

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAN SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ & ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ & ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Ο κινηματογράφος ως αντανάκλαση της πραγματικότητας στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης. Η περίπτωση του Θεόδωρου Μαραγκού και της ταινίας «Μάθε παιδί μου γράμματα»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΚΩΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΤΣΑΠΗΣ

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ

A.M. 1120M001

ΑΘΗΝΑ: 2023

Τριμελής εξεταστική επιτροπή:

Κωσταντίνος Κατσάπης, ΕΔΠ Πάντειο Πανεπιστήμιο (Επιβλέπων)

Δέσποινα Παπαδημητρίου, Καθηγήτρια Πάντειο Πανεπιστήμιο

Χάρης Αθανασιάδης, Καθηγητής Πάντειο Πανεπιστήμιο



Copyright © Απόστολος Αντωνιάδης, 2023

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές μου για την πολύ εποικοδομητική και επωφελή εμπειρία του μεταπτυχιακού προγράμματος. Επίσης ευχαριστώ ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή κύριο Κατσάπη για την καθοδήγηση και την υποστήριξη του, αλλά και τα υπόλοιπα μέλη της εξεταστικής επιτροπής για τα πολύ χρήσιμα και ουσιαστικά σχόλια τους.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο βασικός άξονας της εργασίας κινείται γύρω από τη διασύνδεση του κινηματογράφου με την πραγματικότητα, και την ικανότητα του να την αναπαριστά. Το κάδρο της εργασίας τοποθετείται χρονικά και τοπικά στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης, περίοδο έντονης πολιτικοποίησης η οποία χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό και την κινηματογραφική παραγωγή.

Σε πρώτο επίπεδο, το πολιτικό κοινωνικό και πολιτισμικό τοπίο της Ελλάδας των πρώτων ετών της μεταπολίτευσης που παρουσιάζεται κατά την πρώτη ενότητα, συσχετίζεται με τα δεδομένα της κινηματογραφικής περιόδου και καταδεικνύεται η αλληλεπίδραση του σινεμά και της κοινωνικής συνθήκης της εποχής. Η κινηματογραφική δημιουργία των χρόνων αυτών αποτελεί σημαντικό αρωγό στην προσπάθεια έκφρασης μιας εναλλακτικής αφήγησης της ιστορίας της χώρας των τελευταίων δεκαετιών που προηγήθηκαν της μεταπολίτευσης.

Σε δεύτερο επίπεδο, εξετάζεται και αναλύεται το κινηματογραφικό έργο του Θόδωρου Μαραγκού. Ο σκηνοθέτης γύρισε σημαντικές ταινίες κατά την δεκαετία του 70 στις οποίες παρουσιάζονται με συνέπεια όψεις της ελληνικής πραγματικότητας. Η εργασία περαιτέρω εστιάζει σε μια ταινία, το «Μάθε παιδί μου γράμματα» γυρισμένη στις αρχές της δεκαετίας του 80. Συζητούνται σε μεγαλύτερη έκταση κάποιες από τις θεματικές που αναπτύσσει η ταινία και ελέγχεται το αν αντανακλούν την πραγματικότητα της εποχής, μέσα από την παράθεση στοιχείων που καταδεικνύουν τη σύγκλιση των δύο εικόνων, της πραγματικής και της κινηματογραφικής.

ABSTRACT

The dissertation essay focuses on the relationship between cinema and reality, and the ability of the film to represent it. The framework is located in Greece in the period of political transition towards democracy in 1974, a highly politicized era, a fact that is reflected in the cinematic production of those days.

At first level, we juxtapose the main elements of the local film industry with the political, social and cultural landscape of Greece of the specific era, with the aim to demonstrate the relation between cinema and the social reality. The cinematic creation of the period constitutes a significant contributor in the effort to form and express an alternative narration of the history of the country for the previous decades before 1974.

Going further, we examine and analyze the work of Thodoros Maragos. The director has filmed a series of important movies during the 70's, in which he is consistently exhibiting accurate representation of aspects of Greek reality. The dissertation is focusing on a film of the beginning of the 80's, "Educate yourself my son". We discuss in greater detail some of the issues raised by the film, and we try to examine whether these issues provide truthful depictions of reality. We achieve this through the examination of evidence which presents the convergence of reality and cinematic representation.

Περιεχόμενα

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	3
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	4
ABSTRACT	5
1 Εισαγωγή	7
2 Μεταπολίτευση	9
2.1 Διαφοροποιήσεις του μεταπολιτευτικού τοπίου.....	15
3 Ο ελληνικός κινηματογράφος στα μεταπολιτευτικά χρόνια	21
3.1 Τα δεδομένα της κινηματογραφικής παραγωγής.....	26
3.2 Ένα φεστιβάλ διαφορετικό.....	36
3.3 Λογοκρισία.....	40
3.4 Οι ταινίες	47
4 Το κινηματογραφικό σύμπαν του Θεόδωρου Μαραγκού	61
4.1 Φιλμογραφία.....	64
4.2 Μάθε παιδί μου γράμματα	87
4.2.1 Η ταινία.....	87
4.2.2 Οι κριτικές.....	92
4.2.3 Μια αποτίμηση	95
5 Συμπεράσματα	107
6 Πηγές-Βιβλιογραφία.....	111
7 Πίνακες & Γραφήματα.....	121

1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Συχνά ακούγεται ότι η τέχνη είναι μια αναπαράσταση του κόσμου, μέσα από μία ιδιαίτερη οπτική, το πρίσμα του καλλιτέχνη. Η έμφαση της παρούσας μελέτης θα δοθεί σε μια εκ των τεχνών, τον κινηματογράφο. Από την απαρχή της ιστορίας του, ο κινηματογράφος κέρδισε το ενδιαφέρον των ανθρώπων και προοδευτικά απέκτησε δεσπόζουσα θέση στις προτιμήσεις τους ως μέσο ψυχαγωγίας και γνωριμίας του κόσμου. Δημιουργήθηκε με άλλα λόγια μια σταθερή σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ του δημιουργού-πομπού και του θεατή-δέκτη. Ακριβώς αυτή τη δυνατότητα του σινεμά να μας μιλήσει για τον κόσμο, να παρουσιάσει πτυχές του, θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε.

Η εργασία θα εστιασθεί σε ένα συγκεκριμένο τόπο και σε μια συγκριμένη χρονική περίοδο. Ο τόπος είναι η Ελλάδα και η περίοδος είναι τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια. Κρίνουμε αναγκαίο λοιπόν η εργασία να ξεκινήσει με την απεικόνιση των δύο θεμελιωδών συνθηκών βάσει των οποίων θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε τη σχέση κινηματογράφου και πραγματικότητας. Η πρώτη είναι η Ελλάδα της μεταπολίτευσης και των βασικών χαρακτηριστικών της σε πολιτικό, κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο. Η δεύτερη αφορά στην κινηματογραφική δημιουργία και παραγωγή της περιόδου. Τη θεματολογία της, τους μηχανισμούς χρηματοδότησης της, τον τρόπο λειτουργία της και τα βασικά αριθμητικά δεδομένα της παραγωγής της. Η καταγραφή δηλαδή των δύο αυτών συνθηκών θα μας επιτρέψει να εξοικειωθούμε με το κλίμα και τις σημαντικές πτυχές της πραγματικότητας της εποχής, και το πως εντάσσεται ο κινηματογράφος στο πλαίσιο αυτής της πραγματικότητας.

Τα όσα είδαμε στις προηγούμενες ενότητες θα εξεταστούν πιο διεξοδικά μέσα από την παρουσίαση και την ανάλυση της κινηματογραφικής εργασίας του Θόδωρου Μαραγκού. Μέσα από τις ταινίες που έκανε κατά την περίοδο αναφοράς, θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε το πως εντάσσεται το έργο του στην πραγματικότητα της εποχής και κατά πόσο την αντανακλούν. Θα εντοπιστούν στοιχεία που είναι κοινά στη φιλμογραφία του σκηνοθέτη, αλλά και σε άλλες κινηματογραφικές δουλειές Ελλήνων δημιουργών της

περιόδου. Μεγαλύτερη έμφαση θα δοθεί σε μια συγκεκριμένη ταινία του, το «Μάθε παιδί μου γράμματα», κατά πολλούς η πλέον εμβληματική ταινία του και εκ των πιο σημαντικών ταινιών της μεταπολίτευσης. Πέρα από την παρουσίαση της ταινίας, των κριτικών που γράφηκαν για αυτή και τη βασική της αποτίμηση, η εργασία θα αναλώσει μέρος της στην ανάδυση και ανάλυση σημαντικών θεματικών που πραγματεύεται η ταινία, και την αντανάκλαση τους στην κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Θα εξεταστούν θεματικές όπως η διατήρηση του μετεμφυλιακού κλίματος, η ένταξη της Ελλάδος στην Ε.Ο.Κ., η εγκατάλειψη της ελληνικής επαρχίας και η εσωτερική μετανάστευση και ο υδροκεφαλισμός της Αθήνας. Αρωγοί στην προσπάθεια μου θα είναι σχετική βιβλιογραφία και χρήση αρχειακού υλικού, ενώ θα γίνει και έρευνα του τύπου της εποχής.

Στην ενότητα των συμπερασμάτων θα συνοψίσουμε τα όσα συζητήθηκαν και διερευνηθήκαν στο κυρίως μέρος της εργασίας, επιχειρώντας να δώσουμε και μια απάντηση στο ερώτημα κλειδί που τέθηκε σε σχέση με το αν και το πώς ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελέσει μια αξιόλογη και αξιόπιστη αντανάκλαση της πραγματικότητας.

2 ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ

Η μεταπολίτευση, ως ακριβής χρονολογικός ορισμός τοποθετείται το 1974 και αντανακλά την επιστροφή στη δημοκρατία μετά την επταετή περίοδο της δικτατορίας. Μια πιο διευρυμένη οπτική αντιλαμβάνεται τη μεταπολίτευση ως μια νέα αρχή που ακολουθεί μια μεγάλη περίοδο σχεδόν 40 ετών που ξεκινάει από την δικτατορία του Μεταξά και περιλαμβάνει μια σειρά δεκαετιών, μεταξύ των οποίων και περιόδους δημοκρατικής διακυβέρνησης, η οποία όμως είναι περιορισμένης έκτασης, ή όπως την έχει κατονομάσει ο Ηλίας Νικολακόπουλος, καχεκτική δημοκρατία. Η διάκριση αυτή είναι κατά το γράφοντα σημαντική αφού πολλά από τα στοιχεία της κοινωνικής, πολιτικής και πολιτιστικής πραγματικότητας που χαρακτηρίζει την περίοδο που ακολουθεί το 1974, δεν αφορούν είτε δεν αναφέρονται μόνο στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974 αλλά στο σύνολο της προαναφερθείσας περιόδου από το 1936 και εκείθε. Η παραπάνω διαπίστωση έχει σημαντική επίδραση και στην κινηματογραφική, αλλά και γενικότερα καλλιτεχνική, παραγωγή της περιόδου που παρουσιάζει μια πλούσια θεματολογία η οποία ως εκείνη τη στιγμή δεν μπορούσε να εκφραστεί. Όπως αναφέρθηκε ήδη, μεταπολίτευση νοείται η αρχή της περιόδου που ακολούθησε την επιστροφή στη δημοκρατική διακυβέρνηση. Η διάρκεια όπως και η λήξη ή όχι αυτής της περιόδου, αποτελεί θέμα εκτενούς συζήτησης και διατύπωσης πολλαπλών απόψεων. Το εν λόγω θέμα είναι όμως εκτός του αντικειμένου της παρούσας εργασίας.

Το χρονολόγιο των εξελίξεων τοποθετεί την απαρχή των διαδικασιών μετάβασης στην Κυπριακή κρίση, που εμπεριέχει και την ενεργή συμμετοχή της δικτατορίας μέσω της πραξικοπηματικής ανατροπής του Μακαρίου, που οδήγησε στην Τουρκική επέμβαση στην Κύπρο. Η εικόνα διάλυσης που παρουσίασε η Ελλάδα σε συνδυασμό με χρόνια προβλήματα της δικτατορικής διακυβέρνησης, οδήγησαν στη μεταβολή του καθεστώτος και την ανάληψη της εξουσίας από πολιτική κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας υπό την ηγεσία του Κωνσταντίνου Καραμανλή. (Kornetis, 2019:72)

Η μετάβαση στη δημοκρατία υπήρξε σχετικά ομαλή ή «βελούδινη» σύμφωνα με τον Γιάννη Βούλγαρη (Βούλγαρης, 2013: 80) Η διαπίστωση αυτή αναφέρεται στην απουσία στοιχείων κοινωνικής αναταραχής ή αντίστασης στις σκοπούμενες αλλαγές. Αλλά και η ταχύτητα των εξελίξεων καταδεικνύει μια σχετικά σύντομη και πλούσια σε γεγονότα μεταβολή, καταγράφοντας σημαντικές αλλαγές στην πολιτική και κοινωνική ζωή του τόπου. Η πυκνότητα των γεγονότων είναι εντυπωσιακή. Μόλις μία μέρα από την ορκωμοσία της νέας κυβέρνησης, επιστρέφουν οι πολιτικοί κρατούμενοι από τη Γυάρο, ενώ ξεκινάει και η επιστροφή των αυτοεξόριστων Ελλήνων από το εξωτερικό. Η πρώτη εβδομάδα του Αυγούστου χαρακτηρίζεται από την επαναφορά του Συντάγματος του 1952, με μόνη εξαίρεση των διατάξεων που αφορούν τη μορφή του πολιτεύματος, την έναρξη της διαδικασίας «αποχουντοποίησης» στον ευρύτερο κρατικό μηχανισμό, και την 4^η Αυγούστου επανακυκλοφορεί η εφημερίδα Αυγή. Τον ίδιο μήνα, ξεκινάει εκ νέου η λειτουργία του πολιτικού κόμματος ΕΔΑ, η αντικατάσταση των διορισμένων από τη δικτατορία Νομαρχών και η αποστράτευση των αρχηγών των ενόπλων δυνάμεων. Στις 22 Αυγούστου επιστρέφει στην Ελλάδα ο Χαρίλαος Φλωράκης. Ο Σεπτέμβριος δεν στερείται γεγονότων επίσης. Στις 3 Σεπτεμβρίου ιδρύεται το ΠΑΣΟΚ, ενώ στις 9 του ίδιου μήνα κατατίθεται η πρώτη μήνυση για 15 ηγετικά στελέχη του δικτατορικού καθεστώτος. Τις ίδιες μέρες απολύονται οι διορισμένοι από τη χούντα δήμαρχοι και κοινοτάρχες και αποκαθίστανται οι συνδικαλιστικές ελευθερίες. Κυκλοφορεί και πάλι η εφημερίδα Καθημερινή, και λίγο αργότερα η εφημερίδα Ριζοσπάστης. Στις 23 Σεπτεμβρίου νομιμοποιείται το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας. Ο Οκτώβριος είναι ο μήνας που προκηρύσσονται οι πρώτες βουλευτικές εκλογές, Τον ίδιο μήνα συλλαμβάνονται και εκτοπίζονται στη νήσο Κέα οι πρωταίτιοι του πραξικοπήματος του 1967. Το Νοέμβριο διεξάγονται κανονικά οι εκλογές που οδηγούν στην πρώτη δημοκρατικά εκλεγμένη κυβέρνηση, ενώ προκηρύσσεται και δημοψήφισμα για το πολιτειακό καθεστώς της χώρας. Το δημοψήφισμα θα λάβει χώρα στις 8 Δεκεμβρίου, και η επιστροφή της μοναρχίας θα καταψηφιστεί. Βλέπουμε λοιπόν ότι σε περίοδο μικρότερη των 4 μηνών από την επιστροφή στη δημοκρατική διακυβέρνηση διενεργούνται οι πρώτες βουλευτικές εκλογές, και σε σύντομο χρονικό διάστημα αποφασίζεται η μετατροπή του πολιτεύματος σε κοινοβουλευτική δημοκρατία και η μη επιστροφή του τέως πλέον βασιλιά

στη χώρα. Πέρα από την αμιγώς πολιτική σημασία της διαδικασίας αυτής, είναι σαφώς αξιοσημείωτη και η συμβολική της σημασία, μιας και ο θρόνος αποτέλεσε καθοριστικό στοιχείο της πρότερης διακυβέρνησης των προηγούμενων δεκαετιών.

Υπάρχουν αρκετοί λόγοι που συνέβαλαν στη σύντομη, επιτυχημένη και χωρίς τριβές μετάβαση. Η δικτατορία είχε σχετικά μικρή διάρκεια, άρα υπήρχε μια ζωντανή μνήμη της πρότερης δημοκρατικής ζωής, ακόμα και στην ημιτελή μορφή της. Το δικτατορικό καθεστώς δεν είχε νομιμοποίηση και ούτε απέκτησε, κάποια έστω, λαϊκή υποστήριξη. Η πτώση της χούντας είχε ως αποτέλεσμα και την σχεδόν εξαφάνιση των όποιων εξωκοινοβουλευτικών κέντρων εξουσίας με αποτέλεσμα να μην υπάρξουν αναχώματα στην εξέλιξη της διαδικασίας μετάβασης. Η ατιμωτική ήττα στην Κύπρο και η εμπλοκή του στρατιωτικού καθεστώτος σε αυτή, στερεί το στράτευμα από όποιο κύρος θα μπορούσε να του έχει απομείνει. (Βούλγαρης, 2013: 81-83)

Παρότι η μετάβαση θεωρήθηκε ως γενόμενη από το σύνολο του πολιτικού φάσματος, με ελάχιστες πρόσκαιρες εξαιρέσεις όπως του Ανδρέα Παπανδρέου που αρχικά μιλούσε για απλά αλλαγή φρουράς, δεν συναντάται και η ίδια ομοφωνία στο θέμα της ρήξης με το παρελθόν, τόσο το άμεσο της δικτατορικής περιόδου ως και της ευρύτερη περίοδο των προηγούμενων δεκαετιών. Για τους μεν υποστηρικτές της ρήξης, η τομή της νέας συνθήκης είναι εμφανής σε σχέση με την προηγούμενη. Η διαδικασία τιμωρίας των κυρίων υπαιτίων είναι σαφής και ξεκάθαρα προωθεί μια νέα σελίδα για τη χώρα. Η κάποια αρχική διστακτικότητα σε κάποιες επιμέρους αποφάσεις, θα μπορούσε να αποδοθεί στην έλλειψη σιγουριάς της νέας κυβέρνησης ότι ελέγχει πλήρως την κατάσταση, ιδιαίτερα όσον αφορά το στράτευμα. (Αλιβιζάτος, 2016: 50) Η απόφαση του Καραμανλή να μετατραπεί η θανατική ποινή σε ισόβια για τους πρωταίτιους της δικτατορίας, δεν πρέπει να εκληφθεί ως ημιτελής τομή όσο ως μία προσπάθεια του πολιτικού συστήματος να αποφευχθεί ένα νέο κεφάλαιο διχασμού, έχοντας στη μνήμη και το αντίκτυπο της εκτέλεσης των έξι την επαύριον της μικρασιατικής καταστροφής. Στόχος ήταν το άνοιγμα της νέας ιστορικής φάσης να μη φορτίζεται από σύμβολα και μάρτυρες του αυταρχικού παρελθόντος. (Κουλουμπής, 2006: 37 Βούλγαρης, 2013: 85) Παρατηρείται επίσης μια σχετική ανανέωση

του πολιτικού προσωπικού με την εκλογή 138 βουλευτών με τη Νέα Δημοκρατία που εκλέγονται για πρώτη φορά. Πέρα των προαναφερθέντων, η καταδίκη των πρωταιτίων και κυρίως η νομιμοποίηση του ΚΚΕ και η διενέργεια δημοψηφίσματος για το πολιτειακό θεωρούνται ως τα βασικά στοιχεία που ενισχύουν τη θεώρηση της ρήξης. (Νικολακόπουλος, 2016: 37, 41) Αντίστοιχα αντιπαραβάλλεται η διαδικασία της μετάβασης στην Ελλάδα με αυτή της αργής, σταδιακής και προσανατολισμένη στη λήθη, αντίστοιχης διαδικασίας στην Ισπανία. (Φυτιλή, 2016: 106)

Ταυτόχρονα όμως διατυπώνεται και η άλλη άποψη ότι η μετάβαση δεν συνδέεται με μια καθαρή και ολοκληρωτική εγκατάλειψη του παρελθόντος. Στην άποψη αυτή συναινούν τόσο ο μετριασμός των ποινών των πρωταιτίων όπως ήδη αναφέρθηκε, αλλά και η περιορισμένη τιμωρία, ή και μη τιμωρία σε κάποιες περιπτώσεις, βασανιστών και άλλων παραγόντων του καθεστώτος όπως και η απόφαση σχετικά με τον χαρακτηρισμό του πραξικοπήματος ως στιγμιαίο, γεγονός που οδήγησε στη μη άσκηση διώξεων στο πολιτικό προσωπικό που συνεργάστηκε με τη δικτατορία. Η οπτική αυτή εντοπίζει μια αμηχανία στη διάθεση της νέας κυβέρνησης να απαρνηθεί με τρόπο κατηγορηματικό το παρελθόν. Απόψεις της προβληματικής αφορούν το δικαστικό κατεστημένο αλλά και την προσπάθεια αποφυγής ενός σημαντικού ρήγματος στους κόλπους της κυβερνητικής παράταξης και στο επίπεδο της κοινωνικής της βάσης. (Πασχαλούδη, 2016: 130-131) Επίσης η αποχουνοποίηση μπορεί σε κάποιους τομείς να ήταν πιο περιορισμένη, ενώ σε άλλους να είχε μεγαλύτερο βάθος. Έτσι, στο στρατό και στη δικαιοσύνη οι διαδικασίες αποκοπής από το παρελθόν ήταν πιο διστακτικές. Στο χώρο του εθνικού θεάτρου, σημαντικού πολιτιστικού θεσμού της χώρας, οι αλλαγές ήταν ακόμα μικρότερες. (Κακουριώτης, 2016) Στο χώρο των πανεπιστημίων οι αλλαγές ήταν σαφέστερα πιο αποφασιστικές και σε αυτό έπαιξε σημαντικό ρόλο η στάση και η δράση του φοιτητικού κινήματος. (Καραμανωλάκης, 2016:167 Δούκας, 2022) Στις χαμηλότερες βαθμίδες εκπαίδευσης όμως η αλλαγή ήταν πολύ λιγότερο ευδιάκριτη, συνθήκη που παρέμεινε σε γενικές γραμμές χωρίς ουσιαστικές διαφοροποιήσεις ως τον Οκτώβριο του 1981. Επίσης παρατηρήθηκαν σημαντικές καθυστερήσεις στην αλλαγή μερίδας του διοικητικού προσωπικού και στην εγκατάλειψη

πρακτικών που συνδέθηκαν με την διακυβέρνηση της Επταετίας. (Κατσάπης, 2020: 55-59, 62)

Παρά τη σύντομη και πετυχημένη εδραίωση της δημοκρατίας, και την περιορισμένη εκλογική απήχηση των κομμάτων της άκρας δεξιάς στις κάλπες, δεν μπορεί να υποστηριχθεί η παντελής απουσία ακροδεξιάς παρακαταθήκης στην ελληνική κοινωνία. Το αποτέλεσμα του δημοψηφίσματος για το πολιτειακό αποτελεί μια σημαντική ένδειξη ότι μάλλον το αντίθετο συμβαίνει. Παρά την άμεση σύνδεση της βασιλείας με πολλά από τα δεινά που χαρακτηρίζει τη μεταπολεμική διακυβέρνηση της χώρας, την απουσία της υποστήριξης του εξαιρετικά δημοφιλούς εκείνη την εποχή Καραμανλή προς τη μοναρχία και το ιδιαίτερα τεταμένο ακόμα πολιτικό κλίμα της εποχής του δημοψηφίσματος, 31% των Ελλήνων εκφράζουν την επιθυμία τους να επιστρέψει ο Κωνσταντίνος ως βασιλέας των Ελλήνων. Σε δύο νομούς, Λακωνία και Ροδόπη, το ναι στην επιστροφή ξεπερνά το 50% και σε άλλους εννέα νομούς το 40%. Συνολικά στις αγροτικές και ημιαστικής περιοχές η υποστήριξη προς τον τέως βασιλέα ανέρχεται σε 36,5%. (Νικολακόπουλος, 2013: 10)

Αντίστοιχα, σε συγκριτική έρευνα πολιτικής κουλτούρας στις χώρες της νότιας Ευρώπης η οποία διεξάχθηκε το 1985 στην Ελλάδα, Ιταλία, Ισπανία και Πορτογαλία εντοπίζονται πεδία «συμπάθειας» για την πολιτική της δικτατορίας ή επιμέρους στοιχείων αυτής. Το 31% των ερωτηθέντων δήλωσε ότι η δικτατορία «έκανε και καλό και κακό στην Ελλάδα». Επίσης ενδεικτικά παραθέτουμε την εκπεφρασμένη συμπάθεια των ερωτηθέντων αναφορικά με τον δικτάτορα Γεώργιο Παπαδόπουλο και τον τέως βασιλιά Κωνσταντίνο. Παρότι η μεγάλη πλειοψηφία των απαντήσεων είναι αρνητικές, παρατηρούμε ότι υπάρχει μια όχι τόσο αμελητέα «συμπάθεια» προς τα δύο πρόσωπα, που σίγουρα δεν είχε αποτύπωμα σε εκλογικές διαδικασίες. Βλέπουμε δηλαδή ότι στην περίπτωση του Γεωργίου Παπαδόπουλου ένα 18,2% των ερωτηθέντων δηλώνει βαθμό συμπάθειας από 5 και πάνω, ενώ το αντίστοιχο ποσοστό για τον τέως βασιλιά ανέρχεται σε 19,9% (το 10 υποδηλώνει το μεγαλύτερο βαθμό συμπάθειας και το 1 το μικρότερο):

Βαθμός συμπάθειας	Γεώργιος Παπαδόπουλος %	τέως βασιλιάς Κωνσταντίνος %
10	5.5	7.5
9	1.9	1.1
8	3.4	2.9
7	2.1	1.9
6	1.1	1.2
5	4.2	5.3
4	1.7	1.1
3	2.5	1
2	2.7	2.3
1	67.5	67.3

Πίνακας 1 «Βαθμός Συμπάθειας Γεωργίου Παπαδόπουλου και του τέως βασιλέα Κωνσταντίνου»

Πηγή: Μαυρογορδάτος κ.α. 1988: 147

Η άκρα δεξιά ήταν περιθωριακή όσον αφορά την εκλογική της παρουσία.¹ Πολιτικά όμως και ιδεολογικά η άκρα δεξιά δεν είναι τόσο ασήμαντη. Τα μορφώματα της άκρας δεξιάς διαμορφώνουν έντονη κινηματική δράση με στόχο την επικράτηση στη μάχη του «πεζοδρομίου». (Γεωργιάδου, 2019B) Διαπιστώνεται λοιπόν ισχυρή ακτιβιστική παρουσία. Η μάχη του πεζοδρομίου κατευθύνεται κυρίως έναντι της αριστεράς. Σειρά βομβιστικών και άλλων επιθέσεων κατά τα πρώτα χρόνια της δημοκρατίας επιχειρούν αποσταθεροποίηση. Ενδεικτικά αναφέρεται η δράση ακροδεξιών ομάδων με έντονη παρουσία το 1975 και μάλιστα σε συνεργασία και αρωγή νεοφασιστικών ομάδων από την Ιταλία. (Κατσάπης, 2020: 101-106) Επίσης δεν ήταν ασήμαντα τα επεισόδια στην κηδεία του βασανιστή της χούντας Μάλλιου, όπως και η σειρά βομβιστικών επιθέσεων σε κινηματογράφους και

¹ Εξαιρέση αποτελεί το εκλογικό αποτέλεσμα της Εθνικής Παράταξης στις εκλογές του 1977. Η Εθνική Παράταξη έλαβε το 6,82% των ψήφων και εξέλεξε πέντε βουλευτές. Το εν λόγω εκλογικό αποτέλεσμα θεωρείται μια ειδική περίπτωση που αποδίδεται σε μια διαμαρτυρία ενός μέρος του εθνικόφρονος εκλογικού σώματος για τη μη υποστήριξη του Κωνσταντίνου Καραμανλή προς τον τέως βασιλέα. Στις επόμενες εκλογικές αναμετρήσεις το εκλογικό αποτέλεσμα κομμάτων της άκρας δεξιάς κυμάνθηκε σε πολύ χαμηλά επίπεδα

βιβλιοπωλεία το 1977-1978 στην Αθήνα, (Ψαρράς, 2013: 24-25) αλλά και στα γραφεία του περιοδικού Αντί. (Αντί, τ. 94,1978)

2.1 ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

Το σκηνικό των ημερών, καθοριζόμενο από τις εξελίξεις στην Κύπρο και τις ελληνοτουρκικές σχέσεις, και την εγκαθίδρυση ενός πιο συγκροτημένου και λειτουργικού δημοκρατικού πολιτεύματος, συνεπάγεται κάποιες σημαντικές διαφοροποιήσεις του πολιτικού περιβάλλοντος.

Αρχικά θα αναφερθούμε στους βασικούς άξονες και προτεραιότητες της εξωτερικής πολιτικής της χώρας. Ο βασικός προσανατολισμός της χώρας δεν διαφοροποιείται. Η Ελλάδα εξακολουθεί να ανήκει στη δύση σύμφωνα και με την περίφημη ομιλία του πρωθυπουργού Κωνσταντίνου Καραμανλή στην βουλή των Ελλήνων στις 12 Ιουνίου του 1976. Πιθανές διαφοροποιήσεις με έμφαση την ανάπτυξη των σχέσεων με την Ευρώπη και κάποια μερική απεξάρτηση από τις Η.Π.Α. είναι πιθανές και μάλλον επιθυμητές αλλά δεν συνιστούν μια κομβική αλλαγή προσανατολισμού. (Σβωλόπουλος 2014: 315-316) Σε δεύτερο επίπεδο όμως καταγράφεται μια μεταβολή και μάλιστα σε έναν από τους σημαντικότερους άξονες της εξωτερικής πολιτικής της χώρας. Τα δραματικά γεγονότα του καλοκαιριού του 1974 καθιστούν αναπόφευκτη την αλλαγή του στρατηγικού αμυντικού δόγματος της χώρας και της αναγνώρισης της Τουρκίας ως βασικού κινδύνου για την Ελλάδα. Η κρίση στις ελληνοτουρκικές σχέσεις το καλοκαίρι του 1973, απόρροια της πετρελαϊκής κρίσης και του θέματος της εκμετάλλευσης του θαλάσσιου και υποθαλάσσιου πλούτου του Αιγαίου ήταν ένα σαφές πρώτο μήνυμα. (Ριζάς, 2016: 83) Η ελληνική πολιτική ηγεσία αντιλαμβάνεται ότι η ελληνοτουρκική φιλία, θεμέλιο της πολιτικής μας στο πλαίσιο του ΝΑΤΟ, ήταν μια ψευδής συνθήκη. Το δόγμα του από βορρά κινδύνου δηλαδή, ακρογωνιαίος λίθος της μεταπολεμικής εξωτερικής πολιτικής, αντικαθίσταται από τον κίνδυνο εξ ανατολών. Είναι αρκετά πιθανό ότι η αναπροσαρμογή αυτή θα ήταν ώριμη και λόγω των διεθνών συνθηκών, αφού η ύφεση μεταξύ των δύο συνασπισμών που θα κορυφωθεί το 1975 με την υπογραφή της τελικής συνθήκης του Ελσίνκι, καταδείκνυε το απαρχαιωμένο και μη ρεαλιστικό χαρακτήρα του κινδύνου από το βορρά. (Βαληνάκης,

1989: 189-191) Το διεθνές περιβάλλον επιτρέπει σε μικρότερες χώρες την άσκηση μιας πολιτικής λιγότερο ευθυγραμμισμένης με τις ΗΠΑ, και προσανατολισμένης, έστω και με περιορισμούς, στην αντίληψη που έχουν οι ίδιες για το εθνικό συμφέρον. (Ριζάς, 2018: 109) Ενδιαφέρον παρουσιάζει σχετικό υπόμνημα του υπουργού Αμύνης της κυβέρνησης της περιόδου Ευάγγελου Αβέρωφ. Ο ίδιος υπουργός στις δεκαετίες του '50 και '60, και παρά τα προβλήματα που ήδη υπήρχαν λόγω του Κυπριακού θέματος, προέκρινε την ελληνοτουρκική συνεργασία προκειμένου να αντιμετωπιστεί ο κομμουνιστικός κίνδυνος των βορείων συνόρων. Στο υπόμνημά του τον Νοέμβριο του 1974 υποστηρίζει πλέον ότι τα γεγονότα και οι εξελίξεις των ημερών κάνουν υποχρεωτική την αλλαγή της προσοχής της Αθήνας και τη στροφή του αμυντικού ενδιαφέροντος της προς την Άγκυρα. Διαπιστώνει σειρά παραγόντων που συνηγορούν στη μεταβολή. Το κλίμα ενίσχυσης του εθνικισμού που κυριαρχεί στην τουρκική πολιτική σκηνή. Τη μεγάλη επιρροή που διαθέτουν οι στρατιωτικοί στη διαμόρφωση πολιτικών. Την οπλική υπεροπλία των Τούρκων όπως επίσης και τη γειτνίαση των ελληνικών νησιών με τα τουρκικά παράλια. (Ριζάς, 2006: 104-105) Επιγραμματικά, μπορούμε να συνοψίσουμε ότι ο βασικός προσανατολισμός της ελληνικής εξωτερικής πολιτικής δεν διαφοροποιήθηκε. Υπήρξε όμως μια διαφοροποίηση ενός σημαντικότερου δόγματος της πολιτικής της. Η αντικατάσταση των βορείων γειτόνων από την Τουρκία ως βασικού παράγοντα κινδύνου για τη χώρα.

Έτερη σημαντική διαφοροποίηση παρατηρείται στον τρόπο που εκλαμβάνονται οι ελληνοαμερικανικές σχέσεις. Η διάχυτη αντίληψη στο σύνολο σχεδόν της ελληνικής κοινωνίας ότι οι Η.Π.Α. είχαν αρνητικό ρόλο στην υπόθεση της Κύπρου το καλοκαίρι του 1974, όπως και η φιλική διάθεση τους προς το καθεστώς της Επταετίας, είχε ως αναπόφευκτό αποτέλεσμα τη σημαντική επιδείνωση των ελληνοαμερικανικών σχέσεων αλλά και την οπτική της χώρας απέναντι στο ΝΑΤΟ. Η αμφιλεγόμενη πολιτική των Η.Π.Α. σε σχέση με την εισβολή των τουρκικών στρατευμάτων στην Κύπρο δημιουργεί εύλογα ερωτήματα αναφορικά με της επιδιώξεις των Η.Π.Α. στην περιοχή. Ενστάσεις για την στάση των Αμερικάνων προκύπτουν και στον αμερικανικό Τύπο και παρουσιάζονται αμφιβολίες για το αν και κατά πόσο οι Η.Π.Α. προσπάθησαν να αποτρέψουν το πραξικόπημα που ανέτρεψε το Μακάριο. (*New York Times*, 1η Αυγούστου 1974)

Σύμφωνα με τον Αμερικανό διπλωμάτη Monteagle Stearns η εξωτερική πολιτική των Η.Π.Α. είναι υπεύθυνη σε μεγάλο βαθμό για την προβληματική των ελληνοτουρκικών σχέσεων. Εκτιμά ότι το πλέγμα των σχέσεων μεταξύ της Ελλάδας της Τουρκίας και της Κύπρου δεν είναι τόσο περίπλοκο και ότι μια φωτισμένη πολιτική από τις Η.Π.Α. θα μπορούσε να συμβάλει ουσιαστικά στην επίλυση των προβλημάτων της περιοχής. Η αμερικανική εξωτερική πολιτική, όπως και το ΝΑΤΟ, εστιάζει αποκλειστικά στην ανάσχεση του Σοβιετικού κινδύνου χωρίς να λαμβάνει υπόψη τις ανάγκες, τις διαφορές και τις επιμέρους συνθήκες των συμμάχων της. Ελλάδα και Τουρκία εργαλαιοποιούνται στο πλαίσιο της εξασφάλισης των αμυντικών αναγκών του ΝΑΤΟ, χωρίς να εκλαμβάνονται ως αυθύπαρκτες κρατικές οντότητες που έχουν τις δικές τους ανάγκες και πολιτικές και αμυντικές ατζέντες. Οι παρεμβάσεις των Η.Π.Α. έχουν καθαρά «πυροσβεστικό» χαρακτήρα με άμεσο βραχυπρόθεσμο στόχο την αποτροπή της σύρραξης μεταξύ των δύο συμμάχων. Δεν επιχειρούν όμως μια συστηματική αντιμετώπιση της ουσίας των προβλημάτων που θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια ουσιαστική και μακροπρόθεσμη βελτίωση των σχέσεων των δύο χωρών. (Stearns, 1992: 17,25)

Τα γεγονότα της Κύπρου και της Επταετίας δεν επηρέασαν μόνον την εξωτερική πολιτική της χώρας αλλά είχαν και ευρύτατο αντίκτυπο στην κοινωνία και στη δημιουργία ενός ιδιαίτερα έντονου κλίματος αντιαμερικανισμού. Στον πυρήνα αυτής της συλλογικής θέσης της ελληνικής κοινωνίας βρίσκεται η αίσθηση ότι ο ελληνισμός απειλείται καθώς αποτελεί μέρος ενός γενικότερου σχεδιασμού ξένων δυνάμεων με στόχο την εξυπηρέτηση των συμφερόντων τους. Η Ελλάδα δηλαδή γίνεται πιόνι μιας ευρύτερης συνθήκης που δεν εξυπηρετεί τα συμφέροντα της και την καθιστά ένα θύμα των διεθνών συσχετισμών. Κυρίαρχο ρόλο σε αυτή τη διαδικασία έχουν οι Η.Π.Α. κάτι που συνάδει βέβαια και με την έντονη επιρροή του αμερικανικού παράγοντα στα ελληνικά δρώμενα μεταπολεμικά. Η περιπέτεια του Κυπριακού λαού δεν ήταν αυτή που δημιούργησε τον αντιαμερικανισμό στην Ελλάδα, αλλά είχε σαφέστατη επίδραση στην ένταση του και στο βαθμό της διάδοσης του στην ελληνική κοινωνία. Ενώ παλαιότερα ο αντιαμερικανισμός είναι συνώνυμο της αριστεράς και έχει ως αντίπαλο την εθνικοφροσύνη, μεταπολιτευτικά αντιαμερικανισμός

ενέχει πλέον και στοιχεία πατριωτισμού και δεν είναι ασύμβατος με τη δεξιά. (Λαλιούτη, 2010: 433,473)

Η οξύτητα του αρνητικού αισθήματος απέναντι στις Η.Π.Α. και το ΝΑΤΟ αντανακλάται σε όλο το φάσμα των πιθανών αντιδράσεων της κοινωνίας. Είναι αναμενόμενο να δυναμιτίζουν το κοινό αίσθημα, σχόλια όπως του Γενικού Γραμματέα του ΝΑΤΟ Λουνς που κάνει αναφορά σε ήπια χουντική διακυβέρνηση και δηλώνει ότι «Στη θέση του Παπαδόπουλου» εγώ θα είχα εκτελέσει τον Αλέξη Παναγούλη» (*Τα Νέα*, 3 Μαρτίου 1975) Ο τρόπος που εκλαμβάνεται η αμερικανική πολιτική απεικονίζεται όχι μόνο στη σφοδρότατη ρητορική στελεχών όλων των πολιτικών χώρων αλλά και στις καθημερινές εκφράσεις αγανάκτησης πολιτών ή ομάδων πολιτών. Ο αθηναϊκός Τύπος βρίθει δημοσιευμάτων που καταγράφουν τον οξύτατο αντιαμερικανισμό των ημερών ενίοτε και με γλαφυρό τρόπο. Ιδιοκτήτης καταστήματος ηλεκτρικών συσκευών «ντρέπεται» που πουλάει αμερικάνικα ψυγεία, απόστρατος επιστρέφει μετάλλιο που έλαβε από τις Η.Π.Α. για την προσφορά του στον πόλεμο της Κορέας, ενώ Έλληνες διδάκτορες αμερικανικών πανεπιστημίων επιστρέφουν τα διπλώματά τους. (*Τα Νέα*, 17 Αυγούστου 1974, 19 Αυγούστου 1974, 6 Σεπτεμβρίου 1974)

Η προβληματική αστάθεια των σχέσεων της Ελλάδας με τις Η.Π.Α. σε συνδυασμό με την βεβαιότητα της ένταξης της χώρας στη δύση καθιστούν στόχο πρωταρχικής σημασίας για την ελληνική εξωτερική πολιτική την προσχώρηση στην Ε.Ο.Κ. το συντομότερο δυνατό. Η έννοια της δύσης κοιτούσε πλέον προς την Ευρώπη καθώς η εικόνα των Η.Π.Α. έχει δεχθεί ισχυρότατο πλήγμα. Για ένα μέρος όχι μόνο του κεντροδεξιού αλλά και του κεντροαριστερού πόλου της κοινωνίας, μια Ευρώπη υπερδύναμη αποτελεί τη μεγαλύτερη ελπίδα της Ελλάδας. (Λαλιούτη, 2010: 423) Η ένταξη σύμφωνα με την ελληνική κυβέρνηση έχει πολλαπλούς στόχους. Αποτελεί εχέγγυο εθνικής ανεξαρτησίας, ισχυρό αντίδοτο για την απώλεια της ειδικής σχέσης με τις Η.Π.Α. και αντικατάστασή της, αλλά και παρακαταθήκη δημοκρατικής διακυβέρνησης και ενίσχυσης των θεσμών. Λιγότερη σημασία αποδίδεται στην προοπτική οικονομικής ανάπτυξης, κάτι που ως ένα βαθμό ξενίζει αφού η οικονομική συνεργασία αποτελούσε, εκείνη τουλάχιστον την περίοδο,

τον κύριο άξονα λειτουργίας της κοινότητας. (Clogg, 1992: 174) Η ένταξη στην Ε.Ο.Κ. ενισχύει την πίστη των πολιτών στις καλύτερες μέρες που ακολουθούν. Ενισχύει τους δημοκρατικούς θεσμούς και καθώς αποτελεί την επέκταση της Pax Europea στο νότο της ηπείρου, μεταφέρει τις χώρες του νότου από την περιφέρεια στο κέντρο της Ευρώπης. (Τσούκαλης, 2006: 143-145) Για το πώς εκλαμβάνει η ελληνική κοινωνία και το ελληνικό πολιτικό περιβάλλον την ένταξη στην Ε.Ο.Κ. θα αναφερθούμε ειδικότερα σε άλλο κεφάλαιο της εργασίας μας.

Αλλά και σε θεωρητικό και θεσμικό επίπεδο παρατηρούμε ότι το ελληνικό πολιτικό σύστημα θεμελιώνεται σε νέα βάση. Ο αντικομμουνισμός δίνει τη θέση του στον αντιφασισμό και το δεξιό άκρο του πολιτικού συστήματος χάνει εντελώς τα ερείσματά του. Η εθνοφοροσύνη αντικαταστάθηκε από την ηγεμονία της προοδευτικής δημοκρατικής κουλτούρας. (Κατσάπης, 2020: 33) Ο πολιτισμικό-κοινωνικός συντηρητισμός έδωσε τη θέση σε μια πιο ελευθεριακή κουλτούρα με αιχμή τους φοιτητές και τη νεολαία. Τέλος η επιρροή της Εκκλησίας, ενός σαφώς συντηρητικού θεσμού, περιορίζεται σημαντικά, κάτι που συμβαίνει και σε άλλον πυλώνα του συντηρητισμού, τη βασιλεία που καταργείται με το δημοψήφισμα του 1974. (Βούλγαρης, 2013: 87,89,185) Η κατάρρευση του οικοδομήματος του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού και της εθνοφοροσύνης, θεμέλιο λίθοι της ελληνικής συντηρητικής σκέψης των προηγούμενων δεκαετιών, φέρνουν στο προσκήνιο ελευθεριακές προσεγγίσεις και «απειλούν» την νεολαία σύμφωνα με τους θιασώτες της συντηρητικής παράδοσης. (Γεωργιάδου, 2019: 61-62· Δημητράς, 1992: 260)

Ταυτόχρονα όμως η απόνομιμοποίηση του φασισμού και η καταδίκη της εθνοφοροσύνης ιδιαίτερα, θέτουν σημαντικά ζητήματα για τον πολιτικό λόγο και τον ιδεολογικό προσανατολισμό της δεξιάς στην Ελλάδα της περιόδου. Θα έπρεπε να αποχωριστεί ζωτικά στοιχεία της ταυτότητας της χωρίς να αποξενώσει τους ψηφοφόρους της. Στο ίδιο πλαίσιο θα πρέπει να απαρνηθεί τη μοναρχία χωρίς όμως να χάσει τους φιλομοναρχικούς ψηφοφόρους της. (Πασχαλούδη, 2016: 122-129) Είναι αναμενόμενο αλλά και ενδεικτικό ότι το σύνολο σχεδόν του 31% του εκλογικού σώματος που υποστήριξε την επιστροφή της μοναρχίας ήταν ψηφοφόροι της Νέας Δημοκρατίας. (Νικολακόπουλος, 2016:

44) Με τα παραπάνω στοιχεία σκιαγραφείται η μετέωρη κατάσταση μιας σημαντικής μερίδας της ελληνικής κοινωνίας που πρέπει, ιδιαίτερα έξω από τα μεγάλα αστικά κέντρα, να προσαρμοστεί σε μια νέα συνθήκη.

Και αν πούμε ότι η μετέωρη αυτή κατάσταση αφορά σε γενικές γραμμές αυτούς που είχαν μεγαλύτερη εγγύτητα με τις δυνάμεις που κυβέρνησαν τη χώρα τις τελευταίες δεκαετίες, εύλογο είναι το ερώτημα το πώς αισθανόταν το μέρος του πληθυσμού που αντιμετώπισε διώξεις και περιορισμούς. Η ομάδα αυτή του πληθυσμού θα αποτελεί το ενεργότερο μέρος της κινηματογραφικής και καλλιτεχνικής συνθήκης της περιόδου, είτε ως παραγωγός περιεχομένου είτε ως θεατής. Παρότι δεν θα επιχειρηθεί να απεικονιστεί αναλυτικά η οπτική αυτής της μερίδας στην κοινωνία για τη νέα κατάσταση, κρίνεται ενδιαφέρουσα η παράθεση μιας μαρτυρίας ενός ιερέα από την Κόνιτσα κατά την οποία δικαιολογεί την απόφαση του να ψηφίσει ΠΑΣΟΚ στις εκλογές του 1981, η οποία μπορεί να συμβολίζει την άποψη όχι μόνο του συγκεκριμένου ανθρώπου αλλά και ευρύτερων κοινωνικών ομάδων.

«Προέρχομαι από αριστερή οικογένεια. Συγγενείς μου πέρασαν από φυλακές και εξορία, μετά τον εμφύλιο. Και πάντα ζούσαμε με το φόβο. Στη χούντα μας κυνήγησαν πάλι. Μετά τη δικτατορία μας άφησαν ήσυχους. Αλλά εμείς ακόμα φοβόμαστε. Το κράτος της Δεξιάς είναι πάντα εδώ. Οι ίδιοι χωροφύλακες, οι ίδιοι δημόσιοι υπάλληλοι, οι ίδιοι άνθρωποι με τα ίδια μυαλά. Και εμείς πάντα απέξω. Αύριο μπορεί να μας ξανακάνουν κακό. Πρέπει επιτέλους να φύγουν. Πρέπει να αλλάξουν τα πράγματα. Εσείς στην Αθήνα μπορεί να το βλέπετε διαφορετικά. Για μας εδώ, όμως, η μόνη διαφορά είναι ότι πια δεν με κυνηγούν. Τα άλλα έμειναν όπως ήταν. Στα μικρά μέρη γνωρίζομαστε όλοι με όλους. Για πήγαινε στη Χωροφυλακή να βγάλεις πιστοποιητικό, για πήγαινε στη νομαρχία να πάρεις μια άδεια, για πήγαινε στην Αγροτική Τράπεζα να πάρεις δάνειο και τότε θα καταλάβεις τι σου λέω. Ακόμα και σήμερα, όσους μας ξέρουν για αριστερούς, μας αντιμετωπίζουν διαφορετικά, σαν να είμαστε πολίτες δεύτερης κατηγορίας.» (Λουκάκος, 2013: 80)

3 Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΑ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ

Στην προηγούμενη ενότητα εξετάσαμε το γενικότερο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο των ημερών που ακολούθησαν την αποκατάσταση της δημοκρατίας. Στην παρούσα ενότητα θα προσεγγίσουμε το ειδικότερο αντικείμενο που αφορά τις συνθήκες και τα βασικά δεδομένα του ελληνικού κινηματογράφου κατά την περίοδο αυτή. Για να αποκτήσουμε μια πληρέστερη εικόνα και για να μπορέσουμε να την κατανοήσουμε καλύτερα, κρίνεται σκόπιμο να γίνουν αναφορές και σε προηγούμενα έτη και ιδιαίτερα σε αυτά που του πρώτου μισού της δεκαετίας του '70.

Όπως είδαμε ο τρόπος λειτουργίας της «καχεκτικής» δημοκρατίας στην Ελλάδα τις προηγούμενες της μεταπολίτευσης δεκαετίες, υπήρξε αρκετά προβληματικός. Πληθώρα περιορισμών ακρωτηρίασε την καλλιτεχνική έκφραση και ο δημιουργός του κινηματογραφικού έργου στερείται της δυνατότητας να πραγματευθεί σημαντικά ιστορικά και κοινωνικά θέματα.

Η μεταπολίτευση συνεπάγεται την παρουσίαση πολιτικών μυθοπλασιών των τελευταίων δεκαετιών χωρίς ουσιαστικές απαγορεύσεις, αν και από ό,τι θα διαπιστώσουμε αργότερα το τοπίο δεν είναι ακόμα εντελώς ελεύθερο περιορισμών. Βλέπουμε λοιπόν ότι για πρώτη φορά αγγίζονται θέματα ορόσημα της ιστορίας των τελευταίων χρόνων. Η διακυβέρνηση του Μεταξά, η δράση του παρακράτους, ο Εμφύλιος και τα Δεκεμβριανά αλλά οι εξορίες και τα προβλήματα κοινωνικής ένταξης των αριστερών, όχι μόνο γίνονται μέρος της θεματολογίας των ταινιών αλλά αποκτούν και δεσπόζουσα θέση. Το ίδιο συμβαίνει και με τα «Ιουλιανά», το θέμα της Κύπρου, όπως και βέβαια όλο το φάσμα της θεματολογίας που σχετίζεται με την πρόσφατη επτάχρονη περιπέτεια της χουντικής διακυβέρνησης. (Βαλούκος, 2011: 141) Οι δημιουργοί αποκτούν την αίσθηση ότι επιτέλους ελέγχουν τη δουλειά τους και μπορούν να κατευθύνουν το έργο τους εκεί που επιθυμούν.

Εύλογα η άμεση μεταπολιτευτική περίοδος χαρακτηρίζεται από πληθώρα αλλαγών και τη διαμόρφωση νέων αντιλήψεων. Οι πρώτοι μήνες χαρακτηρίζονται από την κατεδάφιση της κυρίαρχης κοινωνικής συνθήκης και την εξερεύνηση νέων μηνυμάτων και

συμβολισμών για να αποδοθεί η ιστορική εμπειρία, η ταυτότητα και η πολιτισμική μνήμη. Νέοι τρόποι οπτικής αντίληψης προκύπτουν και αντικαθιστούν την κινηματογραφική γλώσσα. (Karalis, 2012: 170-171) Το κλίμα των ημερών είναι αμιγώς πολιτικό και αυτό αντανακλάται και στον κινηματογράφο, που παράγει ταινίες με έντονο πολιτικό και κοινωνικό περιεχόμενο. Ταυτόχρονα όμως, πέρα από το περιεχόμενο, διαφοροποιείται και η κινηματογραφική γραφή. Σε σημαντικό μέρος της κινηματογραφικής παραγωγής διαπιστώνεται μια μεγαλύτερη έμφαση στον τρόπο απεικόνισης δηλαδή στην γλώσσα και στους κώδικες. Ο κινηματογράφος του δημιουργού, με σαφές επιρροές και από το εξωτερικό, αποκτά υπόσταση και στην Ελλάδα. Η οπτική των κινηματογραφιστών της περιόδου εντάσσεται στα δεδομένα της εποχής, και στο κυρίαρχο αίσθημα της ελληνικής κοινωνίας που θέλει την εγκατάλειψη των ιδεολογημάτων του αντικομμουνισμού και της εθνοφοροσύνης, που κυριαρχούν κατά τις προηγούμενες δεκαετίες. (Παπαδημητρίου, 2006) Η εικόνα της δύσης κλονίζεται και όπως είδαμε ένα ισχυρό ρεύμα αντιαμερικανισμού εδραιώνεται στις συνειδήσεις του κόσμου. Η συνθήκη αυτή δίνει έναν αριστερό τόνο στην καλλιτεχνική δημιουργία, κάτι που αντανακλάται ιδιαίτερα στον κινηματογράφο. (Βαλούκος, 2011: 40-42, 107) Η συνθήκη αυτή οδηγεί σε μια σχετικά έντονη και με στερεοτυπικά στοιχεία απεικόνιση της πραγματικότητας και την επιταγή της συμμόρφωσης των δημιουργών με αυτήν την οπτική. (Karalis, 2011: 175) Σε γενικές γραμμές διαμορφώνονται δύο βασικές κυρίαρχες απεικονίσεις αυτήν την εποχή, οι οποίες αποτελούν τους πυλώνες της αριστερής οπτικής. Από τη μία πλευρά, ο Εμφύλιος ήταν αγώνας μεταξύ «μοναρχοφασιστών και δημοκρατικών» και όχι απόπειρα κατάλυσης της αστικής δημοκρατίας, και από την άλλη η παρέμβαση των ΗΠΑ στην Ελλάδα (προβάλλεται ως να) είχε χαρακτήρα ιμπεριαλιστικής παρέμβασης. Τα στοιχεία αυτά παρατηρούνται τόσο στην άμεση περίοδο από το 1974 ως το 1977, αλλά και στην περίοδο που ακολουθεί ως το 1981.

Η κινηματογραφική αντανάκλαση των παραπάνω αντιλήψεων οδηγεί και μια σχετικά σταθερή και ομοιόμορφη παρουσίαση των πολιτικών τοποθετήσεων. Έτσι η δεξιά στην κινηματογραφική παραγωγή της εποχής κατά κανόνα απεικονίζεται βάσει πέντε στερεοτύπων: α) (υποτίθεται πως) εκφράζει τη συντήρηση και υπηρετεί την ολιγαρχία, β)

επικαλείται την αρχαιολατρία και τη χρησιμοποιεί ως φυσικό δόγμα για την κατανόηση και διαμόρφωση του νέου ελληνισμού, γ) διάκειται ευνοϊκά και διευκολύνει τις παρεμβάσεις του ξένου παράγοντα και δη των Αμερικάνων, δ) έχει ανοικτούς διαύλους επικοινωνίας με το παρακράτος και ε) χρησιμοποιεί τεχνάσματα πολιτικής προβοκάτσιας ως μηχανισμό διαμόρφωσης πολιτικής. Αντίστοιχη είναι και η απεικόνιση των δεξιών ηρώων στις ταινίες της περιόδου. Ο δεξιός ήρωας είναι βαθιά συντηρητικός, ταυτίζεται με το παλάτι και τον ακραίο αντικομμουνισμό. Είναι θρησκόληπτος και αρχαιολάτρης, ενώ πιστεύει στην ανωτερότητα του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού. Βλέπει θετικά τις ξένες επεμβάσεις, όχι απαραίτητα βάσει εθνικού συμφέροντος, αλλά εξυπηρέτησης στόχων της ομάδας των ομοϊδεατών του. Την ίδια στιγμή, η απεικόνιση της αριστεράς είναι η ακριβώς αντίθετη. Η συμπεριφορά της ορίζεται από ηθικές αρχές, δεν επιδέχεται εξωτερικές επιρροές, ενώ πάγια αγωνίζεται για κοινωνική πρόοδο, δικαιοσύνη και εθνική ανεξαρτησία. Μπορούμε να διαχωρίσουμε δύο επιμέρους γενικότερες κατευθύνσεις. Μια περισσότερο ιδεαλιστική, όπου η αριστερά ταυτίζεται με την εικόνα ενός άπιαστου ονείρου και οι αριστεροί ήρωες απεικονίζονται ως καλλιτέχνες και διανοούμενοι και όχι ως εργάτες ή αγρότες. Και μια πιο πραγματιστική εικόνα που δίνει έμφαση στις διώξεις και τους βασανισμούς που υπέστησαν οι νικημένοι του εμφυλίου, απαλλάσσοντάς τους από κάθε ευθύνη ή λάθος χειρισμό. (Βαλούκος, 2011: 141-142)

Η δεκαετία του '70 φέρνει στο προσκήνιο μια ουσιαστική τομή της κινηματογραφικής συνθήκης της χώρας που διαχωρίζει τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ) από τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΝΕΚ). Ο ΠΕΚ αφορά στην κινηματογραφική παραγωγή των προηγούμενων δεκαετιών η οποία αποδίδει έμφαση στο εμπορική επιτυχία των ταινιών, την αποδοχή τους από τον κόσμο και αντανακλά μια προσανατολισμένη στη διασκέδαση, κινηματογραφική οπτική. Είναι σαφές ότι εντός αυτής της μεγάλης ομπρέλας συνυπάρχουν διαφορετικές προσεγγίσεις σε σχέση με το περιεχόμενο και τις σκοπεύσεις των εκάστοτε παραγωγών και σκηνοθετών. Αντίστοιχα σε ταινίες που μπορεί να εντάσσονται σε γενικές γραμμές στο ίδιο κινηματογραφικό είδος, διαπιστώνονται σοβαρές διαφοροποιήσεις αναφορικά με την ποιότητα και τα χαρακτηριστικά των ταινιών. Συνεπώς απαντώνται ταυτόχρονα εντελώς ανώδυνες κωμωδίες που βρίθουν

απλουστεύσεων και ακολουθούν πιστά τα στερεότυπα τις εποχής, και μεστές σάτιρες που εμπεριέχουν πληθώρα μηνυμάτων και ασκούν κριτική στα κακώς κείμενα της τρέχουσας κοινωνικής συνθήκης. Ο ΝΕΚ από την άλλη πλευρά αποδίδει σαφώς μεγαλύτερα σημασία στη φόρμα, δηλαδή στον τρόπο της κινηματογράφησης. Ο κινηματογράφος του δημιουργού κάνει ευρύτερη χρήση εκφραστικών μέσων και συμβολισμών ανατρέποντας συχνά πάγιες κινηματογραφικές τεχνικές.

Ανεξάρτητα από το αν η τομή είναι τόσο βαθιά ή όχι, είναι γεγονός ότι από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 διαμορφώνεται το δίπολο του εμπορικού/ποιοτικού σινεμά. Είναι επίσης γεγονός ότι παράγοντες των δύο πλευρών αναπτύσσουν μια οξεία ρητορική σε σχέση με την ταυτότητα της άλλης πλευράς. Οι κατηγορίες εκατέρωθεν είναι πανταχού παρούσες. Οι άνθρωποι του ΝΕΚ θεωρούν τους ανθρώπους του ΠΕΚ εμπόρους χωρίς ιερό και όσιο. Αντίστοιχα οι άνθρωποι του ΠΕΚ χλευάζουν την οπτική των Νέων Κινηματογραφιστών αποκαλώντας τους κουλτουριάρηδες και περιθωριακούς, το δε έργο τους ακατάληπτο. Αλλά και η αντιμετώπιση των δύο θεωρήσεων διαφέρει. Ο ΠΕΚ στοχεύει και επιθυμεί στην αποδοχή του κοινού. Η στήριξη αυτή υπήρξε θερμή κατά τα προηγούμενα χρόνια αλλά η τηλεόραση την περιορίζει σημαντικά φέρνοντας τον ΠΕΚ στα όρια της χρεοκοπίας με συνεχόμενη έτη από πτωτικά εισιτήρια. Ο ΝΕΚ διαμορφώνει μια ουσιαστική παρουσία μετά το 1974, στοχεύει και κερδίζει τα βραβεία και την αποδοχή των κριτικών αλλά αντιμετωπίζει την αδιαφορία των μαζών με αποτέλεσμα και αυτός να αντιμετωπίζει προβλήματα επιβίωσης. (Σολδάτος, 2015: 63) Η διαπίστωση αυτή φέρνει στο προσκήνιο μια σημαντική αντίφαση που αφορά στην παρουσία του ΝΕΚ. Είναι ο κινηματογράφος που καταπιάνεται με το λαό και τα προβλήματα του, χωρίς όμως να τον βρίσκει συμπαραστάτη σε αυτήν την προσπάθεια. Μια κοινή συνδετική βάση που συναντάμε στους περισσότερους δημιουργούς του ΝΕΚ είναι η εξής: α) αριστερόστροφη πολιτική τοποθέτηση β) παρότι είναι σχετικά νέοι και δεν διαθέτουν σημαντικούς πόρους, διαθέτουν αξιόλογη εμπειρία λόγω της απασχόλησής τους στα μεγάλα στούντιο του ΠΕΚ. Το στοιχείο αυτό επιτρέπει την επίτευξη επαγγελματικών, και αναλογικά, σχετικά άρτιων παραγωγών, παρά τους μικρούς προϋπολογισμούς και γ) οι σκηνοθέτες είναι και παραγωγοί ή συμπαραγωγοί με αποτέλεσμα να διαθέτουν απόλυτη ελευθερία στον τρόπο που επιλέγουν και χειρίζονται τα θέματα τους.

(Βαλούκος 2011: 41) Μια ενδεχομένως συνοπτική και απλουστευμένη τομή μεταξύ των δύο ρευμάτων, φέρνει τον ΠΕΚ ως δύναμη συντήρησης ενώ τον ΝΕΚ ως προοδευτική δύναμη ανατροπής. Η συγκεκριμένη οπτική παρότι δεν αρνείται σε καμία περίπτωση τον πολιτικό προσανατολισμό των ταινιών του ΝΕΚ, προσδίδει και μια απρόσμενη πολιτική χροιά στον ΠΕΚ. Η στόχευση του ΝΕΚ είναι η ανάδειξη της κοινωνικής παθογένειας και η αποκατάσταση της ιστορικής αλήθειας των προηγούμενων δεκαετιών. Η στόχευση του ΠΕΚ ήταν (ή για την ακρίβεια, αυτό καταγγέλλεται) η απόκρυψη των στοιχείων και η παρουσίαση μιας τεχνητής ευδαιμονίας και η εξωραϊσμένη απεικόνιση της καθημερινότητας. (Αντί, τ. 33,75)

Η ακριβής στιγμή εμφάνισης του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου είναι δύσκολο να προσδιοριστεί. Συχνά αναφέρεται η «Αναπαράσταση» του Θεόδωρου Αγγελόπουλου του 1970 ως σημείο καμπής της εμφάνισης του ΝΕΚ, με την έννοια ότι εφεξής έχει μια συνεχή και διαρκώς διευρυνόμενη παρουσία. (Μπακογιανόπουλος, 2002: 14) Τα χρόνια του μικρού ανοίγματος μετά το 1964 εμφανίζονται οι πρώτες ταινίες που υιοθετούν μια νέα οπτική, σε σταθερή βάση και όχι απλώς ως ειδικές περιπτώσεις όπως θα χαρακτηρίζαμε την περίπτωση του Νίκου Κούνδουρου. Βλέπουμε λοιπόν το 1966 να κάνουν την εμφάνιση ταινίες όπως το «Πρόσωπο με Πρόσωπο» του Ροβήρου Μανθούλη, το «Μέχρι το Πλοίο» του Αλέξη Δαμιανού, η «Εκδρομή» του Τάκη Κανελλόπουλου. Όλες οι παραπάνω σημαντικές ταινίες παρουσιάστηκαν στο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης του 1966. Το βραβείο του φεστιβάλ όμως πήγε στους «Ξεχασμένους Ήρωες» του Νίκου Γαρδέλη σε παραγωγή του Τζιμ Πάρις. (Λεβεντάκος, 2002: 5-6) Η έλευση της Χούντας θέτει σε παύση την διαδικασία εξέλιξης και εκμοντερνισμού του ελληνικού κινηματογράφου, παρότι και τα αμέσως επόμενα χρόνια θα κάνουν την εμφάνιση τους ταινίες όπως το «Κιέριον» το 1968 του Δήμου Θέου και η «Ανοιχτή Επιστολή» του Γιώργου Σταμπουλόπουλου. Η «Αναπαράσταση» ωστόσο είναι εκείνη που σηματοδοτεί την επανεκκίνηση της διαδικασίας αυτής σε σταθερότερη και συνεχή βάση.

Όπως είπαμε ήδη, κατά τη Μεταπολίτευση η κινηματογραφική παραγωγική εστιάζει σε κοινωνικά και πολιτικά θέματα, διαμορφώνοντας μια έντονα αγωνιστική διάθεση και

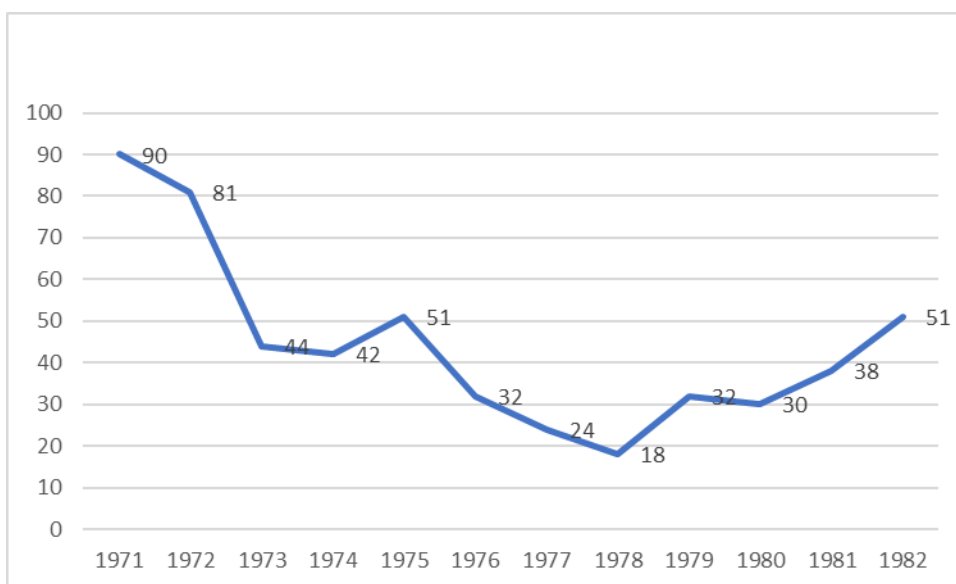
στοχεύοντας σε μεταβολές. Σταδιακά όμως διαπιστώνεται μια άμβλυνση της αρχικής αγωνιστικότητας, τόσο στο χώρο του κινηματογράφου όσο και σε άλλους τομείς. Η έμφαση στη συλλογικότητα φθίνει και αναδύεται η σημασία του ατόμου ως βασικού πυρήνα δράσης. Η διαφοροποίηση αυτή συνάδει με την στροφή της κινηματογραφικής παραγωγής, στο μέρος που αφορά το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, σε πιο υπαρξιακές αναζητήσεις, στοιχείο που κυριαρχεί σε γενικές γραμμές κατά τη δεκαετία του 80. (Μπαστέας, 2002: 123-144) Είναι εύλογο να ειπωθεί ότι τα όρια μεταξύ της κοινωνικής και της υπαρξιακής κατεύθυνσης δεν είναι στεγανά. Συνεπώς το έργο του κάθε δημιουργού μπορεί να περιέχει στοιχεία και από τα δύο ρεύματα, ή να εξελιχθεί μέσα στο χρόνο ακολουθώντας συχνότερα τη διαδρομή από το κοινωνικό στο υπαρξιακό.

3.1 ΤΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Την περίοδο επαναφοράς στη δημοκρατική διακυβέρνηση, ο κλάδος του ελληνικού κινηματογράφου βρίσκεται σε μια δύσκολη καμπή, τουλάχιστον όσον αφορά την εμπορική του απήχηση. Η συνεχώς διευρυμένη παρουσία της τηλεόρασης στα ελληνικά σπίτια, σηματοδοτεί την ταυτόχρονη μείωση των εισιτηρίων στις κινηματογραφικές αίθουσες. Η διαδικασία αυτή είναι αυτό-τροφοδοτούμενη. Καθώς συνεχίζεται η πτώση των εισιτηρίων, γυρίζονται λιγότερες ταινίες. Η τηλεόραση συνεχίζει την επέλαση της. Το προσωπικό της Φίνος Φιλμ απορροφάται σταδιακά από την κρατική τηλεόραση. Είναι οι μέρες του «Άγνωστου Πόλεμου», της σειράς του Νίκου Φώσκολου που καθηλώνει το κοινό μπροστά στις οθόνες του. Και ενώ στα έτη 1972-1973 συνεχίζεται ακάθεκτη η πτώση, τόσο των εισιτηρίων όσο και του αριθμού των ταινιών που γυρίστηκαν, οι παραγωγοί ταινιών αντιμετωπίζοντας σοβαρά οικονομικά προβλήματα αναγκάζονται να πουλήσουν τις ταινίες τους στην τηλεόραση, στοιχείο που ενδυναμώνει περαιτέρω την ελκυστικότητα της. (Σολδάτος, 2015: 66,69) Η υποκατάσταση του κινηματογράφου από την τηλεόραση προφανώς βασίζεται και στην ευρύτατη αύξηση των συσκευών στην ελληνική επικράτεια. Το 1965 υπάρχουν μόλις 1.890 τηλεοπτικές συσκευές στη χώρα. Κατά την περίοδο 1965-1970 πωλούνται 100.000 συσκευές. Τα στοιχεία γίνονται όμως πραγματικά εντυπωσιακά

κατά τη δεκαετία του '70 και βλέπουμε ότι το 1976 υπάρχουν 1,4 εκατομμύρια συσκευές στα ελληνικά νοικοκυριά. (Σολδάτος, 2004: 210)

Στον πρώτο γράφημα που ακολουθεί απεικονίζεται ο αριθμός των ταινιών που γυρίστηκαν κατά την περίοδο 1971-1982. Είναι εμφανής η υποχώρηση της κινηματογραφικής παραγωγής από τις αρχές της δεκαετίας ως τη μερική ανάκαμψη που θα παρατηρηθεί στο τέλος της δεκαετίας και η οποία όμως και πάλι θα υπολείπεται σημαντικά του αριθμού των ταινιών της προηγούμενης δεκαετίας (δεκαετία του '60).

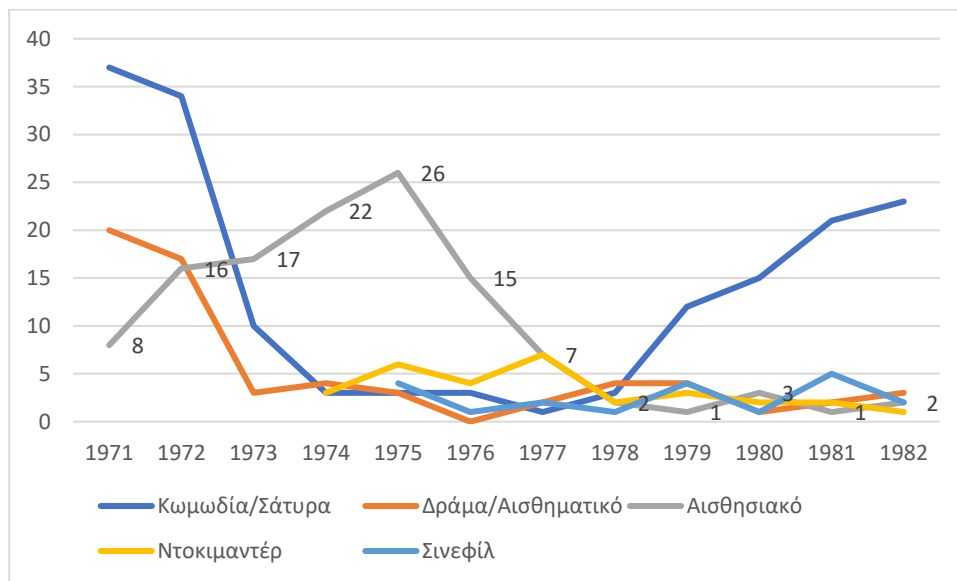


Γράφημα 1 «Εξέλιξη κινηματογραφικής παραγωγής τα έτη 1971-1982»

Βάση δεδομένων www.retrodb.gr

Δεύτερο στοιχείο που χαρακτηρίζει την περίοδο προκύπτει από την κατηγοριοποίηση των παραγόμενων ταινιών ανά είδος και ο τρόπος που εξελίσσεται η παραγωγή αυτή εντός της δεκαετίας. Ο κινηματογράφος εκλαμβάνεται ως τις αρχές της δεκαετίας του '70 ως μια ενασχόληση αμιγώς ψυχαγωγική με πολύ περιορισμένες εξαιρέσεις. Η λαϊκή αυτή ψυχαγωγία σταδιακά εξυπηρετείται πλέον από το νέο μέσο. (Τζιόβας, 2022: 279) Η σταδιακή υποχώρηση ταινιών κωμωδίας και μελοδράματος, ειδών των οποίων το περιεχόμενο μπορεί να αναπαρασταθεί ευκολότερα και μέσω του τηλεοπτικού δέκτη, αντισταθμίζεται από την αυξανόμενη παραγωγή ταινιών αισθησιακού περιεχόμενου. Οι

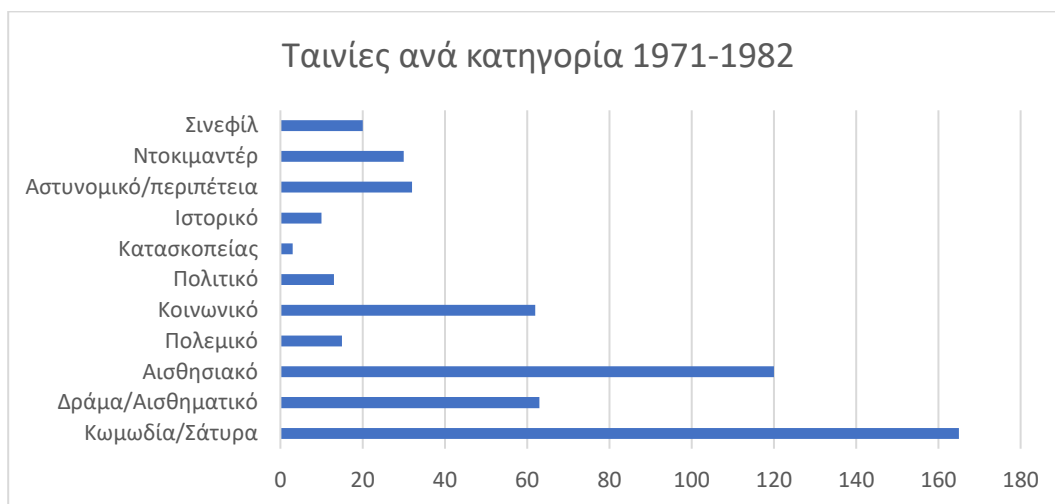
ταινίες αυτές φεύγουν από το περιθώριο του φάσματος των παραγομένων ταινιών, αποενοχοποιούνται και συχνά προσελκύουν γνωστούς ηθοποιούς που βρίσκουν μια κάποια λύση στο οικονομικό αδιέξοδό τους. Συχνά κινηματογραφούνται διαφορετικές εκδόσεις, και αυτές με το λιγότερο τολμηρό υλικό να προβάλλονται στην Ελλάδα, ενώ οι πιο «hard core» εκδόσεις να προορίζονται για το εξωτερικό. Η παραπάνω διαπίστωση είναι εμφανής στο γράφημα που ακολουθεί και στον οποίο παρουσιάζεται η εξέλιξη της κινηματογραφικής παραγωγής ανά είδος. (παρατίθενται και στοιχεία της κινηματογραφικής παραγωγής ντοκιμαντέρ όπως και ταινιών σινεφίλ/ δημιουργού καθώς για αυτά τα είδη θα γίνει ειδικότερα αναφορά ακολούθως.)



Γράφημα 2 «Ανάλυση κινηματογραφικής παραγωγής ανά είδος»

Βάση δεδομένων www.retrodb.gr

Η αθροιστική παραγωγή για όλη την περίοδο 1971-1982 ανά κατηγορία παρουσιάζεται στο γράφημα που ακολουθεί:



Γράφημα 3 «Σωρευτική κινηματογραφικής παραγωγής ανά είδος έτη 1971-1982»

Βάση δεδομένων www.retrodb.gr

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα στοιχεία αναφορικά με τον αριθμό των εισιτηρίων, στο σύνολο τους, αλλά και τον επιμέρους αριθμό εισιτηρίων ανά κινηματογραφικό είδος. Στους πίνακες που ακολουθούν παραθέτουμε στοιχεία για τις εμπορικότερες ταινίες για κάθε κινηματογραφική σεζόν της περιόδου:

1970-1971	Ταινία	Αριθμός εισιτηρίων Αθηνών Πειραιά	1971-1972	Ταινία	Αριθμός εισιτηρίων Αθηνών Πειραιά
1	Υπολογαγός Νατάσα	751,117	1	Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση	640,471
2	Ένα αστειό κορίτσι	549,614	2	Σ'αγαπώ	393,137
3	Η θεία μου η χίπισσα	481,598	3	Κατάχρησις εξουσίας	378,790
4	Μια γυναίκα στην αντίσταση	460,036	4	Με φόβον και πάθος	372,819
5	Μια Ελληνίδα στο χαρέμι	455,385	5	Ένας ξένοιαστος παλαβιάρης	357,684
6	Στη μάχη της Κρήτης	435,165	6	Ζητείται επειγόντως γαμπρός	327,366
7	Ο Αστραπόγιαννος	391,784	7	Η κόρη του ήλιου	315,258
8	Η ταξιτζού	379,045	8	Αδέλφια μου αλήτες πουλιά	312,172
9	Εγώ ρεζίλεψα τον Χίτλερ	334,348	9	Η κόμησσα της Κέρκυρας	310,583
10	28η Οκτωβρίου, ώρα 5.30	321,543	10	Παπαφλέσσας	297,817

1972-1973	Ταινία	Αριθμός εισιτηρίων Αθηνών Πειραιά	1973-1974	Ταινία	Αριθμός εισιτηρίων Αθηνών Πειραιά
1	Η Μαρία της σιωπής	202,403	1	Παύλος Μελάς	432,989
2	Θανάση, πάρε το όπλο σου	199,577	2	Ο Τσαρλατάνος	174,384
3	Λυσιστράτη	191,459	3	Δικτάτωρ καλεί... Θανάση	148,001
4	Ο άνθρωπος που έτρεχε πολύ	168,288	4	20 γυναίκες και εγώ	129,099
5	Η Ρένα είναι οφ-σαϊντ	165,128	5	Ο αστερισμός της παρθένου	120,010
6	Ο μάγκας με το τρίκυκλο	163,910	6	Τον αράπη και αν τον πλένεις το σαπούνι σου χαλάς	111,554
7	Αναζήτησις	162,572	7	Ο αισιόδοξος	107,137
8	Ο άγνωστος εκείνης της νύχτας	154,286	8	Ο βάλτος	106,741
9	Ζήτημα ζωής και θανάτου	146,318	9	Ταγκό 2001	99,056
10	Τι 30 τι 40 τι 50	139,487	10	Ο φαντασμένος	95,665

1974-1975	Ταινία	Αριθμός εισιτηρίων Αθηνών Πειραιά	1975-1976	Ταινία	Αριθμός εισιτηρίων Αθηνών Πειραιά
1	Αττίλας 74	103,856	1	Ο Θανάσης στη χώρα της σφαλιάρας	248,892
2	Η δίκη των δικαστών	98,299	2	Ο θίασος	189,620
3	Ένα τανκ στο κρεββάτι μου	85,860	3	Οι γυναίκες που ζητούσαν την ηδονή	88,475
4	Έτσι προδόθηκε η Κύπρος	75,883	4	Ο τρομοκράτης	70,090
5	Ερασταί του ονείρου	70,456	5	Μέλι στο κορμί της	59,982
6	Ένας νομοταγής πολίτης	69,143	6	Το κορμί σου...στο κορμί μου	58,762
7	Τα τραγούδια της φωτιάς	63,987	7	Η λεσβία	46,744

8	Το φιλήδονο κορμί της	57,507	8	Μαρτυρίες	43,577
9	Λεσβιακός έρωτας	56,973	9	Ο πειρασμός μιάς μικρής	42,022
10	Η αληθινή ηδονή	55,413	10	Ο ανώμαλος	36,618

1976-1977	Ταινία	Αριθμός εισιτηρίων Αθηνών Πειραιά	1977-1978	Ταινία	Αριθμός εισιτηρίων Αθηνών Πειραιά
1	Χάπτο Νταίη	61,503	1	Οι κυνηγοί	105,645
2	Το σημάδι	50,218	2	Ιφιγένεια	61,803
3	Ο κυρ-Γιώργης εκπαιδεύεται	48,888	3	Το βαρύ πεπόνι	59,743
4	Στιγμές ερωτικού παροξυσμού	35,670	4	Μαύρη Αφροδίτη	25,099
5	Το ακρογιάλι του έρωτα	34,036	5	Τελευταία πτήση	23,996
6	Οι Γερμανοί ξαναέρχονται	28,166	6	Πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι	19,488
7	Το σύμπλεγμα	22,708	7	Οι άρχοντες	7,006
8	Ο κύκλος του εγκλήματος και της τιμωρίας	21,440	8	Τα κορίτσια	6,878
9	Ο χορός των βρωμικών εραστών	20,603	9	Το γυμνό φωτομοντέλλο	5,411
10	Τα παιδιά του διαβόλου	19,642	10	Μάης	5,210

1978-1979	Ταινία	Αριθμός εισιτηρίων Αθηνών Πειραιά	1979-1980	Ταινία	Αριθμός εισιτηρίων Αθηνών Πειραιά
1	Από πού πάνε για τη χαβούζα	480,145	1	Ο φαλακρός μαθητής	264,708
2	Ο παλαβός κόσμος του Θανάση	274,417	2	Φανταρίνες	261,125
3	Τζακ ο καβαλάρης	208,070	3	Ο Κώτσος στην ΕΟΚ	154,432
4	Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας	117,277	4	Ένα γελαστό απόγευμα	136,170
5	Παράσταση για ένα ρολο	69,917	5	Γυναίκες στα όπλα	127,747
6	Η βαλίτσα του παπά	68,870	6	Γεύση από Ελλάδα	126,605

7	Η καγκελόπορτα	61,231	7	Τα παιδιά της πιάτσας	112,647
8	Δύο φεγγάρια τον Αυγούστο	54,543	8	Θανάση, σφίξε και άλλο το ζωνάρι	105,884
9	Η Χρυσομαλλούσα	31,518	9	Ελευθέριος Βενιζέλος	98,051
10	Συνομοσία στη Μεσόγειο	28,593	10	Ο Κουστό στο Αιγαίο	60,076

1980-1981	Ταινία	Αριθμός εισιτηρίων Αθηνών Πειραιά	1981-1982	Ταινία	Αριθμός εισιτηρίων Αθηνών Πειραιά
1	Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο	685,533	1	Μάθε παιδί μου γράμματα	321,571
2	Πονηρό θηλυκό κατεργάρα γυναίκα	289,204	2	Η δίκη της Χούντας	318,655
3	Παρθενοκυνηγός	267,061	3	Τα τσακάλια	227,581
4	Να η ευκαιρία	221,764	4	1922	190,704
5	Βέγγος τρελός καμικάζι	219,054	5	Καμικάζι τσαντάκιας	186,976
6	Παραγγελιά !	196,186	6	Της πολιτσίμανας το κάγκελο	180,117
7	Ξεβράκωτος Ρωμηός	148,323	7	Και ο πρώτος ματάκιας	168,524
8	Το μεγάλο ρούθουνι	143,627	8	Το μεγάλο κανόνι	163,415
9	17 σφαίρες για έναν άγγελο	135,336	9	Κατάσκοπος Νέλη	138,371
10	Ο Κώτσος και οι εξωγήινοι	118,483	10	Τα καμάκια	125,889

Πίνακες 2-7 «Εμπορικότερες Ελληνικές ταινίες ετών 1970-1982»

Βάση δεδομένων www.retrodb.gr

Στα γραφήματα που ακολουθούν παρατίθενται στοιχεία για τα συνολικά εισιτήρια των εμπορικότερων ταινιών όπως και για το σύνολο των εισιτηρίων και για το μέσο αριθμό εισιτηρίων ανά περίοδο:



Γράφημα 4 «Σύνολο δέκα εμπορικότερων ελληνικών ταινιών περιόδου 1970-1982»

Βάση δεδομένων www.retrodb.gr



Γράφημα 5 «Γενικό σύνολο ελληνικών ταινιών περιόδου 1970-1982»

Βάση δεδομένων www.retrodb.gr



Γράφημα 5 «Μέσος όρος εισιτηρίων ελληνικών ταινιών περιόδου 1970-1982»

Βάση δεδομένων www.retrodb.gr

Η εικόνα που προκύπτει από την εξέλιξη της κινηματογραφικής παραγωγής και τον αριθμό των εισιτηρίων αποτυπώνει αυτό που ήδη αναφέρθηκε παραπάνω. Ο αριθμός των ταινιών και των εισιτηρίων φθίνει συστηματικά παρουσιάζοντας μια κάποια ανάκαμψη από το 1979 και έπειτα. Βασικός πυλώνας καθορισμού της ζήτησης και εισιτηρίων είναι οι ταινίες που έχουμε κατατάξει ως κωμωδίες. Η μεγάλη μείωση των παραγομένων ταινιών του είδους τους αποτελεί σημαντικότατο παράγοντα της κατακόρυφης πτώσης των εισιτηρίων. Αντίστοιχα η ενίσχυση της παρουσίας τους τα τελευταία χρόνια οδηγεί και στην αντίστοιχη αύξηση του αριθμού των εισιτηρίων. Οι κατηγορίες των αισθησιακών ταινιών όπως και αυτών του ΝΕΚ, με κάποιες βέβαια εξαιρέσεις, μπορεί να αποτελούν τις πολυπληθέστερες κατηγορίες όσον αφορά τον αριθμό των παραγόμενων ταινιών, παραμένουν όμως εμπορικά αδύναμες και δεν συνδράμουν ουσιαστικά στη βελτίωση του επιπέδου των εισιτηρίων. Αναπόφευκτα βέβαια η κατάρρευση της κινηματογραφικής παραγωγής τα έτη 1974-1978 έχει ως αποτέλεσμα να εμφανίζονται αισθησιακές ταινίες στη λίστα των δέκα εμπορικότερων ταινιών. Όχι λόγω της βελτίωσης της ποιότητας του κινηματογραφικού προϊόντος ή τη σημαντική ενίσχυση της αποδοχής του από το ελληνικό κοινό, αλλά απλούστατα επειδή δεν υπάρχουν και πολλές άλλες ταινίες, και μεταξύ αυτών

που παράγονται αρκετές έχουν μια αρκετά πειραματική κατεύθυνση και απευθύνονται συνειδητά σε ένα περιορισμένο κοινό. Η επανάκαμψη των άλλων κινηματογραφικών ειδών με σαφώς εμπορικότερο προσανατολισμό οδηγεί σταδιακά το εν λόγω κινηματογραφικό είδος σε πτώση και το αποσύρει από το προσκήνιο. Στοιχείο που επίσης προκύπτει ότι η ανάκαμψη των εισιτηρίων των τελευταίων ετών δεν είναι γενικό αποτέλεσμα της γενικής αύξησης της παραγωγής, αλλά κυρίως της εμφάνισης μερικών ταινιών με μεγάλη εμπορική απήχηση. Βλέπουμε λοιπόν ότι η σχέση των δέκα πιο εμπορικών ταινιών της σεζόν 1981-1982 σε σχέση με αυτήν της σεζόν 1970-1971 είναι 44%. Ο ίδιος δείκτης αν λάβουμε υπόψη το σύνολο των ταινιών διαμορφώνεται σε 28%.

Επίσης η μερική ανάκαμψη των εισιτηρίων ενδεχομένως θα μπορούσε να αποδοθεί στην αναγκαστική, λόγω οικονομικής δυσπραγίας, σύμπραξη των ανεξάρτητων δημιουργών με παραγωγούς με εμπειρία στην παραγωγή εμπορικότερων ταινιών, οι οποίοι είναι και σαφώς πιθανότερο να επιχορηγηθούν από την κυβέρνηση. Το κράτος «αισθάνεται» πιο άνετα να συνομιλήσει με αυτούς τους παραγωγούς σε αντιδιαστολή με τη μεγαλύτερη μερίδα των σκηνοθετών του ΝΕΚ, τους οποίους αντιμετωπίζει εχθρικά αφού διαβλέπει μια αντί-εξουσιαστική ματιά στο έργο τους. (Βαλούκος, 2011: 45) Παρατηρείται λοιπόν από το 1978 και μετά μια συμμαχία μέρους του ΝΕΚ με παράγοντες του προ μεταπολιτευτικού κυκλώματος με στόχο να ξαναγυρίσει ο κόσμος στις αίθουσες. Υιοθετούνται βασικές οικονομικές αρχές, πρώτα από όλα για να αποσβεστεί το κόστος παραγωγής. Σημαντικοί σύμμαχοι, οι καταξιωμένοι και με μεγάλη αναγνωρισιμότητα σταρς του παλιού καιρού συν τους νέους που έχουν προκύψει μέσω της τηλεοπτικής τους παρουσίας. Επίσης, ενισχύεται ο ρόλος και πάλι των παραγωγών, οι οποίοι όμως «συνδράμουν» ενίοτε και στη υιοθέτηση πιο συμβατικών αφηγήσεων. Περίπτωση με ενδιαφέρον είναι η ταινία «Ο Ασυμβίβαστος» του 1979 με πρωταγωνιστή τον τραγουδιστή Παύλο Σιδηρόπουλο και σκηνοθέτη τον Ανδρέα Θωμόπουλο, δημιουργό του αλληγορικού και εντελώς αντισυμβατικού «Αλδεβαράν». Η ταινία ξεκίνησε ως ανεξάρτητη παραγωγή. Το ερώτημα που τίθεται είναι αν η ανάληψη της παραγωγής από την εταιρία παραγωγής Γκρέκα Φιλμ του Μιχάλη Λεφάκη, οδήγησε τον βασικό ήρωα να κάνει στο τέλος της ταινίας μια σημαντική στροφή

στη ζωή του επιλέγοντας το σωστό δρόμο για τον οποίο και τον προόριζε ο πατέρας του. (Βαλούκος, 2011: 184-185)

Ο στόχος της ανάκαμψης των εισιτηρίων καθορίζει τη λειτουργία του κυκλώματος όχι μόνο στην παραγωγή αλλά και στην προώθηση και τη διανομή. Η ψήφιση του νόμου για τη μεταφορά του χαρτοφυλακίου του κινηματογράφου από το υπουργείο Βιομηχανίας και Ενέργειας στο υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, ο ν.1075 του 1980, σηματοδοτεί την έλευση της αισιοδοξίας για καλύτερες μέρες της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής. Αν όμως το 1981-1982 τα εισιτήρια μπορεί να ενέχουν μια αίσθηση ανάστασης του εμπορικού κινηματογράφου, οριοθετούν συνάμα και το αδιέξοδο του ΝΕΚ. Η επέλαση του βίντεο έρχεται στο προσκήνιο και η «μικρή» άνοιξη του εμπορικού κινηματογράφου σύντομα θα αποδειχθεί ότι ήταν αναιμική και πρόσκαιρη. (Κασσαβέτη, 2014). Από την άλλη πλευρά ενισχύεται πολύ ο ρόλος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου που εστιάζει την προσοχή του στην παραγωγή ταινιών τέχνης. (Σολδάτος, 2015: 92-93, 100) Η διαδικασία αυτή ουσιαστικά οδηγεί στην εθνικοποίηση της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Το ΕΚΚ αποφασίζει κατά την αποκλειστική δική του κρίση τι θα χρηματοδοτηθεί και τι όχι. Αποτέλεσμα της συγκεκριμένης λειτουργίας είναι πολλές ταινίες να μην φθάνουν καν στις αίθουσες μετά την προβολή τους στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. (Τζιόβας, 2022: 297)

Σημειώνεται ότι η μείωση των εισιτηρίων, αποτέλεσε γεγονός που αφορά και τις ξένες ταινίες οι οποίες δεν αποτελούν μέρος ενδιαφέροντος της εργασίας. Η μείωση όμως υπήρξε σαφώς μικρότερη καθώς η τηλεόραση λειτούργησε πιο στοχευμένα και αποτελεσματικά ως υποκατάστατο των ελληνικών ταινιών. (Σολδάτος, 2004: 210)

3.2 ΈΝΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟ

Το φεστιβάλ κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης είναι μάλλον αναντίρρητα ο σημαντικότερος θεσμός που σχετίζεται με τον κινηματογράφο στη χώρα μας. Η υπέρ-εξηντακονταετής παρουσία του θεωρείται ορόσημο στη σχέση της Ελλάδας με το σινεμά, και τουλάχιστον ως τη χρονική στιγμή που έγινε διεθνές, και βαρόμετρο της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής. Κρίνεται ότι η εκτενής αναφορά στο φεστιβάλ στο πλαίσιο

της παρούσας μελέτης δεν θα συνεισφέρει κάτι ουσιαστικό στα θέματα που θίγει η εργασία. Αντίθετα αποφασίστηκε η αναφορά σε μια συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας του φεστιβάλ, στο «αντί-φεστιβάλ» του 1977. Το εναλλακτικό του κανονικού φεστιβάλ γεγονός, αποτυπώνει αρκετά από τα προβληματικά στοιχεία που παρατηρούνται στην κινηματογραφική σκηνή της χώρας της εποχής όπως και στη σχέση των κινηματογραφιστών με την πολιτεία και τις πολιτικές της στο χώρο του κινηματογράφου.

Το αντιφεστιβάλ οργανώθηκε και υποστηρίχθηκε από τους περισσότερους σκηνοθέτες και άλλους κινηματογραφικούς παράγοντες της εποχής. Αποτέλεσε μια σειρά προβολών που έγιναν επίσης στην πόλη της Θεσσαλονίκης και κατά την ίδια περίοδο που έλαβε χώρα το επίσημο φεστιβάλ. Δεν ήταν όμως μια παράλληλη εκδήλωση. Αντιπαραθέτει την παρουσία του σε αυτή του φεστιβάλ. Προσελκύει τις καλύτερες ταινίες της χρονιάς οι οποίες αποσύρονται από το επίσημο φεστιβάλ, παρουσιάζει μια κριτική επιτροπή που απαρτίζεται από τα πρόσωπα που ξεκίνησαν το φεστιβάλ, και το κυριότερο αγκαλιάζεται από το κοινό το οποίο το καταγράφει και το θυμάται ως να ήταν το κανονικό φεστιβάλ της χρονιάς. Η εγκατάλειψη της επίσημης εκδήλωσης από τους δημιουργούς, δημιουργεί μια συνθήκη πενίας που οδηγεί στην ένταξη ταινιών που είχαν κοπεί και στην προβολή κυπριακών παραγωγών, έτσι ώστε να προκύψει ένα κάποιο έστω περιορισμένο πρόγραμμα προβολών. Η μόνη ταινία που διαθέτει μια αξιόλογη υπόσταση, η «Ιφιγένεια» του Μιχάλη Κακογιάννη, προβάλλεται πάρα τη σφοδρή αντίθεση του σκηνοθέτη ο οποίος «απαγορεύει» σε όλους τους συντελεστές της ταινίας να παραστούν στην προβολή της ταινίας στο φεστιβάλ. Οι διοργανωτές δωρίζουν προσκλήσεις για να προσελκύσουν το κοινό στις άδειες αίθουσες.

Σε δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, η διενέργεια της εκδήλωσης του αντιφεστιβάλ, αντανακλά μια βαθύτερη διαίρεση που έχει σαφέστερες πολιτικές προεκτάσεις. Η σύγκρουση διαμορφώνει δύο πλευρές. Από τη μια πλευρά ο τοπικός Τύπος και το κατεστημένο της πόλης της Θεσσαλονίκης συντάσσονται με την επίσημη εκδήλωση, καταλογίζοντας στους υποστηρικτές της εναλλακτικής διοργάνωσης την πρόθεση υποβάθμισης του θεσμού και, πραγματικό ανάθεμα, τη μεταφορά του φεστιβάλ στην Αθήνα.

Άλλωστε δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το ίδιο φεστιβάλ ως ιδέα κατά τη σύλληψή του και κατά τη λειτουργία του ως τότε ήταν ένας φορέας συντήρησης και όχι ανατροπής, προωθώντας τις υφιστάμενες δομές. Η αστυνομία προσπαθεί να παρεμποδίσει τις προβολές, και ο αιθουσάρχης που στεγάζει το αντιφεστιβάλ δέχεται απειλές. Η άλλη εκ των αντιμαχόμενων πλευρών, συγκεντρώνει το σύνολο του καλλιτεχνικού κόσμου της χώρας. Χωρίς να είναι υπερβολή, θα μπορούσαμε να ανάγουμε τη σύγκρουση γύρω από το φεστιβάλ ως μια ευρύτερη σύγκρουση δύο οπτικών για τον κινηματογράφο. Η κυρίαρχη δομή του εμπορικού κινηματογράφου, αναμφισβήτητα κυρίαρχη τις προηγούμενες δεκαετίες, συντάσσεται με την επίσημη κρατική αντίληψη για το σινεμά και επιδιώκει τη διατήρηση της υφιστάμενης καλλιτεχνικής συνθήκης. Η νέα αντίληψη, κινηματογράφος του δημιουργού ή NEK, ή όποια άλλη ονομασία θα μπορούσε να εκφράσει το νέο ρεύμα της κινηματογραφικής παραγωγής της χώρας, προωθεί ρήξεις και διαφοροποιήσεις, υιοθετεί νέους τρόπους παραγωγής και διανομής και βέβαια διαφορετικά εκφραστικά μέσα. Ταυτόχρονα, η χρονική συγκυρία επιτάσσει ένα ισχυρό πολιτικό μήνυμα που κυριαρχεί στη θεματολογία του κινηματογράφου των ημερών. Η αποσιώπηση του μηνύματος αυτού είναι μάλλον αδύνατη. Ο περιορισμός όμως μπορεί να αποτελεί επιλογή και στόχευση της κυβέρνησης της εποχής. Επίσης σημειώνεται ότι η αντιπαράθεση που προκύπτει το 1977, δεν αποτελεί κεραυνό εν αιθρία αλλά μια διαδικασία σε εξέλιξη από το 1974. Η αλλαγή του θεσμικού πλαισίου, και η πλήρης κατάργηση της λογοκρισίας, η οποία όπως θα δούμε είναι ακόμα παρούσα έστω και σε μικρότερο βαθμό, αποτελούν πάγιο αίτημα του καλλιτεχνικού κόσμου. Η στελέχωση της οργανωτικής επιτροπής και η οικονομική υποστήριξη της εγχώριας βιομηχανίας κινηματογράφου αποτελούν επίσης σταθερά αιτήματα. Το 1975 οι πρώτες εστίες της σύγκρουσης είναι ήδη παρούσες. Για να εξωραϊσθεί κάπως η κατάσταση, παρέχεται η δυνατότητα στους δημιουργούς που κόπηκαν από το φεστιβάλ, να προβάλουν τις ταινίες τους στα πλαίσια ενός μικρού συμπληρωματικού φεστιβάλ. Το 1976 οι περικοπές στον προϋπολογισμό του φεστιβάλ λόγω λιτότητας εντείνουν το κλίμα και η σύγκρουση αποφεύγεται την τελευταία στιγμή από την παρέμβαση του δήμου Θεσσαλονίκης που χορηγεί πίστωση 200 χιλιάδων δραχμών στην επιτροπή του φεστιβάλ. Η απροειδοποίητη τροποποίηση του κανονισμού του φεστιβάλ το καλοκαίρι του 1977, σαφής ένδειξη, εκτιμώ,

της επιθυμίας της κυβέρνησης να ελέγξει τη διοργάνωση, καθιστά πλέον τη σύγκρουση αναπόφευκτη. Ο περιορισμός των χρηματικών βραβείων, ο ορισμός της οργανωτικής επιτροπής αποκλειστικά από τη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης χωρίς καν τη συμμετοχή των κινηματογραφικών σωματείων και η απουσία οποιαδήποτε δημιουργού ή κριτικού στο διοικητικό συμβούλιο του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, οριοθετούν και καταδεικνύουν το σκηνικό της αντιπαράθεσης. Η αντίδραση των σωματείων είναι άμεση και η διοργάνωση του αντιφεστιβάλ είναι γεγονός. (Μυλωνάκη, 2017) Η συντονιστική επιτροπή του αντιφεστιβάλ έρχεται με σειρά αιτημάτων που στοχεύουν στη μεταβολή του τοπίου της κινηματογραφικής δημιουργίας. Απαιτούν καθολική πνευματική ελευθερία στο έργο τους. Η μόνη κρατική παρέμβαση που αποδέχονται είναι η ύπαρξη μιας επιτροπής που να αποφαινεται αναφορικά με τα ηλικιακά όρια δηλαδή αν μια ταινία είναι κατάλληλη ή όχι για ανηλίκους. Ζητούν την εξάλειψη της όποιας σχετικής φορολογίας όπως και την επιδότησή της κινηματογραφικής παραγωγής. Προσπαθούν να περιορίσουν το εύρος της θέασης της τηλεόρασης ζητώντας την απαγόρευση προβολής τηλεοπτικού περιεχομένου σε δημόσιους χώρους με εξαίρεση τις πόλεις κάτω των δύο χιλιάδων κατοίκων. (Σολδάτος, 2004: 71) Αναφορικά με την ευρύτερη αντιμετώπιση του αντιφεστιβάλ από την κοινωνία, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ο τρόπος που καλύφθηκε το θέμα από το συντηρητικό και φιλοκυβερνητικό Τύπο, αφού εύλογα φορείς που υποστήριζαν την αντιπολίτευση υποστήριζαν και τα αιτήματα των συντελεστών του αντί φεστιβάλ. Βλέπουμε λοιπόν ότι η εφημερίδα «Καθημερινή» με άρθρο της, αφού εκθέτει τις απόψεις των θιασωτών του αντιφεστιβάλ, υιοθετεί το προβληματισμό και τις ενστάσεις τους και αναρωτιέται αν «μήπως κατά βάθος, το κράτος δεν θέλει να υπάρχει ελληνικός κινηματογράφος» (Καθημερινή, 10.11.1977) Σε αντίστοιχο άρθρο και με συναφή τοποθέτηση στην εφημερίδα «Απογευματινή» η Ροζίτα Σώκου αναρωτιέται με τη σειρά της αν η στρατηγική του κράτους έχει ως στόχο την εξαφάνιση του ελληνικού κινηματογράφου και θεωρεί ότι οι δικαιολογίες περί λιτότητας που προβάλλει η πολιτεία δεν φαίνεται να έχουν καμία βάσιμη αξία. (Απογευματινή, 2.8.1977)

Την επόμενη περίοδο η σύγκρουση φεύγει από το προσκήνιο αφού τα χρηματικά βραβεία ενισχύουν την ελκυστικότητα του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης που ξαναγίνεται το

μόνο και επίσημο φεστιβάλ. Το ΝΕΚ κυριαρχεί αναφορικά με τις συμμετοχές και τις βραβεύσεις, κάτι μάλλον λογικά αναπόφευκτο αφού το ΠΕΚ ουσιαστικά δεν υπάρχει με εξαίρεση κάποιες λίγες ταινίες που εμφανίζονται στα αμέσως επόμενα χρόνια. (Σολδάτος, 2015: 88)

3.3 ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

Η παρουσία οποιαδήποτε μορφή λογοκρισίας αποτελεί ουσιαστικό παράγοντα ανάσχεσης της καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργίας. Ο κινηματογράφος ως μέσο αποτέλεσε στόχο συχνότερα και με μεγαλύτερη ένταση της λογοκρισίας λόγω της δυνατότητας να είναι προσιτό σε ευρύτερες μάζες και έτσι να αποτελεί μεγαλύτερο κίνδυνο για την εκάστοτε υφιστάμενη τάξη. (Ανδρίτσος, 2016: 35) Λαμβάνοντας υπόψη αυτή την διαπίστωση εκτιμάται χρήσιμη η αποτύπωση της κατάστασης που αφορά τη λογοκρισία μεταπολιτευτικά, κάνοντας και μια συνοπτική ιστορική αναδρομή της λογοκριτικής συνθήκης με βασικό άξονα το νομοθετικό πλαίσιο.

Η λογοκρισία μπορεί να είναι προληπτική, δηλαδή να δρα αποτρεπτικά στη μη επιθυμητή για το λογοκριτικό καθεστώς δημιουργία, ή κατασταλτική όπου το καθεστώς απαγορεύει τη διάχυση του λογοκριμένου περιεχομένου. Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα αντιμετώπισε εκτεταμένη λογοκρισία η οποία υπήρξε όχι μόνο κατασταλτική. Ήταν επίσης και αντικείμενο μιας επίσημης και θεσμοθετημένης προληπτικής λογοκρισίας. (Πετσίνη & Χάλκου, 2021: 436)

Η ιστορία της λογοκρισίας στον κινηματογράφο στη χώρα μας είναι μακρά. Το πρώτο λογοκριτικό γεγονός συναντάται στο μακρινό 1900, με τη διακοπή της προβολής μιας ταινίας στα Τρίκαλα. Η ταινία κρίθηκε άσεμνη από το αστυνομικό όργανο που αποφάσισε τη διακοπή της. Πέρα από τα επιμέρους περιστατικά η λογοκρισία θεσμοθετείται συστηματικά το 1925, κατά την περίοδο της δικτατορικής διακυβέρνησης του Πάγκαλου όταν ψηφίζεται ο νόμος «Περί κινηματογράφων». Ο νόμος καθορίζει τους όρους λειτουργίας των αιθουσών, επιβάλλει ηλικιακά κριτήρια και θεσπίζει προληπτική λογοκρισία που καθορίζει υποχρεωτική την απόκτηση άδειας προβολής. Το 1927 ο κινηματογράφος

εξαιρείται από τις προστατευτικές διατάξεις του άρθρου 16 του Συντάγματος περί ελευθερίας του Τύπου. Το 1937 επί μιας άλλης δικτατορικής διακυβέρνησης, αυτή του Ιωάννη Μεταξά, η λογοκρισία επεκτείνεται αφού απαιτείται πλέον και άδεια λήψης πέρα της άδειας προβολής. (Χάλκου, 2018: 83-84)

Η διακυβέρνηση Μεταξά αποτελεί μια τομή αφού μια σειρά από νομοθετικές πρωτοβουλίες θωρακίζουν το λογοκριτικό πλαίσιο. Αρχικά, ιδρύεται το υφυπουργείο Τύπου και σύμφωνα με τον νόμο 1092/1938, ο τύπος εντάσσεται υπό τον αυστηρό έλεγχο του γραφείου Λαϊκής Διαφωτίσεως του υφυπουργείου. Στο χώρο του κινηματογράφου ενέπιπταν οι νόμοι 445 και 955 του 1937 που όριζαν ότι όλες οι ταινίες έπρεπε να πάρουν άδεια προβολής από την αρμόδια επιτροπή. Το ουσιαστικό στοιχείο που μας αφορά είναι ότι η επιτροπή διαθέτει τη δικαιοδοσία να απαγορεύσει την προβολή μιας ταινίας αν έκρινε ότι ήταν επιβλαβής για τη νεολαία ή ότι προπαγάνδιζε κομμουνιστικές ή άλλες ανατρεπτικές ιδέες. Λίγο αργότερα επί Κατοχής το νομοθετικό διάταγμα της κυβέρνησης Τσολάκογλου του 1942, καθιστά πιο επίσημη τη διαδικασία. Προβλέπεται η υποβολή αίτησης για την προβολή, ενώ στην αίτηση έπρεπε να περιλαμβάνεται περίληψη και τέσσερα αντίγραφα του σεναρίου. Η επιτροπή αξιολόγησης μπορεί να απαγορεύσει την προβολή ή να ζητήσει την αφαίρεση σκηνών που δεν συνάδουν με το πνεύμα που διέπει τη λειτουργία της. Το βασικό νομοθετικό πλαίσιο εφεξής δεν διαφοροποιείται ουσιαστικά. Ο νόμος 4208 του 1961 όπως και το νομοθετικό διάταγμα 58 του 1973 δεν φέρνουν αξιόλογες αλλαγές. Συνεπώς θα μπορούσαμε να πούμε ότι το πλαίσιο του 1942 διέπει σε γενικές γραμμές τον έλεγχο για όλη την περίοδο ως τη Μεταπολίτευση. Η εφαρμογή του πλαισίου όμως σταδιακά εξασθενεί ως το 1967 και ιδιαίτερα τα τελευταία έτη πριν την έλευση της δικτατορίας. (Γκλαβίνας, 2014: 2-4) Η περίοδος 1963-1967 διαμορφώνει μια συνθήκη ανοχής και στον κινηματογράφο, με αποτέλεσμα την παραγωγή ταινιών που θα αντιμετώπιζαν σοβαρά προβλήματα τα προηγούμενα χρόνια όπως και βέβαια στα έτη 1967-1974. Η διαπίστωση αυτή όμως σίγουρα δεν θα πρέπει να εκληφθεί ως τεκμήριο κατάργησης της λογοκρισίας την περίοδο.

Η Δικτατορία αναμενόμενα υιοθετεί μια πιο αυστηρή πολιτική και επιχειρεί να ελέγξει πιο συστηματικά και σε μεγαλύτερο εύρος την κινηματογραφική παραγωγή. Η λογοκρισία

δεν αφορά μόνο τις νέες ταινίες των οποίων οι δημιουργοί αιτούνται την άδεια παραγωγής τους. Στο στόχαστρο των λογοκριτικών οργάνων εντάσσονται και παλαιότερες ταινίες οι οποίες είχαν κανονική και απρόσκοπτη διανομή το παρελθόν. Η λογική πίσω από τις λογοκριτικές αποφάσεις ενίοτε είναι ακατάληπτες και συχνά καταλήγουν στη γελοιότητα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα λογοκρισίας γλαφυρού τύπου αφορά την ταινία «Η κόρη μου η σοσιαλίστρια» με πρωταγωνίστρια την εθνική σταρ Αλίκη Βουγιουκλάκη. Σημεία όχλησης της λογοκριτικής επιτροπής ήταν οι λήψεις από τη Μαραθώνια πορεία ειρήνης όπως και η απεργιακή στάση στο εργοστάσιο. (Γκλαβίνας, 2016: 172) Αντίστοιχης λογικής είναι η αφαίρεση σκηνών που έχουν ως μουσικό υπόβαθρο τη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, ακόμα και σε ταινίες που δεν έχουν την παραμικρή πολιτική χροιά., όπως οι λαϊκές κωμωδίες «Μην είδατε τον Παναή» ή το «Τύφλα να έχει ο Μάρλον Μπράντο». Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο απαγορεύονται όλες οι σκηνές που απεικονίζουν δυσμενώς τους θεματοφύλακες θεσμούς του καθεστώτος όπως ο στρατός, η Εκκλησία και η αστυνομία. Επίσης, εξαλείφονται οι σκηνές που αναφέρονται αρνητικά στην προστάτιδα δύναμη της χώρας, τις Η.Π.Α., όπως και οι σκηνές που δεν αναδεικνύουν την ειδυλλιακή και απροβλημάτιστη Ελλάδα αλλά αποτελούν αναπαραστάσεις κοινωνικής και οικονομικής υστέρησης. Στο στόχαστρο των λογοκριτών δεν έπεφτε μόνο ότι θεωρούσαν αρνητικό αλλά και ότι δεν μπορούσαν να κατανοήσουν ή θεωρούσαν σύμφωνα με την δική τους κριτική ικανότητα ότι στερούταν καλλιτεχνικής αξίας. Παρά την αυστηρή προσκόλληση στο ηθικοπλαστικό πλαίσιο της εθνικοφοροσύνης υπήρχαν και δόσεις πραγματισμού που επιβάλουν οι ανάγκες της εποχής. Οι καλές σχέσεις του Καθεστώτος με την κομμουνιστική Βουλγαρία είχαν ως αποτέλεσμα την προσπάθεια καθυστέρησης της προβολής της πατριωτικής ταινίας «Ο τελευταίος των Κομιτατζήδων», που ως αντικείμενο προφανώς προάγει την κυρίαρχη αντίληψη της εποχής αλλά από την άλλη θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια εχθρική πράξη από τη βουλγαρική πλευρά. (Ανδρίτσος, 2020: 6-10)

Είναι αρκετά ασφαλές να πούμε ότι η λογοκρισία στη αυγή της Μεταπολίτευσης είναι αρκετά περιορισμένη σχετικά με τις προηγούμενες δεκαετίες. Θα πρέπει να αναγνωριστεί η τομή και σημασία της περιόδου. Ταυτόχρονα όμως η αντίληψη ότι η λογοκρισία έπαψε με μιας να υπάρχει με τη μετάβαση στη δημοκρατική διακυβέρνηση είναι σχετικά

απλουστευτική και δεν περικλείει όλο το εύρος της πραγματικότητας. Αυτό που διαφοροποιείται είναι η ένταση και το εύρος της λογοκρισίας. Στη μεταπολιτευτική συνθήκη τα φαινόμενα λογοκρισίας αποτελούν τις εξαιρέσεις. Στην πρότερη κατάσταση είναι ο γενικός κανόνας που περιορίζει λιγότερο ή περισσότερο και σε σταθερή και θεσμοθετημένη βάση κάθε μορφή έκφρασης. (Πετσίνη & Χριστόπουλος, 2018: 15:17) Αλλά και ως εξαίρεση πλέον το λογοκριτικό φαινόμενο είναι ακόμα παρόν σε κάποιες περιπτώσεις, ενώ ταυτόχρονα εμφανίζεται και με μια πιο ήπια μορφή, όχι αυτής της απαγόρευσης αλλά και της ηθελημένης άρνησης συνδρομής από τους επίσημους κρατικούς φορείς όπως το φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ή το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Η προληπτική λογοκρισία περιορίζεται ουσιαστικά μετά την αλλαγή της κυβέρνησης το 1981 και απαγορεύεται πλέον με σαφή τρόπο το 1986 με το ν. 1597 (Πετσίνη & Χάλκου, 2021:436-437)

Τα περιστατικά λογοκρισίας, διαφοροποιούνται αναφορικά με τον τρόπο λειτουργίας και τις επιμέρους στοχεύσεις της λογοκριτικής διαδικασίας. Έτσι βλέπουμε ότι παρότι ο «Θιάσος» του Θεόδωρου Αγγελόπουλου προβάλλεται κανονικά στις αίθουσες, η Ελλάδα αρνείται να στείλει την ταινία ως επίσημη συμμετοχή στο φεστιβάλ των Καννών, πάρα την αναμφισβήτητη αξία της, για πολιτικούς λόγους. Η βασική δικαιολογία που παρέχεται από τη Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών είναι ότι διασύρεται ο στρατηγός Παπάγος και ότι η ταινία απεικονίζει μονομερώς τα γεγονότα και τις συνθήκες της περιόδου που πραγματεύεται. Αντίστοιχη είναι και η συμπεριφορά που αντιμετωπίζει ο Αγγελόπουλος στους «Κυνηγούς», ταινία του 1977. Πάρα τις διαβεβαιώσεις για την απρόσκοπτη χρηματοδότηση του εγχειρήματος, ο σκηνοθέτης αντιλαμβάνεται ότι τα συνεχή προσκόμματα και οι καθυστερήσεις, στοχεύουν κατά βάση στο να μην πραγματοποιηθεί ποτέ το γύρισμα της ταινίας. Το γύρισμα ολοκληρώθηκε μεν, αλλά με πολλά προσωπικά χρέη να βαρύνουν την πλάτη του σκηνοθέτη. Επίσης παρατηρείται και μια σκλήρυνση της κυβερνητικής στάσης με την πάροδο του χρόνου. Ενώ το φιλμ «Ο Αγώνας» (μια ταινία ντοκιμαντέρ αποτέλεσμα συνεργασίας έξι σκηνοθετών, των Μαραγκού, Γιαννικόπουλου, Ζαφειρόπουλου, Θανασούλα, Παπανικολάου & Οικονομίδη) δεν αντιμετωπίζει προβλήματα κατά την προβολή της, ταινία αντίστοιχης θεματολογίας και οπτικής που

απεικονίζει απεργιακές κινητοποιήσεις, το «Εύβοια Μαντούδι 1976» απορρίπτεται από τη συμμετοχή του στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Η κυβερνητική αντίληψη της εποχής για την ελευθερία της άποψης αντανακλάται με σαφήνεια στα λόγια του αρμόδιου Υφυπουργού Βιομηχανίας και Ενέργειας, όταν δηλώνει την αποδοχή των πολιτικών ταινιών αρκεί αυτές να μην προβάλλουν συγκεκριμένες ή μονομερείς απόψεις. (Σολδάτος, 2004: 167,185,203)

Ακολούθως θα παρουσιαστούν τρία παραδείγματα λογοκριτικής παρέμβασης της εποχής, ενδεικτικά της κατάστασης που επικρατούσε τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια.

Θα ξεκινήσουμε με την περίπτωση της ταινίας «Εμμανουέλα», μια ξένη παραγωγή η οποία γνώρισε μεγάλη επιτυχία παγκοσμίως. Η διαδικασία προβολής της ταινίας ξεκίνησε ομαλά με την κατάλληλη διαφημιστική προβολή και τον προγραμματισμό να προβλέπει διανομή σε 13 κινηματογράφους στις 31 Μαρτίου του 1975. Παρά ταύτα η ταινία δημιουργεί συζητήσεις αναφορικά με το αν τελικά είναι μια ταινία τέχνης ή μια ακόμα αισθησιακή ταινία όπως αρκετές ελληνικές ταινίες της εποχής. Ταυτόχρονα οι γνωστές φωνές λαϊκισμού «ανησυχούν» για το που πάει η κοινωνία. Η επίσημη αντίδραση ξεκινά δύο μέρες μετά την έναρξη της προβολής με επιστολή του Συλλόγου Γονέων προς την πολιτική ηγεσία διαμαρτυρούμενη για τη «χαλαρή αντίδραση» της πολιτείας. Η αντίδραση επιτείνεται στις 11 Απριλίου με εισαγγελική παραγγελία που οδηγεί στο αυτόφωρο τον εισαγωγέα της ταινίας και τους αιθουσάρχες, εκτός αυτών που διέφυγαν την αυτόφωρη σύλληψη. Η μεγάλη εισπρακτική επιτυχία της ταινίας, 300 χιλ. εισιτήρια σε μια εβδομάδα, επιταχύνει την επιχείρηση της αστυνομίας που επεμβαίνει την Παρασκευή το βράδυ και όχι το Σάββατο όπως ήταν ο αρχικός προγραμματισμός. Το απόγευμα του Σαββάτου της 12ης Απριλίου ξεκινά η δίκη με την κατηγορία περί ασέμνων βάση του ν. 5060/1934. Οι μάρτυρες κατηγορίας εμφανίζονται μαινόμενοι για την ταινία προβάλλοντας την αρνητική επίδραση που έχει η ταινία στην ελληνική οικογένεια. Η δίκη διακόπτεται έτσι ώστε να καταθέσουν τα πρόσωπα που αδειοδότησαν την ταινία όπως και τρεις καθηγητές με την ιδιότητα του ειδικού. Εκφράζονται διαφορετικές απόψεις αλλά οι ειδικοί καταλήγουν στο ότι η ταινία είναι «ανήθικη». Οι δικαστές επιθυμούν να διαμορφώσουν ίδια άποψη για την ταινία και έτσι οργανώνεται ειδική προβολή για το σκοπό αυτό. Η ταινία τελικά κρίνεται άσεμνη και

η περαιτέρω προβολή της απαγορεύθηκε. Οι αιθουσάρχες αθρώνονται καθώς κρίθηκε ότι δεν είχαν δόλο μιας και η ταινία είχε λάβει άδεια προβολής. Η σφοδρότητα της λογοκριτικής αντίδρασης έχει αρκετές πιθανές εξηγήσεις. Οι ταινίες ελαφρού, ή και σκληρότερου, πορνό ήταν αρκετά συνηθισμένες στις ημέρες αυτές. Αλλά αφορούσαν ένα κάποιο συγκεκριμένο κοινό. Η «Εμμανουέλα» έφερε το είδος στο προσκήνιο μια ταινία για όλους και το χειρότερο μια ταινία που βλέπεται και από γυναίκες, προβάλλοντας ένα μοντέλο γυναικείας συμπεριφοράς που απέχει πάρα πολύ από τους αποδεκτούς ρόλους της εποχής. Μια ανάλυση δεύτερου επιπέδου για την ταινία μας κάνει να αναρωτηθούμε αν οι τομές της μεταπολίτευσης σε κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο είναι τόσο ξεκάθαρες όσο στο πολιτικό. Σημαντικό μέρος της κριτικής που δέχτηκε η ταινία το 1975, αντηχεί κυρίαρχες αντιλήψεις των προηγούμενων ετών. (Κατσάπης, 2016: 44-49)

Στη συνέχεια θα εξετάσουμε δύο ακόμα περιπτώσεις καθαρής παρέμβασης των κρατικών δομών αναφορικά με δύο σημαντικές ταινίες της περιόδου, που βασίζονται σε δύο λογοτεχνικά έργα μεγάλης αποδοχής και τα οποία επιδιώκουν αμφότερα να αναπαραστήσουν διαφορετικά την πρόσφατη ιστορία της χώρας. (Πετσίνη & Χάλκου, 2021: 435) Θα ξεκινήσουμε από την ταινία του Παντελή Βούλγαρη «Χάπτu Νταίη». Η ταινία αποτελεί την πρώτη απόπειρα που πραγματεύεται το θέμα της εξορίας, όχι από την οπτική του ντοκιμαντέρ αλλά ως ταινία μυθοπλασίας. Η ταινία απέσπασε σημαντικά βραβεία, κέρδισε την κριτική αποδοχή αλλά πέτυχε και μια σχετική αξιολογική παρουσία στις αίθουσες. Προβλήθηκε το 1977 και έκανε τα περισσότερα εισιτήρια μεταξύ των ελληνικών ταινιών της χρονιάς, κάτι που όμως λόγω των συνθηκών της αγοράς της εποχής αντιστοιχεί σε μόνο 61 χιλ. εισιτήρια. Για να φθάσουμε όμως στην παραγωγή και την προβολή ο Βούλγαρης έπρεπε να ξεπεράσει πληθώρα εμποδίων. Καταρχάς, την άρνηση του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου να χρηματοδοτήσει την ταινία. Η χρηματοδότηση επιτυγχάνεται μόνο μετά την προσωπική παρέμβαση του Γεωργίου Μαύρου, αρχηγού του κόμματος της Αξιωματικής Αντιπολίτευσης ΕΔΗΚ, ο οποίος γνωρίζει προσωπικά το Βούλγαρη από την παρουσία αμοτέρων στον τόπο εξορίας. Όμως η χρηματοδότηση ήρθε με όρους. Θα έπρεπε να αφαιρεθούν όλα τα στοιχεία που είναι δηλωτικά του χρόνου, του χώρου και του τόπου. Το ΕΚΚ δίνει στον Βούλγαρη λίστα με ότι θα πρέπει να αποφευχθεί. Η σημαία, τα

εθνόσημα, το καλυμμαύκι του ιερέα, το να κατονομαστεί η τέως Βασίλισσα Φρειδερίκη. Τα μόνο στοιχεία που αντέχουν του λογοκριτικού σθένους είναι η γλώσσα και το νησί σαν ένα τόπος που δεν έχει ταυτότητα. Στόχος των λογοκριτών είναι η απάλειψη όλων των στοιχείων της πρόσφατης ιστορίας μας που το συνδέουν με ένα στρατόπεδο ντροπής και ταπείνωσης. Με άλλα λόγια το ΕΚΚ δεν ενοχλείται από τις ζοφερές εικόνες και τις συνθήκες διαβίωσης. Ενοχλείται αν η απεικόνιση αφορά σε μια ελληνική συνθήκη. Ο σκηνοθέτης προφανώς βρέθηκε σε αρκετά δυσμενή θέση. Σύμφωνα με τα λόγια του «είχα να επιλέξω ανάμεσα στο αρνηθώ και να μην κάνω την ταινία ή να δεχθώ και να την κάνω». Βάσει των παραπάνω διαπιστώνεται ότι σημαίνοντα χαρακτηριστικά της ταινίας, όπως το άτοπο, το άχρονο, και η ανωνυμία δεν ήταν μόνο καλλιτεχνικές και εκφραστικές επιλογές του σκηνοθέτη αλλά μια ενσυνείδητα προσπάθεια να ξεπεραστούν τα λογοκριτικά όρια. Η συγκεκριμένη μεθοδολογία συναντιέται και προηγουμένως, εντός της Επταετίας, όπως στις «Μέρες του 36» του Θεόδωρου Αγγελόπουλου και επιτρέπει την προβολή αριστερών αφηγήσεων αλλά με τρόπο συμβολικό και έμμεσο ώστε να μην προκληθεί η αντίδραση της λογοκρισίας. Υπό αυτό το πρίσμα, ο υπαινιγμός η αμφισημία και η αλληγορία καθίστανται κεντρικά αφηγηματικά και αναπαραστατικά εργαλεία της ταινίας. (Πετσίνη & Χάλκου, 2021: 438-440)

Στην επόμενη περίπτωση που θα εξεταστεί, το κινηματογραφικό ταξίδι ξεκινά καλά, όπως και στην περίπτωση της «Εμμανουέλας». Η «Καγκελόπορτα» του Δημήτρη Μακρή προβάλλεται το 1978 στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, στο φεστιβάλ του Ρότερνταμ ενώ σχεδιαζόταν και η προβολή της στο φεστιβάλ των Καννών. Οι περιπέτειες της ταινίας ξεκινούν το 1979. Η ταινία λαμβάνει άδεια προβολής αλλά κρίνεται ακατάλληλη για ανηλίκους, στοιχείο ισχυρά ανατρεπτικό για την εμπορική της πορεία. Ο σκηνοθέτης προσφεύγει στη δευτεροβάθμια επιτροπή με στόχο τη μετατροπή της ταινίας σε κατάλληλη για ανηλίκους άνω των 13 ετών. Η δευτεροβάθμια επιτροπή όχι μόνο δεν δέχεται το αίτημα του σκηνοθέτη αλλά ζητά την απαγόρευσή της, εκτός αν γίνονταν σοβαρές περικοπές που φθάνουν τη μισή ώρα. Η ταινία σύμφωνα με την επιτροπή διαθέτει τολμηρό περιεχόμενο, αιτίαση που φαντάζει εντελώς προσχηματική αν λάβουμε υπόψη τον αριθμό των ερωτικών ταινιών που βρήκαν το δρόμο προς τις αίθουσες τα προηγούμενα χρόνια, άσχημη γλώσσα,

και πολιτική χροιά που αναμοχλεύει τα πάθη. Η σκηνή που αποτελεί τη ρίζα της αντιπαράθεσης είναι η σκηνή που παρόν και παρελθόν συγχέονται, αφού σε προεκλογική σκηνή των εκλογών του 1977 εμφανίζεται και παρένθετη σκηνή στην οποία στρατιώτες πυροβολούν αντάρτες του εμφυλίου. Το κομβικό μέρος της διαμάχης έχει λοιπόν μια ουσιαστική πολιτική προέκταση. Η ταινία επεκτείνει την εμφυλιακή συνθήκη στο μεταπολιτευτικό παρόν αφήνοντας αιχμές για επιβίωση του μετεμφυλιακού κράτους στην Μεταπολίτευση. Ο σκηνοθέτης επιμένει και προχωρά στην προβολή της ταινίας με τη σήμανση ως ακατάλληλη, δηλαδή ως είχε εγκριθεί από την πρωτοβάθμια επιτροπή. Η αντίδραση της πολιτείας είναι και πάλι κατασταλτική. Ο εισαγγελέας ζητά την διακοπή προβολής, την κατάσχεση της ταινίας και την προσαγωγή των αιθουσαρχών. Η πιθανή προέκταση της ανάλυσης της λογοκριτικής διαδικασίας και στις ταινίες αυτές μας οδηγεί και αυτή τη φορά στη σκέψη ότι παρότι η τομή της Μεταπολίτευσης δεν θα πρέπει να αμφισβητείται, διακρίνονται σοβαρές συνέχειες στο επίπεδο του κράτους και των θεσμών. (Κατσάπης, 2020: 55-59). Η συνθήκη αυτή στο κινηματογραφικό τοπίο επικουρείται και από το αμετάβλητο νομοθετικό πλαίσιο. (Πετσίνη & Χάλκου, 2021: 438-440)

Η δίκη οδηγεί στην αθώωση των κατηγορουμένων, βάσει και ενός πολύ αδύναμου κατηγορητηρίου. Ταυτόχρονα η ακροαματική διαδικασία δίνει βήμα για να εκφραστεί ένα δριμύ «κατηγορώ» από μάρτυρες, προσωπικότητες της κινηματογραφικής βιομηχανίας, για τη λογοκριτική παρέμβαση που αντιμετώπισε η ταινία. (Σολδάτος, 2004: 215)

3.4 ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Στην παρούσα ενότητα θα αναφερθούμε σε συγκεκριμένες ταινίες και κινηματογραφικά είδη τα οποία κρίνονται σημαντικά και αποτελούν σημεία αναφοράς της παραγωγής της περιόδου. Ταυτόχρονα οι αναφορές μας θα αφορούν και ταινίες που διαμορφώνουν μια διαφορετική της κυρίαρχης οπτικής αντίληψη. Ειδικότερη αναφορά θα γίνει και σε τρεις ταινίες της περιόδου που πραγματεύονται στοιχεία αντίστοιχα των ταινιών του Θεόδωρου Μαραγκού.

Μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η άμεση περίοδος μετά την πτώση της Δικτατορίας χαρακτηρίζεται από την σημαντική παρουσία των ντοκιμαντέρ. Στο ρευστό σκηνικό που διαμορφώνεται τις πρώτες μέρες της νέας εποχής οι ντοκιμαντερίστες βρίσκονται στους δρόμους με στόχο να καταγράψουν το κλίμα και τον παλμό των ημερών. Είναι βέβαια κατά βάση αριστεροί. Είναι επίσης ενθουσιασμένοι γιατί αισθάνονται ότι μπορούν να μιλήσουν για πράγματα που ήταν εντελώς απαγορευμένα, και γιατί πλέον διαβλέπουν ένα μέλλον ίσως διαφορετικό. Το είδος, ανύπαρκτο ουσιαστικά ως τότε αν και με αρκετά εξαιρετικά δείγματα γραφής, αποκτά σημαίνουσα θέση. Προφανώς βοηθάει το μικρό κόστος παραγωγής όπως και το ότι παρέχει άμεση απεικόνιση της πραγματικότητας. Στην κατηγορία αυτή εντάσσουμε και το κινηματογράφο ντιρέκτ, όπου το υλικό παρατίθεται χωρίς να υπάρχει σχολιασμός. Στο πνεύμα των ημερών, η οπτική είναι αρκετά προσανατολισμένη στην προβολή των αφηγημάτων της αριστεράς, και την κατακεραύνωση της δεξιάς διακυβέρνησης των τελευταίων δεκαετιών. Η ρητορική είναι ενίοτε υπερβολική και συχνά εξόφθαλμα μονομερής αποδίδοντας τις ευθύνες μόνο στη μία πλευρά και απαλλάσσοντας την αριστερά από οποιαδήποτε δική της ευθύνη. (Βαλούκος, 2011: 108) Η σημαντική παρουσία των ντοκιμαντέρ με πολιτικό και κοινωνικό περιεχόμενο μπορεί να θεωρηθεί και μια φυσική αντανάκλαση του ιδιαίτερα έντονου πολιτικού κλίματος των ημερών που ακολουθούν την αποκατάσταση της δημοκρατίας. (Μπακογιανόπουλος, 2002: 20) Ως εκ τούτου η σταδιακή αποφόρτωση του πολιτικού κλίματος στα τέλη τα δεκαετίας του 70 οδηγεί και στον περιορισμό της παραγωγής ντοκιμαντέρ.

Εμβληματικό ντοκιμαντέρ της περιόδου είναι τα «Τα τραγούδια της φωτιάς» του Νίκου Κούνδουρου. Το ντοκιμαντέρ βασίζεται, και καταγράφει, τις δύο μεγάλες συναυλίες που έγιναν τις πρώτες μέρες της Μεταπολίτευσης, δηλαδή μέσα στον Ιούλιο του 1974, μία του Μίκη Θεοδωράκη στο στάδιο Καραϊσκάκη και μια του Γιάννη Μαρκόπουλου στο γήπεδο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας. Το ντοκιμαντέρ περιλαμβάνει επίσης την προσωπική μαρτυρία του αγωνιστή του ΠΑΚ Χρήστου Ρεκλείτη για τους βασανισμούς που υπέστη από το χουντικό καθεστώς και σκηνές από την κηδεία του δολοφονημένου Δώρου Λοΐζου στην Κύπρο, γεγονός την εποχή εκείνη πολύ μεγάλης πολιτικής φόρτισης και με έντονη αντιαμερικανική διάθεση. Επιθυμία του Κούνδουρου είναι η πραγματικότητα να προκύψει

από μόνη της μέσα από τις σκηνές του κόσμου και την παθιασμένη στάση και οργή του κατά τη διάρκεια των συναυλιών. Όχημα είναι τα τραγούδια που ενώνουν τις φωνές των ανθρώπων σε μια φορτισμένη διαμαρτυρία. (Αντί, τ. 14, 1975) Επίσης έτερο σημαντικό ντοκιμαντέρ μεγάλης προβολής ήταν και το «Αττίλας 1974». Το ντοκιμαντέρ αποτελεί τη ματιά του Μιχάλη Κακογιάννη στα γεγονότα της Κυπριακής εισβολής, αν και ο ίδιος δηλώνει «*Ο Αττίλας 74 δεν είναι μια ταινία που σκηνοθέτησα εγώ. Τη σκηνοθέτησε η Ιστορία και εγώ απλά κατέγραψα τα γεγονότα. Όσο καλύτερα μπορούσα και λειτουργώντας ως καθρέφτης τους*». (Σιάφκος, 2019: 199) Η οπτική του σκηνοθέτη αντανακλά τις κυρίαρχες αντιλήψεις των ημερών για την ευθύνη του ξένου παράγοντα αλλά και την ευθύνη της ελλαδικής ηγεσίας. Διαφορετική οπτική παρουσιάζει το «Κύπρος, η άλλη πραγματικότητα» του Λάμπρου Παπαδημητράκη και της Θέκλας Κίττου. Η ταινία τοποθετεί στη ρίζα του Κυπριακού προβλήματος το οικονομικό και ταξικό υπόβαθρο το οποίο στην ουσία δυναστεύει τους λαούς. (Ραφαηλίδης, 2003: 35). Η ταινία αποφεύγει τα εθνικιστικά στερεότυπα, και προβάλλει μια διαφορετική αντίληψη του θέματος τόσο στην Κύπρο όσο και στην Ελλάδα. (Φιλμ, τ. 11, 1976) Υιοθετεί μια άλλη αφήγηση, ακολουθώντας μια μαρξιστική ανάλυση, που εστιάζει το ενδιαφέρον της στο ότι έχουν υποφέρει οι λαοί από τις αντίστοιχες ηγεσίες τους, αποδεχόμενο και ευθύνες της Ελληνοκυπριακής πλευράς, μια θεώρηση που απαιτούσε ιδιαίτερο θάρρος εκείνες τις μέρες. Σύμφωνα με τους ίδιους τους δημιουργούς το Κυπριακό πρόβλημα έχει πολλές επιμέρους προβληματικές, εθνοτικές πολιτικές και θρησκευτικές. Οι λύσεις που αναζητούνται, κυρίως διπλωματικές, λαμβάνουν υπόψη πολλές παραμέτρους αλλά όχι τη βούληση των λαών, των ανθρώπων που ανήκουν στις δύο κοινότητες που ζούσαν μέχρι πρόσφατα ειρηνικά και σε αρμονία. Η αρμονία αυτή συνειδητά υποβαθμίστηκε με την παρουσίαση της άλλης πλευράς με τα μελανότερα χρώματα, οι Έλληνες απεικονιζόμενοι ως «άπιστοι» και οι Τούρκοι ως «βάρβαροι». Οι σκηνοθέτες αντιλαμβάνονται την εξαιρετικά δύσκολη θέση που βρίσκεται η τουρκοκυπριακή πλευρά η οποία βάλλεται τόσο από την τουρκική όσο και την ελληνική πλευρά. (Σύγχρονος Κινηματογράφος, τ. 6, 1975, συνέντευξη) Τελευταίο ντοκιμαντέρ στο οποίο θα αναφερθούμε είναι ο «Γαζωρός Σερρών» του Τάκη Χατζόπουλου. Η ταινία πραγματεύεται ένα θέμα, που θα μας απασχολήσει και ειδικότερα σε σχέση με τον

κινηματογράφου του Θεόδωρου Μαραγκού, το πρόβλημα της μετανάστευσης. Το σκηνικό της ταινίας είναι ένα χωριό σε μια φάση μετάβασης. Το έργο αντιμετωπίζει το φαινόμενο της μετανάστευσης ως κάτι αμιγώς πολιτικό. Παρουσιάζει το κράτος ως θιασώτη της μεταναστευτικής πολιτικής, καθώς επιλέγει να παροτρύνει τη μετανάστευση του πληθυσμού ώστε να μη χρειάζεται να αντιμετωπίσει το πρόβλημα της ανεργίας. Με αυτόν τον τρόπο επιλύει και το πρόβλημα της πιθανής ριζοσπαστικοποίησης των ανέργων μαζών. Το ντοκιμαντέρ συνεπώς εκλαμβάνει τη μετανάστευση πρωτίστως ως πολιτικό και όχι ως οικονομικό ζήτημα. (Βαλούκος, 2011: 111,115,119,122) Το ντοκιμαντέρ επίσης αποτελεί μια αυθεντική καταγραφή της απελπισίας και της δυσπραγίας του Έλληνα αγρότη. Είναι η μαρτυρία μιας ζωής ασήμαντης που στερείται χαράς και κάθε νόηματος. Σημαντικό στοιχείο που προβάλλει είναι ότι η δυσπραγία των αγροτών δεν οφείλεται στο ότι η γη δεν είναι γόνιμη. Αποδίδεται περισσότερο σε ένα σύστημα διαμόρφωσης της τιμής των αγροτικών προϊόντων η οποία καθορίζεται από τους αστούς των πόλεων για τη δική τους εξυπηρέτηση χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι ανάγκες και τα συμφέροντα των αγροτών. (Ραφαηλίδης, 2003: 29)

Σε σχέση με συγκεκριμένες ταινίες στις οποίες θα γίνει αναφορά, τις εντάσσουμε όλες στην ευρύτερη κατηγορία των «ταινιών του δημιουργού», που μπορεί να περιλαμβάνει πολιτικές, κοινωνικές, αλλά και πειραματικές ταινίες. Οι ταινίες αυτές κυριαρχούν απόλυτα στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, μαζί με τις ταινίες αισθησιακού περιεχομένου που δεν αφορούν την παρούσα μελέτη, και περιορισμένες εξαιρέσεις ταινιών «παραδοσιακής» κοπής όπως η ανάλαφρη στο κλίμα των ημερών Δαλιανιδική απεικόνιση της Επταετίας «Ένα τανκ στο κρεβάτι μου».

Βεβαίως, οποιαδήποτε αναφορά στα κινηματογραφικά δρώμενα της χώρας της δεκαετίας του '70 δεν θα μπορούσε να μην κάνει αναφορά στο έργο του Θεόδωρου Αγγελόπουλου. Το έργο του, η αποδοχή του εκ μέρους της κριτικής αλλά και από το κοινό, όπως και η καθιέρωσή του και εκτός συνόρων ως ενός εκ των σημαντικότερων κινηματογραφιστών της περιόδου τον καθιστούν μια ξεχωριστή, αν όχι και μοναδική περίπτωση. Αν η «Αναπαράσταση» του 1970 θεωρείται η αρχή της νέας συνθήκης του

ελληνικού σινεμά, η τριλογία της ιστορίας που ακολούθησε αποτελεί τη θεμελίωση της. Ο Αγγελόπουλος σε αυτή τη δεκαετία προσανατολίζεται στο κοινωνικό, δημιουργώντας πολιτικές ταινίες, ενώ στην επόμενη δεκαετία θα τον απασχολήσουν περισσότερο υπαρξιακά θέματα.

Πρώτη ταινία της «τριλογίας της Ιστορίας» είναι «Οι μέρες του 36» που γυρίστηκε το 1972 και προβλήθηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες το τέλος του 1973. Είναι μια ταινία που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η πρώτη ελληνική ταινία με αμιγώς πολιτικό χαρακτήρα. Παρότι σε πρώτη ανάγνωση η ταινία έχει αστυνομική πλοκή, αυτή στερείται βάρους. Είναι απλώς αφορμή για να αναδυθεί ο πολιτικός στοχασμός που καθορίζει την ουσία της ταινίας. Τα πρόσωπα απλώς υπάρχουν. Οι μηχανισμοί της εξουσίας είναι αυτοί ρυθμίζουν την εξέλιξη των πραγμάτων. Ένα πανίσχυρο πλέγμα εξουσίας μεταξύ του ξένου παράγοντα από τη μία πλευρά και του βασιλιά και της δεξιάς από την άλλη. Οι ίδιες δομές εξουσίας οδηγούν τρεις δεκαετίες αργότερα στην επιβολή μιας άλλης δικτατορίας. (Βαλούκος, 2011: 75-78) Σύμφωνα με τον Ευθύμη Κοσεμουντ Σανίδα «*Οι Μέρες του '36 είναι προκλητικά απρόσωπες. Χωρίς συναισθηματικό κέντρο σε κάποιον από τους χαρακτήρες που κατοικούν τα κάδρα του, ο Αγγελόπουλος κινεί αποστασιοποιημένα μοντέλα που φαίνεται να ψάχνουν απεγνωσμένα για μία ταυτότητα.*» Η απουσία του ορισμού των πραγμάτων, πέρα από σκηνοθετική συνειδητή επιλογή είναι και μια προσπάθεια να ξεπεραστεί η λογοκρισία, κάτι που αντίστοιχα έκανε και ο Βούλγαρης στο «Χάπυ Ντέι» όπως είδαμε στην αντίστοιχη ενότητα της λογοκρισίας.

Η δεύτερη ταινίας της τριλογίας είναι ο «Θίασος» το απόλυτο ορόσημο της ελληνικής φιλομορφίας. Η ταινία δημιουργεί νέα σκηνοθετικά δεδομένα. Απολαμβάνει μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, ιδίως για τους μέσους όρους εισιτηρίων του ΝΕΚ, και πολύ σημαντική κριτική αποδοχή ακόμα και στο εξωτερικό με κορυφαία διάκριση το βραβείο των κριτικών στις Κάννες, παρότι η ταινία δεν εκπροσώπησε καν επίσημα την Ελλάδα στο φεστιβάλ. Η ταινία συνθέτει την κληρονομιά της κινηματογραφικής παράδοσης με νεωτερικά στοιχεία δημιουργώντας μια νέα γραφή ως αποτέλεσμα της σύνθεσης. Η σκηνοθετική οπτική του Αγγελόπουλου δεν αποτελεί μόνο μια νέα κινηματογραφική

πρόταση. Προτάσσει και ένα νέο τρόπο αναπαράστασης της Ιστορίας. Έναν νέο τρόπο απεικόνισης και κατανόησης της Ιστορίας ως συλλογικής εμπειρίας και όχι ως απλά διαδοχής γεγονότων που συνδέονται από την αιτιότητα. Επίσης, εισάγει σκηνοθετικές καινοτομίες όπως τη χρονική ασυνέχεια, και τις παρενθέσεις που διακόπτουν τη ροή για να εξηγηθεί το παρελθόν. Οι χαρακτήρες δεν έχουν ιδιαίτερο βάθος, δεν εντάσσονται σε ένα συγκεκριμένο χρόνο. Γίνονται ιδεοτυπικές αναπαραστάσεις. Ο σκηνοθέτης αντιμετωπίζει τη μνήμη ως παράγοντα σύνδεσης με το παρόν και όχι απλώς ως μια αναπόληση. Όπως πολλές ταινίες της περιόδου, παρουσιάζει μια εναλλακτική θεώρηση της ιστορίας της περιόδου 1939-1952 η οποία έχει διαγραφεί από την επίσημη ιστορία των κυβερνήσεων της εποχής. (Karalis, 2012: 175-180)

Οι «Κυνηγοί» βγαίνουν στις αίθουσες το 1977. Οι κυνηγοί είναι οι αντικομμουνιστές κυνηγοί της αριστεράς. Ο Αγγελόπουλος εκτείνει την κυριαρχία των νικητών του εμφυλίου ως τη χρονιά που γυρίστηκε η ταινία, δηλαδή το 1977. Η συγκεκριμένη οπτική αποτελεί μια σημαντική παράμετρο της ταινίας. Οι δυνάμεις που επικράτησαν το 1949, έχοντας τη συνδρομή των Η.Π.Α., υπογραμμίζεται, δεν έχασαν ποτέ την εξουσία. Η Μεταπολίτευση υπήρξε απλά μια αλλαγή σκυτάλης από τους στρατιωτικούς στους πολιτικούς. (Βαλούκος, 2011: 150)

Ταινία άξια αναφοράς κρίνεται και το «Κελί Μηδέν» του νεότερου το 1975 Γιάννη Σμαραγδή. Η ταινία βασίζεται σε δύο βιβλία. Το ημερολόγιο «111 μέρες στην ΕΣΑ» του αξιωματικού Αναστάσιου Μήνη, και τους «Ανθρωποφύλακες» του Περικλή Κοροβέση. Κεντρικός ήρωας, σε αντιδιαστολή των περισσότερων ταινιών της εποχής, είναι ένα δεξιός αξιωματικός που αδυνατεί να συμβιβαστεί με τις πρακτικές της δικτατορίας. Η αντίδρασή του τον φέρνει και αυτόν βασανιζόμενο. Γνωρίζει και αναπτύσσει σχέσεις με δύο αριστερούς συγκρατούμενους του, με αποτέλεσμα οι παλιοί εχθροί να γίνονται φίλοι. Η ταινία σχολιάζει έμμεσα και την παθητικότητα της δεξιάς, που παρότι μέρος της δεν συντασσόταν με το καθεστώς της Επταετίας, η έλλειψη αντίδρασης συνέβαλε στην έλευση και της διατήρησή του ως το 1974. (Βαλούκος, 2011: 155-156)

Στη συνέχεια θα αναφερθούμε στις ταινίες της περιόδου που εξετάζουμε, δύο σκηνοθετών που ακολουθούν ένα διαφορετικό δρόμο και που αποκλίνουν από τη κυρίαρχη νόρμα της εποχής που επιτάσσει το έντονο πολιτικό μήνυμα. Ταυτόχρονα, όμως προβάλουν και ένα διαφορετικό είδος κινηματογράφου που δεν αποτελεί μια συνέχεια κινηματογραφικών δρόμων των προηγούμενων ετών, όπως κάνει παραδείγματος χάρη ο Τάκης Κανελλόπουλος που σκηνοθετεί το «Χρονικό μιας Κυριακής» το 1975 και το «Ρομαντικό σημείωμα» του 1978. Η μελαγχολία και ο ρομαντισμός αμφοτέρων των ταινιών τις τοποθετεί έξω από το πνεύμα των καιρών. Το σινεμά όμως του Νίκου Παναγιωτόπουλου και του Νίκου Νικολαΐδη μπορεί να μην υιοθετεί τον έντονα πολιτικό προσανατολισμό των ημερών, αλλά αποτελεί μια νέα και σχετικά ρηξικέλευθη ματιά στην κινηματογραφική δημιουργία.

Ο Παναγιωτόπουλος κατά δήλωσή του δεν πιστεύει στην αποτελεσματικότητα του πολιτικού σινεμά. Στον κινηματογράφο θεωρεί επαναστάτη αυτόν που δημιουργεί κάτι διαφορετικό με τις εικόνες, και όχι αυτόν που απεικονίζει την επανάσταση στις ταινίες του. Διαχωρίζει τον σκηνοθέτη από τον πολιτικό και τον κοινωνιολόγο και για αυτό αποδίδει έμφαση στην κινηματογραφική γραφή και όχι μόνο στην ιστορία. Τον ενοχλεί αυτό που ονομάζει «μετατροπή των σκηνοθετών σε δημαγωγούς πολιτικών συγκεντρώσεων που τραβούσαν τις νεολαίες των αριστερών κομμάτων όπως οι μέλισσες το μέλι» (Σολδάτος, 2015: 150, 206 Βαλούκος, 2011: 163) Ο Παναγιωτόπουλος γυρίζει τα «Χρώματα της ίριδας» στο μεταίχμιο της Μεταπολίτευσης. Η ταινία του όμως δεν είναι πολιτική. Είναι σίγουρα αντισυμβατική αλλά όχι σε συμφωνία με το κλίμα της εποχής. Η ταινία κατά την πρόωθησή της είναι «ένα φιλμ αντιεπιστημονικής φαντασίας, αντιηρωικό, αντιδεοντολογικό». Παρουσιάζεται στο φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1974, και είναι στην ουσία η μόνη μη πολιτική της χρονιάς. Υπάρχουν αρκετές διαφορετικές οπτικές για την ταινία. Σύμφωνα με την κριτική του Βασίλη Ραφαηλίδη τα χρώματα είναι ένα αρχικό εγχείρημα να εισέλθει το παράλογο στο ελληνικό σινεμά. Ο ρόλος της φαντασίας μπορεί να έχει κάποια πολιτική χροιά, αλλά η απελευθέρωση στην ταινία μένει αποκλειστικά στο επίπεδο του ατόμου, χωρίς να επεκτείνεται στη συλλογικότητα. (Ραφαηλίδης, 2003: 26-27) Μια άλλη προσέγγιση διαβλέπει πολιτικά στοιχεία στην ταινία.

Θεωρεί ότι η ειρωνική της διάθεση αφορά και το πριν, δηλαδή τη μέγγενη αλλά και τη γλαφυρότητα της Επταετίας, αλλά και το πομπώδες υπερ-πολιτικοποιημένο τοπίο της Μεταπολίτευσης. (Βαλούκος, 2011: 165) Ο ίδιος ο Παναγιωτόπουλος δηλώνει ότι η ταινία έχει πολιτικό χαρακτήρα αλλά όχι κομματικό. Δηλώνει επίσης ότι δεν αποτελεί μια ταινία παραλόγου, αλλά μια προσπάθεια να καταδειχθεί ότι η κινηματογραφική πραγματικότητα δεν είναι η αντικειμενική πραγματικότητα αλλά μια κατασκευή της φαντασίας του δημιουργού. Το σινεμά κατά τον Παναγιωτόπουλο δεν μπορεί να καταγράψει τη ζωή. Προσπαθεί μέσα από τη δική του πραγματικότητα να προσεγγίσει τη ζωή. Ξεκαθαρίζει τέλος ότι η ταινία δεν έχει ευρύτερες ιδεολογικές διαστάσεις. (*Φίλμ*, Τ.3 4/1974) Αντίθετα δηλώνει σε συνέντευξη του ότι «είναι μια ανοιχτή ταινία, ο καθένας θα βρει μόνος του το κλειδί και θα την αποκρυπτογραφήσει». (*Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τ. 2-3, 1974 συνέντευξη) Οι «Τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας» έρχονται λίγα χρόνια μετά, το 1978, γνωρίζουν εισπρακτική επιτυχία για τα δεδομένα του ΝΕΚ ιδιαίτερα, αλλά και γενικότερα για τις ημέρες εκείνες, και βραβεύονται σε τρία φεστιβάλ: Θεσσαλονίκη, Λοκάρνο και Σικάγο. Η μία εναλλακτική πρόσληψη της ταινίας είναι ότι καταφέρεται έναντι της σκηνορρύθμισης, σημάδι ουσιαστικής παρακμής, της αστικής τάξης. Το παράλογο έχει και σε αυτήν την ταινία ένα ρόλο αλλά κυρίως ως μια αλληγορική απεικόνιση της συνθήκης ύπαρξης μιας κοινωνικής τάξης. Η οπτική του Βασίλη Ραφαηλίδη είναι σύμφωνη με τα παραπάνω, αλλά εκφρασμένη με οξύτερο τρόπο. Για αυτόν οι τεμπέληδες είναι οι νικητές του Εμφυλίου που επιβίωσαν και συνεχίζουν να επιβιώνουν ακόμα παρασιτικά, χάρη στην οικονομική και στρατιωτική βοήθεια των άλλων, δηλαδή των ξένων δυνάμεων. Παράσιτα που ζουν με τη βοήθεια των άλλων. Οι τεμπέληδες είναι καταδικασμένοι να περάσουν στην ιστορική λήθη λόγω της κακοήθειας και της σκηνορρύθμισης τους. Οι τεμπέληδες είναι η άρχουσα τάξη του 1978, κάτι που εξηγεί κατά το Ραφαηλίδη τη μη χρηματοδότηση της ταινίας, αφού θεωρεί λογικό κάποιος να μη χρηματοδοτεί κάτι που καταδεικνύει τη βρωμιά και την ασχήμια του. (Ραφαηλίδης, 2003: 47-49) Ταυτόχρονα όμως διαμορφώνεται και η άποψη ότι η ταινία δεν διαθέτει ένα δεύτερο επίπεδο, πολιτικό και ιδεολογικό, και ότι αποτελεί μια «άγονη» εργασία η προσπάθεια να δοθεί μια τέτοια πολιτική προέκταση στο νόημα της ταινίας. (*Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τ. 20, 1978)

Ο Νικολαΐδης μαζί με τον Παναγιωτόπουλο είναι οι μόνοι που δίνουν στην μεταπολιτευτική συγκυρία προτεραιότητα στο υπαρξιακό και όχι στο πολιτικό. (Karalis, 2012: 178) Η «Ευρυδίκη Β.Α. 2037» είναι η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Νικολαΐδη. Βραβεύεται στην Θεσσαλονίκη και γίνεται αποδεκτή με πολύ θετικά σχόλια από τους κριτικούς. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι είναι η ταινία που εκπροσωπεί καλύτερα την υπαρξιακή τάση του ΝΕΚ, με εντονότερα πειραματικά στοιχεία. (Μπαστέας, 2002: 132) Η ταινία εμπεριέχει ψυχαναλυτικές προεκτάσεις. Καταγράφει την απελπισία και την ακύρωση του νοήματος. (Λέντζου, 2019: 209) Η ασφυξία της ηρωίδας μπορεί να είναι εσωτερική αλλά μπορεί να και σχετίζεται με την απρόσωπη αλλά πανταχού παρούσα εξουσία, με ένα παντοδύναμο κράτος δυνάστη. (Μπακογιαννόπουλος, 2002: 18) Η δεύτερη ταινία του την περίοδο έρχεται το 1979. «Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα» βραβεύονται επίσης και θέτουν τα θεμέλια της κινηματογραφικής γραφής που θα ακολουθήσει ο Νικολαΐδης στις επόμενες ταινίες του. Μια ταινία για τη γενιά του '50 που βρήκε διέξοδο στο Ροκ εν Ρολ αλλά σιγά σιγά παράκμασε και ξέμεινε από εναλλακτικές και στην οποία αναδεικνύονται οι επιρροές του Νικολαΐδη από το αμερικανικό σινεμά και ιδίως αυτό του περιθωρίου. (Φιλμ, τ. 19 1980) Η ταινία αποτελεί μια δήλωση απέναντι στις μεγάλες δηλώσεις και αρχές. Μια ωδή στην κουλτούρα του περιθωρίου. Σε αυτούς που αναχώρησαν από τα κοινωνικά δρώμενα, από το υποχρεωτικό συναίσθημα των στόχων της πολιτικής, και επέλεξαν την απομόνωση. (Σολδάτος, 2015: 219) Οι ήρωες της ταινίας εξηγείρονται απέναντι στην τάξη, στην όποια στράτευση. Είναι οι καταραμένοι του σήμερα που ζουν στο παρελθόν. Αυτοί που δεν ήταν μέρος της στρατευμένης νεολαίας του 60 που έβρισκαν νόημα στην πολιτική και στην ελληνικότητα, και που συνεχίζουν ακόμα να βρίσκουν στα τέλη της δεκαετίας του 70. Οι ήρωες του Νικολαΐδη είναι περισσότερο απολιτικοί και οι αναφορές τους αφορούν περισσότερο την αμερικανική κουλτούρα. (Κατσάπης, 2019: 37) Είναι η απέχθεια του Νικολαΐδη απέναντι σε κάθε εξουσία. Η οποία όμως πάντα νικά, τόσο στα «Κουρέλια» όσο και στην επόμενη του ταινία «Γλυκιά Συμμορία» του 1983.

Η αναφορά μας σε συγκεκριμένες ταινίες της περιόδου θα ολοκληρωθεί με το σύντομο σχολιασμό τριών ταινιών των οποίων η θεματολογία διαμορφώνει αρκετά συγγενή

χαρακτηριστικά με αυτά του κινηματογράφου του Θεόδωρου Μαραγκού και της ταινίας «Μάθε παιδί μου γράμματα».

Η πρώτη ταινία είναι το «Βαρύ πεπόνι» του Παύλου Τάσιου η οποία βγήκε στις αίθουσες το 1977. Η ταινία πραγματεύεται σημαντικά θέματα της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής, όπως η εσωτερική μετανάστευση η αστυφιλία και ο υδροκεφαλισμός της Αθήνας, αλλά και την ενσωμάτωση των μετακινούμενων μαζών στα αστικά κέντρα. (*Σύγχρονος Κινηματογράφος* τ. 17-18, 1978) Επίσης η ταινία αγγίζει σε δεύτερο επίπεδο το μετασχηματισμό της ελληνικής οικονομίας και τη διαμόρφωση μιας νέας συνθήκης που προκύπτει από τη σταδιακά μεγαλύτερη ενσωμάτωση της Ελλάδας στο διεθνές πολιτικό και οικονομικό γίγνεσθαι.

Η ταινία βρίσκει τον ήρωα ως ιδιοκτήτη σε ένα μικρό καφεενεδάκι στην ιδιαίτερη πατρίδα του. Το περιβάλλον όμως γύρω του μεταβάλλεται και αυτός αδυνατεί να επιβιώσει στη νέα μέρα και τις συνθήκες που επιβάλλει. Η έλευση του τουρισμού και των συνεπακόλουθων αλλαγών, όπως οι μοντέρνες καφετέριες, καθιστούν την οικονομική του συνθήκη δυσχερή με αποτέλεσμα να υποχρεωθεί να αλλάξει ζωή. Η περηφάνια του τον αποτρέπει από το να αποδεχτεί την ήττα του στο χωριό του. Το μαγαζί του όσο και μικρό να ήταν, ήταν δικό του. Η μισθωτή εργασία σε ένα άλλο μαγαζί της περιοχής φαντάζει μια αφόρητη προοπτική. Η συνήθης και πολύ δοκιμασμένη λύση, η μοναδική διέξοδος, είναι η μετανάστευση στη μητρόπολη για το κυνήγι μιας καλύτερης ζωής. Είναι του «κολλήγα ο γυιός», του ομώνυμου τραγουδιού του Λουκιανού Κηλαηδόνη από τα «Μικροαστικά» του 1973 σε στοίχους Γιάννη Νεγρεπόντη, που «τα χωράφια έβγαλε στο σφυρί για να γίνει αστός». Η μετανάστευση στην Αθήνα, περιλαμβάνει και ένα συμβατικό γάμο με μια περιορισμένων οικονομικών δυνατοτήτων σύζυγο, καταλήγει σε μια απογοήτευση αφού οι προσδοκίες δεν ευοδώθηκαν. Οι συνθήκες γίνονται πιεστικές και ο ήρωας βρίσκεται σε αδιέξοδο. Αναγκάζεται να συμβιβαστεί. Κατέβηκε στην Αθήνα για να αποφύγει το να γίνει γκαρσόνι στο τόπο του και καταλήγει να γίνει γκαρσόνι στη μεγάλη πόλη. Ο μικροϊδιοκτήτης εν τέλει γίνεται και αυτός προλετάριος, όχι ως μέρος της δευτερογενούς παραγωγής αλλά στον τομέα των υπηρεσιών.

Η επιλογή του συγκεκριμένου επαγγέλματος ενδέχεται να έχει και μια συμβολική σημασία, στη συγκεκριμένη χρονική συγκυρία και εν αναμονή της ένταξης στην Ελλάδα στην Ε.Ο.Κ. Οι έντονες ανησυχίες για την αδυναμία της ελληνικής βιομηχανίας να ανταγωνιστεί τις σαφώς πιο ανεπτυγμένες ευρωπαϊκές, είχε οδηγήσει στη διαμόρφωση μιας αντίληψης, κυρίως από το χώρο της αριστεράς, ότι η μόνη δραστηριότητα που αναλογούσε στους Έλληνες στο πλαίσιο της ενωμένης Ευρώπης θα ήταν οι υποστηρικτικές υπηρεσίες του τριτογενούς τομέα. Στη δημόσια σφαίρα η εν λόγω άποψη συνοψίζεται επιγραμματικά ότι «θα γίνουμε τα γκαρσόνια της Ευρώπης» (Βαλούκος, 2011: 183)

Το κλείσιμο της ταινίας αποτελεί και το βασικό της πολιτικό διακύβευμα. Από τη μία πλευρά έχουμε την απεικόνιση της κατάστασης. *«Τα χωράφια σου τα έχουν κάνει ξενοδοχεία και τις ντομάτες τις κάνουνε με ενέσεις», «έφυγες γιατί ήσουν ένα είδος αφεντικού. Τώρα τι θα γίνει;»* Και από την άλλη τη λύση που οραματίζεται ο σκηνοθέτης. *«Αν δεν σφίξεις τα χέρια σου αν δεν παλέψεις να αλλάξει η κοινωνία, να αλλάξει για το καλό του συνόλου όχι για τους λίγους»* Η εγγραφή στο συνδικάτο γίνεται το πρώτο βήμα για την αντίδραση του ήρωα για την επιδίωξη ενός καλύτερου μέλλοντος. Σε αντίθεση με τη νόρμα του παλιού ελληνικού κινηματογράφου όπου είναι ο γάμος η συνήθης διέξοδος από τα προβλήματα, στην περίπτωση αυτής της ταινίας είναι η πολιτικοποίηση η απαρχή της της διαδικασίας βελτίωσης της ζωής του. (Σύγχρονος Κινηματογράφος, τ. 17-18, 1978)

Η δεύτερη ταινία είναι η «Ανατολική περιφέρεια», η οποία προβλήθηκε το 1979. Είναι η πρώτη ταινία του Βασίλη Βαφέα. Γυρίστηκε με εξαιρετικά πενιχρά μέσα και χωρίς κάποια ουσιαστική προοπτική για να καλύψει ακόμα και αυτά τα περιορισμένα έξοδα του. Όπως υπαινίσσεται και ο τίτλος της, η ταινία πραγματεύεται το μεγάλο και παλαιό ερώτημα πού βρίσκεται η θέση της Ελλάδας, όχι όμως πολιτικά όπως ήταν το μεγάλο θέμα της εποχής, αλλά πολιτισμικά. Η ταινία παρουσιάζει διαδοχικά και τα δύο πολιτισμικά παραδείγματα, που βέβαια ενσωματώνουν και ουσιαστικά στοιχεία οικονομικής οργάνωσης. Εναλλακτική θεώρηση της ταινίας μπορεί να είναι και η μαρξιστική ανάλυση της υποταγμένης περιφέρειας στις ανεπτυγμένες μητροπόλεις. Το πρώτο παράδειγμα, της υποανάπτυκτης ανατολής, αφορά την πρώτη απασχόληση του ήρωα σε μια παραδοσιακή οικογενειακή ελληνική επιχείρηση.

Ανθρώπινη μεν με έντονα ανεπτυγμένες διαπροσωπικές σχέσεις, αλλά ανοργάνωτη χωρίς κατεύθυνση και δομές λειτουργίας. Με άφθονο χιούμορ, που αγγίζει ενίοτε και το παράλογο, ο σκηνοθέτης περιγράφει μια σειρά από τραγελαφικές καταστάσεις. Η ανατολή απεικονίζεται λοιπόν ως στερεότυπο καθυστέρησης, χαμηλής παραγωγικότητας και οπισθοδρόμησης. Το δεύτερο παράδειγμα της δύσης, περιγράφεται στο πλαίσιο της εταιρίας που μετακινείται ο απηυδυσμένος ήρωας από την τραγελαφική λειτουργία της πρώτης επιχείρησης που εργάστηκε. Η νέα εταιρία έχει πολυεθνική ιδιοκτησία και εντελώς διαφορετικές συνθήκες λειτουργίας. Το περιβάλλον είναι αυστηρό, οι σχέσεις απρόσωπες και η παραγωγή τυποποιημένη και βασισμένη σε οικονομικά κριτήρια απόδοσης. Οι διαδικασίες είναι εντελώς μηχανικές και αντιλαμβάνονται τον άνθρωπο όχι ως μια αυθύπαρκτη οντότητα αλλά ως ένα γρανάζι μιας ευρύτερης ενότητας.

Και σε αυτή την ταινία παρουσιάζεται το επίκαιρο ερώτημα την περίοδο της ένταξης στην ΕΟΚ, το αν οι συνθήκες και οι νοοτροπίες του ανατολικού παρελθόντος συνάδουν με το δυτικό ορθολογιστικό μοντέλο. (Περούλη, 2019: 104) Θα μπορέσει η Ελλάδα να απαντήσει το αίτημα για εκσυγχρονισμό, στοιχείο κλειδί για την ένταξη στην Ευρώπη, και να αποδεχθεί ένα διαφορετικό μοντέλο διοίκησης των ανθρωπίνων πόρων που αλλοτριώνει τον εργαζόμενο σε ένα περιβάλλον εξαρτημένης εργασίας; όπως λέει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης. (Φιλμ, τ. 19, 1980) Η διαδικασία αυτή οδηγεί το άτομο στην απώλεια της ανθρωπιάς του. Το κλείσιμο της ταινίας, η μεταμόρφωση του πρωταγωνιστή σε ένα αυστηρό και αποστασιοποιημένο χαρακτήρα υποδηλώνει ακριβώς αυτό. Ο σκηνοθέτης εκτιμά ότι η περίοδος αναφοράς της ταινίας είναι μια φάση μετάβασης, από την επιχείρηση του πρώτου τύπου σε αυτή του δεύτερου. Οι ελληνικές παραδοσιακές εταιρείες σύντομα δεν θα μπορούν να ανταπεξέλθουν στον ανταγωνισμό και θα αναγκαστούν να κλείσουν.

Η ταινία του Βαφέα παρουσιάζει επίσης ενδιαφέρον γιατί όλες οι αναφορές της είναι υπαινικτικές, δίχως στοιχεία άμεσης καταγγελίας αναφορικά με τα θέματα που θέλει να εγείρει. Ο θεατής καταλαβαίνει, ή μάλλον καλύτερα συμπεραίνει, το τι επιχειρεί να συζητήσει ο σκηνοθέτης. Η εν λόγω αντιμετώπιση είναι αρκετά διαφορετική από αυτή του

Θεόδωρου Μαραγκού ο οποίος όπως θα δούμε αργότερα είναι εξαιρετικά σαφής στην προβληματική που θέλει να αναδείξει.

Η τρίτη ταινία είναι «Το εργοστάσιο» του Τάσου Ψαρρά, του 1981. Είναι η τρίτη του ταινία μετά το «Δι' ασήμαντον αφορμή» του 1974 και τον «Μάη» του 1976. Η θεματολογία της ταινίας είναι παρόμοια με τις προηγούμενες ταινίες που παρουσιάσαμε. Το ύφος δεν είναι πλέον σατυρικό καθώς κυριαρχεί ο κοινωνικός ρεαλισμός. Η ταινία είναι βασισμένη στο βιβλίο του Λάζαρου Παυλίδη «Ο χρυσός νοικοκύρης». Η ταινία καταγράφει τον αγώνα ενός επιχειρηματία περιορισμένου βεληνεκούς στην προσπάθειά του να διατηρήσει ζωντανή τη μικρή οικογενειακή του επιχείρηση σε μια επαρχιακή πόλη του ελληνικού βορρά. Τα προβλήματα του πολλά. Καιρικά αλλά και κυρίως σε σχέση με ένα κράτος δυσλειτουργικό και προβληματικό το οποίο χαρακτηρίζουν η γραφειοκρατία και η διαφθορά. Από την άλλη υπάρχουν οι νόμοι της αγοράς και οι νέες τεχνολογίες που φέρνουν σε δυσχερή θέση όποιον δεν μπορεί να ακολουθήσει. Η κατάληξη είναι προδιαγεγραμμένη. Η επιχείρηση κλείνει και ο ιδιοκτήτης, όπως και ο γιος του, καταλήγουν εργάτες σε εργοστάσιο της περιοχής. Άρα και σε αυτήν την ταινία βασική θεματική είναι η μετατροπή του μικρού ιδιοκτήτη σε προλετάριο. (*Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τ. 31, 1982) Η ταινία βγαίνει στις αίθουσες το 1981, δηλαδή τη χρονιά της ένταξης (αλλά και της κυβερνητικής αλλαγής). Η κυβέρνηση της νέας Δημοκρατίας προσπαθούσε να καταδείξει τα οφέληματα της ευρωπαϊκής προοπτικής. Ο σκηνοθέτης αντίθετα είχε τις ενστάσεις και τις ανησυχίες του, στοιχείο που είναι εμφανές στην ταινία. (Οικονόμου, 2019: 98-99) Η ταινία του συνοψίζει πολλά από τα προβλήματα της ελληνικής επαρχίας. Την αδυναμία να προσαρμοστεί στις αλλαγές που φέρνει η ΕΟΚ και την έλευση του ξένου ανταγωνισμού. Το ρόλο του κράτους στην αγροτική οικονομία, τα ρουσφέτια, και όλα αυτά που οδηγούν στην προλεταριοποίηση των μικροαστών της επαρχίας. Η ταινία σχολιάζει και την οπισθοδρομική ελληνική οικογένεια με τον πατέρα-αφέντη που καταδυναστεύει όλες τις γυναίκες που εντάσσονται σε αυτή, αλλά και τη γενικότερη απαξιωτική αντιμετώπιση των γυναικών από την κοινότητα. (Μικελίδης *Ελευθεροτυπία* 18.10.81) Η ταινία κάνει επίσης μια αναφορά στον πολιτικό αμοραλισμό που συχνά απαντάται στις μικρότερες κοινωνίες. Στο πελατειακό σύστημα όπου η υποστήριξη ενός πολιτευτή θα πρέπει να συνδέεται με την

προσπάθεια λήψης ενός ανταλλάγματος. Βλέπουμε τον ήρωα να νουθετεί το γιο του να μην εκφράζει ανοιχτά τις πολιτικές του απόψεις αλλά να περιμένει να προκύψει ο νικητής ώστε να συνταχθεί ωφελμιστικά μαζί του.

4 ΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΥΜΠΑΝ ΤΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΜΑΡΑΓΚΟΥ

Η παρούσα ενότητα θα πραγματευθεί το έργο του Θεοδώρου Μαραγκού. Αφετηρία θα αποτελέσει μια σύντομη βιογραφία του δημιουργού. Θα ακολουθήσει η φιλμογραφία του κατά την δεκαετία του 1970, δηλαδή τις ταινίες που προβλήθηκαν κατά την περίοδο αναφοράς της εργασίας. Συστηματικότερη ανάλυση και παρουσίαση των θεματικών που προβάλλει, θα γίνει για την ταινία «Μάθε μου παιδί μου γράμματα» την ίσως εμβληματικότερη και γνωστότερη ταινία του σκηνοθέτη.

Ο Θόδωρος Μαραγκός γεννήθηκε στα Φιλιατρά Μεσσηνίας το 1944. Έζησε τα παιδικά του χρόνια εκεί αποκτώντας ένα βαθύ συναίσθημα και γνώση του τόπου του. Η σύνδεση με αυτόν τον τόπο, που μπορεί να αναπαριστά και όλη την ελληνική επαρχία, παρέμεινε κεντρικό σημείο του προβληματισμού του και των κινηματογραφικών του αναπαραστάσεων. Ολοκλήρωσε τις δευτεροβάθμιες σπουδές του στην Αθήνα όπου είχε μετακομίσει η οικογένειά του το 1960. Η εσωτερική μετανάστευση, όπως και η εξωτερική σε εκείνη την περίοδο, ήταν βασική διέξοδος της ελληνικής οικογένειας που αναζητά μια καλύτερη τύχη στα μεγάλα αστικά κέντρα. Το μονοπάτι αυτό μόνο εύκολο δεν είναι αφού συνεπάγεται πολλές δυσκολίες ένταξης, προβλήματα εξοικείωσης με το νέο περιβάλλον και αμφίβολες προοπτικές επαγγελματικής αποκατάστασης. Τις τελευταίες τάξεις του σχολείου μαζί με τα μαθήματα του απασχολείται στο κουρείο του πατέρα του συμβάλλοντας και αυτός στη συντήρηση της οικογενείας. (Κατσάπης, υπό δημοσίευση)

Από σχετικά νεαρή ηλικία ασχολήθηκε με το σκίτσο και τη γελοιογραφία, στοιχείο που συνέδραμε και στα πρώτα βήματα της κινηματογραφικής του ενασχόλησης. Σε παρόμοιο πλαίσιο σπούδασε γραφικές τέχνες. Τα παραπάνω εφόδια ήταν η μαγιά για να ξεκινήσει το δημιουργικό του ταξίδι. Αφετηρία της διαδρομής ήταν τα κινούμενα σχέδια, μια τέχνη σχεδόν ανύπαρκτη στην Ελλάδα της εποχής. Η εκμάθησή της ήταν για το Μαραγκό μια διαδικασία δυσχερής χωρίς καθοδήγηση μιας και στην Ελλάδα δεν υπήρχε κάποια σχολή που να διδάσκει το αντικείμενο. Ο ίδιος σε ερώτηση, στο πλαίσιο συνέντευξης προς το Θωμά Σιδέρη, αν το κινούμενο σχέδιο ήρθε ως φυσική εξέλιξη της ενασχόλησης με

το σκίτσο δηλώνει: «Κάπως έτσι. Στα τέλη της δεκαετίας του '60 αποφασίζω να κάνω την πρώτη μου ταινία κινουμένων σχεδίων. Μάλλον, ήμουνα από τους πρώτους στην Ελλάδα που ασχολήθηκα μ' αυτό το σινεμά. Εντάξει, δεν ήτανε και το πιο εύκολο πράγμα. Ελάχιστα τεχνικά μέσα, απίστευτες ώρες δουλειάς και τη χούντα πάνω από το κεφάλι μας» (cinefil-net.blogspot) Ταινία κινουμένων σχεδίων μικρού μήκους είναι λοιπόν η ταινία «Τσουφ» του 1969. Σε μια περίοδο πέρα των σαράντα ετών που θα ακολουθήσει, θα γυρίσει πλήθος ταινιών μικρού και μεγάλου μήκους, ταινίες μυθοπλασίας αλλά και ντοκιμαντέρ, θα κερδίσει πληθώρα βραβείων αλλά και πάνω από όλα θα κερδίσει την αγάπη των θεατών. Πέρα από τις ταινίες που θα παρουσιάσουμε, συνεχίζει τη δημιουργική του διαδρομή και στις επόμενες δεκαετίες γυρίζοντας ταινίες μυθοπλασίας όπως το «Τι έχουν να δουν τα μάτια μου», μια ταινία μεγάλου μήκους του 1984 η οποία συνεχίζει την πραγμάτευση των ουσιαστικών θεμάτων που απασχολούν το Μαραγκό στην καλλιτεχνική του πορεία, όπως ο αέναος αγώνας του μικρού και αδύναμου ανθρώπου να βελτιώσει τις συνθήκες της ζωής του αλλά αντιμετωπίζει ανυπέρβλητες δυσκολίες από ένα σύστημα ισχυρά εδραιωμένο που παρά τις κατά καιρούς εξαγγελίες δεν αλλάζει. Το 2008 γυρίζει τους «Ισοβίτες» μια ταινία με εντυπωσιακό πρωταγωνιστικό δίδυμο τους Βαγγέλη Μουρίκη και τον Τάκη Σπυριδάκη, και ένα, σε αρκετές περιστάσεις, σουρεαλιστικό σενάριο που σχολιάζει τη σύγχρονη ζωή και τις προτεραιότητές της. Η ταινία δεν εξασφάλισε διανομή παρά μόνο σε τρεις ανεξάρτητους κινηματογράφους, αποτέλεσμα κατά τον σκηνοθέτη της συντονισμένης προσπάθειας του συστήματος κινηματογραφικής διανομής να τον αποκλείσει. Η ταινία παρότι σχεδόν δεν προβάλλεται στην Ελλάδα, κερδίζει το δεύτερο βραβείο μυθοπλασίας στο διεθνές φεστιβάλ κινηματογράφου του Οχάιο στις Η.Π.Α. Ο Μαραγκός εξακολουθεί και γυρίζει και ντοκιμαντέρ όπως το BLACK MΠΕΕΕ του 2005 το οποίο βραβεύεται με το Β' Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το 2008 γυρίζει το «Αρκεί να φαίνονται ωραία», το οποίο βραβεύεται στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Χαλκίδας. Είναι ένα ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους. Ο Μαραγκός γυρίζει και πάλι στην ιδιαίτερη πατρίδα του τα Φιλιατρά. Καταγράφει την οικολογική καταστροφή και τη χρήση βλαβερών φυτοφαρμάκων από τους αγρότες που προσπαθούν να παραμείνουν στο τόπο τους και δεν έχουν άλλες εναλλακτικές. Η ταινία ξαναγυρνά στα μέρη της πρώτης ταινίας του «Λάβετε θέσεις» και

συζητά θέματα που τον απασχολούν σε όλη την περίοδο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Το 2015 ο Μαραγκός παρουσιάζει το ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους «Πώς να σωπάσω». Η ταινία βραβεύτηκε στα Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Χαλκίδας, της Ιεράπετρας, της Καλαμάτας και του Ναυπλίου. Αναφέρεται σε μια πολύ δυσχερή και φορτισμένη περίοδο της πρόσφατης ιστορίας μας, τα χρόνια της οικονομικής κρίσης και της επιβολής ενός καθεστώτος διεθνούς εποπτείας στην οικονομική διαχείριση της χώρας. Ταινία και αυτή ανεξάρτητης παραγωγής, γυρισμένη με πενιχρά μέσα και αποτέλεσμα μιας συνεργασίας πολλών απλών ανθρώπων που θέλουν και αυτοί να εκφράσουν μια άποψη για τα δημόσια πράγματα της Ελλάδας. Μια άποψη που στο επίπεδο των απλών ανθρώπων διαφέρει ουσιαστικά από τις επίσημες αφηγήσεις που εκφράζουν οι πολιτικές ηγεσίες. Η ταινία με άλλα λόγια θα μπορούσαμε να πούμε ότι εκφράζει την απογοήτευση του σκηνοθέτη για τον τρόπο που χειρίστηκαν τα μνημονιακά θέματα οι ηγεσίες της εποχής. (efsyn.gr)

Το «Όλο γελούσε» του 2018 συνδυάζει στοιχεία μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ και αποτελεί ένα φόρο τιμής στον καλό φίλο και για πολλά χρόνια συνεργάτη Κώστα Τσάκωνα. Η ταινία προσπαθεί να δείξει και άλλες πλευρές της ζωής του δημοφιλούς κωμικού, τις δυσκολίες και τα προβλήματα του ανθρώπου που ήταν πίσω από τον κωμικό.

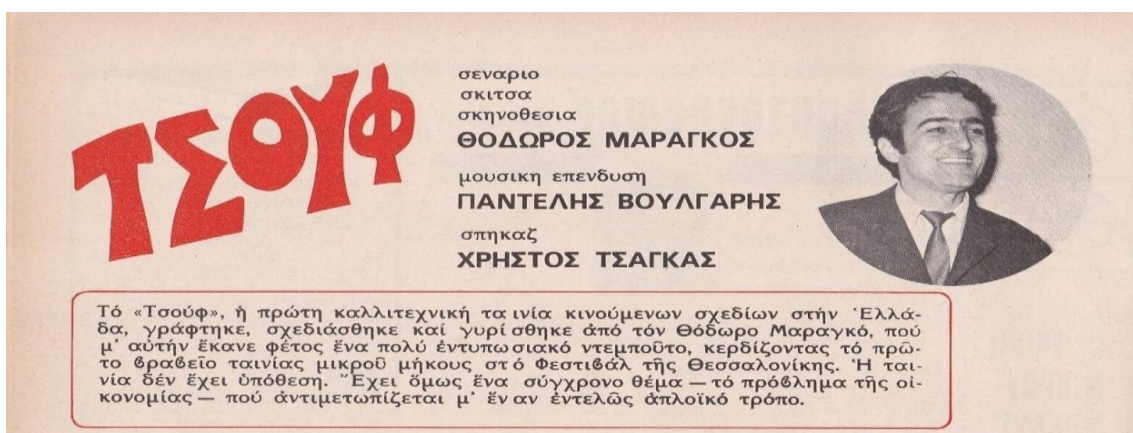
Η μικρή του ενασχόληση με την τηλεόραση έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία δύο σειρών που προβλήθηκαν το 1989 και το 1993. («Εμμονες ιδέες» και «Πέρα από τον ορίζοντα».) Μένει πάντα πίσω από την κάμερα με μόνη εξαίρεση την εμφάνιση του το 1998 στην ταινία μικρού μήκους, «Θαύματα στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας» του Στέργιου Νιζήρη. Η καριέρα του περιλαμβάνει και τη διδασκαλία σε κινηματογραφικές σχολές όπου δίδαξε σκηνοθεσία-μοντάζ. Στα 78 του χρόνια κυκλοφόρησε το πρώτο του βιβλίο «Ο Δάσκαλος της Αρκαδίας και ο Τάλως 21^{ος} αιώνας» το οποίο όπως τονίζει, φιλοδοξεί να μετατρέψει σε κινηματογραφική ταινία. (Ελευθεράκη, 2022)

Το σινεμά του Μαραγκού είναι σκεπτόμενο αλλά συνάμα και διασκεδαστικό. Σε καμία περίπτωση ανώδυνο, αλλά πάντα με την πρόθεση να διανθίσει με χιούμορ τα προβλήματα και τις δυσκολίες της καθημερινότητας. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος σε μια συνέντευξη του στο περιοδικό *Γυναίκα* εκφράζει τον προβληματισμό του για την πόλωση

της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής μεταξύ δύο άκρων. Των ταινιών δημιουργού και των «εύκολων» εμπορικών παραγωγών. Διατυπώνει την ανησυχία του για την απουσία ταινιών που συγκερνούν τα δύο άκρα, δηλαδή έναν ποιοτικό εμπορικό κινηματογράφο με άποψη. Ο κινηματογράφος του Θεόδωρου Μαραγκού θα μπορούσε να θεωρηθεί ως κάποια απάντηση στην απουσία αυτή.

4.1 ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Σε αυτήν την ενότητα θα παρουσιαστούν οι ταινίες που έκανε ο Θεόδωρος Μαραγκός στην περίοδο από το 1969 ως το 1982. Η πρώτη του ταινία τοποθετείται χρονικά οριακά νωρίτερα της περιόδου που εξετάζουμε. Κρίθηκε όμως σκόπιμο να γίνει μια σύντομη αναφορά στην ταινία που αποτελεί την απαρχή της κινηματογραφικής του πορείας.



- 1969 «Τσουφ». Η πρώτη ταινία του Μαραγκού είναι μικρού μήκους και είναι κινουμένων σχεδίων. Μια ταινία που διαρκεί λιγότερο από πέντε λεπτά αλλά διατυπώνει ένα σαφές και διαπεραστικό σχόλιο για τη δύναμη του χρήματος και για την εμπορευματοποίηση της σύγχρονης ζωής. Το νόμισμα των χιλίων δραχμών αναπαριστά έναν μεταμορφωμένο κακόβουλο ιό που αναλαμβάνει τον έλεγχο του ανθρωπίνου εγκεφάλου. Τη μουσική επιμέλεια έχει αναλάβει ο Παντελής Βούλγαρης. Η ταινία βραβεύεται στο Φεστιβάλ

Θεσσαλονίκης με το Α' Βραβείο Μικρού Μήκους με Υπόθεση όπως και με το Ειδικό Βραβείο Κριτικών.



- 1971 «Σσστ». Μια ακόμα ταινία μικρού μήκους κινουμένων σχεδίων η οποία επίσης έλαβε το Α' Βραβείο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για ταινία μικρού μήκους με υπόθεση. Αν το «Τσουφ» δεν ξεπερνούσε τα πέντε λεπτά το «Σσστ» δεν ξεπερνά τα έξι. Συμπυκνώνει όμως μέσα σε αυτή μικρή διάρκεια μια ανάγλυφη αναπαράσταση της κοινωνικής πραγματικότητας των ημερών της δικτατορίας. Το αφήγημα το Μαραγκού καταγράφει τη μιζέρια της καθημερινότητας των απλών ανθρώπων, θέμα που θα τον απασχολήσει συστηματικά σε όλη την κινηματογραφική του πορεία. Σχολιάζει με καυστικό τρόπο το μοντέλο ανοικοδόμησης που θα έπρεπε να συμβάλει στην βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης των πολιτών. Η βελτίωση όμως παραμένει μια απλή απατηλή υπόσχεση. Τα μεγάλα λόγια παραμένουν, όπως παραμένει και η δύσκολη πραγματικότητα. Συμπληρωματικό αλλά ουσιαστικό στοιχείο της θεώρησης του σκηνοθέτη είναι η υποχρεωτική αποδοχή της κατάστασης χωρίς τη δυνατότητα έκφρασης άλλης γνώμης, αμφιβολίας ή ένστασης. Και η όποια δειλή και προσεκτική προσπάθεια διατύπωσης μιας άποψης που δεν συντάσσεται με την επίσημη εκδοχή, πλακώνεται και καταπνίγεται από ένα ηχηρό Σσστ. Η κριτική του Μαραγκού είναι ισχυρή και ευδιάκριτη. Ενίοτε όπως στην περίπτωση της εμφάνισης της πινακίδας «ΓΥΨΟΣ» η σύνδεση με το καθεστώς της δικτατορίας είναι

άμεση. Κατά τον γράφοντα είναι άξιο απορίας πώς η ταινία, όπως και το «Τσουφ» άλλωστε, όχι μόνο έλαβε άδεια προβολής αλλά και μάλιστα βραβεύτηκε σε ένα καθολικά ελεγχόμενο φεστιβάλ. Μια υπόθεση εργασίας θα μπορούσε να είναι ότι παρότι οι μηχανισμοί της λογοκρισίας φαινόταν πανίσχυροι, είχαν πολλά κενά στη λειτουργία τους.



- 1971 «Οικόπεδο». Η ταινία γυρίζεται την ίδια περίοδο με το «Σσστ». Μικρού μήκους και αυτή αλλά δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ. Η διάρκεια είναι μόλις δώδεκα λεπτά αλλά και πάλι ο Μαραγκός καταφέρνει μέσα σε λίγο χρόνο να πει τόσα πολλά. Η ταινία δεν έχει σενάριο και όπου υπάρχει λόγος, όπως στο τέλος, είναι υποστηρικτικός της περιγραφής της συνθήκης. Καταγράφει εικόνες καθημερινότητας με πρωταγωνιστή ένα χώρο. Ο χώρος είναι το οικόπεδο του τίτλου που βρίσκεται στα Κάτω Πετράλωνα Αττικής. Περιοχή εργατική και υποβαθμισμένη, δεξαμενή χεριών για τα εργοστάσια της περιοχής. Το οικόπεδο εκπληρώνει ένα σημαντικό ρόλο για τη γειτονία. Αποτελεί χώρο συνάθροισης, συναναστροφής και ίσως και το μόνο κοινόχρηστο έδαφος για παιχνίδι και αθλητισμό των παιδιών της γειτονιάς, αλλά και τη θέαση μιας κινηματογραφικής ταινίας μέσω μια υποτυπώδους προβολής. Η ταινία εξελίσσεται χρονικά γύρω από τις εποχές και τις αλλαγές της χρήσης του χώρου. Αρχικά είναι η βάση ενός υπαίθριου λούνα-παρκ, ταπεινού και χωρίς οποιαδήποτε υποψία λάμψης, που παρέχει όμως τη βασική υποδομή για τη συνάθροιση και τη διασκέδαση της κοινότητας.

(www.filmfestival.gr) Παρά το μίζερο και φτωχικό περιβάλλον, η χαρά υπάρχει στα πρόσωπα των κατοίκων. Η χαρά για τα απολύτως βασικά που είναι όμως ταυτόχρονα και πολύ σημαντικά. Ο χειμώνας φέρνει την ερημιά στο οικόπεδο, ενώ η άνοιξη το ξαναγεμίζει με μαθητές που υπό τον ήχο στρατιωτικών ταμπούρλων κάνουν γυμναστικές επιδείξεις. Η όλη αυτή αφήγηση αναπαριστά μια Αθηναϊκή συνοικία, με έναν τρόπο όμως που διαφέρει ουσιωδώς από το επίσημο αφήγημα του καθεστώτος που θέλει την Αθήνα μια σύγχρονη μεγαλούπολη, με συνεχώς αναπτυσσόμενες υποδομές και σε μια διαδικασία αέναης προόδου. Η διάσταση της αναπαράστασης είναι πολύ μεγάλη. Πρόκειται για δύο διαφορετικές εικόνες. Η ευημερία του Καθεστώτος από τη μία και η κατάντια της πραγματικότητας από την άλλη. Το στοιχείο αποτελεί και το βασικό λόγο της απαγόρευσης της προβολής της ταινίας στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και έπειτα και σε όλη την επικράτεια. Είναι εύλογο να συμπεράνουμε ότι η επιτροπή λογοκρισίας ενοχλείται από το περιεχόμενο του ντοκιμαντέρ και όχι από την όποια πιθανή τοποθέτηση ή και στράτευση του δημιουργού τον οποίο βραβεύει στο ίδιο το φεστιβάλ αλλά με άλλη ταινία. Η ταινία δεν μπορεί να κατηγοριοποιηθεί ως άμεσα πολιτική αλλά σε δεύτερη ανάγνωση αντιμετωπίζει αρνητικά το μοντέλο της «ανοικοδόμησης» που προβάλλει η χούντα και έτσι, έμμεσα ίσως, αποκτά μια ιδιαίτερη πολιτική χροιά. Η τελευταία σκηνή και τα λόγια του υπεύθυνου εκπαιδευτικού, σχολιάζουν την αλλαγή που επήλθε στη χρήση του οικοπέδου. Το οικόπεδο αποδόθηκε σε εργολάβο με σκοπό την εμπορική του εκμετάλλευση, κάτι που όμως αναπόφευκτα συνεπάγεται την απώλεια του χώρου για την κοινότητα και ό,τι συμβολίζει αυτό. Την απόλυτη επικράτηση της παντοδύναμης λογικής του κέρδους και την οικοδόμηση και των τελευταίων ελεύθερων χώρων που έχουν απομείνει στην γειτονία. (Κατσάπης, υπό δημοσίευση) Η επικείμενη αλλαγή, δηλαδή η διαφοροποίηση του χώρου αποτέλεσε ένα από τα κίνητρα του σκηνοθέτη να γυρίσει την ταινία ώστε σώσει τη μνήμη του οικοπέδου στο φιλμ. (Κατσάπης, 2016: 22)



- 1973 «Λάβετε θέσεις». Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Θεοδώρου Μαραγκού διαρκεί 77 λεπτά και ξεδιπλώνει σε μεγάλο βαθμό την προβληματική και τη θεματολογία που θα συνεχίζουμε να βλέπουμε και στις επόμενες ταινίες του. Δείγματα της κοσμοθεωρίας του είναι εμφανή στις πρώτες τρεις ταινίες μικρού μήκους που προηγήθηκαν. Στο «Λάβετε θέσεις» αναπτύσσει πιο ολοκληρωμένα και σε μεγαλύτερο βάθος την οπτική του. Η ταινία γυρίστηκε το 1973 στα Φιλιατρά Μεσσηνίας, δηλαδή στον τόπο καταγωγής του σκηνοθέτη. Στο γύρισμά της συνέβαλαν και οι κάτοικοι της κομόπολης. Αποτέλεσε μια ανεξάρτητη παραγωγή η οποία είχε λίγα μέσα στη διάθεση της και στην οποία ο σκηνοθέτης είναι ταυτόχρονα και παραγωγός. Η ταινία δεν είχε πολύ μεγάλη απήχηση στους κινηματογράφους της πρώτης προβολής κόβοντας περίπου 17 χιλ. εισιτήρια, επίδοση που την φέρνει στην 36η θέση μεταξύ των 44 ελληνικών ταινιών της χρονιάς. Έλαβε τέσσερα βραβεία στο φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Το βραβείο καλλιτεχνικής ταινίας, πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη, φωτογραφίας και τιμητικό βραβείο ερμηνείας (για τον Βαγγέλη Καζάν). Στην ταινία εμφανίζεται για πρώτη φορά σε ταινία μεγάλου μήκους ο Κώστας Τσάκωνας ο οποίος στην πορεία θα συμμετάσχει και σε άλλες ταινίες του Μαραγκού. Η σχέση τους πέρα από επαγγελματική αποκτά και μια φιλική διάσταση που θα μεγαλώσει μέσα στο χρόνο και θα διακοπεί μόνο με το θάνατο του Τσάκωνα το 2015.

Η ταινία διηγείται σε πρώτο βαθμό την ιστορία κάποιων ανθρώπων, των πρωταγωνιστών της, κατά βάση όμως καταγράφει την κατάσταση ενός τόπου, τις συνθήκες μιας μικρής ελληνικής πόλης. Κάθε εικόνα της κάμερας αποτελεί ένα τεκμήριο για την πραγματικότητα των Φιλιατρών του 1973, αλλά και για την ελληνική επαρχία εν γένει. Εικόνες εγκατάλειψης παντού. Ενοικιαστήρια και άδειοι χώροι. Χαμόσπιτα και κότες στη μέση του δρόμου. Εικόνες ραθυμίας που σηματοδοτούν την ακινησία και την ανυπαρξία ζωής. Η κοινωνική ζωή και η συναναστροφή περιορίζονται στο καφενείο-ταβέρνα. Κάτι περισσότερο από αυτό θα απαιτούσε την επίσκεψη σε κάποια μεγαλύτερη πόλη. Η μπάντα του δήμου τις Κυριακές στην κεντρική πλατεία το γεγονός της εβδομάδας και οι κάτοικοι ντυμένοι με τα καλά τους. Ο πύργος του Άιφελ των Φιλιατρών, έργο παλινοστούντα Ελληνοαμερικανού που θέλει να δωρίσει στη γενέτειρα έργα αμφίβολης αισθητικής, περιστοιχίζεται από πρόβατα. Η ανάγκη επίσκεψης στο πορνείο της παρακείμενης πόλης. Οι υποδομές που είναι πολύ υποβαθμισμένες. Οι δομές υγείας είναι ουσιαστικά ανύπαρκτες. Ο άτυχος ασθενής θα πρέπει να μεταφερθεί στην Αθήνα για να λάβει υπηρεσίες υγείας. Και όχι με ασθενοφόρο που δεν υπάρχει αλλά με ίδια μέσα, και αν είναι τυχερός και προλάβει και δεν καταλήξει κατά τη μεταφορά όπως συνέβη στον πατέρα του πρωταγωνιστή, σε μια σκηνή γυρισμένη κατά το γράφοντα με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο. Η κάμερα παρακολουθεί από απόσταση το αυτοκίνητο που μεταφέρει τον ασθενή μαζί με τα δύο παιδιά του. Το αυτοκίνητο σταματά, και πάντα από απόσταση που δεν μας επιτρέπει να δούμε τις εκφράσεις των προσώπων, η κόρη βγαίνει από το αυτοκίνητο σε έξαλλη κατάσταση κάτι που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ασθενής πατέρας της έχει πεθάνει. Στην σκηνή που προηγείται ο Μαραγκός οδηγεί την κάμερα στην πινακίδα που βρίσκεται στην άκρη του δρόμου «Η αποκέντρωση φέρνει το κράτος στην πόρτα του πολίτη». Ο σκηνοθέτης θα κάνει κάτι αντίστοιχο αρκετές φορές στις ταινίες του. Θα καταδείξει δηλαδή την αναντιστοιχία

μεταξύ των υποσχέσεων που δίνει το κράτος και της πραγματικής κατάστασης που αντιμετωπίζει ο πολίτης.

Η ιστορία ξετυλίγεται γύρω από τον Ανδρέα. Είναι ράφτης αλλά και ταυτόχρονα δρομέας. Το να τρέχει είναι για αυτόν μια υπαρξιακή ανάγκη. Με το τρέξιμο επιχειρεί να καλύψει τα κενά της ζωής τους και να απαλύνει τις ανησυχίες του για τον μέλλον του. Έχει μια αδελφή που σχεδιάζει να παντρεύει με τον καλύτερό του φίλο. Η αδελφή του όμως είναι ήδη σε σχέση με κάποιον άλλο και για να αποφύγει τον ανεπιθύμητο γάμο αποφασίζει να φύγει από το χωριό με τον αγαπημένο της. Ο Ανδρέας μην μπορώντας να αντιμετωπίσει τη μοναξιά και τη φθίνουσα επαγγελματική και οικονομική του προοπτική αναγκάζεται και εκείνος να εγκαταλείψει τα Φιλιατρά και να μετακομίσει στην Αθήνα προσβλέποντας σε μια καλύτερη μέρα. Ο Ανδρέας αναπαριστά τον τόπο που φθίνει. Είναι ένας από τους πολλούς που αναγκάζονται να αφήσουν την ύπαιθρο και να εφοδιάσουν τα εργοστάσια της Αθήνας με το απαραίτητο εργατικό δυναμικό. (Σολδάτος, 2015: 73) Στο υπόβαθρο της δυσπραγίας των αγροτών της περιοχής βρίσκουμε την αδυναμία τους να εξυπηρετήσουν τα δάνεια που έχουν πάρει από την Αγροτική Τράπεζα. Η αναπόφευκτη κατάληξη είναι συχνά η πώληση των κτημάτων για να αποπληρωθούν τα χρέη, και η μετεξέλιξη των μικρο-ιδιοκτητών σε άκληρους που είτε θα πρέπει να γίνουν εργάτες γης είτε βιομηχανικοί εργάτες στην πόλη. Η μετεξέλιξη αυτή αφορά και το σύνολο της παραγωγής που αρχίζει να συγκεντρώνεται σε λίγα χέρια, ενώ η ταινία σχολιάζει και την επερχόμενη αλλαγή στη διαδικασία της παραγωγής με την εμφάνιση των φυτοφαρμάκων. Με άλλο όρο θα μπορούσαμε να ονοματίσουμε τη διαδικασία ως εκσυγχρονισμό, θέμα που ήδη έχει απασχολήσει τον Μαραγκό και στο «Οικόπεδο». Ένας αγώνας που τα πράγματα αλλάζουν. Ένας αγώνας που γεννά νικητές και ηττημένους. Ο μικρός επαρχιακός τόπος και ο Ανδρέας είναι οι ηττημένοι. Και ενώ στην

αρχή της ταινίας κερδίζει έναν αγώνα με συμμετέχοντες από άλλες πόλεις της περιοχής, στο δεύτερο αγώνα βγαίνει τελευταίος.

Η ταινία πέρα από την καταγραφή της κατάστασης της ηττημένης επαρχίας, έχει και ένα δεύτερο επίπεδο που είναι πιο αμιγώς πολιτικό. Κλειδί στην κατανόηση της πολιτικής χροιάς είναι ένας άλλος χαρακτήρας της ταινίας ο Βασίλης. Μικρός ιδιοκτήτης γης που τα έχασε όλα και αρνήθηκε να δουλέψει ως εργάτης σε άλλο παραγωγό της περιοχής. Βρέθηκε και αυτός στην Αθήνα για να κυνηγήσει μια καλύτερη τύχη. Ο Βασίλης όμως διαμορφώνει μια εντελώς διαφορετική στάση ζωής από τον Ανδρέα. Είναι μαχητικός και επιδιώκει ενεργά να αλλάξει την κατάστασή του, ερχόμενος συχνά σε σύγκρουση με τους εργοδότες του. Ο Βασίλης δεν συμβιβάζεται και επιδιώκει κάτι καλύτερο. Ο Ανδρέας είναι στον αντίποδα. Συμβατικός και κομορμιστής έχει συμβιβαστεί με τη συνθήκη που διέπει τη ζωή του. Η διαφορά αντίληψης που τους χωρίζει αντανακλάται ανάγλυφα στο διάλογό τους. *«Στη ζωή πρέπει να κάνουμε και το κοροϊδο»* λέει ο Ανδρέας. Ο Βασίλης ανταπαντά: *«Το κοροϊδο να το κάνεις εσύ»*. Ο Ανδρέας ως ξεκάθαρη δήλωση της απόλυτης ηττοπάθειάς του λέει: *«Έξυπνος είναι αυτός που τα έχει καλά με τα αφεντικά»*. Η τελευταία σκηνή της ταινίας δείχνει τους δύο ήρωες στον υπαίθριο χώρο του Ζάππειου. Και οι δύο συνεπείς στο χαρακτήρα τους. Ο Ανδρέας απολαμβάνει το πρόγραμμα του αναψυκτήριου. Ο Βασίλης συζητά με ένα φοιτητή για πολιτικά ζητήματα σε μια προσέγγιση εργατών και φοιτητών που επιζητούν μια αλλαγή. Αποτελούν την αντίδραση στην υφιστάμενη συνθήκη. Η χρονική συνθήκη δεν είναι τυχαία. Η αντίδραση που θα κορυφωθεί με τα γεγονότα του Πολυτεχνείου είναι κοντά. (Βαλούκος, 2011: 95) Ο χαρακτήρας του Βασίλη αναπαριστά την ελπίδα, την αντίσταση και τη μη παθητική αποδοχή της κατάστασης. Ο ίδιος ο Μαραγκός λέει: *«Το Λάβετε θέσεις μίλαγε για μια ιστορική καμπή στην ελληνική κοινωνία, το τέλος μιας εποχής. Βίωσα στο χωριό μου την «αιμορραγία» της ελληνικής επαρχίας, την εγκατάλειψη, τον μαρασμό. Επιλέγοντας μια*

αισιόδοξη στάση, βάζω ως πρωταγωνιστή κάποιον που μένει να το παλέψει. Τότε, υπήρχε όραμα.» (edromos.gr).

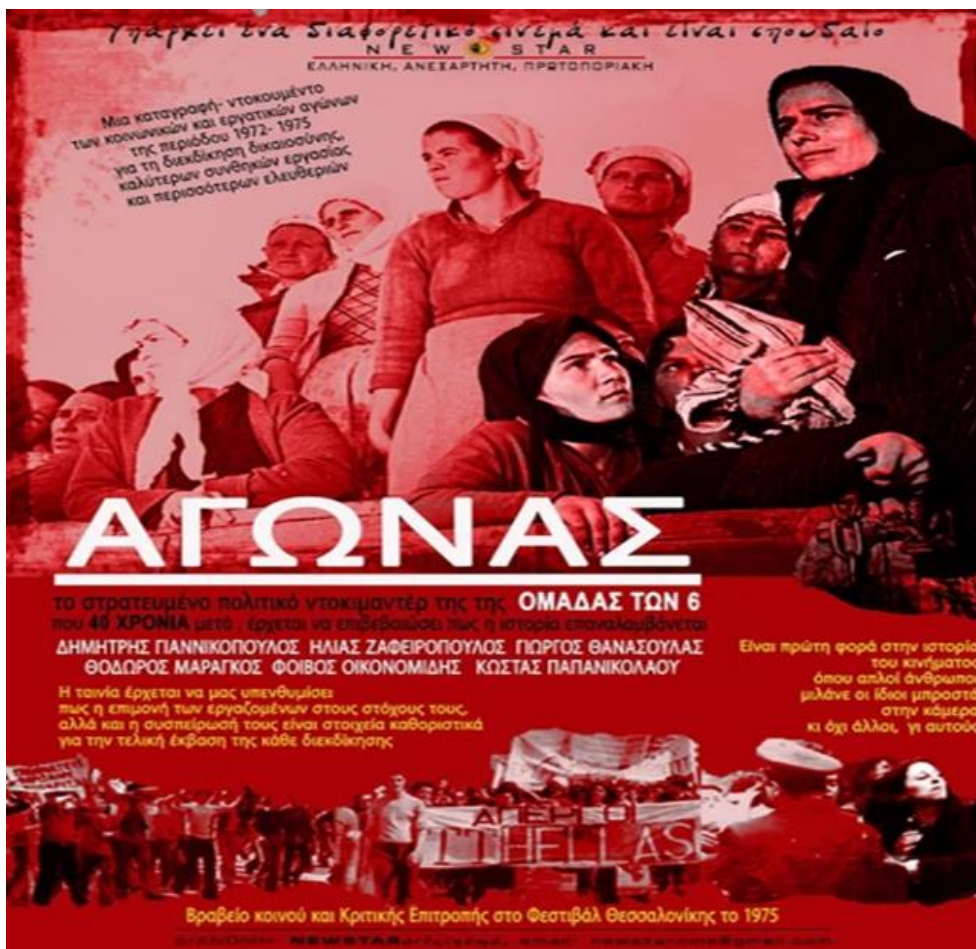
Η ταινία αναπτύσσεται με έναν τρόπο λιτό και αφαιρετικό και στηρίζεται στη δύναμη της εικόνας, στοιχεία που ήταν καθοριστικά και στις τρεις ταινίες μικρού μήκους που προηγήθηκαν. Παρά το ότι η θεματολογία που θα απασχολήσει το Μαραγκό ενυπάρχει καταγεγραμμένη σε μεγάλη έκταση στην ταινία, η σκηνοθετική μεθοδολογία είναι διαφορετική σε σχέση με τις ταινίες που θα ακολουθήσουν. Οι σιωπηλές φωνές του «Λάβετε θέσεις» θα μετεξελιχθούν σταδιακά σε κραυγές στις επόμενες ταινίες του. Η θέση όμως του Μαραγκού για ένα κινηματογράφο προσιτό σε όλους είναι ήδη εδώ. Ο ίδιος δηλώνει ότι αυτό που του άρεσε περισσότερο σε σχέση με την πολύ θετική αποδοχή και τη βράβευση της ταινίας στη Θεσσαλονίκη, είναι ότι η ταινία άρεσε σε όλους, δηλαδή κριτικούς και κοινό. Το κοινό, δηλώνει, είναι ο στόχος του και όχι μια ομάδα περιορισμένων ειδικών. (*Το Βήμα*, 30.10.1973) Η θεματική και η κινηματογραφική γλώσσα της ταινίας διακατέχεται από μια σαφή αν και όχι επιθετική καταγγελτική διάθεση διαμορφώνοντας ένα εμφανές προοδευτικό πρόσημο. Τόσο η βράβευση της ταινίας όσο και η παρουσία της στις κινηματογράφους θα μπορούσε να «δικαιολογηθεί» τις μέρες εκείνες στην προσπάθεια του δικτάτορα Παπαδόπουλου να επιχειρήσει ένα μικρό άνοιγμα εκδημοκρατισμού που κορυφώθηκε με την ορκωμοσία του Σπύρου Μαρκεζίνη².

Οι κριτικές της ταινίας υπήρξαν εξαιρετικές. Άξια αναφοράς είναι η κριτική της Ροζίτας Σώκου για την ταινία στην εφημερίδα *Απογευματινή*, αμφότερα το πρόσωπο και η εφημερίδα εκφραστής του συντηρητικού χώρου. Η Σώκου αξιολογεί πολύ θετικά την ταινία λέγοντας χαρακτηριστικά ότι ο Μαραγκός

² Η κυβέρνηση του Σπύρου Μαρκεζίνη ορκίστηκε στις 8 Οκτωβρίου του 1973, και αντικατέστησε αυτή του Γεωργίου Παπαδόπουλου στο πλαίσιο μιας προσπάθειας κάποιου ανοίγματος με στόχο μια πολιτική διακυβέρνηση. Τα γεγονότα του Πολυτεχνείου οδήγησαν στην επικράτηση των πιο σκληροπυρηνικών στοιχείων του καθεστώτος υπό το Δημήτριο Ιωαννίδη. Το πραξικόπημα που έγινε οδήγησε στην καθαίρεση της κυβέρνησης του Μαρκεζίνη στις 25 Νοεμβρίου 1973.

«έκανε μια πέρα για πέρα ως πέρα ελληνική ταινία, μία από τις λίγες που δεν ντρεπόμαστε να δείξουμε στους ξένους».

Αντίστοιχα στον *Ταχυδρόμο* καταγράφονται οι βασικές αρχές και επιδιώξεις του σκηνοθέτη. Ότι δηλαδή ο Μαραγκός κάνει μια ταινία για τους αδύναμους, για τους μικρούς ανθρώπους των η οποίων η καθημερινότητα χαρακτηρίζεται από δυσκολίες και προβλήματα. Ότι γυρίζει μια ταινία με πενιχρά μέσα που στηρίζεται στην αρωγή πολλών ανθρώπων οι οποίοι εργάζονται για να πετύχουν ένα κοινό στόχο. Επίσης τονίζεται ότι η συγκεκριμένη διαδικασία εκφράζει τη γενικότερη αντίληψη του σκηνοθέτη. Ο Μαραγκός πιστεύει στη συλλογική εργασία και στο κινηματογράφο ως τέχνη αλλά αντιτίθεται στον κινηματογράφο ως βιομηχανία και τα συναφή κυκλώματα που διέπουν την εμπορική του εκμετάλλευση. Επίσης και σε αυτήν την περίπτωση καταγράφεται η επιθυμία του σκηνοθέτη να κάνει έναν κινηματογράφο που να είναι κατανοητός από όλους, δηλαδή ένα κινηματογράφο για τον απλό άνθρωπο. (*Ταχυδρόμος*, 1973) Θετικότερες είναι και οι κριτικές που εμφανίζονται στα «Νέα» και «Το Βήμα». Τα «Νέα» επαινούν την ρεαλιστική απεικόνιση της ελληνικής επαρχίας και το λιτό και αφαιρετικό σκηνοθετικό ύφος του Μαραγκού, τον οποίο κατατάσσουν στο ενεργητικό του ελληνικού σινεμά. (*Τα Νέα*, 30.10.1973) Η γενικά θετική αποτίμηση του «Βήματος» εστιάζει και αυτή στην ζωντανή απεικόνιση της ζωής του τόπου και στηρίζεται κατά βάση στην παρουσίαση της λογικής της ταινίας μέσα από τα λόγια του ίδιου το Μαραγκού στη συνέντευξη που έδωσε στην εφημερίδα. (*Το Βήμα*, 30.10.1973)



- 1975 «Αγώνας». Ο «Αγώνας» είναι ένα στρατευμένο ντοκιμαντέρ αποτέλεσμα της συλλογικής προσπάθειας έξι κινηματογραφιστών, στοιχείο υπεύθυνο για το προσωνύμιο «η ομάδα των έξι» που πήρε η ομάδα. Οι έξι ήταν ο Θόδωρος Μαραγκός, ο Δημήτρης Γιαννικόπουλος, ο Ηλίας Ζαφειρόπουλος, ο Γιώργος Θανασούλας, ο Κώστας Παπανικολάου και ο Φοίβος Οικονομίδης. Τα μέλη της ομάδας άρχισαν να καταγράφουν με τη μορφή του αρχείου τα γεγονότα ξεχωριστά πριν συναντηθούν και αρχίζουν να επεξεργάζονται το υπάρχον υλικό και ακολούθως να κινηματογραφήσουν και νέο ώστε να πάρει η ταινία την τελική της μορφή. (Σολδάτος, 2015: 79) Αναφορικά με τον τρόπο λειτουργίας της ομάδας, τα μέλη τους δηλώνουν ότι παρότι προφανώς υπάρχει έντονο το στοιχείο της συλλογικότητας δεν

αυτοχαρακτηρίζονται ως ομάδα, καθώς δεν υπάρχει μια σαφής δομή ούτε μια προκαθορισμένη πειθαρχία στον τρόπο εργασίας. (Αντί, τ. 26-27, 1975) Η ταινία εντάσσεται στην κατηγορία του αγωνιστικού κινηματογράφου που χαρακτηρίζεται από έντονο πολιτικό μήνυμα και διατυπώνει ένα αίτημα κοινωνικής αλλαγής. Η ταινία δεν καταγράφει απλώς τους αγώνες. Επιδιώκει να χρησιμοποιηθεί η κινηματογράφιση ώστε να προωθηθούν τα διακυβεύματα των αγώνων. (Αντί, τ. 67, 1977) Επίσης ξεχωρίζει καθώς οι κινηματογραφιστές δεν ήταν απλά καταγραφείς των αγώνων, αλλά ενεργητικά μέλη αυτών. Επιδιώκουν να αμφισβητήσουν τον επίσημο λόγο αντιπαραθέτοντας μια πιο πραγματική εικόνα των λαϊκών αγώνων και της καθημερινότητας. (Σύγχρονος Κινηματογράφος, τ. 7, 1975) Η ταινία χωρίζεται σε δύο μέρη με διακριτές διαφορές σε σχέση με την περίοδο που αφορούν και το μήνυμα που θέλουν να προβάλουν. Ενώ το πρώτο εστιάζει στους φοιτητικούς αγώνες, το δεύτερο στις εργατικές και αγροτικές κινητοποιήσεις. (Αντί, τ. 34, 1975) Το πρώτο μέρος αφορά την περίοδο της Δικτατορίας με κύριο άξονα τις εξεγέρσεις των φοιτητών το 1973 από την εξέγερση της Νομικής ως τα γεγονότα του Πολυτεχνείου και την ανάληψη της εξουσίας από τον Ιωαννίδη. Το δεύτερο μέρος τοποθετείται χρονικά στη Μεταπολίτευση και στο πρώτο έτος διακυβέρνησης της χώρας από τη Νέα Δημοκρατία. Το μέρος αυτό εστιάζει στους κοινωνικούς αγώνες όπως αποτυπώνονται σε μια σειρά από απεργιακές κινητοποιήσεις μεγάλης εμβέλειας και απήχησης. Το κινηματογραφικό υλικό καταγράφει τις κινητοποιήσεις των εργατών στην INTEPKAN και στην ITT, στη ΒΙΑΜΑΞ και στη NATIONAL CAN, αλλά και την διάλυση της καθιστικής διαμαρτυρίας των μαιών στο Σύνταγμα από την αστυνομία. Η ταινία κλείνει με τον εορτασμό της επετείου του Πολυτεχνείου, η οποία καταλήγει με τη βίαιη σύγκρουση και καταστολή από τις δυνάμεις της τάξης. Η κατακλείδα αυτή αποτελεί και το βασικό μήνυμα της ταινίας, την ύπαρξη μιας συνεχούς ιστορικής ροής μεταξύ Επταετίας και Μεταπολίτευσης. Η συγκεκριμένη

αντίληψη έχει αποκρυσταλλωθεί εύλωτα στο σύνθημα «Ο αγώνας τώρα συνεχίζεται» (Βαλούκος, 2011: 110-111) Η ταινία ακολούθησε ένα σύστημα διανομής αρκετά διαφορετικό. Δεν στηριζόταν στις εμπορικές κινηματογραφικές αίθουσες (εξαίρεση ο κινηματογράφος Αλκυονίδα), αλλά σε προβολές σε συλλόγους και χώρους εργασίας, και συνήθως με την παρουσία των δημιουργών που μετά την ταινία συζητούσαν με το κοινό την ταινία και τους προβληματισμούς που έθετε. (www.culturenow.gr) Η ταινία βραβεύτηκε στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1975 τόσο από την κριτική επιτροπή όσο και από το κοινό. Επίσης προβλήθηκε στην Μπερλινάλε του 1976 αφήνοντας πολύ καλές εντυπώσεις στους κριτικούς, θεωρούμενη ένα αξιόπιστο ντοκουμέντο. (Αντί, τ. 53, 1976) Ο Μαραγκός συνοψίζει διεξοδικά τη διττή στόχευση της ταινίας, στην καταγραφή του αγώνα πριν τη Μεταπολίτευση και στον αγώνα που έπεται στις μέρες της δημοκρατίας με τα κάτωθι λόγια: *«Ξεκινώντας από εκείνο το πρωί, τον Φεβρουάριο 1973, όπου ο κόσμος βλέπει έκπληκτος τους φοιτητές της Νομικής να έχουν ανέβει στην ταράτσα του κτιρίου και να φωνάζουν ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ και ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΛΑΕ, το ντοκιμαντέρ ΑΓΩΝΑΣ αρχίζει να καταγράφει στιγμή προς στιγμή το ξέσπασμα του ελληνικού λαού κατά της Χούντας κατ' αρχήν, με αποκορύφωμα το Πολυτεχνείο. Συνεχίζει και στην Μεταπολίτευση κατά της κυβέρνησης Καραμανλή, όπου η εξέγερση αυτή μεταφέρεται από τις φοιτητικές σχολές στα εργοστάσια κι από αντιδικτατορικό, αντιϊμπεριαλιστικό κίνημα, μετατρέπεται σε ταξικό αντιϊμπεριαλιστικό. Εδώ, τον πρώτο λόγο τον έχει αυτός που αγωνίζεται για το δίκιο του. Είναι πρώτη φορά στην ιστορία του κινήματος όπου απλοί άνθρωποι μιλάνε οι ίδιοι μπροστά στην κάμερα κι όχι άλλοι, για αυτούς. Κι αυτό γίνεται διότι η κάμερά μας βρίσκεται ανάμεσά τους κι έχει απέναντί τους μπάτσους εν αντιθέσει με τους σημερινούς κάμεραμαν των καναλιών που είναι μαζί με τους μπάτσους και σκοπεύουν τους ανθρώπους απέναντι που αγωνίζονται για την ζωή τους.»* (eksegersi.gr)



- 1978 «Από που πάνε για τη Χαβούζα». Η ταινία αποτελεί την πρώτη συνεργασία του Μαραγκού με το Θανάση Βέγγο ο οποίος καθ' όλη τη δεκαετία του 1970 κάνει πολλές ταινίες με τεράστια εισπρακτική επιτυχία, σε μια περίοδο που είδαμε ότι τα εισιτήρια, ιδίως των Ελληνικών ταινιών, έχουν μειωθεί σημαντικά. Ο Βέγγος είχε δει το «Λάβετε θέσεις» και αστειευόμενος είχε δηλώσει στο Μαραγκό ότι θα έπρεπε εκείνος να πρωταγωνιστήσει στην ταινία αφού δεν μπορεί κάποιος να τρέχει και να μην είναι αυτός. Η συνεργασία όμως βασίζεται και σε πιο ουσιαστικά πράγματα που καταδεικνύουν τις συγγένειες των δύο καλλιτεχνών. Ο Μαραγκός τον εκτιμά και βρίσκει σε αυτόν τον λαϊκό ήρωα που είναι ειλικρινής, αυθεντικός και αξιοπρεπής. Είναι ο απλός άνθρωπος που εκφράζει κάποιες αρχές, όπως και απλός και κατανοητός είναι ο κινηματογράφος που θέλει να κάνει ο Μαραγκός, ο οποίος όμως δεν στερείται μηνυμάτων. Και πάλι σε αυτήν την περίπτωση βρίσκουμε το συγκερασμό μεταξύ ποιοτικής και εμπορικής οπτικής που χαρακτηρίζει το έργο του σκηνοθέτη. Θα μπορούσαμε να πούμε δηλαδή ότι ο Βέγγος συστρατεύεται στο όραμα του Μαραγκού, στην

προσπάθειά του να μιλήσει για έναν καλύτερο και δικαιότερο κόσμο. (Σολδάτος, 2015: 91) Η ταινία έκανε τεράστια εμπορική επιτυχία όντας μακράν η εμπορικότερη της χρονιάς και με σημαντική διαφορά από τη δεύτερη, που απλά αναφέρουμε ήταν και πάλι με πρωταγωνιστή το Θανάση Βέγγο. («Ο παλαβός κόσμος του Θανάση») Ο αριθμός των εισιτηρίων ήταν σε επίπεδα της πρότερης και πριν κρίσης εποχής του ελληνικού κινηματογράφου, σε σημείο που να γίνεται λόγος για ανάκαμψη και επιστροφή του κόσμου στις αίθουσες. Επίσης, στοιχείο άξιο αναφοράς είναι ότι την παραγωγή της ταινίας ανέλαβε ο «κινηματογραφικός οργανισμός Καραγιάννης Καρατζόπουλος».

Και η ταινία αυτή έχει στο επίκεντρό της τον καλό άνθρωπο που νοιάζεται για τους άλλους. Είναι η οδύσσεια του ανθρωπάκου που βρίσκεται σε ένα περιβάλλον εχθρικό που βρίθει αδικίας και διαφθοράς. Ο αγώνας του είναι άνισος και τα εμπόδια που αντιμετωπίζει ανυπέβλητα. Η ταινία αναπτύσσει πολιτικούς, κοινωνικούς και έντονους οικολογικούς προβληματισμούς, που είδαμε και σε μικρότερο βαθμό και στο «Λάβετε θέσεις». Θεωρούμε ότι το εν λόγω στοιχείο είναι αρκετά καινοτόμο για την εποχή του.

Ο πρωταγωνιστής της ταινίας ζει σε μια υποβαθμισμένη οικολογικά περιοχή που περιστοιχίζεται από υψικαμίνους των παρακείμενων βιομηχανικών μονάδων. Το βασικό πλαίσιο της ταινίας θυμίζει κάπως ηθογραφίες των προηγούμενων δεκαετιών. Ο ήρωας μας έχει μια αδελφή την οποία πρέπει να αποκαταστήσει για να μπορέσει να παντρευτεί και ο ίδιος τη μνηστή του, της οποίας ο αδελφός πιέζει για να πάρει και αυτός σειρά για το δικό του γάμο. Οι περιπέτειες που αντιμετωπίζει ο Θανάσης Παπαθανάσης εστιάζουν στο χώρο της υγείας χωρίς όμως να λείπουν οι αναφορές στον τομέα των τραπεζών και βέβαια στην πολιτική τάξη. Τα βάσανα του ήρωα σχετίζονται κατά βάση με την προσπάθειά του να αποκαταστήσει επαγγελματικά την αδελφή του, η οποία όντας γιατρός εργάζεται σε ιδιωτικές κλινικές. Οι συνθήκες που καλείται να αντιμετωπίσει είναι σε όλες τις περιπτώσεις σαφώς

αντιδεοντολογικές προς τον όρκο της, αφού ανάγουν σε βασική επιδίωξη το κέρδος και όχι την υγεία του ασθενή. Η περιγραφή της κατάστασης περιλαμβάνει πολλές παραστατικές εικόνες. Την αχρείαστη παραμονή του ασθενούς, την συνταγοδότηση φαρμάκων από γιατρούς με κίνητρο την μεγάλη αμοιβή από τις φαρμακευτικές εταιρίες, όπως αυτή στην οποία προΐσταται ο κύριος «Αρπάζογλου». Επίσης βλέπουμε τη χρήση των δημόσιων δομών για την επέκταση της πελατείας των ιδιωτών γιατρών, την εκτεταμένη χρήση για το «φακελάκι» αλλά και την απελπιστική κατάσταση στα νοσοκομεία που ο κανόνας είναι η παραμονή στο ράντσο, και η ανεύρεση ελεύθερου κρεβατιού αγώνας ζωτικής σημασίας. Ο τραπεζικός τομέας από την άλλη πλευρά, δεν φαίνεται να προάγει την ανάπτυξη της οικονομίας αλλά δείχνει να εξυπηρετεί διαπλεκόμενα πολιτικά συμφέροντα. Η δανειοδότηση χωρίς πολιτική παρέμβαση φαίνεται έργο ακατόρθωτο. Αντίστροφα ένα απλό τηλέφωνο από ένα υψηλά ιστάμενο πρόσωπο αρκεί για μια δανειοδότηση που δεν έχει παράσχει ακόμα και τα απαραίτητα δικαιολογητικά. Τέλος η πολιτική τάξη και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης εντάσσονται και αυτές σε μια διαδικασία παραπλάνησης της κοινής γνώμης και της παντελούς κοροϊδίας των πολιτών. Η οικολογική διάσταση της ταινίας απεικονίζεται συχνά με γλαφυρό τρόπο. Ο Θανάσης στην εξοχή δεν μπορεί να αναπνεύσει λόγω της καθαρότητας του οξυγόνου. Οι ακτές είναι γεμάτες πεθαμένα ψάρια. Το χωριό του ήρωα είναι αντικείμενο εκτεταμένων πυρκαγιών οι οποίες το κατέστησαν «μαυροχώρι» από Ασπροχώρι που είναι το όνομα του.

Η ταινία αγγίζει και το θέμα της αδυναμίας απασχόλησης του επιστημονικού προσωπικού σε συναφείς εργασίες. Βλέπουμε λοιπόν την απελπισμένη και άνεργη πια αδελφή του πρωταγωνιστή να εργάζεται ως πωλήτρια σε βιβλιοπωλείο.

Η ταινία παρά τις αντίξοες συνθήκες που αντιμετωπίζουν οι χαρακτήρες της, διαθέτει και μια σαφή νότα αισιοδοξίας που εδράζει στη δύναμη της

συλλογικότητας και της αλληλεγγύης όπως και στην έμφυτη καλοσύνη που έχουν οι άνθρωποι. Δύο είναι οι σκηνές που αναδεικνύουν τα εν λόγω στοιχεία. Η πρώτη αφορά στο αυθόρμητο γλέντι που προέκυψε μέσα στο λεωφορείο με το οποίο επιστρέφει ο Θανάσης στην Αθήνα από το χωριό του. Αντιδράσεις απλών ανθρώπων που ξεκινούν το τραγούδι ο ένας μετά τον άλλον. Η δεύτερη που είναι και η τελική σκηνή της ταινίας αποτελεί τη δημιουργία ενός λαϊκού ιατρείου στα παραπήγματα του Περάματος στον Πειραιά. Το ιατρείο φτιάχνεται με τα χέρια και την καλή καρδιά των κατοίκων που θέλουν να βοηθήσουν ο ένας τον άλλο και όλοι μαζί να δημιουργήσουν κάτι καλό για την κοινότητα τους.

Η ταινία, ως θεματολογία και ως μορφή, εκτίμηση μας είναι ότι εντάσσεται πλήρως στον κόσμο του Μαραγκού. Μια αντανάκλαση μιας σκληρής πραγματικότητας με σαφή χιουμοριστική διάθεση που θέλει να διασκεδάσει, αλλά και ταυτόχρονα να προβληματίζει και να ενεργοποιεί τα αντανάκλαστικά του θεατή σε μια προσπάθεια για τη βελτίωση της ζωής του. Εκεί που η ταινία διαφοροποιείται είναι ως προς την παραγωγή και τη διανομή της. Η συνεργασία με την εταιρία των Καραγιάννη Καρατζόπουλου εντάσσει το Μαραγκό στο εμπορικό σύστημα κινηματογραφικής παραγωγής και εκμετάλλευσης, κάτι που στο παρελθόν είχε προσπαθήσει συνειδητά να αποφύγει. Στη συνέντευξη που δίνει ο σκηνοθέτης στο περιοδικό «Αντί», συζητά και αιτιολογεί τη συγκεκριμένη επιλογή του. Ξεκινά διαχωρίζοντας τη θέση του από μια κρατούσα αντίληψη που διαχωρίζει τον καλλιτεχνικό από τον εμπορικό κινηματογράφο. Όπως επίσης εκφράζει την αντίθεσή του με την ταύτιση του καλλιτεχνικού κινηματογράφου με το προοδευτικό χώρο και του εμπορικού με το συντηρητικό. Μια ταινία, τονίζει, δεν καθορίζεται ως προοδευτική αν αφορά μόνο την ίδια την τέχνη αλλά από τα μηνύματα και την οπτική που υιοθετεί και προβάλλει. Η άποψή του συνοψίζεται με το ότι η δύναμη της τέχνης βρίσκεται στην επαφή της με τους ανθρώπους. Στο ότι ο κινηματογράφος μπορεί να είναι εργαλείο για την προώθηση του καλού.

Κλείνει λοιπόν λέγοντας ότι η επιλογή του εμπορικού κύκλωματος ήταν μια απαραίτητη συνθήκη ώστε το μήνυμα του να φτάσει σε όσους περισσότερους ανθρώπους γίνεται και σε κάθε γωνιά της χώρας. Η εισπρακτική επιτυχία είναι σίγουρα ένα επιπρόσθετο όφελος αλλά όχι για τον προσωπικό πλουτισμό αλλά για το οικονομικό αποτέλεσμα που θα επιτρέψει το γύρισμα και της επόμενης ταινίας. (*Αντί*, τ. 115, /78) Σε άλλο κείμενό του αναγνωρίζει ότι η ένταξη στο κύκλωμα έχει μειονεκτήματα αφού συνεπάγεται και περιορισμούς στον τρόπο δουλειάς και την απώλεια της απόλυτης ελευθερίας κινήσεων. Θεωρεί όμως ότι είναι αναγκαίος και επωφελής συμβιβασμός που δεν μπορεί να αποφευχθεί. (*Αντί*, τ. 119, 1979)

Οι κριτικές του τύπου για την ταινία είναι ως επί το πλείστον όχι ιδιαίτερα θετικές. Ο *Ριζοσπάστης* αναφέρει απλά ότι η ταινία διακωμωδεί τα κακώς κείμενα του τόπου μας. (*Ριζοσπάστης*, 28.12.1978) Η κριτική του «*Βήματος*» εστιάζει περισσότερο στο ρόλο και την σημασία που έχει η παρουσία του Θανάση Βέγγου στην ταινία παρά στην ίδια την ταινία. Ακόμα και η αναφορά στη θεματολογία της ταινίας, δεν αξιολογείται αυτή καθ' αυτή αλλά ως νέο στοιχείο, μια «θεματική ανανέωση», στο ερμηνευτικό φάσμα του πρωταγωνιστή. Αντίστροφα, η κριτική αξιολογεί ως ανεπαρκή και παρωχημένο το χειρισμό αυτής της νέας θεματολογίας που προτάσσει η ταινία. Κατακλείδα της κριτικής είναι η ευχή αυτή η ενασχόληση του Βέγγου με τις προβληματικές απόψεις της καθημερινότητας να διαχειριστεί με καλύτερο τρόπο στο μέλλον. (*Το Βήμα*, 28.12.1978) «*Τα Νέα*» από την πλευρά τους αναφέρονται στον εντυπωσιακό αριθμό εισιτηρίων που έκανε η ταινία τα Χριστούγεννα του 1978. Η εισπρακτική επιτυχία αποτιμάται θετικά αφού καταδεικνύει μια μικρή έστω νίκη του κινηματογράφου έναντι στην παντοδύναμη τηλεόραση. Η ταινία όμως κρίνεται παρωχημένη και οπισθοδρομική. Ενοχλεί ιδιαίτερα το θέμα της αποκατάστασης της ανύπαντρης αδελφής, ενώ οι οικολογικές αναφορές, στοιχείο σαφώς πιο φρέσκο, κρίνονται περιορισμένες και αποσπασματικές. Αρνητικά

εκλαμβάνεται και το ύφος της ταινίας το οποίο προσομοιάζει στο «κλασικό μελό». (Τα Νέα, 27.12.1978) Σαφώς θετικότερη είναι η υποδοχή της ταινίας στην *Καθημερινή*. Σύμφωνα με την εφημερίδα, η ταινία μπορεί να μην είναι ένα «σπουδαίο» φιλμ, αλλά είναι διασκεδαστική. Η ελκυστικότητα της ταινίας ενισχύεται από την παρουσία του Βέγγου τον οποίο ο συντάκτης θεωρεί τον καλύτερο από τους κωμικούς της εποχής του. Η εφημερίδα χαιρετίζει την τεράστια εισπρακτική επιτυχία της ταινίας, και πάλι στην αυτήν την περίπτωση ως αντίδοτο στην κυριαρχία της τηλεόρασης. (Η *Καθημερινή*, 9.1.1979)



- 1980 «Θανάση σφίξε και άλλο το ζωνάρι». Η συνεργασία με το Θανάση Βέγγο συνεχίζεται και αυτήν την ταινία, όπως και η ανάληψη της παραγωγής από τον κινηματογραφικό οργανισμό Καραγιάννης Καρατζόπουλος. Η ταινία διαθέτει τις προδιαγραφές για να επαναλάβει τη μεγάλη εμπορική επιτυχία του «Από πάνε για τη χαβούζα», κάτι που όμως δεν συμβαίνει. Η

ταινία ωστόσο θα κερδίσει το βραβείο σεναρίου στο φεστιβάλ κινηματογράφου του Σαν Ρέμο.

Η θεματολογία της εντάσσεται πλήρως στον κινηματογραφικό σύμπαν του Μαραγκού, πραγματευόμενη ό,τι έχει απασχολήσει το σκηνοθέτη και στις προηγούμενες δουλειές του. Σε πρώτο επίπεδο περιγράφεται μια αμείλικτη καθημερινότητα για τον βασικό ήρωα και την οικογένειά του, η οποία όμως αφορά ένα πολύ μεγάλο μέρος της ελληνικής κοινωνίας. Η κάμερα του Μαραγκού εστιάζει σε όλες αυτές τις αντανάκλασεις της οικονομικής ανέχειας που αντιμετωπίζει ο απλός άνθρωπος. Ένα εξαιρετικά μικρό σπίτι. Η συζήτηση του ζευγαριού για τη θέση της τηλεόρασης λόγω της μη ύπαρξης διαθέσιμου χώρου για την τοποθέτησή της. Ένα σπίτι που πλημμυρίζει με την πρώτη νεροποντή οδηγώντας την οικογένεια στην απόγνωση και στην ανάγκη μετακόμισης σε μια στέγη πιο λειτουργική και ανθρώπινη. Η αναζήτηση απλά πιστοποιεί την αδυναμία της οικογενείας να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις των ιδιοκτητών και καταλήγει στην επιλογή ενός μισοερειπωμένου εξωτερικά σπιτιού που είναι ωστόσο το μόνο που αντέχει ο προϋπολογισμός της οικογένειας. Η καταγραφή των εξόδων καταδεικνύει το αδιέξοδο. Αφού καλυφθούν οι γενικές ανελαστικές δαπάνες η οικογένεια έχει στη διάθεση της ελάχιστα χρήματα για τροφή και ένδυση. Μια φράση του Βέγγου συνοψίζει με πολύ γλαφυρό τρόπο τη συνθήκη που πρέπει να αντιμετωπιστεί. «Για να ζήσεις σήμερα σαν άνθρωπος χρειάζεσαι τριάντα χιλιάρικα, αλλά για να βγάλεις τριάντα χιλιάρικα ζεις σαν άνθρωπος;» Παρά τις αντίξοες συνθήκες ο πρωταγωνιστής διατηρεί μια αισιοδοξία λέγοντας ότι μπορεί η οικογένεια να ζήσει ευτυχισμένη και εξαρτάται από αυτήν να το πετύχει. Η πραγματικότητα όμως είναι συγκεκριμένη και οδηγεί σε μια εικόνα ένδειας που δεν αφήνει πολλά περιθώρια δράσης. Η μόνη διέξοδος είναι η εργασία και της συζύγου. Η ανάγκη φροντίδας όμως των δύο παιδιών καθιστά αδύνατη την ταυτόχρονη εργασία και των δύο γονέων με αποτέλεσμα η γυναίκα να αναζητήσει βραδινή εργασία. Η πρόσληψη της ως

εργάτρια σε ένα εργοστάσιο θα συμβάλει στην βελτίωση της οικονομικής κατάστασης της οικογενείας αλλά από την άλλη πλευρά θα απομακρύνει τους δύο συζύγους εφόσον πλέον δεν θα έχουν χρόνο φυσικής συνύπαρξης στον ίδιο χώρο λόγω των διαφορετικών ωραρίων εργασίας. Τη συγκεκριμένη θεματική, δηλαδή την ακρίβεια, την οικονομική δυσκολία και την ανεργία θεωρεί ως βασικό άξονα της ταινίας και ο σκηνοθέτης σύμφωνα με τα όσα είπε σε μια συνέντευξη του για την ταινία στην εφημερίδα «Τα Νέα». (*Τα Νέα*, 10.3.1980)

Η δεύτερη διάσταση της ταινίας αφορά το κράτος και τη λειτουργία του. Στην αρχή της ταινίας βλέπουμε τον «Υπουργό Ακρίβειας» να ανακοινώνει σειρά νέων μέτρων που αυξάνουν το κόστος διαβίωσης και δυσχεραίνουν τη ζωή των πολιτών. Τα φιλικά στην κυβέρνηση μέσα μαζικής ενημέρωσης συνδράμουν στον έλεγχο των αντιδράσεων των πολιτών προβάλλοντας κατοχικά επίκαιρα ώστε οι τρέχουσες συνθήκες να φαντάζουν πολύ ευνοϊκές!

Ο τρίτος πόλος γύρω από τον οποίο εξελίσσεται η ταινία είναι η τάξη του κεφαλαίου όπως ενδεικτικά εκπροσωπείται από την οικογένεια Ξεζουμίδα, ιδιοκτήτρια του εργοστασίου στο οποίο εργάζεται η πρωταγωνίστρια της ταινίας. Στην οικογένεια αποδίδονται αρκετά μελανά χαρακτηριστικά τόσο όσον αφορά τις προδιαθέσεις των μελών της απέναντι στους εργάτες του εργοστασίου, όσο και σε σχέση με τον τρόπο που «κάνουν» τις δουλειές τους. Διαφθορά, ανασφάλιστη εργασία ακόμα και από ανήλικους, φοροδιαφυγή και χρηματισμός δημοσίων λειτουργών, εργατικά ατυχήματα. Ο δικηγόρος και άνθρωπος-κλειδί της οικογενείας, επιφορτισμένος με την ευθύνη να ξεπλένει όλα τα αμαρτήματα της, είναι υποστηρικτής της 21^{ης} Απριλίου. Χαρακτήρας απόλυτης κυνικότητας, ερμηνεύεται με μοναδικό τρόπο από τον Κώστα Τσάκωνα. Σημειολογικό ενδιαφέρον έχει και η σκηνή της πλήρους υποταγής της ελληνικής καπιταλιστικής τάξης στο διεθνές κεφάλαιο. Η σκηνή δείχνει την εγχώρια τάξη να γυαλίζει τα παπούτσια των

ξένων κεφαλαιούχων. Ο χώρος είναι το προαύλιο του Ζάππειου Μεγάρου όπου και υπογράφηκε η συνθήκη ένταξης της Ελλάδας στην Ε.Ο.Κ.

Σημαντικό μέρος της θέσης της ταινίας αφορά τη σύμπραξη μεταξύ του κράτους και των βιομηχάνων με στόχο την εξυπηρέτηση των συμφερόντων της άρχουσας τάξης. Η απεικόνιση της σχέσης αυτής άλλοτε παίρνει ένα γλαφυρό τρόπο, όπως όταν ο Υπουργός μαγειρεύει, φορώντας ποδιά πάνω από το κουστούμι του, τη σπεσιαλιτέ του για την οικογένεια Ξεζουμίδη. Σε άλλη περίπτωση η σχέση καταδεικνύεται από την προστασία που παρέχει ο υπουργός στην οικογένεια, όταν τα συμφέροντά της απειλούνται από τον έντιμο δημόσιο λειτουργό που προσπαθεί απλά να κάνει πράξη την επίσημα δηλωμένη στρατηγική επιδίωξη του κράτους που είναι η πάταξη της φοροδιαφυγής. Ο πρωταγωνιστής αντί να επιβραβευθεί για το ζήλο με τον οποίο κάνει τη δουλειά του βρίσκεται με μετάθεση στο ακριτικότερο σημείο της επικράτειας.

Το τελευταίο μέρος της ταινίας λαμβάνει ένα καθαρά αγωνιστικό χαρακτήρα και προβάλλει την ανάγκη της εργατικής τάξης να μείνει ενωμένη. Η συσπείρωση και η αλληλεγγύη παρουσιάζεται ως η μόνη πιθανή διέξοδος για τη βελτίωση των συνθηκών διαβίωσής της. Και με τη διαπίστωση αυτή έρχεται και το αισιόδοξο μήνυμα ότι τελικά είναι όντως στο χέρι των εργατών η καλύτερευση των συνθηκών της ζωής τους.

Η ταινία αποτελεί μια αντανάκλαση της πραγματικότητας των ημερών που γυρίστηκε, καταγράφοντας τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο απλός λαός. Η περίοδος χαρακτηρίζεται από πολύ υψηλό πληθωρισμό, απόρροια της δεύτερης πετρελαϊκής κρίσης, ο οποίος συρρικνώνει το πραγματικό διαθέσιμο εισόδημα και επιδεινώνει την οικονομική κατάσταση του κόσμου. Είναι προφανές ότι η απεικόνιση της κατάστασης εμπεριέχει το στοιχείο της προσωπικής οπτικής του σκηνοθέτη, χωρίς να ενέχει την ισχύ ενός αντικειμενικού τεκμηρίου. Η εν λόγω διαπίστωση όμως δεν στερεί από την

ταινία την ικανότητά της να αποτελεί μια αξιόπιστη ένδειξη του πώς ήταν η ελληνική κοινωνία στις αρχές της δεκαετίας του '80.

Μικτή η εικόνα των κριτικών που έλαβε η ταινία στον τύπο. Σχετικά επικριτικός ο *Ριζοσπάστης* παρότι θεωρεί ότι η ταινία έκανε ένα «μικρό βήμα» σε σχέση με την προηγούμενη συνεργασία των Μαραγκού-Βέγγου. Αποδέχεται ότι η ταινία αντανακλά ένα μέρος της κοινωνικής πραγματικότητας αλλά θεωρεί ότι η παράθεση καταγγελιών δεν αρκεί για να δημιουργηθεί ένας πραγματικός κινηματογράφος. (*Ριζοσπάστης*, 25.3.1980) Και «Τα Νέα» αξιολογούν την ταινία ως καλύτερη του «Από πού πάνε για τη χαβούζα». Η ταινία εκτιμάται θετικά όσον αφορά την αρτιότητα της παραγωγής της, ιδιαίτερα και σε σχέση με την παραγωγή των ελληνικών ταινιών της χρονιάς. Δεν είναι η ίδια όμως η αποτίμηση όσον αφορά στο ύφος της ταινίας που κρίνεται δημαγωγικό με στοιχεία ευκολίας να διέπουν την ανάπτυξη της ιστορίας που παρουσιάζει. (*Τα Νέα*, 18.3.1980) Αντίστοιχη είναι και η οπτική του «Βήματος». Η κριτική της εφημερίδας συμφωνεί ότι η ταινία έχει στοιχεία βελτίωσης σε σχέση με την προηγούμενη. Αλλά διατυπώνει παρόμοιες ενστάσεις για το ύφος και τη σκηνοθετική συνέπεια της εξέλιξης της ιστορίας. (*Το Βήμα*, 18.3.1980) Αμιγώς θετική η αξιολόγηση της *Καθημερινής*. Η κριτική μιλάει για μια ταινία στην οποία ο θεατής θα «γελάσει με την καρδιά του». Εντοπίζει στον κινηματογράφο του Μαραγκού συνδυασμό ποιότητας και χιούμορ, κάτι που κατά την εκτίμηση μας έρχεται και πολύ κοντά στις προθέσεις του δημιουργού. Ταυτόχρονα όμως, η σύντομη κριτική εστιάζει στο κωμικά στοιχεία της ταινίας χωρίς να αξιολογεί την ευρύτερη πολιτική διάσταση της θεματικής που αυτή προβάλλει. (*Καθημερινή*, 18.3.1980)

4.2 ΜΑΘΕ ΠΑΙΔΙ ΜΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΑ



Η ταινία βγήκε στις κινηματογράφους τον Δεκέμβριο του 1981 λίγες εβδομάδες μόνο μετά από τις εκλογές που έφεραν το ΠΑΣΟΚ στην εξουσία. Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους προβάλλεται στο φεστιβάλ κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης όπου βραβεύτηκε με τέσσερα βραβεία. Το Α΄ βραβείο ανδρικού ρόλου για τον Βασίλη Διαμαντόπουλο, το Α΄ βραβείο γυναικείου ρόλου για την Άννα Μαντζουράνη, (το μοιράζεται με τη Μίρκα Παπακωνσταντίνου για την ερμηνεία της στο «Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί» της Φρίντας Λιάππα) το βραβείο σκηνογραφίας και το ειδικό βραβείο ερμηνείας για τον Νίκο Καλογερόπουλο. Σημείωσε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία και κατατάχτηκε πρώτη μεταξύ των ταινιών της περιόδου 1981-1982.

4.2.1 Η ταινία

Με το «Μάθε παιδί μου γράμματα» ο Μαραγκός επιστρέφει στην ελληνική επαρχία όπως στην πρώτη ταινία του μεγάλου μήκους «Λάβετε θέσεις». Ο τόπος που εκτυλίσσεται η ταινία είναι ένα ορεινό χωριό στην Πελοπόννησο στην περιοχή της Αρκαδίας. Είμαστε στα

πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης. Ο βασικός ήρωας της ταινίας Περικλής, ερμηνεύεται από το Βασίλη Διαμαντόπουλο, είναι ο γυμνασιάρχης του σχολείου του χωριού. Άνθρωπος των παραδόσεων με σαφή τάση αρχαιολατρίας και με μεγάλη εμμονή στη σωστή χρήση της γλώσσας, η όποια δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από την καθαρεύουσα. Έχει δύο παιδιά από το πρώτο του γάμο πριν χηρέψει από τον πρόωρο θάνατο της γυναίκας του. Όντας σε μετάθεση στα Φιλιατρά, πατρίδα του Μαραγκού, γνωρίζει και παντρεύεται μια συνάδελφο του την Ελπίδα που έχει χάσει επίσης το σύζυγο της και που έρχεται να ζήσει μαζί του στο χωριό του Περικλή. Ο ρόλος ερμηνεύεται από την Άννα Ματζουράνη. Η Ελπίδα διαφαίνεται ότι είναι άνθρωπος προοδευτικότερων αντιλήψεων. Γνωρίζει τον ένα εκ των δύο παιδιών, τον Σωκράτη τον οποίο ερμηνεύει ο Νίκος Καλογερόπουλος. Ο Σωκράτης ζει υπό τη συνεχή αποδοκιμασία του πατέρα του, όχι μόνο επειδή ψευδίζει και δεν μπορεί να μιλήσει σωστά ελληνικά, αλλά επειδή φαίνεται να μην μπορεί να εκπληρώσει τις προσδοκίες του πατέρα του που επιθυμεί να τον κάνει δεινό ρήτορα. Επίσης οι επιλογές των ρούχων του και της μουσικής που ακούει, βρίσκουν καθολικά αντίθετο τον πατέρα του. Αντιθέτως, ο έτερος γιος (Δημοσθένης), ο Κώστας Τσάκωνας είναι το καμάρι του. Σπουδάζει στο εξωτερικό και ο πατέρας του τον θεωρεί ένα σημαντικό επιστήμονα και έναν σωστό άνθρωπο. Η επιστροφή του Δημοσθένη θα είναι μια μεγάλη απογοήτευση για τον Περικλή ο οποίος θα δυσκολευτεί να αναγνωρίσει το παιδί του, αφενός εμφανισιακά αφού ο «σγουρομάλλης» Δημοσθένης έχει χάσει τα μαλλιά του, αλλά κυρίως σε σχέση με τις αντιλήψεις του που καθόλου δεν προσομοιάζουν σε αυτές του πατέρα του. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Περικλής «δεν απέμεινε τίποτα από το παιδί μου».

Το πρώτο μέρος της ταινίας συζητά θέματα αγαπημένα του Μαραγκού, τα οποία συναντάμε και στις προηγούμενες δουλειές του. Στο ταξίδι της Ελπίδας με το τραίνο προς τη νέα κατοικία της στον πλευρό του Περικλή, συνεπιβάτης εκφράζει την απορία του για το λόγο που από τη δεκαετία του '50 και μετά όλοι μετακομίζουν στην Αθήνα. Η πρωτεύουσα φαίνεται να είναι ο αναπόφευκτος προορισμός των κατοίκων της επαρχίας στο πέρας των χρόνων, για διαφορετικούς και πάντα σχετικά ακατανόητους λόγους. Στην εξέλιξη του διαλόγου, η αστυφιλία συνδέεται με την κριτική του σκηνοθέτη για το εκπαιδευτικό σύστημα της χώρας και τις ανεπάρκειές του. Νεότερο στοιχείο που προκύπτει είναι η

ανάγκη για φροντιστηριακή συμπληρωματική εκπαίδευση στην καθημερινότητα της οικογενείας, ακόμα και από τις πρώτες σχολικές τάξεις. Η υποβάθμιση του δημόσιου σχολείου προκύπτει και αργότερο από τις άθλιες συνθήκες του σχολικού κτιρίου και την παντελή έλλειψη υποδομών. Στο ίδιο πλαίσιο η εγκατάλειψη της υπαίθρου αντανακλάται στον πολύ περιορισμένο μαθητών του σχολείου, συνθήκη που βαίνει επιδεινούμενη αφού η πρώτη τάξη έχει έναν μόνο μαθητή.

Στη συνέχεια παρουσιάζεται η μικρή πόλη που εξελίσσεται η ιστορία μας. Προφανώς αφορά μια συγκεκριμένη περιοχή αλλά ταυτόχρονα είναι και η τυπική εικόνα της λησμονημένης επαρχίας στο σύνολο της. Κυριαρχεί η εγκατάλειψη και η αίσθηση ότι ο τόπος φθίνει. Φτώχεια και στερήσεις αποτελούν τη νόρμα για τους κατοίκους. Περίθαλψη απύσχα. Σε περίπτωση ασθένειας, το χιούμορ του Μαραγκού στο απόγειο του, οι κάτοικοι προσπαθούν να βρουν έναν γιατρό μεταξύ των τουριστών. Εναλλακτική και πιο πραγματιστική αντιμετώπιση του θέματος είναι η μεταφορά του ασθενούς με ελικόπτερο στην Αθήνα. Αλλά και πέρα από το θλιβερό «σήμερα», οι προοπτικές των νέων παιδιών είναι ακόμα χειρότερες με αποτέλεσμα η περαιτέρω ερήμωση της μικρής πόλης να είναι αναπόφευκτη. Η μιζέρια είναι εμφανής και στην απουσία κοινωνικής ζωής. Ο Περικλής υπόσχεται στην Ελπίδα ότι θα κάνει ό,τι καλύτερο μπορεί για να περάσουν καλά. Της υπόσχεται τον κυριακάτικο περίπατο από τη μια άκρη της πόλης στην άλλη και την ανταλλαγή μιας επίσκεψης την εβδομάδα με τον πρόεδρο της κοινότητας.

Η επιστροφή της Δημοσθένη από το εξωτερικό στήνει το σκηνικό για το σχόλιο του σκηνοθέτη αναφορικά με την ανικανότητα του Ελληνικού κράτους να αξιοποιήσει ουσιαστικά τους ανθρώπινους πόρους της και ιδιαίτερα τους επιστήμονές της. Ανθρώπους που κοπιάσανε για να πετύχουν ένα πολύ υψηλό βαθμό επιστημονικής επάρκειας και τεχνογνωσίας και που ακολούθως διαπίστωσαν ότι η γνώση τους δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί για ένα παραγωγικό σκοπό. Στο ίδιο κάδρο σχολιάζεται δυσμενώς η υπέρμετρα γραφειοκρατική δημόσια διοίκηση. Βλέπουμε λοιπόν την επιστημονική μελέτη του Δημοσθένη να καταλήγει ως στήριγμα για να στερεωθεί μια γραφομηχανή αφού σφραγισθεί και πρωτοκολληθεί από σειρά υπαλλήλων. Βλέπουμε επίσης τον επιστήμονα

αιχμής να είναι άνεργος και αναλώνεται παίζοντας τάβλι στο καφενείο. Το σενάριο σε αυτό το σημείο μας φέρνει το Δημοσθένη, στο πλαίσιο μιας συνέντευξης που δίνει, να εκφωνεί έναν από τους πιο γνωστούς και εμβληματικούς μονολόγους του κινηματογράφου μας. Πέρα από την εύστοχη χρήση των λέξεων, τα λόγια του Δημοσθένη εκφράζουν σημαντικά πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα, ιδιαίτερα επίκαιρα για την εποχή τους αλλά και κατά τη γνώμη του γράφοντα με διαχρονική οπτική και αξία. Ο Δημοσθένης λέει λοιπόν: «6 χρόνια στο δημοτικό. 6 χρόνια στο γυμνάσιο, 6 χρόνια στο πολυτεχνείο, 6 χρόνια στο εξωτερικό. Όταν ήμουν στο Λονδίνο και αναζητούσα τι τομέα θα διαλέξω, η Κυβέρνηση εξήγγελλε νέα μέτρα για την αξιοποίηση του ορυκτού μας πλούτου. Αυτό για μένα άνοιγε ένα δρόμο για επιστημονική ειδίκευση ανωτέρου επιπέδου. Βέβαια, εκείνο τον καιρό ένας μεγαλοβιομήχανος έλεγε ότι ο ορυκτός μας πλούτος είναι προίκα της καθυστερημένης Ελλάδας για το γάμο της με την προηγμένη Ευρώπη. Έχω όλα τα στοιχεία αν θες. Αυτό εγώ τότε δεν το έλαβα υπόψη. Γιατί σκέφτηκα και είπα: «Τι πάει να κάνει αυτός, πάει να τα βάλει με το κράτος;» Πού να ξέρω όμως ότι κράτος στην ουσία είναι αυτός! Όχι μόνο τον ορυκτό μας πλούτο δώσαμε προίκα στην ΕΟΚ, κυρίως στην ΕΟΚ, αλλά όλη την Ελλάδα! Πού να φανταστώ εγώ όταν σπούδαζα επιστήμονας ότι θα γινόμουν μια προίκα. Όλη η Παιδεία έχει γίνει μία προίκα! Τι τα θες φίλε μου, η ουσία είναι ότι αυτοί δεν είναι πατριώτες».

Προκειμένου να εκθέσει κάποιους από τους προβληματισμούς του, ο Μαραγκός «στήνει» μια συζήτηση μεταξύ της Ελπίδας και των μαθητών της, στο περιθώριο μια γιορτής γενεθλίων. Η συζήτηση στην ουσία αποτελεί μια σειρά ερωτήσεων που θέτουν οι μαθητές όσον αφορά στοιχεία που άπτονται γενικότερα της εκπαιδευτικής διαδικασίας και του ρόλου των δασκάλων μέσα σε αυτή. Η πρώτη αμφιβολία που εκφράζουν οι μαθητές σχετίζεται με τον επαγγελματικό προσανατολισμό που έχουν, ή μάλλον δεν έχουν, οι σπουδές τους. Οι αιτιάσεις τους σχετίζονται με την απουσία μιας στοχευμένης πολιτικής με έμφαση τις ανάγκες και τις ιδιαιτερότητες του τόπου, όπως και στην ελάχιστη σημασία που αποδίδεται στην τεχνική εκπαίδευση. Ακολούθως τα παιδιά στηλιτεύουν τις ανακρίβειες που χαρακτηρίζει την εκμάθηση της επίσημης Ιστορίας, όπως γίνεται στο σχολείο. Αναφέρουν παραδείγματα που επιχειρούν να καταδείξουν τη χρήση της Ιστορίας ως μηχανισμού για να περάσει μια συγκεκριμένη ανάγνωση της πραγματικότητας. Με αφορμή την εν λόγω

διαπίστωση προκύπτει και το σημαντικό θέμα της Εθνικής Αντίστασης και του «ποιος τελικά απελευθέρωσε τη χώρα από τους Γερμανούς». Η αντίληψη των παιδιών διαφέρει από την κυρίαρχη οπτική που αγνοεί εντελώς τη συνεισφορά μιας μερίδας του ελληνικού λαού στον αγώνα κατά των Γερμανών. Η παραχάραξη της Ιστορίας εντείνεται όχι μόνο με την απάλειψη του ρόλου της αριστεράς από την Αντίσταση, αλλά και τη παρουσίαση ως πατριωτικής των ομάδων αυτών που συνεργάστηκαν με τους Γερμανούς. Στοιχείο που έχει ενδιαφέρον είναι το στοιχείο της συνέχειας της κατοχικής συνθήκης στο «σήμερα» της ταινίας. Κληρικοί που συνεργάστηκαν με τους Γερμανούς εξακολουθούν να αποτελούν μέρος του κλήρου, ενώ τέκνα υψηλόβαθμων στρατιωτικών που συνεργάστηκαν, είναι κυβερνητικοί υπουργοί.³ Η τελευταία ερώτηση που θέτουν τα παιδιά είναι και η αυτή που φέρνει την Ελπίδα στη δυσκολότερη θέση. Η ερώτηση αφορά την αντίδραση του εκπαιδευτικού στη διάδοση μιας στρεβλής ιστορικής αφήγησης και ιδιαίτερα στην περίπτωση που αισθάνεται ότι μεταμορφώνεται σε όργανο που χρησιμοποιείται για την επίτευξη των στόχων της κυβερνητικής πολιτικής στην παιδεία, ένα φερέφωνο για την αναπαραγωγή μιας συγκεκριμένης ανάγνωσης της Ιστορίας.

Κομβικό στοιχείο στην εξέλιξη της ιστορίας είναι τα αποκαλυπτήρια ενός μνημείου πεσόντων κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Από τα αναφερόμενα τιμώμενα πρόσωπα παραλείπεται το όνομα ενός συγκεκριμένου προσώπου, ο οποίος όντως σκοτώθηκε κατά την περίοδο της Κατοχής αλλά ανήκε στο χώρο της αριστεράς. Ο γιος και η εγγονή του αντιστασιακού αντιδρούν στην παράλειψη του ονόματός του, και επιχειρούν να καταθέσουν στεφάνι προς τιμή του. Η αστυνομία αντιδρά και ξεσπά σύγκρουση στην οποία μέρος των παρευρισκόμενων, και μεταξύ αυτών και τα δύο παιδιά του Περικλή, συντάσσονται με την οικογένεια του αντιστασιακού. Ο Σωκράτης πρωταγωνιστεί στη σύγκρουση. Παίρνει το στεφάνι και ξεφεύγει από τους διώκτες του τρέχοντας προς το βουνό. Η ένταση των γεγονότων όπως και η οργή που νιώθει απελευθερώνουν τον Σωκράτη με αποτέλεσμα να αποκαθίσταται πλήρως η ικανότητά του στην ομιλία. Η συμμετοχή των παιδιών του

³ Πρόκειται για αναφορά στον πατέρα του πολιτευτή, και υπουργού σε διαφορετικές κυβερνήσεις της Νέας Δημοκρατίας Αλέξανδρου Παπαδόγκωνα, του οποίου ο πατέρας ήταν αρχηγός των Ταγμάτων Ασφαλείας Πελοποννήσου.

Περικλή και η διαφυγή τους συνιστούν παραβατικές πράξεις με αποτέλεσμα να κληθεί στη Χωροφυλακή ο πατέρας τους. Η σκηνή στο τμήμα της Χωροφυλακής μας μεταφέρει χρονικά στα άμεσα μετεμφυλιακά χρόνια. Τόσο τα σύμβολα όπως το κονσερβοκούτι, η επιγραφή «Ο μεγαλύτερος εχθρός του έθνους είναι ο κομμουνισμός» όσο και τα λόγια του χωροφύλακα αποπνέουν μια έντονη αντικομμουνιστική διάθεση και μια θεώρηση των πραγμάτων εντελώς αγκυλωμένη στο παρελθόν. Ο Περικλής βρίσκεται σε ένα δίλημμα. Να αποφύγει τη δίωξη των παιδιών του με αντάλλαγμα να καταθέσει ως μάρτυρας κατηγορίας έναντι πλέον του μόνου κατηγορούμενου που είναι ο γιος του αντιστασιακού; Αυτή η πράξη θα συνάδει και με το αξιακό του σύστημα και τις προδιαθέσεις του. Στην αντίδραση της Ελπίδας στην απόφαση του να ψευδομαρτυρήσει αποδέχεται ότι και η δική του πλευρά έχει κάνει λάθος αλλά τονίζει ότι δεν μπορεί να συνταχτεί με τους εχθρούς του έθνους. Η προσπάθεια του παππά να συμβουλευθεί το ζευγάρι σχετικά με τη διαφωνία του, του δίνει την ευκαιρία να εκφράσει τις οπισθοδρομικές αντιλήψεις του επικαλούμενος το λόγο του Θεού που προτάσσει ότι η γυναίκα θα πρέπει να υποτάσσεται στον άντρα και ότι η γνώμη της είναι υποδεέστερης σημασίας αυτής του ανδρός.

Η τελευταία σκηνή της ταινίας τοποθετείται στο δικαστήριο. Η διαστρέβλωση της πραγματικότητας από τον Περικλή ως μάρτυρα κατηγορίας οδηγεί στο ξέσπασμα του Σωκράτη και την κραυγή του για την αποκάλυψη της αλήθειας, ενθουμούμενος τις προτροπές του πατέρα του να είναι ειλικρινής, με την οποία κλείνει και η ταινία. Το αίτημα για «αλήθεια» συνιστά τη λέξη-κλειδί, η οποία συνοψίζει το αίτημα όχι μόνο του Σωκράτη αλλά και μιας σημαντικής μερίδας του ελληνικού λαού.

4.2.2 Οι κριτικές

Η θεματολογία και η οπτική της ταινίας, καθιστά εύλογη τη σχετικά θετική της αποδοχή από έντυπα που ανήκουν στο χώρο της αριστεράς, χωρίς όμως να λείπουν οι ενστάσεις. Στην *Αυγή* ο Αντώνης Μοσχοβάκης την κατατάσσει στις γνήσιες λαϊκές ταινίες λέγοντας ότι θα μπορούσε να ενταχθεί στην ευρύτερη κατηγορία της ιταλικής λαϊκής κωμωδίας. Εκτιμά ότι παρέχει μια αληθινή αναπαράσταση της εποχής και ότι εύστοχα καταγράφει σημαντικά στοιχεία της πραγματικότητας όπως η προσπάθεια φαλκίδευσης της Ιστορίας και

η παρουσίαση της Αντίστασης ως μιας αντιπατριωτικής πράξης μέσα από τη σχολική διδασκαλία. Κατά τον κριτικό, η ταινία αποδίδει ορθά την κατάσταση της ελληνικής επαρχίας και των πολλαπλών δεινών που τη μαστίζουν και που έχουν οδηγήσει στην ερήμωσή της. (*Αυγή*, 1 Δεκεμβρίου 1981) Από την πλευρά του ο Δημήτρης Δανίκας στον *Ριζοσπάστη* εκθειάζει την προσπάθεια του Μαραγκού να κάνει ένα αξιόλογο λαϊκό σινεμά και να σχολιάσει με σατυρικό τρόπο το εκπαιδευτικό σύστημα και την προσκόλληση της δεξιάς κουλτούρας σε σχήματα συντηρητικά και οπισθοδρομικά, σε ένα σκοταδισμό που είναι αμάλγαμα αρχαιολατρίας και χριστιανοπληξίας. (*Ριζοσπάστης*, 10.10.1981) Σημειώνεται πάντως ότι σε άλλο φύλο της εφημερίδας, ο ίδιος κριτικός κατά την αποτίμηση των ταινιών του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης του 1981, καταλογίζει στο σκηνοθέτη της ταινίας αδυναμία σύνθεσης των διαφορετικών επιπέδων που διέπουν την ταινία και που οδηγούν σε ένα όχι καλά δομημένο σύνολο. (*Ριζοσπάστης*, 18.10.1981) Ο Νίνος Φενέκ Μικελίδης στην *Ελευθεροτυπία* αποτιμά επίσης θετικά την προσπάθεια του Μαραγκού. Αναφέρει την επιτυχή απόδοση της ελληνικής πραγματικότητας μέσα από ένα κωμικό πρίσμα. Αναγνωρίζει το ταλέντο του σκηνοθέτη και θεωρεί επιτυχημένη την πορεία του στο δρόμο της δημιουργίας είναι κοινωνικού λαϊκού κινηματογράφου. Θεωρεί ότι μπορεί να προχωρήσει ακόμα καλύτερα σε αυτό το δρόμο. Όπως και ο Δανίκας προηγουμένως εντοπίζει κάποια έλλειψη ομοιομορφίας και ένα όχι τόσο σφιχτό σενάριο. (*Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* 18.10.1981) Σαφώς πιο κριτική είναι η αντιμετώπιση του περιοδικού *Αντί*. Παρότι αποδέχεται την ταινία ως καλή σάτιρα με αξιόλογα ευρήματα, εκτιμά ότι το ύφος της ταινίας όσο αναπτύσσεται η εξέλιξη της μετεξελίσσεται σε μια μάλλον απλοϊκή πολιτική καθοδήγηση. (*Αντί*, τ. 193, 1981) Η κριτική του Κώστα Σταματίου στα «Νέα» κατά την έξοδο της ταινίας στους κινηματογράφους συνθέτει πολλά από τα στοιχεία που αναφέρθηκαν παραπάνω. Η ταινία παρουσιάζεται ως μια λαϊκή κωμωδία με στοιχεία πολιτικής καταγγελίας. Ταυτόχρονα όμως γίνεται αναφορά στην έλλειψη συνέπειας στο ύφος, αφού την πετυχημένη σάτιρα διαδέχεται η καταγγελία σε σοβαρό τόνο με έντονη διδακτική χροιά. Θετικά αξιολογούνται οι ερμηνείες των συντελεστών. (*Τα Νέα* 1.12.1981) Στο ίδιο μοτίβο ήταν και η κριτική της ταινίας στην αποτίμηση του Φεστιβάλ

του 1981, η οποία παρότι εντοπίζει πολλά θετικά στοιχεία καταγράφει τις αντιφάσεις όσον αφορά στο ύφος της ταινίας. (*Τα Νέα* 10.10.1981)

Σε σχέση με το συντηρητικό τύπο, ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος στην κριτική των βραβείσεων στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στην εφημερίδα «Καθημερινή», θεωρεί παράλογη τη βράβευση του Βασίλη Διαμαντόπουλου και της Άννας Μαντζουράνη, όχι επειδή αμφισβητεί την καλλιτεχνική ικανότητα τους, αλλά γιατί θεωρεί «άτεχνη» την κατασκευή της ταινίας και συνεπώς περιοριστική στις δυνατότητες που δίνει στους ηθοποιούς. Επίσης διαφωνεί και με τη βράβευση των σκηνογράφων των οποίων τη δουλειά εκτιμά ως ερασιτεχνική. Μονή θετική νότα είναι η αποτίμηση της παρουσίας του Νίκου Καλογερόπουλου και η αξιολόγηση ως δίκαιας της βράβευσής του. (*Καθημερινή* 13.11.1981) Θετικότερη η κριτική της Ροζίτας Σώκου στην *Απογευματινή*. Επαινεί τόσο το κείμενο όσο και τις ερμηνείες και εκθειάζει τη σωστή χρήση του χιούμορ για την «προώθηση σπουδαίων ηθικών αξιών» (*Απογευματινή*, 1.12.1981)

Η εορταστική επανέκδοση για τα 30 χρόνια από την πρώτη προβολή της ταινίας του 2011, έφερε ξανά την ταινία στο προσκήνιο. Ο Θόδωρος Κουτσογιαννόπουλος σε άρθρο του στη *Lifo* αντιμετωπίζει την ταινία με μια σαφώς θετική ματιά. «*Τριάντα χρόνια μετά, η σάτιρα του Θόδωρου Μαραγκού παραμένει άθικτη και ισχυρή στην καλύτερη ταινία του - μια σπάνια τούτιση απόψεων κοινού και κριτικών. Αυτό το σεμνό έπος που διατρέχει τη μεταπολιτευτική Ελλάδα είναι μια από τις πιο εύστοχες παρατηρήσεις στη διαμόρφωση της κουλτούρας από την παιδεία και την πολιτική, και μάλιστα το καταφέρνει μέσα από τη μορφή της λαϊκής κωμωδίας*» (Κουτσογιαννοπουλος, 2011)

Ιδιαίτερα θετική είναι και απεικόνιση της ταινίας σε σχετικό άρθρο του in.gr που εμφανίστηκε στον ιστότοπο την πρώτη Ιουνίου του 2011. Η κριτική επαινεί το χιούμορ και τα κωμικά στοιχεία της ταινίας αλλά και την ικανότητα να θίγει σημαντικά θέματα της εποχής που γυρίστηκε, τα οποία όμως παρέμειναν επίκαιρα και τριάντα χρόνια μετά. Στις αρετές της ταινίας περιλαμβάνεται το σενάριο και οι ερμηνείες των ηθοποιών. Η ταινία αξιολογείται ως μια από τις «*σημαντικότερες κωμωδίες της μεταπολίτευσης*» (in.gr, 2011) Ο Σταύρος Γανωτής στις 30.5.2011 σε κείμενο του στο *filmy.gr* εκτιμά ότι η ταινία διατηρεί

τη φρεσκάδα της και ότι στα συν της μπορούν να προσμετρηθούν το σενάριο με τους πολύ έξυπνους διαλόγους του, το πολύ καλό καστ των ηθοποιών και η πετυχημένη προσπάθεια του Μαραγκού να διατηρήσει μια ισορροπία μεταξύ της σάτιρας, του δράματος και των πολιτικών στοιχείων της ταινίας. Ως αρνητικό στοιχείο εντοπίζεται η αδυναμία της ταινίας να διατηρήσει το ύφος της ως το τέλος. (Γανωτής, 2011)

4.2.3 Μια αποτίμηση

Είναι εκτίμηση μας ότι η υπό εξέταση ταινία είναι μια αξιόλογη κινηματογραφική προσπάθεια που περιλαμβάνει αρκετά θετικά στοιχεία, και που παρά τις αδυναμίες της, έχει κατακτήσει μια κάποια σημαίνουσα θέση στο πάνθεο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής. Η ταινία εντάσσεται στο πλαίσιο της κινηματογραφικής δημιουργίας του Θόδωρου Μαραγκού όπως εξελίχθηκε κατά τη δεκαετία του '70 από τα πρώτα του σκηνοθετικά βήματα ως την δημιουργία του «Μάθε παιδί μου γράμματα». Η ματιά του εστιάζει σε μια σειρά από θέματα τα οποία εμφανίζονται με σχετική συνέπεια σε όλες τις δουλειές του. Υφολογικά, ο σκηνοθέτης στις ταινίες μικρού μήκους και στο «Λάβετε θέσεις» ακολουθεί μια λιτή σκηνοθετική ματιά, αφήνοντας κυρίως τις εικόνες να εκφράσουν τα λόγια του. Στις δύο προηγούμενες ταινίες πριν από το «Μάθε παιδί μου γράμματα» αλλά και σε αυτό, οι εικόνες παρότι φυσικά παρούσες, συνεπικουρούνται σε μεγάλο βαθμό από το σενάριο το οποίο χρησιμοποιείται κατά βάση για να ξεδιπλώσει ο Μαραγκός την οπτική του πάνω στα θέματα που τον απασχολούν. Ο τρόπος που αναπτύσσει την επιχειρηματολογία του είναι συχνά αρκετά «έντονος» ή ακόμα και «κραυγαλέος», στοιχείο για το οποίο ο Μαραγκός δέχθηκε κριτική για λαϊκισμό και απλούστευση μιας πιο σύνθετης πραγματικότητας. Η κριτική αυτή όμως δεν μπορεί να διαφοροποιήσει τη βασική αποτίμηση της ταινίας η οποία ήταν πολυπλεύρως θετική. Όμως πέρα από τη μεγάλη αποδοχή της ταινίας από το κοινό, τις βραβεύσεις, και την ικανότητά της να παραμένει αντικείμενο συζήτησης δεκαετίες μετά την προβολή της, η ταινία έχει ενδιαφέρον για τη θεματολογία της και τη δυνατότητά της να αναπαριστά με ανάγλυφο τρόπο εκφάνσεις της ελληνικής πραγματικότητας της εποχής. Κάποιες από τις αντανάκλασεις των στοιχείων αυτών της κοινωνικής ζωής διατηρούν και σήμερα τη σημασία τους, ίσως και με κάποιο διαφοροποιημένο τρόπο. Άλλες πάλι, λόγω αλλαγών των συνθηκών έχουν χάσει σημαντικό

μέρος του νοήματός τους χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι κατά τη στιγμή της προβολής της ταινίας το 1981 δεν αποτελούσαν στοιχεία της πραγματικότητας της εποχής. Στις επόμενες παραγράφους θα εξετάσουμε συνοπτικά κάποιες εκ των θεματικών που αγγίζει η ταινία.

Θα ξεκινήσουμε την αναφορά μας από τα στοιχεία των οποίων η ικανότητα να «μας μιλάνε για τις σημερινές συνθήκες» έχει σαφώς περιοριστεί. Η άρνηση της Εθνικής Αντίστασης, η προσπάθεια των ηττημένων του εμφυλίου πολέμου να αναγνωριστεί η συνεισφορά τους και το δικαίωμά τους στη μνήμη, υπήρξαν ουσιαστικά στοιχεία της μεταπολιτευτικής πολιτικής συνθήκης. Όπως επίσης παρόν ήταν και το επώδυνο κατάλοιπο των γιορτών μίσους, εκδηλώσεων μνήμης των εμφυλίων μαχών, που επέτειναν το αίσθημα του διχασμού. Η επιστροφή στη δημοκρατία δεν σήμαινε αυτομάτως και την διευθέτηση όλων των ανοιχτών μεταπολεμικών διακυβευμάτων ούτε την αυτόματη επούλωση των πληγών. Η ταινία περιέχει στοιχεία που παραπέμπουν σε πραγματικά γεγονότα της εποχής. Η σκηνή των αποκαλυπτηρίων του μνημείου και της άρνησης της κατάθεσης στεφάνου από τον γιο του εκτελεσμένου αριστερού αντιστασιακού, θυμίζουν πραγματικό περιστατικό του 1978, όπου ο δήμαρχος της Ελευσίνας δικάζεται επειδή επέτρεψε σε μέλη αντιστασιακών ομάδων να παρελάσουν στις τελετές της 28ης Οκτωβρίου. (Ανδρίτσος, 2020: 264) Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ο διχασμός των Ελλήνων ως ένα κάποιο βαθμό εξακολουθεί να υφίσταται ακόμα στις ημέρες αναφοράς της ταινίας, και η προσπάθεια της μιας πλευράς να μην ειπωθούν τα πάντα, ιδιαίτερα αυτά που δεν αφορούν στην περίοδο της επταετούς δικτατορικής διακυβέρνησης αλλά τα γεγονότα των προηγούμενων δεκαετιών, συνεχίζεται. Η ταινία αποτυπώνει με επιτυχημένο τρόπο αυτή τη διαπίστωση, έστω και αν ενίοτε υιοθετεί μανιχαϊστικές τοποθετήσεις σε σχέση με το καλό και το κακό. Η διαφοροποίηση της πολιτικής συνθήκης της χώρας έδωσε σύντομα τέλος στο επίκαιρο του στοιχείου που πραγματεύεται η ταινία του Μαραγκού. Η κατάργηση των «εορτασμών του μίσους» άμεσα με την ανάληψη της εξουσίας από το ΠΑΣΟΚ και η αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης μερικούς μήνες μετά, έθεσαν τη θεμέλιο λίθο για την εξέλιξη της διαδικασίας για να καταλαγιάσουν τα εμφύλια πάθη. Η θετική αυτή όμως εξέλιξη, θετική κατά την αξιολογική κρίση του γράφοντα, δεν στερεί από το «Μάθε παιδί μου γράμματα» την δυνατότητα να

υποστηρίζει ότι αντικατοπτρίζει ένα μέρος του φάσματος των ιδεών και των πραγμάτων που χαρακτηρίζει την Ελλάδα των ετών 1974-1981.

Θα προχωρήσουμε εξετάζοντας τον προβληματισμό που διαμορφώνει η ταινία του Μαραγκού σε σχέση με την ένταξη της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα. Η εν λόγω συζήτηση αποτελεί αντικείμενο προβληματισμού και άλλων ταινιών της εποχής όπως είδαμε στις περιπτώσεις των ταινιών «Βαρύ πεπόνι», «Εργοστάσιο» και «Ανατολική περιφέρεια». Οι επερχόμενες αλλαγές που συνεπάγεται η ένταξη, φέρνουν το θέμα στην επικαιρότητα παρέχοντας κίνητρο και για το γύρισμα άλλων ταινιών με ανάλαφρη διάθεση όπως το «Είσαι στην Ε.Ο.Κ. μάθε για την Ε.Ο.Κ.» ή το «Ο Κώτσος στην Ε.Ο.Κ.» Η διαδικασία επιτάχυνσης της ενταξιακής διαδικασίας ήταν σταθερά παρούσα ως την υπογραφή της Συνθήκης Προσχώρησης της Ελλάδας στις Ευρωπαϊκές Κοινότητες στις 28 Μαΐου 1978 βάσει της οποίας η ημερομηνία προσχώρησης προσδιοριζόταν η 1η Ιανουαρίου του 1981. Το ερώτημα που τίθεται είναι αν αυτό που προβληματίζει τους σκηνοθέτες της εποχής αποτελεί αντανάκλαση του προβληματισμού της κοινωνίας ή ενός μέρους αυτής. Για να διερευνήσουμε το συγκεκριμένο ερώτημα θα εξετάσουμε συνοπτικά τις θέσεις των πολιτικών κομμάτων ως ένα στοιχείο της αντίληψης του πολιτικού προσωπικού για το θέμα, η οποία σε συνδυασμό με την αποδοχή ή τη μη αποδοχή, των κομμάτων αυτών από το εκλογικό σώμα μάς παρέχει μια ένδειξη της άποψης επί του θέματος αυτού. Σε δεύτερο επίπεδο θα εξετάσουμε τις προδιαθέσεις της ελληνικής κοινής γνώμης όπως αυτή εκφράζεται μέσα από δημοσκοπήσεις.

Τα πολιτικά κόμματα εκφράζουν θέσεις θετικές, θέσεις θετικές με κάποιους προβληματισμούς, αλλά και σαφώς αρνητικές τοποθετήσεις. Εύλογα, αφού η πρωτοβουλία της επίσπευσης της ένταξης ανήκει σε αυτήν, η κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας και προσωπικά ο Κωνσταντίνος Καραμανλής είναι ακραιφνώς υπέρ της ένταξης, θεωρώντας την προσχώρηση της Ελλάδας στην Ε.Ο.Κ. ως θέμα μείζονος και καταλυτικής σημασίας για τη χώρα. Όπως είδαμε και στην πρώτη ενότητα, η λογική της προσχώρησης εδραζόταν κυρίως σε πολιτικά και θεσμικά κριτήρια όπως και στη διαμόρφωση μιας διαφοροποιημένης εξωτερικής πολιτικής. (Αντί, τ. 83, 1977) Με την πάροδο των χρόνων το οικονομικό σκέλος

της ενταξιακής λογικής αποκτούσε μεγαλύτερο βάρος. Όμως, ακόμα και λίγο πριν την υπογραφή της συνθήκης, η απόφαση της ένταξης φαίνεται να είχε κατά βάση πολιτικά κριτήρια. (Αντί, τ.116. 1979) Θετική είναι και η στάση της ΕΔΗΚ, της οποίας η εκλογική απήχηση βαίνει σταθερά μειούμενη, αλλά ωστόσο μέχρι τις εκλογές του 1977 είναι αξιωματική αντιπολίτευση. Το κόμμα του κέντρου εκφράζει τις επιφυλάξεις και αντιρρήσεις του, οι οποίες όμως εστιάζουν στους κυβερνητικούς χειρισμούς σε σχέση με τις διαπραγματεύσεις και όχι επί ουσιαστικών θεμάτων που αφορούν την ένταξη. (Αντί, τ. 83, 1977) Ευνοϊκά αντιμετωπίζουν την προοπτική της ένταξης και η ΕΔΑ και το ΚΚΕ Εσωτερικού ερχόμενα και σε κάποια αντιστοιχία της αποδοχής της Ευρωπαϊκής Κοινότητας από την Ευρωπαϊκή Σοσιαλδημοκρατία και τα ευρωκομμουνιστικά κόμματα. Η θέση του ευρύτερου αυτού χώρου διαφοροποιήθηκε στο πέρασμα των προηγούμενων ετών. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε την καθαρά αρνητική θέση του Ηλία Ηλιού, ηγετικού στελέχους της ΕΔΑ, όπως εκφράστηκε στο βιβλίο του 1959 « Η Ελληνική Οικονομία κάτω από τον οδοστρωτήρα της Κοινής Ευρωπαϊκής Αγοράς» (Αντί, τ.71,1977) Η αποδοχή της ενταξιακής συνθήκης δεν είναι άκριτη ούτε δίχως τη διατύπωση σειράς προβληματισμών ιδιαίτερα σε σχέση με το χώρο της οικονομίας. Θεωρείται όμως μια ρεαλιστική προοπτική η οποία είναι προτιμητέα των διαθέσιμων εναλλακτικών. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι θέσεις του ΠΑΣΟΚ, κυρίως λόγω της συνεχώς αυξανόμενης απήχησης του κόμματος στο εκλογικό σώμα. Η οπτική του Ανδρέα Παπανδρέου για την Ε.Ο.Κ. ήταν αρκετά κριτική ήδη από την περίοδο που προηγείται της επιβολής της δικτατορίας. Η ανάλυσή του εστίαζε αμιγώς στο θέμα της οικονομίας, θεωρώντας ότι Κοινότητα ήταν πριν από όλα, και τουλάχιστον σε εκείνο το στάδιο της εξέλιξης της ευρωπαϊκής ενοποίησης, μια συνθήκη ανάπτυξης του εμπορίου μέσω της δημιουργίας μιας μεγάλης ενιαίας αγοράς. Αναγνωρίζει στην αγορά αυτή τους μεγάλους παίκτες που μπορούν να επιβάλουν τους όρους ανταγωνισμού που εξυπηρετούν τα δικά τους συμφέροντα. Η Ελλάδα κατά τον Ανδρέα Παπανδρέου θα είναι αποδέκτης αυτών των όρων με αποτέλεσμα την απόκτηση για την Ελλάδα μιας χαμηλής θέσης στην αλυσίδα αξίας που διέπει τον διεθνή καταμερισμό εργασίας. Είναι δική του η αρχική διατύπωση ότι «οι Έλληνες θα γίνουν τα γκαρσόνια της Ευρώπης». (Αντί, τ. 83, 1977) Οι απόψεις αυτές εντάσσονται στη γενικότερη θεώρηση του

ΠΑΣΟΚ περί της ύπαρξης της ισχυρής μητρόπολης και της υποτελούς περιφέρειας, και της αντιπαράθεσης του λαού με την ολιγαρχία. (Diamantopoulos, 2003, σ. 36) Η σκέψη του επεκτείνει την οικονομική υποτέλεια της χώρας σε θεσμική και πολιτική, αφού η χώρα θα υποχρεωθεί να εκχωρήσει ένα μέρος της κυριαρχίας της. Η διαπίστωση ότι ο απομονωτισμός μπορεί να είναι επιβλαβής για τα ελληνικά συμφέροντα σταδιακά διαμορφώνει μια εναλλακτική πρόταση ειδικής σχέσης διατηρώντας όμως την άρνησή του για πλήρη ένταξη. (Αντί, τ. 116, 1979) Μάλλον αναμενόμενα, καθολικά αρνητική είναι η θέση του Κ.Κ.Ε. απέναντι στο εγχείρημα της ένταξης. Η οπτική του κόμματος διαβλέπει στην ενταξιακή συνθήκη μια υποδούλωση της χώρας στα ξένα μονοπώλια και την απώλεια της εθνικής κυριαρχίας. (Αντί, τ. 83, 1977)

Προκύπτει από τα παραπάνω ότι σύμφωνα με τα αποτελέσματα της εκλογικής αναμέτρησης του Οκτωβρίου του 1981, 59% του εκλογικού σώματος ψήφισε υπέρ κομμάτων που είχαν διατυπώσει μια σαφώς αρνητική γνώμη για την ένταξη της χώρας στην Ε.Ο.Κ. Στις αντίστοιχες εκλογές, που έλαβαν χώρα την ίδια μέρα με τις εθνικές εκλογές, για την πρώτη εκλογή των Ελλήνων βουλευτών στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο⁴ το ποσοστό των κομμάτων που αντιτίθενται στην ένταξη στην Ε.Ο.Κ. ανήλθε σε 53%. Είναι πέρα από την πρόθεση του γράφοντα να ταυτιστεί η εκλογική ψήφος με την αντίθεση της κοινής γνώμης στην είσοδο της χώρας στην Ε.Ο.Κ. Είναι προφανές ότι υπάρχει και πληθώρα άλλων παραγόντων που διαμορφώνει την εκλογική συμπεριφορά του εκλογικού σώματος σε κάθε δεδομένη στιγμή και εκλογική διαδικασία. Από την άλλη πλευρά, είναι ενδιαφέρον ότι το κόμμα που πρόβαλε την ένταξη ως βασικό επίτευγμα της διακυβέρνησης του έχασε τις εκλογές και μάλιστα με σημαντική διαφορά και από ένα κόμμα που είχε εκφράσει μια ισχυρά αρνητική ρητορική για την ενταξιακή διαδικασία.

⁴ Οι πρώτες εκλογές για την εκλογή των βουλευτών των κρατών μελών του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου έγιναν το 1979. Η ένταξη της Ελλάδας δεν είχε ακόμα πραγματοποιηθεί με αποτέλεσμα να μην υπάρξει αντίστοιχη εκλογική διαδικασία στην Ελλάδα. Οι εκλογές για την πρώτη εκλογή των Ελλήνων αντιπροσώπων έγιναν μαζί με τις εθνικές εκλογές του Οκτωβρίου του 1981. Για την περίοδο από την 1^η Ιανουαρίου ως τις εκλογές του Οκτωβρίου, οι 24 Έλληνες ευρωβουλευτές είχαν οριστεί από τα πολιτικά κόμματα.

Σε σχέση με την αντίληψη της ελληνικής κοινής γνώμης αναφορικά με την ένταξη, είναι χρήσιμο να εστιάσουμε την ανάλυση μας στην περίοδο αναφοράς, καθώς η οπτική και η αποδοχή ή επιφύλαξη διαφοροποιούνται ουσιαστικά στο πέρασμα του χρόνου. Η αυγή της νέας ελληνικής δημοκρατίας βρίσκει την ελληνική κοινωνία, όπως είδαμε και στο πρώτο μέρος της εργασίας, σε μια συνθήκη άκρατου αντιαμερικανισμού. Η αρνητική στάση των ευρωπαϊκών κυβερνήσεων απέναντι στη Χούντα όπως και η επιβολή κυρώσεων στο καθεστώς θα μπορούσε να δημιουργήσει μια σχετικά ευνοϊκή προδιάθεση αναφορικά με την Ευρώπη ως ιδέα και οντότητα. Όμως τα τραγικά γεγονότα της Κύπρου συνδράμουν στο να καλλιεργηθεί ένα πνεύμα μιας γενικότερης αρνητικής διάθεσης απέναντι στη δύση στο σύνολο της, και απόρροια αυτής της διαδικασίας είναι η δημιουργία ενός κύματος ευρωσκεπτικισμού. (Verney, 2011: 56)

Προκειμένου να πραγματευτούμε τις διαθέσεις της ελληνικής κοινής γνώμης απέναντι στην Ε.Ο.Κ. θα χρησιμοποιήσουμε τα ευρωβαρόμετρα, δηλαδή τις έρευνες κοινής γνώμης των πολιτών των χωρών της Ε.Ο.Κ./Ευρωπαϊκής Ένωσης από το 1973. Τα βαρόμετρα που θα εξετάσουμε εστιάζουν στην περίοδο από το δεύτερο εξάμηνο του 1980 (το πρώτο βαρόμετρο που περιλαμβάνει τις απαντήσεις Ελλήνων πολιτών), ως την άνοιξη του 1982. Η περίοδος, πέρα βέβαια από το ότι γειτνιάζει χρονικά με την περίοδο προβολής της ταινίας, είναι σημαντική καθώς προηγείται και έπεται της ημερομηνίας ένταξης. Από τα ευρήματα του ευρωβαρόμετρου του δεύτερου εξαμήνου του 1980 ξεχωρίζουν δύο στοιχεία. Σύμφωνα με τις απαντήσεις των Ελλήνων που συμμετείχαν στην έρευνα, το 59% των ερωτηθέντων διάκεινται θετικά στην ευρωπαϊκή ενοποίηση. Το 23% των απαντήσεων είναι αρνητικές ενώ 18% δηλώνουν ότι δεν έχει γνώμη. Για να αξιολογηθεί καλύτερα η απάντηση αναφέρεται ότι ο μέσος όρος θετικών απαντήσεων σε ευρωπαϊκό επίπεδο ανέρχεται σε 72% και των αρνητικών σε μόλις 13%. Οι απαντήσεις των Ελλήνων πολιτών είναι σαφώς λιγότερο θετικά διακείμενες στην ευρωπαϊκή ενοποίηση από τις απαντήσεις των πολιτών των έξι ιδρυτικών μελών (Βέλγιο, Γαλλία, Δ. Γερμανία, Ιταλία, Λουξεμβούργο, Ολλανδία), και προσεγγίζουν τις απαντήσεις των πολιτών των χωρών της πρώτης διεύρυνσης (Δανία, Ηνωμένο Βασίλειο και Ιρλανδία). Αναφορικά με την ένταξη της Ελλάδος οι απαντήσεις έχουν ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Ενώ το 38% των ερωτηθέντων απαντά ότι η ένταξη

είναι κάτι θετικό, το 21% απαντά ότι είναι κάτι αρνητικό και το 28% ότι δεν είναι ούτε αρνητικό ούτε θετικό. Το 13% δηλώνει ότι δεν γνωρίζει να απαντήσει. Από τα παραπάνω στοιχεία προκύπτει ότι το 49% των απαντήσεων διατυπώνει μια ουδέτερη ή αρνητική θέση απέναντι στην προοπτική της ένταξης. Το ποσοστό αυτό επί το σύνολο των απαντήσεων που πήραν θέση, δηλαδή χωρίς το ποσοστό του «Δεν γνωρίζω», ανέρχεται σε 60%. Περαιτέρω ανάλυση των στοιχείων μας δείχνει ότι περισσότερο υπέρ της ένταξης είναι οι άνδρες και τα άτομα πάνω από 40 ετών. Επίσης σημαντική διαφοροποίηση προκύπτει σε σχέση με την πολιτική τοποθέτηση των ερωτηθέντων. Απαντήσεις που εντάσσονται στο δεξιό και άκρα δεξιό μέρος του πολιτικού φάσματος τίθενται συντριπτικά θετικές προς την ένταξη, αυτές που εντάσσονται στο χώρο του κέντρο αντανakλούν το μέσο όρο, ενώ είναι έντονη η διάθεση ευρωσκεπτικισμού στους ερωτηθέντες που ανήκουν στο χώρο της αριστεράς. (Ευρωβαρόμετρο 14, Δεκέμβριος 1980) Το ευρωβαρόμετρο του πρώτου εξαμήνου του 1981 δεν μας δίνει μια ουσιαστικά διαφοροποιημένη εικόνα. Στοιχεία που παρουσιάζουν ενδιαφέρον όμως υπάρχουν. Το 30% των Ελλήνων συμμετεχόντων στην έρευνα δήλωσε ότι θα ήταν ένα αρνητικό γεγονός η διάλυση της Ε.Ο.Κ., ενώ 43% δήλωσε ότι βρίσκει την προοπτική αδιάφορη και το 18% ότι θα ήταν ανακούφιση (37%, 36% και 16% είναι τα αντίστοιχα ποσοστά του ευρωπαϊκού μέσου όρου). Το δεύτερο στοιχείο άξιο αναφοράς είναι το ξεκάθαρο σχίσμα μεταξύ αριστεράς και δεξιάς κάτι που δεν παρατηρείται σε ευρωπαϊκό επίπεδο όπου η αποδοχή της κοινότητας δεν διαφοροποιείται ουσιαστικά σε σχέση με την πολιτική τοποθέτηση των ερωτηθέντων (με εξαίρεση ίσως τη Δανία όπου όμως και σε αυτήν την περίπτωση η διαφοροποίηση δεν είναι τόσο έντονη). Το τρίτο σημείο αφορά μια περιοχή που οι Έλληνες συμμετέχοντες «παρουσιάζουν» έντονα φιλοευρωπαϊκή διάθεση: είναι η ερώτηση σχετικά με τη δημιουργία ενός ευρωπαϊκού διαβατηρίου. Το 84% βλέπουν την πρόταση θετικά, έναντι του 63% που είναι ο μέσος όρος της κοινότητας. (Ευρωβαρόμετρο 15, Ιούνιος 1981) Και στην επόμενη έρευνα επιβεβαιώνονται οι ίδιες παρατηρήσεις. Παρότι η υποστήριξη προς την ευρωπαϊκή ενοποίηση διαμορφώνεται αυξημένη, η δημοφιλία της Ε.Ο.Κ. βάσει του σκορ που κατηγοριοποιεί τις απαντήσεις είναι χαμηλότερη, άρα θεωρούμε ότι δεν υφίσταται ουσιαστική μεταβολή της οπτικής των Ελλήνων συμμετεχόντων απέναντι στην κοινότητα. (Ευρωβαρόμετρο 16, Δεκέμβριος 1981)

Σύμφωνα με την τελευταία έρευνα που θα εξετάσουμε, στο ερώτημα αν η συμμετοχή στην κοινότητα είναι κάτι θετικό, αρνητικό ή αδιάφορο, βλέπουμε μια ταυτόχρονη μείωση των θετικών και αρνητικών απαντήσεων και την σημαντική αύξηση της ουδέτερης στάσης. (Ευρωβαρόμετρο 17, Ιούνιος 1982) Θα μπορούσε αυτή η μετατόπιση αυτά να καθρεπτίζει μια πρώτη πραγματική αποτίμηση της ένταξης από τους πολίτες, από την άποψη του ότι η συμμετοχή στην κοινότητα δεν έφερε ούτε την επίλυση όλων των προβλημάτων της χώρας όπως υποστήριζε μια πλευρά του πολιτικού φάσματος αλλά και ούτε την επιδείνωση της κατάστασης της όπως υποστήριζε η άλλη.

Αντίστοιχη εικόνα μας δίνει και δημοσκόπηση που έγινε για λογαριασμό της εφημερίδας «Ελευθεροτυπία». Η δημοσκόπηση έλαβε χώρα το Νοέμβριο του 1978, περίοδο που η προοπτική της ένταξης ήταν πλέον σημαντικό θέμα της ειδησεογραφίας. Σύμφωνα με τα αποτελέσματα της σφυγμομέτρησης το 45% τάσσεται υπέρ της ένταξης, το 24% κατά ενώ ένα σημαντικό 31% δεν έχει γνώμη επί του θέματος. Τα ποσοστά αποδοχής είναι υψηλότερα στις μεγαλύτερες ηλικίες, στην ανώτερη τάξη και στους ψηφοφόρους της δεξιάς. Στοιχείο ενδιαφέροντος είναι ότι πολλοί ψηφοφόροι της αριστεράς δεν είναι καθολικά αρνητικοί απέναντι στην Ε.Ο.Κ. απλά φαίνεται να επιθυμούν μια διαφορετική σχέση. Επίσης ενδιαφέρον είναι ότι το 50% ακόμα και των ψηφοφόρων της τότε κυβέρνησης (Ν.Δ.) επιθυμούν τη διεξαγωγή δημοψηφίσματος προκειμένου να επικυρωθεί και από το λαό η ένταξη. Προφανώς τα αντίστοιχα ποσοστά είναι πολύ υψηλότερα για τα κόμματα της αριστεράς, ακόμα και για αυτά με φιλοευρωπαϊκό προσανατολισμό. Το 100% των ψηφοφόρων του ΚΚΕ Εσωτερικού που συμμετείχε στην δημοσκόπηση, επιθυμεί δημοψήφισμα, και αντίστοιχα δείχνει να πράττει το 95% των ψηφοφόρων της ΕΔΑ. (*Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 21.1.1979, *Πρωινή Ελευθεροτυπία*, 23.11.1979 & 25.1.1979)

Συνοψίζοντας τα στοιχεία που παρατέθηκαν μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι το θέμα της ένταξης στην Ε.Ο.Κ. ήταν ένα μια επερχόμενη αλλαγή για την οποία για μια σημαντική μερίδα της κοινής γνώμης υπήρχαν πολλές αμφιβολίες και δισταγμοί όσον αφορά την ελκυστικότητά της. Οι αμφιβολίες αυτές καταγράφονται και στην ταινία του Μαραγκού αντανακλώντας την οπτική μια σημαντικής πτυχής της πραγματικότητας της

εποχής. Η θέαση της ευρωπαϊκής προοπτικής θα διαφοροποιηθεί εντός της δεκαετίας του '80 και η ελληνική κοινή γνώμη οδεύοντας προς το '90 θα γίνει αρκετά υποστηρικτική όσον αφορά την ευρωπαϊκή ενοποίηση. Η αμφιθυμία όμως των Ελλήνων πολιτών απέναντι στη δύση και στους ευρωπαϊκούς θεσμούς θα επανέλθει στο προσκήνιο στην επαύριον της οικονομικής κρίσης της δεκαετίας του 2010, όπου και πάλι ένα σημαντικό μέρος των Ελλήνων θα αντιμετωπίζει αρνητικά το ρόλο των εταίρων μας στην εξέλιξη των εγχώριας πραγματικότητας.

Έτερο σημαντικό θέμα που παρουσιάζει ο Θ. Μαραγκός στο «Μάθε παιδί μου γράμματα», αλλά και σε άλλες ταινίες του, είναι η εγκατάλειψη της επαρχίας και η συγκέντρωση του πληθυσμού στα μεγάλα αστικά κέντρα και κυρίως στην πρωτεύουσα. Στην υπό εξέταση ταινία η θεματική παρουσιάζεται στην αρχή της ταινίας μέσω του διαλόγου της Ελπίδας με ένα συνταξιδιώτη της στο τραίνο. Στο σημείο αυτό απεικονίζεται η εμμονή των κατοίκων της επαρχίας να εγκαταλείπουν τον τόπο της για να αναζητήσουν μια καλύτερη τύχη στην πρωτεύουσα. Αργότερα, στην ταινία καταδεικνύονται οι παθογένειες της επαρχιακής ζωής, η έλλειψη προοπτικών για τους νέους και η εγκατάλειψη του τόπου. Η σταδιακή ερήμωση της Ελληνικής επαρχίας, ιδιαίτερα σε αγροτικές περιοχές, είναι μάλλον κοινός τόπος και προκύπτει από την απλή παράθεση των στατιστικών στοιχείων. Στους πίνακες που ακολουθούν παρατίθενται τα σχετικά στοιχεία με έμφαση στην περίοδο 1940-1980 που έχει άμεση αναφορά στην περίοδο που αναφέρεται η ταινία.

Αρχικά παραθέτουμε την εξέλιξη του πληθυσμού κατηγοριοποιημένου με βάση το αν είναι αστικός, ημιαστικός και αγροτικός.

Έτος απογραφής (σε χιλιάδες κατοίκους)	Πληθυσμός				Αναλογία ως %		
	Αστικός	Ημιαστικός	Αγροτικός	Σύνολο	Αστικός	Ημιαστικός	Αγροτικός
1940	2.412	1.086	3.847	7.345	32,8	14,8	52,4
1951	2.880	1.130	3.623	7.633	37,7	14,8	47,5
1961	3.628	1.086	3.675	8.389	43,3	12,9	43,8
1971	4.667	1.019	3.082	8.769	53,2	11,6	35,2
1981	5.659	1.126	2.995	9.740	58,1	11,6	30,3

Πηγή: Ε.Σ.Υ.Ε. Απογραφή Πληθυσμού 1981
Πίνακας 8 «Δημογραφικά στοιχεία Πληθυσμού»

Βάσει των παραπάνω στοιχείων προκύπτει η σημαντική αύξηση του αστικού πληθυσμού η οποία αποδίδεται και στην γενικότερη αύξηση του πληθυσμού αλλά και από την συστηματική υποχώρηση του πληθυσμού της υπαίθρου. Στα περίπου σαράντα έτη που μεσολάβησαν, ο αριθμός των κατοίκων της επαρχίας μειώθηκε κατά 850 χιλ. περίπου ενώ ο αστικός υπερδιπλασιάστηκε αυξανόμενος κατά 3,25 εκατομμύρια κατοίκους. Η έκταση της αστικοποίησης καθίσταται ακόμα εμφανέστερη αν λάβουμε υπόψη μας την ποσοστιαία συμμετοχή των κατηγοριών στη σύνθεση του συνολικού πληθυσμού. Ενώ λοιπόν το 1940 μόλις το 32,8% του πληθυσμού ζούσε σε αστικές περιοχές, το αντίστοιχο ποσοστό εκτινάχθηκε στο 58% το 1981. Στο αντίποδα οι κάτοικοι με τόπο διαβίωσης αγροτικές περιοχές, ενώ ήταν πάνω από το μισό του πληθυσμού το 1940, το 1981 το αντίστοιχο ποσοστό του είναι μόλις 30%. Είναι σχετικά πιο ουδέτερη η εξέλιξη του πληθυσμού των ημιαστικών περιοχών. Ο αριθμός των κατοίκων αυξάνεται οριακά αλλά ως ποσοστό του πληθυσμού υποχωρεί και αυτή η κατηγορία πάνω από τρεις ποσοστιαίες μονάδες, αφού η αύξηση της σε απόλυτους αριθμούς υπολείπεται της αύξησης του γενικότερου πληθυσμού.

Σε δεύτερο επίπεδο θα φωτίσουμε το κεφάλαιο της αστικοποίησης αναδεικνύοντας το κυρίαρχο ρόλο που διαδραμάτισε η πρωτεύουσα στη διαδικασία αυτή. Η αύξηση του πληθυσμού της περιοχής των Αθηνών υπήρξε σταθερή και αδιάκοπη καθ' όλη την περίοδο από την ανάδειξη της σε πρωτεύουσα του νέου Ελληνικού κράτους. Η διαδικασία όμως είναι σαφώς επιταχυνόμενη στα χρόνια που ακολουθούν το 1940, ενώ κάποια επιβράδυνση φαίνεται να προκύπτει στην δεκαετία του 1970. Στον πίνακα που ακολουθεί απεικονίζεται η εν λόγω εξέλιξη.

Έτος απογραφής (σε χιλιάδες κατοίκους)	Πληθυσμός Πόλεως Αθηνών	Πληθυσμός ΠΣΑ*	Σύνολο Πληθυσμού	Αναλογία ως %	
				Της Πόλεως	Του ΠΣΑ
1853	31	37	1.036	2,95	3,53
1879	65	90	1.679	3,90	5,38
1920	293	453	5.017	5,84	9,03
1940	481	1.124	7.345	6,55	15,30

1951	565	1.379	7.633	7,40	18,06
1961	628	1.853	8.389	7,48	22,09
1971	867	2.540	8.769	9,89	28,97
1981	886	3.027	9.740	9,09	31,08

* Πολεοδομικό Συγκρότημα Αθηνών

Πηγή: Ε.Σ.Υ.Ε. Απογραφή Πληθυσμού 1981

Πίνακας 9 «Εξέλιξη πληθυσμού πόλεως Αθηνών και πολεοδομικού συγκροτήματος Αθηνών»

Ένα επίσης σημαντικό στοιχείο που προκύπτει από τον παραπάνω πίνακα είναι ότι ο υδροκεφαλισμός της Αθήνας δεν αφορά μόνο, ούτε και κατά κύριο λόγο την περιοχή της πόλης της Αθήνας, αλλά ένα ταχύτατα διευρυμένο αστικό ιστό που αναπτύχθηκε περιμετρικά της πρωτεύουσας, δημιουργώντας σημαντικές περιοχές έντονης πληθυσμιακής πυκνώσης όπως, ενδεικτικά οι πόλεις του Περιστερίου και της Καλλιθέας που σε είκοσι χρόνια από το 1961 ως το 1981 διπλασίασαν τον αριθμό των κατοίκων τους. Ο δήμος Περιστερίου το 1981 έχει τον ίδιο αριθμό δημοτών με τους δημότες της Πάτρας και υπολείπεται σε αριθμό μόνο των πόλεων των Αθηνών της Θεσσαλονίκης και του Πειραιά. Αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι σε μόλις 2,56% του συνόλου της ελληνικής επικράτειας το 1981, να συγκεντρώνεται πάνω από το 30% του πληθυσμού της χώρας. (Κοτζαμάνης, 1997: 16)

Οι λόγοι που οδήγησαν στον υδροκεφαλισμό της Αθήνας μπορεί να είναι διαφορετικοί, συμπληρωματικοί και σύνθετοι. Προφανώς ο οικονομικός παράγοντας κατέχει δεσπόζουσα θέση. Το 1967 σύμφωνα με τα διαθέσιμα στοιχεία το μέσο αγροτικό εισόδημα ήταν μόλις το 38,4% του βιομηχανικού και 33,9% των υπηρεσιών. (Ρομπόλης, 1994: 486) Συναφές είναι και το θέμα της ανεργίας, όπου το ποσοστό διαμορφώνεται υψηλότερο στις αγροτικές περιοχές, εικόνα που γίνεται δυσμενέστερη αν ληφθεί υπόψη και η υποαπασχόληση στην αγροτική οικονομία. Στοιχείο που επικουρεί στον περιορισμό της ζήτησης για γεωργικές εργασίες είναι η τεχνολογική αναβάθμιση του κλάδου της γεωργίας, η οποία προτάσσει την εντατικοποίηση της παραγωγής σε επίπεδου κεφαλαίου αλλά και ταυτόχρονα τη μικρότερη ανάγκη του συντελεστή της εργασίας. Περαιτέρω ανάλυση του φαινομένου είναι πέρα από το αντικείμενο της εργασίας. Το στοιχείο που όμως μας αφορά

είναι ότι η περιγραφόμενη συνθήκη στην ταινία αποτελεί μια αρκετά ακριβή αντανάκλαση της πραγματικής.

5 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από τα βασικότερα αντικείμενα της εργασίας υπήρξε το ζήτημα της αντιμετώπισης του κινηματογράφου ως αξιόπιστου μάρτυρα της πραγματικότητας. Πριν εξεταστεί το τι συζητήθηκε στο πλαίσιο της εργασίας, θεωρούμε σκόπιμο να γίνει μια σύντομη γενικότερη αναφορά στη σχέση του κινηματογράφου με την πιθανή χρησιμότητά του για λόγους ιστορικής καταγραφής μιας κοινωνίας ή μιας εποχής. Το εν λόγω θέμα έχει πολλές διαστάσεις όσον αφορά το εύρος χρήσης του κινηματογράφου ως ιστορικού τεκμηρίου. Εκκίνηση μας θα είναι ότι η αποδοχή του σινεμά ως, έστω επικουρικού, παράγοντα αντίληψης και κατανόησης μιας κοινωνίας δεν ήταν πάντα παρούσα. Κατά τις πρώτες δεκαετίες κινηματογραφικής παραγωγής, η επίσημη αντιμετώπιση των ιστορικών ήταν αρνητική σε όποια συζήτηση για την πιθανή αξία του σινεμά ως ιστορικού εργαλείου. Η βασική αιτίαση είναι η έλλειψη της αξιοπιστίας και ακρίβειας του κινηματογραφικού έργου ως μάρτυρα των δεδομένων μιας εποχής, ακόμα και σε κινηματογραφικά ήδη όπως το ντοκιμαντέρ, αφού και αυτά εκλαμβάνονται ως νοητά κατασκευάσματα και όχι ως αντικειμενικές ενδείξεις της πραγματικότητας. (Ανδρίτσος, 2020: 49-52) Η παραπάνω συνθήκη άρχισε σταδιακά να αλλάζει από τη δεκαετία του '60 και ακολούθως, κυρίως λόγω της διαφορετικής αντίληψης που διαμόρφωσαν σημαντικοί ιστορικοί της εποχής. Κατά τη δεκαετία του '70 βλέπουμε μια σειρά ιστορικών να εκλαμβάνουν και να αντιμετωπίζουν το σινεμά μέσα από ένα ευρύτερο πρίσμα που ενέχει και μια σαφή κοινωνιολογική διάσταση. Η ταινία αρχίζει να αποτελεί μια ένδειξη των νοοτροπιών των κοινωνιών που αναφέρεται. (Carrarós Lera, 2008: 25) Με την πάροδο του χρόνου η αποδοχή του κινηματογράφου ως ιστορικής πηγής αποκτά συνεχόμενα μεγαλύτερη νομιμοποίηση. Σύμφωνα με το Marc Ferro, ενός από τους πρωτοπόρους της διαφοροποίησης στην αντιμετώπιση του σινεμά από την ιστορική επιστήμη, η κινηματογραφική ταινία αποτελεί πλέον αναντίρρητα μια σημαντική πηγή ανάλυσης των κοινωνιών. (Ferro, 1998: 38) Αντίστοιχη είναι η τοποθέτηση του Robert Rosentone που βλέπει την κινηματογραφική ταινία ως ένα παράθυρο θέασης των κοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών μιας εποχής. (Rosentone, 1995: 3) Η θετική συνεισφορά της κινηματογραφικής ταινίας στην ανάγνωση του παρελθόντος έχει πολλές

εκφάνσεις. Ο κινηματογράφος μπορεί να εκφράσει μια εναλλακτική οπτική για την πραγματικότητα και να τη δώσει στη κοινωνία, μια πραγματικότητα που συχνά συνειδητά αποκρύπτει η επίσημη ιστορική παραγωγή. Μέσα από τη διαδικασία της αντίστιξης της επίσημης ιστορίας η ταινία αναλαμβάνει ενεργό ρόλο αφού συνδράμει στη διαμόρφωση των συνειδήσεων των ατόμων. (Ferro, 2002: 25,35) Αντίστοιχα, στο πλαίσιο της αμφίδρομης σχέσης μεταξύ θεατή και δημιουργού, η επιλογή μιας ταινίας από ένα κοινό μας δίνει πληροφορίες για αυτό το κοινό. Επίσης, η κινηματογραφική ταινία υπερτερεί του γραπτού κειμένου, όσον αφορά τα εκφραστικά μέσα που έχει στη διάθεση της. Η χρήση του ήχου, της εικόνας, αλλά ακόμα και των εκφράσεων των προσώπων των ηθοποιών, ενισχύουν σημαντικά την παλέτα των στοιχείων που χρησιμοποιούνται για να αποδώσουν την εικόνα μιας πραγματικότητας. Τέλος, το σινεμά ως μέσο έχει σαφώς μεγαλύτερη απήχηση, απευθυνόμενο σε ένα μαζικό κοινό, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη τη δυσκολία που έχει η παραδοσιακή ιστορική παραγωγή να καταστεί ελκυστική στην κοινωνία. (Rosentone, 1995: 11,24,31) Θεωρώ ότι υπάρχουν πολλά πρόσφατα παραδείγματα όπου συγκεκριμένες χρονικές περίοδοι όπως και σημαντικά γεγονότα της σύγχρονης ιστορίας έγιναν γνωστά στο ευρύτερο κοινό μέσα από κινηματογραφικές ταινίες και όχι από τη μελέτη ιστορικών τεκμηρίων.

Η τελευταία διαπίστωση εγείρει όμως από την πλευρά της, και ερωτηματικά για τους περιορισμούς που μπορεί να χαρακτηρίσουν τη χρήση του σινεμά ως αρωγού στην κατανόηση της πραγματικότητας. Δύο είναι οι βασικοί άξονες των περιορισμών. Ο πρώτος αφορά στη χρήση και στη στόχευση του μέσου. Η μεγάλη απήχηση του σινεμά μπορεί να φέρει τα γεγονότα κοντά στις μάζες όπως είπαμε, αλλά ταυτόχρονα μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να κατευθύνει το κοινό σε μια εικόνα επίπλαστης πραγματικότητας. (Ferro, 2002: 44) Όπως λέει και ο Ferro, το σινεμά μπορεί να εκληφθεί και ως ένα «εργοστάσιο ονείρων» που βοηθά στη διατήρηση μιας υφιστάμενης συνθήκης. (Ferro, 1998: 47) Η παραπάνω διαπίστωση σίγουρα μάς φέρνει στο μυαλό τη λογική λειτουργίας του Hollywood και το πώς χρησιμοποιήθηκε για να αποδώσει μια εικόνα της αμερικανικής κοινωνίας. Προφανώς αντίστοιχα τέτοια φαινόμενα μπορούμε να απαντήσουμε και σε άλλες περιπτώσεις, όπου το σινεμά λειτουργεί καθαρά ως προπαγανδιστικός μηχανισμός,

ιδιαίτερα στις περιπτώσεις ολοκληρωτικών καθεστώτων. Ο δεύτερος άξονας αφορά τα όρια της κινηματογραφικής πηγής ως μαρτυρίας της πραγματικότητας. Η κάθε ταινία, ακόμα και ένα ντοκιμαντέρ, δεν παύει να είναι ένα πνευματικό δημιούργημα σύμφωνα με τις επιθυμίες του δημιουργού του. Η όποια απεικόνιση της πραγματικότητας συνεπώς είναι επιλεκτική. Με βάση το παραπάνω μπορούμε να αξιολογήσουμε την κινηματογραφική ταινία ως επικουρικό εργαλείο για την κατανόηση μιας κοινωνικής πραγματικότητας. Δεν είναι «καθρέφτης» αλλά μια προσπάθεια αναπαράστασης. Πάρα τους παραπάνω περιορισμούς όμως, η γνώμη μας είναι ότι η κινηματογραφική ταινία αποτελεί ένα πολύ χρήσιμο μέσο που συνδράμει ουσιαστικά στο να κατανοούνται/εξηγούνται καλύτερα οι εκάστοτε κοινωνικές πραγματικότητες.

Στο συγκεκριμένο πεδίο που αναπτύχθηκε η εργασία ακολουθήσαμε μια πορεία από το γενικότερο στο ειδικότερο, ξεκινώντας από το ευρύτερο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της πρώιμης Μεταπολίτευσης, προχωρώντας κατόπιν στα επιμέρους της κινηματογραφικής παραγωγής, και εστιάζοντας στο κινηματογραφικό έργο ενός σημαντικού δημιουργού με σημαντική παρουσία στην κινηματογραφική παραγωγή της εποχής και κυρίως, ευρεία απήχηση στο κοινό.

Διαπιστώσαμε ότι το σινεμά βρίσκεται σε μια αλληλεπίδραση με την εποχή που αφορά την κινηματογραφική παραγωγή. Το πλαίσιο συσχέτισης έχει πολλές πλευρές οι οποίες καθορίζονται ανάλογα με τις εκάστοτε συνθήκες. Είδαμε λοιπόν ότι η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, με λίγες εξαιρέσεις, στη μεταπολεμική περίοδο και ως τη Μεταπολίτευση έχει αμιγώς ψυχαγωγικό χαρακτήρα. Ταυτόχρονα όμως βρίσκεται στην υπηρεσία της λογικής που θέλει να αναδείξει την πρόοδο της χώρας, να προβάλει μια εικόνα ευημερίας και να αποκρύψει όποιες εικόνες αντιτίθενται σε αυτό το αφήγημα. Με άλλα λόγια καλείται να επιτελέσει το έργο της προβολής μιας φωτεινής εναλλακτικής πραγματικότητας, που δεν ανταποκρίνεται όμως στην πραγματική συνθήκη της ελληνικής κοινωνίας. Μεταπολιτευτικά η εικόνα διαφοροποιείται. Η ελληνική ταινία αναλαμβάνει το ρόλο να καταδείξει την πραγματικότητα που είχε διαγραφεί σε σχέση με τις περασμένες

δεκαετίες, και ταυτόχρονα να προβεί σε μια πιο αντικειμενική απεικόνιση της Ελλάδας κατά τη μεταπολιτευτικά χρόνια.

Ο κινηματογράφος του Θόδωρου Μαραγκού με τη σειρά του αποτελεί μια συνεχή προσπάθεια απόδοσης επιμέρους στοιχείων της γενικότερης εικόνας που συνθέτει την ελληνική κοινωνία. Είναι εύλογο ότι ο δημιουργός εστιάζει σε αυτά τα στοιχεία που θεωρεί ότι είναι σημαντικά, χωρίς να τον απασχολεί το σύνολο των πιθανών θεμάτων που ενδέχεται να συνθέτουν μια πραγματικότητα. Είναι επίσης εύλογο ότι η οπτική που παρουσιάζεται στις ταινίες του, αποτελεί αντανάκλαση των δικών του προδιαθέσεων όπως και του δικού του αξιακού συστήματος. Σε κάθε περίπτωση όμως, εκτίμησή μας είναι ότι αν κάποιος εκτεθεί στο κινηματογραφικό έργο του Μαραγκού θα αποκτήσει πολύ χρήσιμη γνώση για την κοινωνία της εποχής που αναφέρονται τα έργα του. Η συνεισφορά του δεν ενέχει θέση ενός απολύτως αποδεκτού ιστορικού τεκμηρίου. Είναι όμως μια αξιόλογη επικουρική εικόνα της πραγματικότητας. Όπως είπαμε ήδη, δεν είναι ένας καθρέφτης αλλά μια αντανάκλαση.

6 ΠΗΓΕΣ-ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αρχεία

Εφημερίδες:

Ελευθεροτυπία

Η Απογευματινή

Η Αυγή

Η Καθημερινή

Ο Ριζοσπάστης

Το Βήμα

Τα Νέα

Περιοδικά:

Αντί

Σύγχρονος Κινηματογράφος

Φιλμ

Στατιστικά στοιχεία

Εθνική Στατιστική Υπηρεσία

Ευρωβαρόμετρο

Διαδίκτυο

www.retrodb.gr

<http://www.greekanimation.com>

Φιλμογραφία

Οι μέρες του 36 1972, χρ. 105 λεπτά, Σκηνοθεσία Θόδωρος Αγγελόπουλος, Σενάριο Θόδωρος Αγγελόπουλος Στρατής Καρράς Πέτρος Μάρκαρης Θανάσης Βαλτινός, Παραγωγή Γιώργος Παπαλιός

Γαζωρός Σερρών 1974, χρ. 77 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Τάκης Χαντζόπουλος, Παραγωγή Cinetic

Ατίλας 1974 1975 χρ. 103 λεπτά, Σκηνοθεσία Μιχάλης Κακογιάννης, Παραγωγή Μιχάλης Κακογιάννης

Ευρυδίκη Β.Α. 2037 1975 χρ. 77 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Νίκος Νικολαΐδης, Παραγωγή Νίκος Νικολαΐδης

Το κελί μηδέν 1975, χρ. 96 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Γιάννης Σμαραγδής, Παραγωγή Γιώργος Παπαλιός/Γιάννης Σμαραγδής

Ο θίασος 1975, χρ. 230 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Θόδωρος Αγγελόπουλος, Παραγωγή Γιώργος Παπαλιός

Τα τραγούδια της φωτιάς 1975, χρ. 114 λεπτά, Σκηνοθεσία Νίκος Κούνδουρος, Σενάριο Νίκος Κούνδουρος, Παραγωγή Φίνος Φιλμ/Νίκος Κούνδουρος

Τα χρώματα της ίριδας 1975, χρ. 100 λεπτά, Σκηνοθεσία Νίκος Παναγιωτόπουλος, Σενάριο Νίκος Παναγιωτόπουλος, Κώστας Βρεττάκος, Παραγωγή Γιώργος Παπαλιός

Κύπρος η άλλη πραγματικότητα 1976, χρ. 115 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Λάμπρος Παπαδημητράκης, Θέκλα Κίττου, Παραγωγή Γιώργος Παπαλιός

Οι κνηγοί 1977, χρ. 168 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Θόδωρος Αγγελόπουλος, Παραγωγή Θόδωρος Αγγελόπουλος/INA Paris/ZDF

Το βαρύ πεπόνι 1977, χρ. 95 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Παύλος Τάσιος, Παραγωγή Παύλος Τάσιος

Χάπνυ Νταϊή 1977, χρ. 100 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Παντελής Βούλγαρης, Παραγωγή Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου

Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας 1978, χρ. 115 λεπτά, Σκηνοθεσία Νίκος Παναγιωτόπουλος, Σενάριο Σκηνοθεσία Νίκος Παναγιωτόπουλος, Κώστας Βρεττάκος, Παραγωγή Movie Makers / Alix Film

Ανατολική περιφέρεια 1979, χρ. 77 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Βασίλης Βαφέας, Παραγωγή Βασίλης Βαφέας/ Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου

Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα 1979, χρ. 125 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Νίκος Νικολαΐδης, Παραγωγή Νίκος Νικολαΐδης

Το εργοστάσιο 1981, χρ. 101 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Τάσος Ψαρράς, Παραγωγή Νίκος Γιαννόπουλος/Τάσος Ψαρράς/ Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου

Οι ταινίες του Θόδωρου Μαραγκού

Τσουφ 1969, χρ. 5 λεπτά, Σκηνοθεσία Θόδωρος Μαραγκός

Σσστ 1971, χρ. 6 λεπτά, Σκηνοθεσία Θόδωρος Μαραγκός

Οικόπεδο 1971, χρ. 13 λεπτά, Σκηνοθεσία Θόδωρος Μαραγκός

Λάβετε Θέσεις 1973, χρ. 87 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Θόδωρος Μαραγκός, Παραγωγή Θόδωρος Μαραγκός, Βαγγέλης Δημητρίου

Αγώνας 1975, χρ. 117, Σενάριο Σκηνοθεσία Δημήτρης Γιαννικόπουλος, Θόδωρος Μαραγκός, Φοίβος Οικονομίδης, Ηλίας Ζαφειρόπουλος, Κώστας Παπανικολάου, Γιώργος Θανασούλας, Παραγωγή Ομάδα των 6

Από πού πάνε για τη χαβούζα 1978, χρ. 105 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Θόδωρος Μαραγκός, Παραγωγή Καραγιάννης-Καρατζόπουλος

Θανάση σφίξε και άλλο το ζωνάρι 1979, χρ. 95 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Θόδωρος Μαραγκός, Παραγωγή Καραγιάννης-Καρατζόπουλος

Μάθε παιδί μου γράμματα 1981, χρ. 96 λεπτά, Σενάριο Σκηνοθεσία Θόδωρος Μαραγκός, Παραγωγή Μαρία Σκούρτη/Θόδωρος Μαραγκός

Βιβλιογραφία

Ελληνική

Αλιβιζάτος Ν. (2016). Ένα ξεχασμένο επίτευγμα: Οι δίκες των χουντικών. Στο: *Η Μεταπολίτευση '74- '75. Στιγμές μιας μετάβασης*. Αθήνα: Θεμέλιο

Ανδρίτσος, Γ. (2016) Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο. (1945-1974) Στο: *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμποργκ

Ανδρίτσος, Γ. (2020). *Κινηματογράφος και ιστορία*. Αθήνα: ΚΨΜ

Βαληνάκης, Γ. (1989). *Εισαγωγή στην Ελληνική Εξωτερική Πολιτική 1949-1988*. 4η Έκδοση. Αθήνα: Παρατηρητής

Βαλούκος, Σ. (2011). *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. 1965-1981. Ιστορία και πολιτική*. Αθήνα: Αιγόκερως

Βούλγαρης, Γ. (2013). *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*. Αθήνα: Πόλις.

Γεωργιάδου, Β. (2019). *Η άκρα δεξιά στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης

Γεωργιάδου, Β. (2019β). *Η κατάσταση της άκρας δεξιάς στην Ελλάδα. Ιστορικό φόντο και πρόσφατες εξελίξεις*. Friedrich-Ebert-Stiftung

Γκλαβίνας, Γ. (2014). *Η «Κυρά Αναστασία» και οι Συνταγματάρχες: Η λογοκρισία της δικτατορίας των Συνταγματάρχων στον πολιτισμό και τον δημόσιο λόγο μέσα από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών*. Νέα Εστία, Τόμος 176, Τεύχος 1864, σσ. 485-498

Γκλαβίνας, Γ. (2016). Εφ' όπλου... «ψαλίδι»: Ο κρατικός μηχανισμός επιβολής λογοκρισίας και το πεδίο εφαρμογής του την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματάρχων (1967-1974) μέσα από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών Στο: *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμποργκ

- Δούκας, Τ. (2022). *Το Πανεπιστήμιο Αθηνών στη δικτατορία 1967-1974*. Αθήνα: Ο Μωβ Σκίουρος.
- Κακουριώτης, Σ. (2016). Αδύναμη και αδύνατη συνέχεια: Η μεταπολίτευση στο Εθνικό Θέατρο. Στο: *Η Μεταπολίτευση '74- '75. Στιγμές μιας μετάβασης*. Αθήνα: Θεμέλιο
- Καραμανωλάκης, Β. (2016). Ανώτατη εκπαίδευση: Η επόμενη μέρα. Στο: *Η Μεταπολίτευση '74- '75. Στιγμές μιας μετάβασης*. Αθήνα: Θεμέλιο
- Κασσαβέτη, Ο. (2014). *Η Ελληνική Βιντεοταινία. (1985-1990)*. Αθήνα: Ασίνη
- Κατσάπης, Κ. (2016). «Θα κλάψουν γυναίκες εξαιτίας της»: Η περίπτωση της ταινίας Εμμανουέλα. Στο: *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμβουργκ
- Κατσάπης, Κ. (2019). *Οι καταραμένοι. Σπαράγματα κοινωνικής ιστορίας, αντίδοτο στη νοσταλγία του εξήντα*. Αθήνα: Οκτώ.
- Κατσάπης, Κ. (2020). *Λέξεις της φωτιάς. Νεανική ριζοσπαστικοποίηση και ημερολογιακή γραφή την αυγή της μεταπολίτευσης*. Αθήνα: Ο Μωβ Σκίουρος.
- Κατσάπης, Κ. (υπό δημοσίευση). *Το Οικόπεδο: το «τέλος των πυγολαμπίδων» σε δώδεκα αριστουργηματικά λεπτά. Σύγχρονα Θέματα*.
- Κοτζαμάνης, Β. (1997). *Αθήνα, 1848-1995. Η δημογραφική ανάδυση μιας μητρόπολης*. Αθήνα: Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, σσ. 3-30
- Κουλουμπής, Θ. (2006). Η μετάβαση στη δημοκρατία: ο ρόλος του Κωνσταντίνου Καραμανλή. Στο: *Ίδρυμα Κωνσταντίνος Καραμανλής, Ισπανία, Πορτογαλία, Ελλάδα. Τριάντα χρόνια από τη μετάβαση στη δημοκρατία*. Αθήνα, 18-19 Μαΐου 2005. Αθήνα: Πατάκης.
- Λαλιούτη, Ζ. (2010). *Ο Ελληνικός αντιαμερικανισμός. (1974-1989)*. Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Λέντζου, Ζ. (2019). Ευρυδίκη ΒΑ2037. Στο: *Η χαμένη λεωφόρος του Ελληνικού σινεμά*. Αθήνα: Νεφέλη

Λεβεντάκος, Δ. (2002). Περιορισμοί και Προτάγματα.: Μια εισαγωγή. Στο: *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών

Λουκάκος, Π. (2013). *Η αθέατη όψη. Τύπος και πολιτική στη Μεταπολίτευση*. 2^η Έκδοση Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας

Μαυρογορδάτος, Νικολακόπουλος, Δημητράκος, Δώδος, Καφετζής, Κατωπόδη, Μεταξόπουλος, Μιχαλοπούλου, Παπλιάκου, & Στέκα-Παπαδάκη (1988). *Συγκριτική έρευνα πολιτικής κουλτούρας στις χώρες της Νότιας Ευρώπης: Εισαγωγικές παρατηρήσεις*. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, 69, 5-158.

Μπακογιανόπουλος, Γ. (2002). Ένα Σύντομο Ιστορικό. Στο: *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών

Μπαστέας, Π. (2002). Από το Κοινωνικό στο Υπαρξιακό. Στο: *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών

Νικολακόπουλος, Η. (2013) Τα διλήμματα της μεταπολίτευσης. Αρχαιοτάξιο. «Μεταπολίτευση 1974-1981), 15, 6-13.

Οικονόμου, Χ. (2019). Εργοστάσιο. Στο: *Η χαμένη λεωφόρος του Ελληνικού σινεμά*. Αθήνα: Νεφέλη

Παπαδημητρίου, Δ. (2006). *Από τον λαό των νομιμοφρόνων στο έθνος των εθνικοφρόνων*. Αθήνα: Σαββάλας

Πασχαλούδη Ε. (2016). Η συγκρότηση του πολιτικού λόγου της δεξιάς κατά την πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο. Στο: *Η Μεταπολίτευση '74-'75. Στιγμές μιας μετάβασης*. Αθήνα: Θεμέλιο

Περούλη, Κ. (2019). Ανατολική περιφέρεια. Στο: *Η χαμένη λεωφόρος του Ελληνικού σινεμά*. Αθήνα: Νεφέλη

Πετσίνη, Π. και Χάλκου, Μ. (2021) Η λογοκρισία ως δημιουργικό όριο, η λογοκρισία ως καταστολή: Οι ταινίες Χάπυ Νταΐη (Παντελής Βούλγαρης, 1976) και Καγκελόπορτα

- (Δημήτρης Μακρής, 1978). *Στο: Μεταπολίτευση 1974-1981 Λογοτεχνία και πολιτισμική ιστορία*. Ρέθυμνο: Εκδόσεις της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστήμιο Κρήτης
- Πετσίνη, Π. & Χριστόπουλος, Δ. (2018). Η λογοκρισία ως κρίση νομιμοποίησης. Η ελληνική περίπτωση. *Στο: Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Ραφαηλίδης, Β. (2003). *Λεξικό ταινιών με κριτικές*. 3^{ος} τόμος. Αθήνα: Αιγόκερως
- Ριζάς, Σ. (2018). *Κωνσταντίνος Καραμανλής. Η Ελλάδα από τον Εμφύλιο στη Μεταπολίτευση*. Αθήνα: Μεταίχμιο
- Ρομπόλης, Σ. (1994). Η μετανάστευση στην Ελλάδα κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967) ως συνιστώσα της αναπτυξιακής πολιτικής, *στο: Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, Τόμος Α', Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα: σσ. 483-489.
- Σβωλόπουλος, Κ. (2014). *Ελληνική εξωτερική πολιτική 1830-1981*. Αθήνα: Εστία
- Σιάφκος, Χ. (2019). *Μιχάλης Κακογιάννης σε πρώτο πλάνο*. Αθήνα: Ψυχογιός
- Σολδάτος, Γ. (2004). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου. 5^{ος} Τόμος. Ντοκουμέντα 1970-2000*. Αθήνα: Αιγόκερως
- Σολδάτος, Γ. (2015). *Συνοπτική ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως
- Stearns, M. (1992). *Περίπλοκες συμμαχίες*. Αθήνα: Ποντίκι
- Τζιόβας, Δ. (2022). *Η Ελλάδα από τη χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα στη μεταπολίτευση*. Αθήνα: Gutenberg
- Τσουκαλής, Θ. (2006). Ευρώπη και μεταρρυθμίσεις. *Στο: Ίδρυμα Κωνσταντίνος Καραμανλής, Ισπανία, Πορτογαλία, Ελλάδα. Τριάντα χρόνια από τη μετάβαση στη δημοκρατία*. Αθήνα, 18-19 Μαΐου 2005. Αθήνα: Πατάκης.
- Ferro, M. (1998). Το φιλμ και οι κινηματογραφικές πηγές ως μέσα για την ανάλυση των κοινωνιών. *Στο: Εθνογραφικός Κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Αιγόκερως
- Ferro, M. (2002). *Κινηματογράφος και Ιστορία*. Αθήνα: Μεταίχμιο

Φυτιλή Μ. (2016). Μεταπολιτευτικές ιστορίες στα χρόνια της κρίσης. Στο: *Η Μεταπολίτευση '74- '75. Στιγμές μιας μετάβασης*. Αθήνα: Θεμέλιο

Χάλκου Μ. (2018) Κινηματογράφος και λογοκρισία στην Ελλάδα από τα πρώιμα χρόνια έως τη μεταπολίτευση. Στο: *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα*. Αθήνα Καστανιώτης

Ψαρράς, Δ. (2013) Τυφλές βόμβες αόμματες αρχές. *Αρχειοτάξιο: Μεταπολίτευση (1974-1981)*, Τόμος 15

Ξενόγλωσση

Clogg, R. (1992). *A concise history of Greece*. Cambridge university press

Caparrós Lera, M. (2008). *Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción. Quaderns de Cine. Núm. 1*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Kornetis, K. (2019). Public memory of the transitions in Spain and Greece: Toward a change of script. Στο *Rethinking democratization in Spain, Greece and Portugal*. London, Palgrave Mcmillan

Dimitras, P. (1992) *Greece: The virtual absence of an extreme right*. In: Hainswoth, P. (Ed) *The extreme right in Europe and the USA*. Bloomsbury Academic, σελ. 246-267

Karalis, V. (2012). *A history of Greek Cinema*. New York: Continuum International Publishing Group

Rosenstone, R. (1995). *Visions of the Past. The challenge of film to Our Idea of History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press

Verney, S. (2011). *An Exceptional Case? Party and Popular Euroscepticism in Greece, 1959–2009*. South European Society and Politics Vol. 16, No. 1, March 2011, pp. 51–79

Διαδίκτυο

Γανωτής, Σ. (2011). *Κριτική Μάθε παιδί μου γράμματα*. <https://www.filmmy.gr/movies-database/learn-how-to-read-and-write-son> Τελευταία επίσκεψη 8.9.2022

Ελευθεράκη Χ. (2022). «Θεόδωρος Μαραγκός: «Ο κινηματογράφος πρέπει να συμμετέχει στην προσπάθεια καλυτέρευσης της ζωής»». <https://www.tharrosnews.gr/2022/07/theodoros->

[maragkos-o-kinimatografos-prepei-na-symmetechei-stin-prospatheia-kalyterefsis-tis-zois/](#)

Τελευταία επίσκεψη 5.11.2022

Κουτσογιαννόπουλος, Θ. (2011). *Μάθε παιδί μου γράμματα*.

<https://www.lifo.gr/guide/cinema/mathe-pedi-mu-grammata> Τελευταία επίσκεψη

11.9.2022

Μυλωνάκη, Λ. (2017). *Φεστιβάλ εναντίον... φεστιβάλ: 40 χρόνια από το Αντιφεστιβάλ*

Κινηματογράφου 1977. <http://filmiconjournal.com/blog/post/65/festival-enantion-festival> .

Τελευταία επίσκεψη 15.11.2022

[https://www.efsyn.gr/tehnes/art-nea/51245_pos-na-sopaso-neo-ntokimanter-toy-th-](https://www.efsyn.gr/tehnes/art-nea/51245_pos-na-sopaso-neo-ntokimanter-toy-th-maragkoy)

[maragkoy](#) Τελευταία επίσκεψη 14.11.2022

<https://www.filmfestival.gr/el/movie-tdf/movie/14339>

Τελευταία επίσκεψη 8.12.2022tharros

<https://edromos.gr/thodoris-maragkos-skinothetis-pragmati-olo-gelouse/>

Τελευταία επίσκεψη 15.11.2022

<https://www.culturenow.gr/o-agwnas-ths-omadas-twn-6-sthn-alkyonida/>

Τελευταία επίσκεψη 15.11.2022

<https://cinefil-net.blogspot.com/2014/08/o.html>

Τελευταία επίσκεψη 25.11.2022

<https://eksegarsi.gr/politismos/>

Τελευταία επίσκεψη 25.11.2022

<https://www.in.gr/2011/06/01/life/culture-live/cinema/mathe-paidi-moy-grammata-3/>

Τελευταία επίσκεψη 8.9.2022

7 ΠΙΝΑΚΕΣ & ΓΡΑΦΗΜΑΤΑ

Πίνακες

Πίνακας 1 «Βαθμός συμπάθειας Γεωργίου Παπαδόπουλου και του τέως βασιλέα Κωνσταντίνου»

Πίνακες 2-7 «Εμπορικότερες Ελληνικές ταινίες ετών 1970-1982»

Πίνακας 8 «Δημογραφικά στοιχεία Πληθυσμού»

Πίνακας 9 «Εξέλιξη πληθυσμού πόλεως Αθηνών και πολεοδομικού συγκροτήματος Αθηνών»

Γραφήματα

Γράφημα 1 «Εξέλιξη κινηματογραφικής παραγωγής τα έτη 1971-1982»

Γράφημα 2 «Ανάλυση κινηματογραφικής παραγωγής ανά είδος»

Γράφημα 3 «Σωρευτική κινηματογραφική παραγωγή ανά είδος έτη 1971-1982»

Γράφημα 4 «Σύνολο δέκα εμπορικότερων ελληνικών ταινιών περιόδου 1970-1982»

Γράφημα 5 «Γενικό σύνολο ελληνικών ταινιών περιόδου 1970-1982»

Γράφημα 6 «Μέσος όρος εισιτηρίων ελληνικών ταινιών περιόδου 1970-1982»