του θα χτιστεί μια πολυκατοικία. Ο Αντωνάκης μένει πλέον σε ξενοδοχείο και τρώει κάθε μέρα σε εστιατόριο. Η Ελένη έχει νοικιάσει μια κάμαρα κάπου κοντά στο παλιό τους σπίτι. Και οι δύο νοσταλγούν τα χρόνια που πέρασαν στο παλιό τους σπίτι στην Πλάκα και

ξαναγυρνούν εκεί για να το δουν για τελευταία φορά. Φτάνοντας ο Αντωνάκης, αναλογίζεται "Η παλιά γειτονιά... Πάει δε γλιτώνει κι αυτή. Θα γίνει μια σειρά από μοντέρνες πολυκατοικίες κρύες και ομοιόμορφες με βάρβαρους και μονοκόμματος όγκους μπετόν, χωρίς φαντασία, χωρίς προσωπικότητα, χωρίς ξεθωριασμένα κεραμίδια και σκοροφαγωμένες γρύλιες. Χωρίς γαζίες και γεράνια και γλάστρες με βασιλικά."



Φωτ. 5.7.5. Η οδός Πανεπιστημίου

Πηγή: προσωπικό αρχείο



Φωτ. 5.7.6. Καφεζαχαροπλαστείο στην Ομόνοια

Πηγή: προσωπικό αρχείο

### **5.8. Η εβδομημέρα της δημιουργίας, 1966**

Αυτή η ταινία είναι ένα κοινωνικό δράμα σε σκηνοθεσία Βασίλη Γεωργιάδη, σενάριο Ιάκωβου Καμπανέλλη, φωτογραφία Αριστείδη Καρύδη-Φουκς, Νίκου Γαρδέλη και Γρηγόρη και Συράκου Δανάλη και μουσική Γιάννη Μαρκόπουλου. Το σενάριο βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, που έχει πολλά νεορεαλιστικά στοιχεία. Παίζουν οι Γιώργος Τζώρτζης, Έλλη Φωτίου, Μπέτυ Αρβανίτη, Δήμος Σταρένιος, Κώστας Μπάκας, Άγγελος Αντωνόπουλος και άλλοι.

Η ταινία ξεκινά με την απόλυση του Αλέκου Σταθάκη από το στρατό. Ο Αλέκος είναι ένας φτωχός νέος σχεδιαστής που φιλοδοξεί να φτάσει ψηλά κάποια μέρα. Στην πρώτη σκηνή του έργου βλέπουμε φαντάρους πάνω στην καρότσα στρατιωτικού φορτηγού να περνούν μέσα από την πορεία Ειρήνης του Μαραθώνα. Οι φαντάροι

συζητούν. Κάποιος λέει: "Ο στρατός μακράν της πολιτικής." και κάποιος άλλος απαντά ειρωνικά: "Κι οι πολίτες μακράν κι η Αθήνα μακράν. Αθήνα μυρίζω και Αθήνα δε βλέπω. Περπατώ εις τας Αθήνας όταν ο λύκος δεν είναι εδώ." Ο Αλέκος λοιπόν απολύεται και γυρίζει στο σπίτι του όπου μένει με τον πατέρα του. Ο Αλέκος δεν καταφέρνει να βρει δουλειά σχετική με τις σπουδές του. Ψάχνει συνέχεια για μια θέση ανάλογη των προσόντων του και αρνείται να δεχτεί δουλειές μηχανικού σε συνεργείο αυτοκινήτων, εργάτη σε οικοδομές και σε εργοστάσια. Στη ΔΕΗ που πηγαίνει ο Αλέκος για να βρει δουλειά, ο προσωπάρχης δε διστάζει να του πει πως "ο καθένας υποψήφιος προτιμάται όταν έχει το βουλευτή από κοντά του και έπονται οι διπλωματούχοι". Τελικά οι ελπίδες και τα όνειρα του Αλέκου και της γυναίκας του Χριστίνας συντρίβονται από τη σκληρή πραγματικότητα και τις ανάγκες του βιοπορισμού.

Το σπίτι του Αλέκου βρίσκεται μεταξύ άλλων σπιτιών σε μια αυλή, όπου μένουν φτωχοί βιοπαλαιστές. Τα σπίτια είναι υπό κατάρρευση, οι τοίχοι ξεφλουδισμένοι και από τις στέγες λείπουν κεραμίδια. Ο κοινόχρηστος χώρος της αυλής είναι χωμάτινος και περιφραγμένος με μια πολύ ψηλή μάντρα. Έξω από το σπίτι υπάρχει χωματόδρομος. Το σπίτι του Αλέκου διαθέτει ένα υπνοδωμάτιο και μάλλον δεν έχει τουαλέτα, βλέπουμε αυτόν και τον πατέρα του να πλένονται στο μαρμαρίνο νεροχύτη της υποτυπώδους κουζίνας. Δεν έχουν ούτε ψυγείο ούτε ηλεκτρική κουζίνα. Ανεβαίνουν από μια γυριστή τσίγκινη σκάλα και στο μπαλκόνι έχουν βασιλικούς.



Φωτογραφία 5.8.1. Το μπαλκόνι του σπιτιού στην αυλή

Πηγή: προσωπικό αρχείο



Φωτογραφία 5.8.2. Η αυλή

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Ένα άλλο σπίτι που βλέπουμε στην ταινία είναι αυτό της Ελένης. Η αδερφή της που είναι υπάλληλος σε κάποια δημόσια υπηρεσία συντηρεί την Ελένη και μαζί μένουν σε ένα διαμέρισμα με δύο δωμάτια. Το σπίτι αυτό είναι πολύ στενό, φορτωμένο έπιπλα, και φλοκάτες, και διαθέτει και πικάπ. Της Ελένης της αρέσει να φαντασιώνεται ότι έμεναν παλιά σε μια διώροφη μονοκατοικία με τους γονείς τους στο λόφο του Αρδηττού και ότι το απαλλοτρίωσαν για να χαράξουν δρόμο. Γι' αυτό τώρα αναγκάζονται να μένουν σε αυτό το στενό διαμέρισμα. Αλήθεια, πού έμενε προηγουμένως αυτή η κοπέλα;

Στην ταινία υπάρχουν πολλές σκηνές γυρισμένες σε ανοιχτούς χώρους. Βλέπουμε τον Αλέκο να κάθεται στο Λυκαβηττό και να σκέφτεται. Ακούγεται κάποιο συλλαλητήριο από το κέντρο της Αθήνας. Βλέπουμε φοιτητές συγκεντρωμένους έξω από το Πανεπιστήμιο να διαδηλώνουν. Στη συνέχεια βλέπουμε ένα εργοστάσιο τσιμεντοποιίας. Ο Αλέκος φαίνεται μικροσκοπικός μπροστά στις τεράστιες σκάλες, στους πανύψηλους γερανούς και τα μακριά assembly-lines. Ο Αλέκος στις ατελείωτες ώρες που ψάχνει για δουλειά περνάει ακόμα από το λιμάνι του Πειραιά, όπου βλέπουμε ένα μεγάλο καράβι να φεύγει και συγγενείς στην αποβάθρα να κλαίνε. Οι άνθρωποι μεταναστεύουν στο εξωτερικό. Στο λιμάνι οι φωτογράφοι βγάζουν τις τελευταίες οικογενειακές φωτογραφίες. Ο Αλέκος περνάει και από το λιμάνι της Ελευσίνας. Εκεί βρίσκεται ακόμα ένα εργοστάσιο από όπου ζητάει δουλειά. Σταματάει και στην Ακρόπολη. Στην απόγνωσή του φτάνει να θέλει να κλέψει την τσάντα μιας τουρίστριας. Στο χώρο έξω από το Ηρώδειο, υπάρχουν πολλοί μικροπωλητές που πουλούν τσολιαδάκια.

Καθώς ο Αλέκος δε βρίσκει πουθενά δουλειά, η Ελένη αποφασίζει να πάσει δουλειά σαν πωλήτρια σε πολυκατάστημα (Λαμπρόπουλος). Ο Αλέκος στο μεταξύ, βλέποντας τους φίλους του σιγά σιγά να αποκαθίστανται, απελπίζεται ακόμα περισσότερο. Θέλει να κάνει μόνο τη δουλειά που πιστεύει ότι του αξίζει. Βάζει συνέχεια την Ελένη να του ορκιστεί πως θα πετύχει. Όμως παντού υπάρχει ζήτηση μόνο για χειρονακτική εργασία. Σε μία σκηνή ο συμβιβασμένος με τη φτώχεια του δικηγόρος, που μένει στην ίδια αυλή με αυτόν, του λέει: "Θάρρος, αγόρι. Και πάψε να ζεις με την προσμονή του θαύματος. Πάψε να θέλεις πιο πολλά από όσα μπορείς. Κάπου κάπου βέβαια γίνονται και θαύματα. Αλλά 8.000.000 θαύματα δε μπορούν να γίνουν σε 8.000.000 Έλληνες." Όταν πια βλέπει πως η κατάσταση δε μπορεί να γίνει χειρότερη, πιάνει δουλειά σαν

εργάτης σε οικοδομή. Κρυφοκοιτάζει τα σχέδια των μηχανικών, αλλά η δική του μοίρα είναι άλλη. Στο τέλος σκοντάφτει σε κάτι σανίδες στην οικοδομή, παραπατάει και πέφτει στο κενό. Σκοτώνεται.



Φωτογραφία 5.8.3. Ο Αλέκος μικροσκοπικός μπροστά στο εργοστάσιο τσιμεντοποιίας

Πηγή: προσωπικό αρχείο

### Προεκτάσεις

Στην ταινία αυτή παρακολουθούμε την πορεία του Αλέκου, ενός αντιπροσωπευτικού τύπου της ελληνικής πραγματικότητας. Μιας πραγματικότητας, που, κατά την άποψή του, είναι προορισμένη να συντρίβει τις φιλοδοξίες, να ανακόπτει κάθε προσπάθεια για το ανέβασμα πάνω από το μέτριο και να καθηλώνει ακόμα και τον εκλεκτό στη ρουτίνα μιας μίζερης και χωρίς δημιουργικό παλμό ζωής. Ο ήρωας, μη διαθέτοντας τα απαραίτητα προσόντα για να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα που οι ραγδαίες πολιτισμικές εξελίξεις δημιουργούν, σταδιακά αποξενώνεται από το χώρο του και "γκετοποιείται" στην αυλή, που κατ' αυτό τον τρόπο αναδεικνύεται σε ιδεολογικό

σύμβολο. Για τον Αλέξη η Αθήνα είναι το ξένο και σκληρό "έξω", ενώ η αυλή είναι το μέρος όπου βρίσκει τη στοργή και τη φροντίδα των μοναδικών ανθρώπων που νοιάζονται γι' αυτόν.

Η έβδομη μέρα της δημιουργίας γράφτηκε από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη το 1955 και διασκευάστηκε εδώ σε σενάριο από το συγγραφέα. Η εποχή στην οποία αναφέρεται το θεατρικό τοποθετείται στις αρχές της δεκαετίας του '50, ενώ το σενάριο μεταφέρει αυτή την εποχή στα μέσα της επόμενης δεκαετίας. Όμως δεν αλλάζει σχεδόν τίποτα, αφού το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στον ήρωα, αφήνοντας στο πλαίσιο τους φυσικούς χώρους και τις κοινωνικές καταστάσεις. Αυτός ο χώρος και οι καταστάσεις φέρνουν την ταινία συγγενή σε νεορεαλιστικές και ηθογραφικές φόρμες.<sup>18</sup>

### **5.9. Οι κυρίες της αυλής, 1966**

Η ταινία αυτή είναι κομεντί σε σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου, σενάριο Δημήτρη Γιαννουκάκη, φωτογραφία Νίκου Δημόπουλου και μουσική Μίμη Πλέσσα. Οι ερμηνείες είναι των Ντίνου Ηλιόπουλου, Διονύσης Παπαγιαννόπουλου, Αλέκου Αλεξανδράκη, Νόρας Βαλσάμη, Φλωρέτας Ζάννα, Ελένης Προκοπίου, Μαίρης Λαλοπούλου, Κώστα Πρέκα, Κατερίνας Γιουλάκη, Αντιγόνης Κουκούλη και άλλων. Πρόκειται για τις γλυκόπικρες καθημερινές ιστορίες και τα προβλήματα μιας ομάδας ανθρώπων που συγκατοικούν σε μια αθηναϊκή αυλή, κάπου στην Πλάκα, με κεντρικό συνδετικό κρίκο έναν πειναλέο υπερμοντέρνο ζωγράφο.

Το έργο ξεκινάει με μια σκηνή στην οποία όλοι οι ένοικοι είναι συγκεντρωμένοι στην αυλή, τρώνε, πίνουν και χορεύουν για να γιορτάσουν την Πρωτομαγιά. Το συγκρότημα που παίζει μουσική είναι στα πρότυπα των Beatles, αλλά οι ένοικοι που οι περισσότεροι είναι μεγάλοι ζητούν να χορέψουν βαλς. Όλοι στην αυλή είναι μια μεγάλη παρέα. Λείπει μόνο ο κυρ-Νώντας, γιατί έχει πάει να παίξει με τη λατέρνα του σε κάποια γιορτή. Γύρω από το χώρο της αυλής υπάρχουν οχτώ σπίτια, άλλα μεγαλύτερα και άλλα μικρότερα. Κάποια είναι σε όροφο, όπου ανεβαίνει κανείς από μια γυριστή τσίγκινη σκάλα. Η αυλή είναι πλακόστρωτη και στο βάθος υπάρχει

<sup>18</sup> Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Γ' τόμος*, εκδ. Αιγόκερως, 1990, σελ. 255

και ένα πηγάδι, που μάλλον δε χρησιμοποιείται. Όλο το σκηνικό της αυλής είναι σε στούντιο. Τα υπόλοιπα πλάνα της ταινίας είναι όλα γυρισμένα σε φυσικούς χώρους. Το σπίτι της Αννούλας και του πατέρα της είναι το μεγαλύτερο. Έχει ένα κεντρικό χώρο όπου υπάρχει ένα τετράγωνο τραπέζι. Έχει ένα μεγάλο μπουφέ, ανθοστήλες, κάδρα και καθρέφτη στους τοίχους. Γύρω από αυτό το χώρο υπάρχουν το υπνοδωμάτιο, η κουζίνα. Όλα τα υπόλοιπα σπίτια έχουν παρόμοια διαρρύθμιση. Αν κρίνουμε όμως από το σπίτι της Νίτσας της χορεύτριας, τα σπίτια δεν πρέπει να έχουν μπανιέρα. Η Νίτσα κάνει μπάνιο στη σκάφη. Η σπιτονοικοκυρά ζητάει κάθε πρώτη του μηνός τα νοίκια της με επιμονή, όμως οι ένοικοι, εργάτες, τεχνίτες και καλλιτέχνες, δυσκολεύονται. Κατά καιρούς οι κυρίες της αυλής τσακώνονται με τις γειτόνισσες. Τότε έρχονται οι δεύτερες και αδειάζουν τα σκουπίδια τους στην αυλή τους. Μετά ακολουθεί μαλλιοτράβηγμα και ξύλο με τις σκούπες που χρειάζεται η επέμβαση των ψυχραιμότερων ανδρών για να λήξει. Αργότερα μαζεύονται και τα δύο αντίπαλα στρατόπεδα και γιορτάζουν με την ευκαιρία των γεννεθλίων της Αννούλας.



Φωτογραφία 5.9.1. Η γειτονιά της αυλής  
Πηγή: προσωπικό αρχείο



Φωτογραφία 5.9.2 Το εσωτερικό της αυλής (studio)  
Πηγή: προσωπικό αρχείο

Η γύρω περιοχή αποτελείται από ίδια χαμηλά σπίτια με αυλές. Οι δρόμοι είναι χωμάτινοι και οι σκεπές έχουν όλες κεραμίδια. Στη γειτονιά υπάρχει και μια ταβέρνα, της οποίας ο ιδιοκτήτης ζητά από τον Πίπη το ζωγράφο να ζωγραφίσει στον εξωτερικό τοίχο το άγαλμα της ελευθερίας. Ο Πίπης έχει διάφορες ιδεολογικού και καλλιτεχνικού περιεχομένου απορίες και έτσι ρωτά τον ταβερνιάρη: "Τι σόι

Ελευθερία μου ζητάς; Τη θες αμερικάνικη, ρώσικη ή ρωμαίικη; Δηλαδή με πολυβόλο, με περιστέρι ή με κλομπ; Τη θες να κοιτάζει δεξιά ή αριστερά; Να σου την κάνω αλλήθωρη να κοιτάζει παντού, σοσιαλιστικιά δηλαδή;" Και ο ταβερνιάρης απαντά: "Εγώ μια Ελευθερία θέλω, την αμερικάνικη. You know, that's all." "Ξέρω, ξέρω," απαντά ο Πίπης, "να' ναι τρύπια από μέσα, να κρατάει ένα δαδί στο χέρι και να βάζει φωτιές στον κόσμο." Σε μία άλλη σκηνή του έργου, όταν η κυρία Παρασκευή κάνει έξωση στον Πίπη και την οικογένειά του, η γυναίκα του η Ελένη του λέει: "Βρήκα προχθές ένα ρετιρέ πίσω από το Χίλτον μούρλια." "Ωραία θέα;" τη ρωτά ο Πίπης. "Θαυμάσια.", του απαντά. "Βεράντα έχει;" "Καταπληκτική. Βλέπει και στο δάσος." "Κεντρική θέρμανση;" "Καλέ, ερκοντισιόνι." "Ωραία, να θυμηθούμε μια μέρα να πάω να το ζωγραφίσω.", καταλήγει ο Πίπης.



Φωτογραφία 5.9.3. Ο κεντρικός χώρος του μεγαλύτερου σπιτιού της αυλής (τραπεζαρία)

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Άλλος χώρος στον οποίο υπάρχουν κάποια πλάνα στην ταινία είναι το night club όπου δουλεύει η Νίτσα και οι Beatles της αυλής. Είναι σκοτεινό με ξύλινη επένδυση και δίχτυα στους τοίχους. Ας σημειώσουμε ότι το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας είναι γυρισμένο μέσα στην αυλή, που είναι σκηνικό και όχι φυσικός χώρος.



## **Συμπεράσματα**

Η ταινία έχει happy end. Ο Πίπης ο ζωγράφος, ο Τάσος ο υδραυλικός που έχει έρθει από την επαρχία, η Αννούλα και όλοι οι άνθρωποι της αυλής καταλήγουν να αποκτήσουν αυτό που επιθυμούν, τουλάχιστον στο συναισθηματικό τομέα. Κανείς δεν ανεβαίνει σε κοινωνική τάξη. Όλοι είναι ευχαριστημένοι με την υπέροχη ανακύκλωση που επήλθε. Οι χαρακτήρες της αυλής ενωμένοι σαν οικογένεια πιο δυνατά παρά ποτέ θα συνεχίσουν τη ζωή τους, βρίσκοντας λύσεις εφικτές για τα οικονομικά δεδομένα τους και την κοινωνική τους τάξη. Περιέργως το καλό τέλος επέρχεται χωρίς το φτωχό τίμιο κορίτσι να χρειαστεί να νυμφευθεί το πλούσιο παλικάρι και η ταινία γίνεται εμπορική επιτυχία.

### **5.10. Η λεωφόρος του μίσους, 1968**

Η ταινία είναι δικαστικό δράμα σε σενάριο και σκηνοθεσία Νίκου Φώσκολου, φωτογραφία Νίκου Δημόπουλου και μουσική Νίκου Μαμαγκάκη. Παίζουν οι ηθοποιοί Κώστας Καζάκος, Μαίρη Χρονοπούλου, Μάνος Κατράκης, Νίκος Γαλανός, Σπύρος Καλογήρου, Ελένη Ζαφειρίου, Μιράντα Ζαφειροπούλου, Νόνικα Γαληνέα, Αλέκος Τζανετάκος.

Πρόκειται για μία από τις πολυάριθμες ταινίες παρόμοιας θεματολογίας που γυρίστηκαν κατά τη διάρκεια της χούντας. Πρόκειται για την ιστορία ενός αδέκαστου ανακριτή που δε μπορεί να ξεχάσει το θάνατο της γυναίκας του σε αυτοκινητιστικό ατύχημα. Ο ανακριτής αναλαμβάνει τη διερεύνηση ενός παρόμοιου περιστατικού με εφιαλτικά αποτελέσματα.

Μέσα στην ταινία βλέπουμε κυρίως τη σκοτεινή πλευρά της Αθήνας. Όλες σχεδόν οι σκηνές είναι γυρισμένες νύχτα. Δεν υπάρχει κεντρικός χώρος όπου εκτυλίσσεται το έργο. Βλέπουμε τη μονοκατοικία του ανακριτή. Σπίτι σε προάστιο με μεγάλο κήπο και αστική διακόσμηση. Βλέπουμε το διαμέρισμα της βοηθού του, που είναι σε μοντέρνα πολυκατοικία στο Λυκαβηττό. Βλέπουμε το γραφείο του ανακριτή (έξω

από το οποίο αναβόσβηγουν πινακίδες νέον τη νύχτα), το αστυνομικό τμήμα, το γραφείο του εισαγγελέα και τα δικαστήρια. Τέλος βλέπουμε και την παράγκα ενός αλήτη που ζει με τη μητέρα του. Η παράγκα αυτή είναι σκεπασμένη με κεραμίδια και περιφραγμένη με συρματόπλεγμα. Βρίσκεται κοντά στα "λιπάσματα", άρα κάπου στη Δραπετσώνα υποθέτουμε, και δίπλα ακριβώς υπάρχει ένα "νεκροταφείο" αυτοκινήτων. Η περιοχή φαίνεται ερημική.



Φωτογραφία 5.10.1. Σπίτι στη Δραπετσώνα

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Ενδιαφέρον κυρίως έχουν τα εξωτερικά πλάνα της ταινίας, ιδιαίτερα όσα είναι γυρισμένα στο κέντρο της Αθήνας. Σε μια σκηνή λοιπόν, όπου η αστυνομία και οι συγγενείς του κυνηγούν το νεαρό Πέτρο που κατηγορείται ότι σκότωσε μια γυναίκα με το αυτοκίνητό του, βλέπουμε την οδό Πανεπιστημίου τη νύχτα και στη συνέχεια την πλατεία (με το σιντριβάνι σε λειτουργία) και το σταθμό του τραίνου της Ομόνοιας. Στην περιοχή δεν υπάρχει σχεδόν καθόλου κίνηση από αυτοκίνητα. Δεν ξέρουμε αν αυτό συνέβαινε για να εξυπηρετηθούν τα γυρίσματα ή γιατί πράγματι τα περιοριστικά μέτρα της χούντας είχαν αυτό το αποτέλεσμα. Στα πολυώροφα κτίρια γύρω από την Ομόνοια υπάρχουν πινακίδες νέον, από τις οποίες οι περισσότερες που μπορούμε να διακρίνουμε διαφημίζουν ηλεκτρικές οικιακές συσκευές. Το ίδιο συμβαίνει και στον υπόγειο σταθμό του τραίνου, που είναι επίσης έρημος.



Φωτογραφία 5.10.2. Διαμέρισμα υψηλόβαθμης υπαλλήλου

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Φωτογραφία 5.10.3 Νύχτα στην πλατεία

Ομόνοιας

Πηγή: προσωπικό αρχείο

### Συμπεράσματα

Η ταινία δε διαθέτει ιδιαίτερα ελκυστικά στοιχεία. Έχει όμως ενδιαφέρον να σημειώσουμε πως οι "καλοί" στο έργο είναι οι ανακριτές, οι εισαγγελείς, η αστυνομία, η τίμια υπάλληλος του ανακριτικού γραφείου καθώς και το αδικημένο από την οικογένειά του πλουσιόπαιδο, ενώ οι κακοί είναι ένας πρώην εργάτης που παίζει το μικρό του εισόδημα στον ιππόδρομο και ένας άνεργος νέος. Έχει ακόμα ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πως η αστυνομία συνήθιζε από τότε τις επιχειρήσεις-σκούπα, κατά τις οποίες συγκέντρωνε πλειάδες υπόπτων σε γυμναστήρια. Αυτή η οπτική των πραγμάτων εξασφάλιζε εύκολα την έγκριση της προβολής της ταινίας από τους υπεύθυνους της λογοκρισίας.

### 5.11. *Μια κορία στα μπουζούκια, 1968*

Η ταινία αυτή είναι μουσική κωμωδία σε σενάριο και σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη, φωτογραφία Νίκου Δημόπουλου και μουσική Μίμη Πλέσσα. Παίζουν οι Μαίρη Χρονοπούλου, η Ζωή Λάσκαρη, ο Κώστας Βουτσάς, Ο Φαίδων Γεωργίτσης, η Μάρθα Καραγιάννη, ο Χρόνης Εξαρχάκος, ο Γιάννης Βογιατζής και άλλοι.

Πρόκειται για την ιστορία δύο ποδοσφαιριστών που μονομαχούν για την αγάπη μιας πλούσιας μοιραίας γυναίκας που έχει ιδιαίτερη αδυναμία στα μπουζούκια. Οι ποδοσφαιριστές δουλεύουν στα ναυπηγεία και μένουν στα Ταμπούρια. Όνειρό τους είναι να πιάσουν την καλή.

Δεν υπάρχει κεντρικός χώρος όπου εκτυλίσσεται η ταινία. Μεταξύ άλλων βλέπουμε το σπίτι της οικογένειας Μασούρου, το σπίτι της εφοπλιστίνας Έλενας Απέργη, την ταβέρνα όπου πίνει η παρέα των ποδοσφαιριστών στα Ταμπούρια, το στάδιο Καραϊσκάκη, τα ναυπηγεία της Ελευσίνας και άλλους χώρους.

Το σπίτι των αδερφών Μασούρου βρίσκεται στα Ταμπούρια. Είναι μια παλιά μονοκατοικία με αυλή. Το κεντρικό της δωμάτιο είναι η τραπεζαρία, γύρω από την οποία βρίσκονται τα υπόλοιπα δωμάτια του σπιτιού. Η επίπλωση του χώρου αυτού αποτελείται από ένα μεγάλο τετράγωνο τραπέζι, έναν καναπέ, ένα μπουφέ και ανθοστήλες στις γωνίες. Το δωμάτιο έχει εμπριμέ κουρτίνες, εμπριμέ ταπετσαρίες σε καναπέ και πολυθρόνες και εμπριμέ κάδρο στους τοίχους. Κάδρα υπάρχουν άφθονα. Υπάρχει και πικάπ, ενώ τηλέφωνο δεν έχουν. Κάνουν τα τηλεφωνήματά τους στο απέναντι ψιλικατζίδικο. Μεταξύ των παλιών επίπλων παρατηρούμε μια μοντέρνα βιβλιοθήκη. Το ντεκόρ είναι φυσικό. Υπάρχουν και μερικές σκηνές γυρισμένες στην περιοχή αυτού του σπιτιού. Τα σπίτια είναι όλα στο ίδιο στυλ με κεραμοσκεπές και αυλές. Οι δρόμοι είναι χωμάτινοι.



Φωτογραφία 5.11.1 Κεντρικός χώρος οικίας  
Οικογένειας Μασούρου (τραπεζαρία)

Πηγή: προσωπικό αρχείο



Φωτογραφία 5.11.2. Είσοδος οικίας Μασούρου  
στα Ταμπούρια

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Εξάλλου, το σπίτι της εφοπλιστίνας βρίσκεται στο Παλιό Ψυχικό, είναι πολύ ευρύχωρο και έχει μεγάλο κήπο με γκαζόν. Είναι περιφραγμένο με μάντρα και κάγκελα. Στο εσωτερικό, που είναι σκηνικό σε studio, βλέπουμε το χώρο υποδοχής, το σαλόνι και το υπνοδωμάτιο της κυρίας. Όλοι οι χώροι είναι γεμάτοι βαριά έπιπλα και από το ταβάνι κρέμονται πολυέλαιοι. Ο χώρος διακρίνεται σε διαφορετικά επίπεδα, όπως για παράδειγμα ο χώρος του κρεβατιού στο δωμάτιο της ιδιοκτήτριας από το μουντουάρ.

Η ταβέρνα όπου διασκεδάζουν οι ήρωες της ταινίας είναι μικρή με καλαμιές στον τοίχο και δίχτυα που κρέμονται. Αν και βρίσκεται σε φτωχική συνοικία, κατά καιρούς την επισκέπτονται και πλούσιοι άνθρωποι, γιατί, όπως αναφέρεται και στην ταινία, "σήμερα τα μπουζούκια είναι της μόδας για τους αριστοκράτες".

Το γήπεδο του Ολυμπιακού αποτελεί βασικό χώρο στο έργο. Όλοι οι ήρωες της ταινίας είτε παίζουν είτε λατρεύουν το ποδόσφαιρο. Είναι χαρακτηριστικό ότι η ταινία γυρίστηκε την εποχή της χούντας, οπότε και γινόταν μια προσπάθεια τα πλήθη να αποχαιρώνονται με το ευγενές άθλημα.

Στην ταινία υπάρχουν και κάποιες σκηνές χορευτικές σε σημαντικά σημεία της Αθήνας. Βλέπουμε την Ακρόπολη, τους στύλους του Ολυμπίου Διός, το Ζάππειο, την Καστέλλα και το Μικρολίμανο. Εκεί φωτογραφίζεται η υποψήφια για τα καλλιστεία Αννούλα Μασούρου.



Φωτογραφία 5.11.3. Η αισθητική της επταετίας αποτυπωμένη σε κινηματογραφική ταινία

Πηγή: προσωπικό αρχείο

## Συμπεράσματα

Η ταινία έχει καλό τέλος για όλους. Η πλούσια εφοπλιστίνα παντρεύει και προικίζει όλα τα φτωχόπαιδα. Στο μεταξύ έχουμε ακούσει απόψεις μικροαστικές για τη θέση της γυναίκας, η οποία μόνη διέξοδο από τη φτώχεια έχει το γάμο ή μια συμμετοχή στα καλλιστεία. Ακόμα παρατηρούμε ότι οι φτωχοί βιοπαλαιστές της ταινίας παρουσιάζονται ως αφελείς, ενώ η πλούσια κυρία είναι η μοναδική που φαίνεται να έχει τη στοιχειώδη εξυπνάδα. Εξάλλου, οι μικροαστοί ήρωες της ταινίας δείχνουν να πνίγονται από τη μιζέρια που ζουν στα Ταμπύρια, στην Κοκκινιά και στον Κορυδαλλώ και κάνουν ό,τι μπορούν για να πραγματοποιήσουν το όνειρό τους για μια καλύτερη ζωή.

### *5.12. Η κόμησσα της φάμπρικας, 1969*

Η ταινία είναι κωμωδία σε σκηνοθεσία Ντίμη Δαδήρα, σενάριο Ασημάκη Γιαλαμά και Κώστα Πρετεντέρη, φωτογραφία Νίκου Γαρδέλη και μουσική επιμέλεια Χρήστου Μουραμπά. Το σενάριο είναι διασκευή της θεατρικής κωμωδίας των Γιαλαμά-Πρετεντέρη.

Πρόκειται για την ιστορία ενός αστυφύλακα που συγκατοικεί "εξ αδιαίρετου" στην ίδια αυλή με δύο πρώτα του ξαδέφφια και αναλαμβάνει υπό την προστασία του μια όμορφη κοπέλα που νομίζει πως είναι κλέφτρα. Στην πραγματικότητα όμως η κοπέλα είναι ανιψιά του Υπουργού του. Η ταινία αποτελεί κλασική κωμωδία με ηθογραφικά στοιχεία.

Στην αυλή λοιπόν μένουν τα μέλη της οικογένειας Δελημάνη. Στον όροφο μένουν ο Χρήστος Δελημάνης, αστυφύλακας, με τη μητέρα του Δήμητρα, που είναι εργάτρια σε κλωστοϋφαντουργία. Κάτω μένει ο Χρήστος Δελημάνης, άνεργος, σε ένα καμαράκι. Δίπλα ο Χρήστος Δελημάνης, διαρρήκτης, με τη γυναίκα του και σε ένα άλλο καμαράκι ένας ηλικιωμένος πλανόδιος βιβλιοπώλης. Στην αυλή υπάρχει πηγάδι και στο κέντρο της υπάρχει ένα δέντρο και ένα τραπέζι όπου λαμβάνουν χώρα τα

οικογενειακά συμβούλια. Ο χώρος είναι γεμάτος γλάστρες. Η αυλή δεν είναι ντεκόρ. Τα σπίτια και τα σκαλιά είναι πέτρινα και ασπροβαμμένα. Το μπαλκόνι είναι ξύλινο. Η περιοχή όπου βρίσκεται η αυλή έχει χωματόδρομους και τα σπίτια γύρω είναι παλιά και χαμηλά.



Φωτογραφία 5.12.1 Η αυλή της οικογένειας Δελημάνη

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Τα ξαδέρφια τρώνονται μεταξύ τους, γιατί ο διαρρήκτης είναι δεξιός, ο αστυνομικός υπάκουος υπάλληλος του καθεστώτος και ο άνεργος είναι κομμουνιστής. Η δε θεία είναι εκείνη που ξεσηκώνει τις εργάτριες του εργοστασίου, όπου δουλεύει, για τη διεκδίκηση των δικαιών τους. Παρόλες όμως τις διαφορές, στα δύσκολα βρίσκονται ενωμένοι. Συζητούν πως μπορεί να βρεθεί ένας εργολάβος να αγοράσει την αυλή και να χτίσει πολυκατοικία. Στη θεία θα άρεσε να πάρουν δύο διαμερίσματα αντιπαροχή. Ο ένας ανιψιός όμως διαφωνεί γιατί δε μπορεί να μείνει σε πολυκατοικία και εκτός αυτού θεωρεί το σπίτι του ιστορικό κειμήλιο.

Εκτός από την αυλή, στην ταινία βλέπουμε το σπίτι ενός Υπουργού. Βρίσκεται στο Ψυχικό και είναι πολύ μεγάλο. Έχει τεράστια δωμάτια με βαριά επίπλωση και ξύλινη επένδυση στους τοίχους. Έχει περιποιημένο κήπο και γκαράζ. Ο Υπουργός διαθέτει

και πολλούς υπηρέτες. Συχνά έρχεται και καθαρίζει η κυρία Ουρανία. Η κυρία αυτή μένει στο Περιστερί σε μια πλαγιά με παραπήγματα. Το σπίτι της είναι μονοκάμαρο και μένει εκεί με τον πατέρα της. Φοβάται την αστυνομία γιατί το έχει χτίσει παράνομα.



Φωτογραφία 5.12.2. Σπίτι στο Περιστερί

Πηγή: προσωπικό αρχείο

Εξάλλου, στην ταινία βλέπουμε κάποιες σκηνές στο κέντρο της Αθήνας, μάλλον στο Κολωνάκι. Οι πολυκατοικίες φαίνονται ίδιες. Έχουν στο υπερυψωμένο ισόγειο στην πρόσοψη αυτή τη μπαλκονόπορτα που δεν καταλήγει σε μπαλκόνι, αλλά σε κάγκελο. Οι δρόμοι είναι γεμάτοι παρκαρισμένα αυτοκίνητα. Κάπου κοντά γίνεται μια διαδήλωση και η αστυνομία συλλαμβάνει πολύ κόσμο. Ένας από αυτούς είναι και ο κομμουνιστής Χρήστος Δελημάνης.

### Προεκτάσεις

Στην ταινία -οι φτωχοί μικροαστοί είναι αφελείς και καλοκάγαθοι. Δίνουν από το υστέρημά τους στην φτωχή κοπέλα που λέει πως έχει άρρωστη αδερφή. Οι



εκπρόσωποι της αστικής τάξης είναι αυτοί που κάνουν τις κομπίνες και τα ρουσφέτια. Τελικά, όλοι μένουν ευχαριστημένοι, καθώς το τίμιο παιδί της φτωχολογιάς, με την αγνότητα και την αφέλειά του κατακτά την καρδιά της ανιψιάς του Υπουργού. Στο μεταξύ, εξαιτίας μιας παρεξήγησης, εκείνη έχει πάει να δουλέψει στην κλωστοϋφαντουργία, όπου γνωρίζει το μόχθο με τον οποίο βγάζουν οι εργάτες το ψωμί τους και θα τους εκτιμήσει. Η κατάληξη του έργου ικανοποιεί κάθε μικροαστικό όνειρο των θεατών.



Φωτογραφία 5.12.3. Ξημέρωμα μετά από διαδήλωση σε δρόμο του Κολωνακίου  
 Πηγή: προσωπικό αρχείο

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο ελληνικός κινηματογράφος αποφεύγει συστηματικά την πόλη που τον φιλοξένησε στις αρχές του αιώνα και συνεχίζει να τον καλλιεργεί χωρίς να έχει βρει τον τρόπο να του επιβάλει την εικόνα της. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '60 η οργανωμένη κινηματογραφική παραγωγή αντιμετώπισε την Αθήνα ως στούντιο, αφηρημένο και κατασκευασμένο χώρο εκ του μηδενός, συμβαδίζοντας έτσι με την άποψη των εκάστοτε κρατούντων για μια πόλη-πείραμα, πασπαλισμένη με λίγη αρχαιοελληνική δόξα. Καθόλου τυχαίο λοιπόν το ότι οι περισσότερες ταινίες της Φίνος Φιλμς άρχιζαν με ένα πλάνο της Ακρόπολης για να καταφύγουν γρήγορα στα διαμερίσματα, αποφεύγοντας όσο μπορούσαν τους δρόμους.<sup>18</sup>

Πόσο όμως αληθινή, σε δραματικά μεγέθη, ήταν η Αθήνα του Σακελλάριου, του Δαλιανίδη και του Καραγιάννη, αυτή που κατά κόρον ξαναβιώνουμε από την τηλεόραση, Κάπου εδώ, μετά το 1960, άνθισαν οι μουσικές κωμωδίες ή τα ελαφρολαϊκά δράματα και αναπτύχθηκε, ειδικά στην περίοδο της επταετίας, η έννοια του φιλήσυχου πολίτη που προβληματίζεται με ακίνδυνο τρόπο για το ψωμί του. Οι αστοί χωρίστηκαν στη μεγαλο-ανερχόμενη τάξη του Ψυχικού, της Κηφισιάς και της Εκάλης και στη μικροαστική της Βλαχοπούλου. Η δράση μεταφέρθηκε πολύ συχνά σε στούντιο με σκηνικά που αντανakλούσαν μια ωραιοποιημένη, χρωματιστή εικόνα της συνοικίας, ενώ ο ΕΟΤ με τις πλαζ του γνώρισε δόξες. Η συγκυρία ήταν εξαιρετικά ευνοϊκή και ο κόσμος κατευθύνθηκε ομαδόν στα σινεμά παρακολουθώντας απροβλημάτιστα τον εαυτό του.

Όπως όμως αναφέρει και ο Wim Wenders, όχι μόνο καμία απολύτως ταινία δεν είναι απολιτική, αλλά και όλες οι ταινίες -κυρίως οι ψυχαγωγικές- είναι έντονα πολιτικές.

<sup>18</sup> Χρήστος Βακαλόπουλος, 1985, *Η Αθήνα στον ελληνικό κινηματογράφο*, στο *Η Αθήνα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα/Η Αθήνα όπως (δεν) φαίνεται 1940-1985*. εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού. Σύλλογος Αρχιτεκτόνων

Δεν αποκλείεται μάλιστα, όσο πιο πολύ προσπαθεί μια ταινία να μην είναι πολιτική, τόσο πιο πολύ πολιτική να γίνεται.<sup>19</sup>

Βέβαια, έστω και από όσα μας επιτρέπεται να διαπιστώσουμε, παραμερίζοντας το ότι οι μεγάλες παραγωγές αποφεύγουν τις πραγματικές εικόνες της πόλης, παρατηρούμε τελικά τη ζωή των αθηναίων. Υπάρχουν τελικά ταινίες που καταγράφουν την τεράστια αλλαγή και ραγδαία ανοικοδόμηση που συντελέστηκε στην Αθήνα και πώς αυτό επέδρασε στη ζωή των ανθρώπων που την κατοικούσαν. Μέσα από τις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου εκείνης της εποχής μπορούμε να δούμε πώς ήταν ο χώρος και ιδιαίτερα ο χώρος της Αθήνας, που έχει αλλάξει πάρα πολύ, είναι αγνώριστος.

Το σινεμά βοηθάει ιδιαίτερα γιατί περιέχει και την κίνηση. Αντίθετα με το θέατρο, τη ζωγραφική ή τη λογοτεχνία, ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να κινηθεί μέσα στο περιβάλλον μας, μέσα στις πόλεις. Μπορεί να κινηθεί προς μια κατεύθυνση, μπορεί ν' απομακρυνθεί, μπορεί να ταξιδέψει από χώρα σε χώρα. Ο κινηματογράφος κινείται μέσα στον κόσμο μας.<sup>20</sup>

Έτσι, οι πιο χαρακτηριστικές σκηνές του ελληνικού κινηματογράφου είναι στο κέντρο της Αθήνας. Βλέπουμε την Πλάκα, την Αιόλου, το Λυκαβηττό, την περιοχή του Χίλτον, την Κυψέλη, που ο φακός κατέγραψε επανειλημμένα και με ένα τρόπο πολύ χαρακτηριστικό.

Στις ταινίες που είδαμε μπορεί να δει κανείς τη ραγδαία αλλαγή του χώρου της Αθήνας μετά από 30 και παραπάνω χρόνια. Πολλές σκηνές στις ταινίες που μελετήσαμε αποδεικνύουν πως στα περισσότερα, αν όχι σε όλα τα σημεία της Αθήνας, έχει αλλάξει τελείως η κλίμακα, έχουν αλλάξει τα ύψη των κτιρίων, έχει αλλάξει το έδαφος, δεν υπάρχει πια χώμα, μόνο τσιμέντο, μόνο ασφάλτος. Και είναι και η ματιά των σκηνοθετών διαφορετική. Ο φακός στέκει και καταγράφει τα μικρά και ασήμαντα, ενώ νομίζουμε πως ένα σημερινό φιλμ θα πέρναγε από μπροστά, γιατί ο χώρος δεν έχει τίποτα να προσφέρει για να σταθεί το μάτι.

<sup>19</sup> Wim Wenders, Hans Kollhoff, 1993, *Μια συζήτηση για την πόλη*, εκδ. Ανεπίκαιρες Εκδόσεις, σελ. 9-10

<sup>20</sup> Wim Wenders, Hans Kollhoff, 1993, *Μια συζήτηση για την πόλη*, εκδ. Ανεπίκαιρες Εκδόσεις, σελ. 19-20

Αυτές οι απίστευτες γωνίες της Αθήνας, ήταν χώροι που ήταν εξοχή. Ουσιαστικά ήταν σημεία μέσα στην Αθήνα, όπου ξαφνικά βρισκόταν κανείς εκτός. Χαμηλά σπίτια λουλούδια, στενά δρομάκια, μουσικές και ώρες ηρεμίας.

Εξάλλου, η Αθήνα χτίστηκε ραγδαία. Υπήρχαν πιέσεις οικιστικές. Πάρα πολύς κόσμος συνέρευσε στην Αθήνα μετά τον εμφύλιο και έπρεπε με κάποιο τρόπο να στεγαστεί. Υπήρχε και η ιδιομορφία της ελληνικής οικονομίας που, λόγω έλλειψης δυνατότητας επενδύσεων σε άλλους τομείς, τα διαθέσιμα κεφάλαια στράφηκαν στην οικοδομή. Έτσι, επειδή το κέρδος έπρεπε να είναι μεγαλύτερο πέρα από κάθε τι άλλο από άποψη οικιστικής ανάγκης, δεν έμεινε αυλή, δεν έμεινε υπαίθριος χώρος, δεν έμεινε τίποτα. Ο ΓΟΚ προ του '73 επέτρεπε σχεδόν να χτιστεί ολόκληρο το οικοπέδο, με αποτέλεσμα να μη μείνει καθόλου κενός χώρος. Τότε γεννήθηκαν και οι φωταγωγοί. Ο αθηναίος, από εκεί που είχε μια κατάσταση κατοικίας χωρίς καλοριφέρ, χωρίς μπάνιο πολλές φορές, είχε αυλή, είχε λουλούδια, είχε ήλιο, είχε αέρα και αυτά τα έχασε. Μπήκε στο κλουβί. Βέβαια, το καλοριφέρ και το μπάνιο, με πλακάκια μάλιστα, για εκείνη την εποχή ήταν κάτι εντυπωσιακό. Όλοι το ήθελαν. Επίσης το ασανσέρ, ήταν κοινωνική άνοδος.

Χάθηκε η γειτονιά. Χάθηκε η αμεσότητα της επαφής με τους γύρω κατοίκους. Ίσως δεν πέρασαν περισσότερο από 20 χρόνια που αυτοί οι άνθρωποι που τα έχασαν αναρωτήθηκαν. Το ελληνικό σινεμά το έχει σημειώσει το γεγονός χαρακτηριστικά. Ο κόσμος που είχε τελικά περισσότερα, επιθυμώντας κάτι, έχασε τα πιο πολλά που είχε. Προσπάθησε να αγγίξει μια ελπίδα που ανήκε περισσότερο σε άλλη πραγματικότητα. Είδαμε να αλλάζει η νοοτροπία κάθε βιοπαλαιστή. Από εκεί που αρχικά επιθυμούσε να βάλει μια στέγη πάνω από το κεφάλι του, τελικά να θέλει να μπει σε ένα σπίτι που να δείχνει κάπως. Όταν πια το κατάφεραν, αισθάνθηκαν το χώρο των ονείρων τους να τους πλακώνει και να τους περιορίζει. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε πως η επόμενη δεκαετία βρίσκει τους κινηματογραφικούς ήρωες της Αθήνας κλεισμένους πια σε διαμερίσματα – σκηνογραφίες.

Τελικά όμως είδαμε στις ταινίες πολλά χαρακτηριστικά επαναλαμβανόμενα. Για παράδειγμα, όταν τα οικονομικά σε ένα νοικοκυριό είναι παραπάνω από μέτρια (Θα σε κάνω βασίλισσα, Η γυνή να φοβήται τον άνδρα), θεωρείται απαράδεκτο το

νοικοκυριό να παραμένει σε παλιό σπίτι, έστω και ευρύχωρο, και να μη μεταφέρεται σε διαμέρισμα. Ακόμα, βλέπουμε ότι και στις δύο ταινίες στις οποίες οι κεντρικοί ήρωες είναι εργολάβοι (Τρίτη και δεκατρείς, Θα σε κάνω βασίλισσα), οι χαρακτήρες αυτοί ως βασικό χαρακτηριστικό τους έχουν τη λατρεία του χρήματος. Οι βιοπαλαιστές, άλλωστε, των Συνοικία το όνειρο, Μια κυρία στα μπουζούκια, Η κόμησσα της φάμπρικας, θεωρούν τους μεγαλοαστούς, που κατοικούν στις βίλες τους στα προάστια, αρχικά πάντα εχθρούς και στη συνέχεια μια ευκαιρία να πιάσουν και αυτοί την καλή και να ξεφύγουν από τις εργατικές συνοικίες όπου ζουν. Εν τω μεταξύ, οι άνθρωποι που μένουν σε μια αυλή έχουν πάντα πολύ στενές σχέσεις μεταξύ τους σα να ήταν μέλη μιας οικογένειας (Οι κυρίες της αυλής, Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας, Η κόμησσα της φάμπρικας). Ακόμα, βλέπουμε τους ανθρώπους που φεύγουν από τα παλιά τους σπίτια (Η γυνή να φοβήται τον άνδρα, Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας) τελικά να βρίσκονται δυστυχείς μέσα σε στενά διαμερίσματα και δωμάτια ξενοδοχείων που τους περιορίζουν. Όλα τα διαμερίσματα που περνούν από τις σκηνές των ταινιών που είδαμε είναι φορτωμένα με έπιπλα, κάδρα και λαμπατέρ. Συχνά με τον ίδιο τρόπο είναι διακοσμημένα και τα μεγάλα αστικά σπίτια των προαστίων.

Οι τοποθεσίες που είδαμε να επαναλαμβάνονται στις ταινίες είναι πολλές. Είναι το Κολωνάκι, ως η κατεξοχήν περιοχή κατοικίας των "τέντυ μπούς" (Ο κατήφορος, Η κόμησσα της φάμπρικας), τα ναυπηγεία της Ελευσίνας ως χώρος απασχόλησης μεγάλης μερίδας βιοπαλαιστών (Μια τρελλή τρελλή οικογένεια, Μια κυρία στα μπουζούκια), την Κυψέλη ως κατεξοχήν περιοχή γρήγορης ανοικοδόμησης (Θα σε κάνω βασίλισσα, Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας), την οδό Πανεπιστημίου ως χώρο συγκεντρώσεων διαμαρτυρίας (Η κόμησσα της φάμπρικας, Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας) και το Λαγονήσι ως το αγαπημένο θέρετρο των ηρώων της εποχής για εκδρομή, μπάνιο ή φαγητό (Μια τρελλή τρελλή οικογένεια, Τρίτη και δεκατρείς, Θα σε κάνω βασίλισσα). Τέλος, αξιωματικά σημειώσουμε πως το μοναδικό σχολείο που βλέπουμε ή υπονοείται στις ταινίες που είδαμε (Χτυποκάρδια στο θρανίο, Ο κατήφορος) είναι το Κολέγιο Αθηνών που βρίσκεται στη Φιλοθέη.

Μπορούμε να συνοψίσουμε τα συμπεράσματά μας σε λίγες φράσεις. Ο κινηματογράφος της δεκαετίας του '60 παρουσιάζει μια Αθήνα όπου όλοι οι χαρακτήρες επιβιώνουν. Άλλοι προσπαθώντας σκληρά και άλλοι χωρίς αυτό να τους

είναι απαραίτητο. Για τους χαρακτήρες που ζουν στις βίλες των προαστίων τα προβλήματα δεν είναι προβλήματα επιβίωσης. Οι δράσεις τους επικεντρώνονται στην επίτευξη συναισθηματικών στόχων. Αντίθετα, για τους μικρομεσαίους ήρωες των συνοικιών που βρίσκονται γύρω από το κέντρο της Αθήνας, αλλά και σε υποβαθμισμένες περιοχές του κέντρου, τα προβλήματα αφορούν την οικονομική και κοινωνική ανέλιξη μέσα άλλοτε από απατεωνιές, άλλοτε από σκληρή δουλειά και άλλοτε από την συναναστροφή με ανθρώπους των ανώτερων τάξεων. Για αυτούς τους ήρωες πάντα η κοινωνικοοικονομική επιτυχία συνδέεται με τη μετάβαση σε μια καλύτερη περιοχή και σε ένα καινούριο διαμέρισμα.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ελληνόγλωσση

- BURGEL G. (1976), *Αθήνα, η ανάπτυξη μιας μεσογειακής πρωτεύουσας* (Αθήνα: Εξάντας)
- WENDERS W., KOLLHOFF H. (1997), *Μια συζήτηση για την πόλη* (Αθήνα: Ανεπίκαιρες εκδόσεις)
- ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Ε. Α. (1991), *Νέα ελληνική ιστορία 1204-1985* (Θεσσαλονίκη: Βάνιας)
- ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Χ. (1990), *Δεύτερη προβολή. Κείμενα για τον κινηματογράφο 1976-1989* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια)
- ΒΑΛΟΥΚΟΣ Σ. (1988), *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου* (Αθήνα: Αιγόκερως)
- ΔΟΞΙΑΔΗΣ Κ. (1993), *Ιδεολογία και τηλεόραση. Για τη διασκευή ενός μυθιστορήματος* (Αθήνα: Πλέθρον)
- ΔΡΩΜΕΝΑ (1995), *Οι χώροι μιας τριλογίας*, Διαμαντάκου Κ., τ.14
- ΚΑΙΡΟΦΥΛΛΑΣ Γ. (1988), *Η Αθήνα μετά τον πόλεμο* (Αθήνα: Φύλλο)
- ΚΑΡΑΠΟΣΤΟΛΗΣ Β. (1984), *Η καταναωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία 1966-1975* (Αθήνα: Ε.Κ.Κ.Ε)
- ΜΑΛΟΥΤΑΣ Θ. (1993), *Αθήνα, Κατοικία, Οικογένεια* (Αθήνα: Ε.Κ.Κ.Ε., Εξάντας)
- ΜΑΛΟΥΤΑΣ Θ., ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Δ. (1988), *Προβλήματα ανάπτυξης του κράτους πρόνοιας στην Ελλάδα. Χωρικές και τομεακές προσεγγίσεις* (Αθήνα: Εξάντας)
- ΜΑΛΟΥΤΑΣ Θ., ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Δ. (1992), *Κοινωνική δομή και πολεοδομική οργάνωση στην Αθήνα* (Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής)
- ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ε. (1976), *Παλιές φωτογραφίες Αθήνα, Πειραιά, Καισαριανής* (Αθήνα, εκδ. Ερμής)
- ΣΙΝΕΜΑ (1996), *Πόλεις και κινηματογράφος*, τ. 70, Ιούλιος
- ΣΟΛΔΑΤΟΣ Γ. (1990), *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Γ' τόμος* (Αθήνα: Αιγόκερως)
- ΣΟΛΔΑΤΟΣ Γ. (1991), *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Δ' τόμος* (Αθήνα: Αιγόκερως)

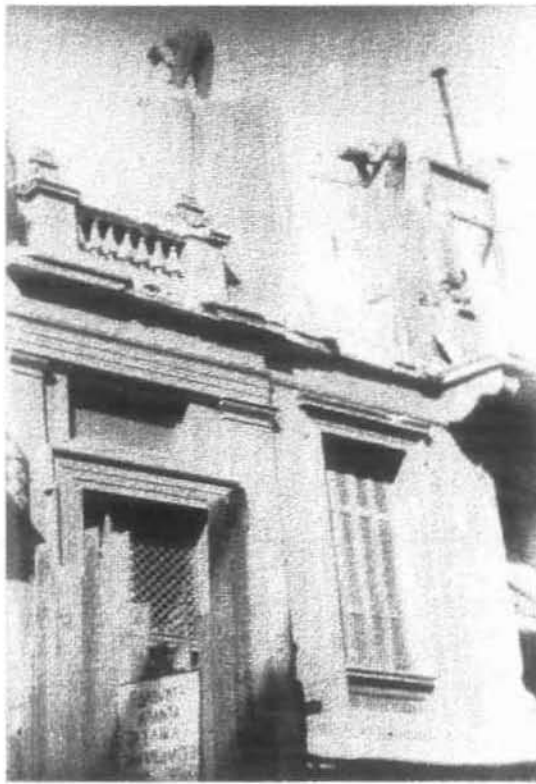
- ΣΟΛΔΑΤΟΣ Γ. (1995), *Ο ελληνικός κινηματογράφος. Συνοπτική ιστορία* (Αθήνα: Αιγόκερως)
- ΣΤΑΘΗ Ε. (1996), *Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου*, διδακτορική διατριβή (Αθήνα, Πάντειο Πανεπιστήμιο)
- ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ Χ. (1989), *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-Οικονομική κατάσταση* (Αθήνα: Θεμέλιο)
- ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ Χ. (1992), *Η διασπορά στην ελληνική κινηματογραφία. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, διδακτορική διατριβή (Αθήνα, Πανεπιστήμιο Αθηνών)
- ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ Σ. (1990), *Κινηματογραφημένες πόλεις* (Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή)
- ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ Δ., (1984), *Νεοελληνική αρχιτεκτονική* (Αθήνα: Μέλισσα)
- ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ Δ., (1990), *Για την ελληνική πόλη. Μεταπολεμική πορεία και μελλοντικές πρακτικές* (Αθήνα: Θεμέλιο)

### **Ξενόγλωσση**

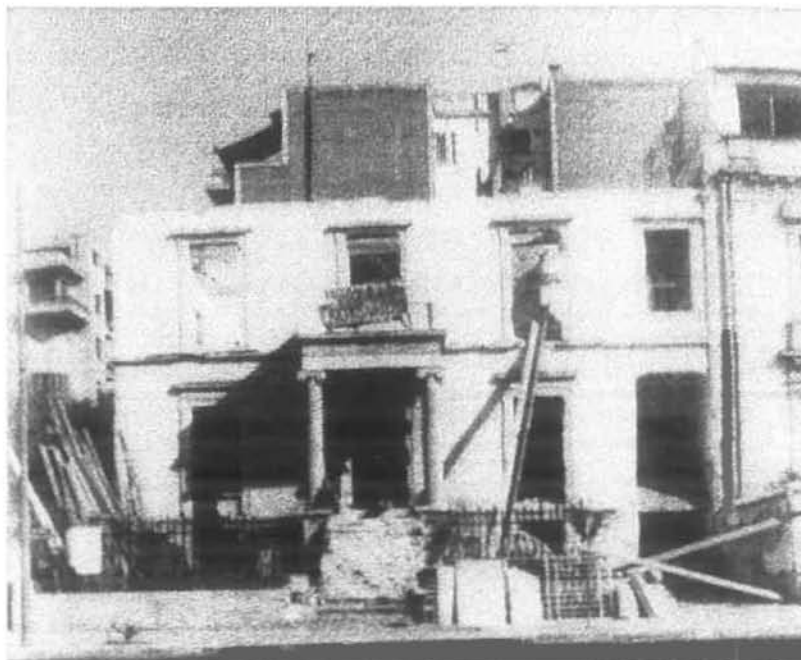
- CLARKE D. B. (επ.) (1977), *The cinematic city* (London: Routledge)
- LEONTIDOU L. (1990), *The Mediterranean city in transition. Social change and urban development* (London: Cambridge University Press)



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ



Πηγή: Παλιές φωτογραφίες, Αθήνα-Πειραιά-Καισαριανής  
Φωτογραφία 1. Κατεδάφιση νεοκλασικού κτιρίου στο κέντρο της Αθήνας



Πηγή: Παλιές φωτογραφίες, Αθήνα-Πειραιά-Καισαριανής  
Φωτογραφία 2. Κατεδάφιση νεοκλασικού κτιρίου στην Κυψέλη



Πηγή: Παλιές φωτογραφίες. Αθήνα-Πειραιά-Καισαριανής  
Φωτογραφία 3. Νέα πολυκατοικία στο κέντρο της Αθήνας



Πηγή: Παλιές φωτογραφίες. Αθήνα-Πειραιά-Καισαριανής  
Φωτογραφία 4. Σπίτια στην Καισαριανή



Πηγή: Παλιές φωτογραφίες. Αθήνα-Πειραιά-Καισαριανής  
Φωτογραφία 5. Αυλή στην Καισαριανή



Πηγή: Παλιές φωτογραφίες. Αθήνα-Πειραιά-Καισαριανής  
Φωτογραφία 5. Σπίτια στα περίχωρα του Πειραιά



Πηγή: Παλιές φωτογραφίες Αθήνα-Πειραιά-Καισαριανής

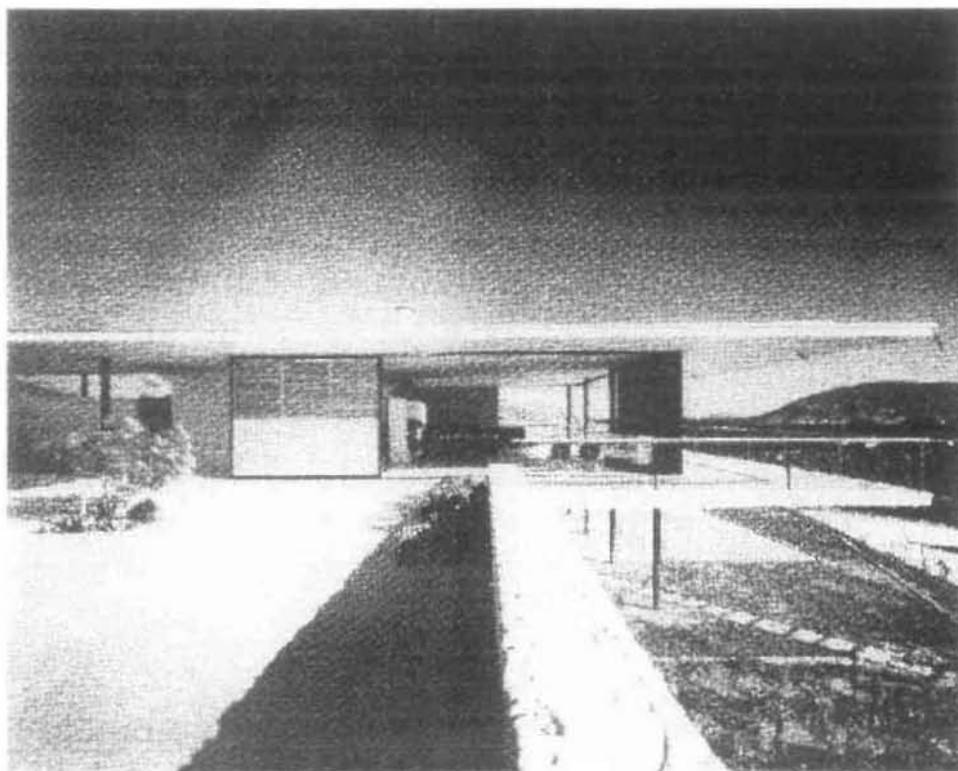
Φωτογραφία 7. Τμήμα της οδού Πανεπιστημίου στο τέλος της δεκαετίας του '50



Πηγή: Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Δημήτρη Φιλίππιδη  
Φωτογραφία 8. Κτίριο γραφείων στην Πλατεία Συντάγματος (1961-62)



Πηγή: Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Δημήτρη Φιλίππιδη  
Φωτογραφία 9. Συνοικισμός Γλισσού στην Παπαδιαμαντοπούλου-Μιχαλακοπούλου  
(κατεδαφίστηκε το 1967)



Πηγή: Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Δημήτρη Φιλιππίδη  
Φωτογραφία 10. Εξοχική κατοικία στην Ανάβυσσο (1961)



Πηγή: προσωπικό αρχείο

Φωτογραφία 11. Από τη Σουνοκία το όνειρο (1961)

Ο Ρίκος και η Στεφανία συνομιλούν ανάμεσα από την τρύπια στέγη



Πηγή: προσωπικό αρχείο

Φωτογραφία 12. Από τον Κατήφορο (1961)

Η Ρέα και ο Πέτρος σε πάρτυ



Πηγή: προσωπικό αρχείο

Φωτογραφία 13. Από τον Κατήφορο (1961)

Η Ρέα και ο Πέτρος στο διαμέρισμα της Ρέας



Πηγή: προσωπικό αρχείο

Φωτογραφία 14. Από τον Κατήφορο (1961)

Η Ρέα και ο Κώστας σε night club





Πηγή: προσωπικό αρχείο

Φωτογραφία 15. Από το Θα σε κάνω βασίλισσα (1964)

Η είσοδος του σπιτιού του Αντώνη Τσιλιβίκη



Πηγή: προσωπικό αρχείο

Φωτογραφία 16. Από το Μια τρελλή τρελλή οικογένεια (1965)

Η είσοδος της μονοκατοικίας της οικογένειας



Πηγή: προσωπικό αρχείο

Φωτογραφία 17. Από το Η Δε γυνή να φοβήται τον άνδρα (1965)

Η γειτονιά της αυλής (Πλάκα)



Πηγή: προσωπικό αρχείο

Φωτογραφία 18. Από το Η γυνή να φοβήται τον άνδρα (1965)

Η αυλή



Πηγή: προσωπικό αρχείο

Φωτογραφία 19. Από την Έβδομη μέρα της δημιουργίας (1966)

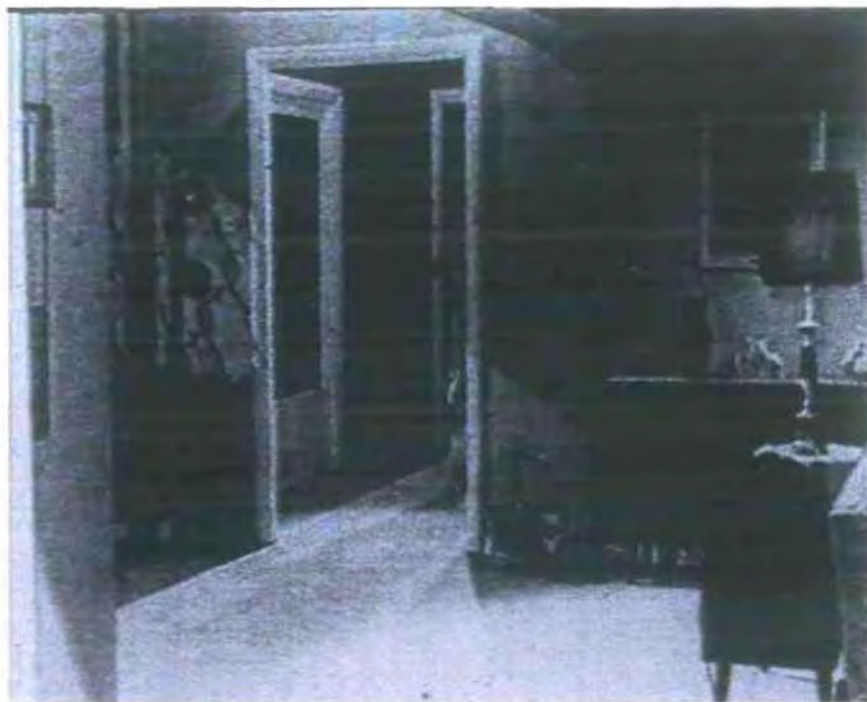
Ο Αλέκος και ο δικηγόρος στην αυλή



Πηγή: προσωπικό αρχείο

Φωτογραφία 20. Από την Έβδομη μέρα της δημιουργίας (1966)

Ο Αλέκος και η Χριστίνα διασκεδάζουν



Πηγή: προσωπικό αρχείο

Φωτογραφία 21. Από τη Λεωφόρο του μίσους (1968)

Το διαμέρισμα της γραμματέως στο Λυκαβηττό



Πηγή: προσωπικό αρχείο

Φωτογραφία 22. Από το Μια κυρία στα μπουζούκια (1968)

Η είσοδος της βίλας της Έλενας στο Παλιό Ψυχικό

