

Συναίνεση και διαφωνία στον ελληνικό κινηματογράφο κατά την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών: Οι πολιτικές στάσεις των ταινιών *Δώστε τα χέρια και Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο*

Οι κινηματογραφικές ταινίες, απόρροια των ιστορικών και κοινωνικών συμφραζομένων τους, παρεμβαίνουν στη σύγχρονή τους πραγματικότητα αναπτύσσοντας οπτικές απέναντί της, οι οποίες άλλοτε την επικυρώνουν, άλλοτε την ελέγχουν και άλλοτε προτίθενται να συνεισφέρουν στη μετεξέλιξή της. Οι ιστορικές ταινίες ιδιαίτερα, ανατρέχοντας σε στιγμές του παρελθόντος που αντλούνται από την οικεία ιστορική κληρονομιά των θεατών, αποτελούν πολυσήμαντα ερευνητικά αντικείμενα ως προς τις κοινωνικοπολιτικές συναρμογές τους με την πραγματικότητα εντός της οποίας παράγονται. Ερμηνεύοντας το παρελθόν, οι ιστορικές ταινίες συγκροτούν οπτικές για το παρόν, πίσω από τις οποίες η ανάλυση μπορεί να εντοπίσει πολιτικές στάσεις που ανάγονται στη σύγχρονη πολιτική συγκυρία της εποχής τους. Οι άμεσες και οι υπονοούμενες αναφορές των ταινιών, τα φανερά και τα κρυμμένα νοήματα που αναδύονται από την ανάλυση, αποτελούν σχολιασμό μιας συγκαιρινής κατάστασης, ανεξαρτήτως αν ο σχολιασμός αυτός αξιολογείται ως διεισδυτικός ή επιφανειακός, προοδευτικός ή συντηρητικός¹.

Για τον ελληνικό κινηματογράφο, η επταετία της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967-1974) υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγική περίοδος όσον αφορά στις ταινίες που απεικόνισαν στιγμές της ελληνικής ιστορίας. Η συχνότητα εμφάνισης ιστορικών και πολεμικών ταινιών πύκνωσε αισθητά, με συχνότερη θεματική την Επανάσταση του 1821 και τη συμμετοχή της Ελλάδας στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Παρότι η αύξηση αυτή αποτελεί φαινόμενο ιδιαίτερης σημασίας από βιομηχανική και ιδεολογική άποψη, δεν έχει επιχειρηθεί συστηματική διερεύνηση τόσο του φαινομένου της άνθισης της παραγωγής όσο και των πολιτικών συντεταγμένων των ταινιών αυτών. Η έρευνα χαρακτηρίζει τις ιστορικές ταινίες της περιόδου συνολικά ως προπαγανδιστικές και τις αξιολογεί αρνητικά, χρησιμοποιώντας ως μέτρο σύγκρισης την καλλιτεχνική αρτιότητα και την προοδευτική πολιτική τοποθέτηση

Ο Στέλιος Κυμιωνής είναι ιστορικός κινηματογράφου, Ειδικός Επιστημονικός Συνεργάτης του Κινηματογραφικού Αρχείου του Υπουργείου Εξωτερικών. (Ο συγγραφέας ευχαριστεί την Παναγιώτα Μήνη για τις πολύτιμες υποδείξεις της ως προς τη μορφή αυτού του άρθρου, όπως και τον κύριο Γιάννη Δαλιανίδη για τις χρήσιμες πληροφορίες που του παραχώρησε σχετικά με την ταινία του *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο*).

των ταινιών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου που ανέπτυξαν ιστορικά και πολιτικά ζητήματα².

Το κείμενο που ακολουθεί επιχειρεί να διασαφηνίσει αν οι ιστορικές ταινίες που σκηνοθετήθηκαν κατά την προαναφερόμενη περίοδο υπήρξαν στο σύνολό τους μονοσήμαντα συναινετικές προς το καθεστώς. Η αύξηση των ιστορικών ταινιών στη διάρκεια της δικτατορίας αποτελεί πιο περίπλοκο φαινόμενο από όσο ίσως έχει περιγραφεί, καθώς φαίνεται να συντέινε στην παραγωγή όχι μόνο προπαγανδιστικών αλλά και «αντιπολιτευτικών» ταινιών. Η περαιτέρω εκλέπτυνση των κριτηρίων για την ακριβέστερη εκτίμηση του πολιτικού στίγματος κρίνεται λοιπόν αναγκαία, καθώς η προσεκτική παρακολούθηση των ιστορικών ταινιών της περιόδου υποδεικνύει ότι συνυπήρξαν διαφορετικές πολιτικές και ιδεολογικές επιδιώξεις. Για το σκοπό αυτό, το κέντρο βάρους της έρευνας στρέφεται στις πολιτικές στάσεις που οι ιστορικές ταινίες υιοθέτησαν, ώστε κατ' αρχάς να αναδείξει ποιες συγκεκριμένες ιδεολογικές επιταγές μια ταινία αποδέχεται και αναπτύσσει, για να χαρακτηριστεί συναινετική ή προπαγανδιστική. Από το σχετικό σύνολο κινηματογραφικών έργων επιλέχθηκε για ανάλυση, ως χαρακτηριστική περίπτωση συναινετικής στάσης, η ταινία *Δώστε τα χέρια* (1971), του Ερρίκου Ανδρέου, που αναφέρεται στον Εμφύλιο Πόλεμο (1946-1949). Δεύτερος στόχος του κειμένου είναι να εντοπίσει τις προϋποθέσεις υπό τις οποίες μια ταινία καλλιεργεί στάση διαφωνίας απέναντι στο δικτατορικό καθεστώς υιοθετώντας δημοκρατικές αντιλήψεις, όπως επιχειρείται να αποδειχθεί με την ανάλυση της ταινίας *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο* (1970), του Γιάννη Δαλιανίδη, που εκτυλίσσεται στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1940-1944)³. Η μέθοδος που ακολουθείται είναι η εξέταση των ιδεολογικών σχημάτων των δυο ταινιών, μέσα από τη λεπτομερή μελέτη της πλοκής και στοιχείων της αφήγησης, σε αντιπαράβολή με τα ιστορικά και πολιτικά συμφραζόμενα της περιόδου.

Αναμφισβήτητα, το ιδεολογικοπολιτικό κλίμα της περιόδου λειτούργησε καθοριστικά στη διαμόρφωση της πολιτικής φυσιογνωμίας των ταινιών. Το στρατιωτικό καθεστώς ασκούσε πιέσεις για να ελέγχει την κινηματογραφική παραγωγή και, ενεργοποιώντας τους μηχανισμούς λογοκρισίας, να απαγορεύει πιθανές αντιπολιτευτικές προθέσεις. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, οι κινηματογραφικές ταινίες που έθιγαν ιστορικά και πολιτικά θέματα αναμένονταν να αναπαράγουν την ιδεολογία των δικτατόρων. Σχηματικά, η ιδεολογία αυτή συνίστατο σε ένα συνδυασμό εθνικισμού και αντικομμουνισμού, και παρουσίαζε τη στρατιωτική επέμβαση ως «εθνοσωτήριο επανάστασιν» που οδηγούσε τη χώρα στην ομαλότητα, από όπου είχε αποκλίνει εξαιτίας της «φαυλότητας» του πολιτικού κόσμου⁴. Όντως, η ταινία *Δώστε τα χέρια* υιοθετεί τα παραπάνω κειμήλια και πραγματεύεται το θέμα του ελληνικού Εμφύλιου Πολέμου τονίζοντας τον ενεργητικό ρόλο του στρατού στην αποσόβηση του κομμουνιστικού κινδύνου και τη διασφάλιση του έθνους με βάση τα εθνικόφρονα κριτήρια. Αντίθετα, η ταινία *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο* αποκλίνει από ό,τι έχει θεωρηθεί ως ο προπαγανδιστικός «κανόνας» της δικτατορίας, επικεντρώνοντας με αλληγορικό τρόπο στη συνεισφορά των φιλελεύθερων δυνάμεων στο ζήτημα της προάσπισης της ελευθερίας και της δημοκρατίας. Η προσπάθεια υποχρεωτικής συναίνεσης και τρομοκράτησης, που κατέβαλλε το καθεστώς, δεν κατάφερε να εμποδίσει την εκδήλωση αντικαθεστωτικών αισθημάτων και να καταργήσει την πολιτική διαφοροποίηση, που ούτως ή άλλως ήταν βαθιά ριζωμένη στο κοινωνικό σύνολο από τον Εμφύλιο και εντεύθεν⁵. Φαίνεται λοιπόν ότι

ορισμένοι σκηνοθέτες του «εμπορικού» κινηματογράφου, με διαφορετικές πολιτικές απόψεις από αυτές του καθεστώτος, ανακάλυπταν τρόπους, όπως οι νεότεροι συνάδελφοί τους στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, για να εκφράσουν έμμεσα τη διαφωνία τους⁶.

Δώστε τα χέρια⁷

Η ταινία *Δώστε τα χέρια* τοποθετείται χρονικά στη διάρκεια του ελληνικού Εμφύλιου Πολέμου, για να περιγράψει τις αρνητικές επιπτώσεις που επέφερε στη χώρα η δράση των κομμουνιστών και να διατυπώσει την ανάγκη συνεχούς επαγρύπνησης απέναντί τους. Συγχρόνως, επιβραβεύει τη σωτηρία για το έθνος δράση των Ενόπλιων Δυνάμεων σε κάθε περίπτωση που χρειάστηκε να επέμβουν και, έτσι, έμμεσα επιχειρηματολογεί υπέρ της κατάληψης της εξουσίας από το απριλιανό καθεστώς. Ειδικότερα, η ταινία ανακαλεί τον Εμφύλιο Πόλεμο για να αιτιολογήσει τη στρατιωτική επέμβαση του 1967 αναφορικά με την υποτιθέμενη σύγχρονή της κομμουνιστική απειλή, καθώς μια από τις προφάσεις που επικαλέστηκαν οι πραξικοπηματίες ήταν ότι οι κομμουνιστές προετοίμαζαν συνωμοτικά ένα νέο εμφύλιο για να καταλάβουν την εξουσία στη χώρα⁸. Για να επιτευχθεί λοιπόν ιστορικά και συγχρονικά η δικαίωση της στρατιωτικής επέμβασης στα πολιτικά πράγματα της χώρας, η πλοκή συστήνει ένα αντιθετικό δίπολο μεταξύ εθνικόφρονος καθεστώτος και αντιφρονούντων κομμουνιστών, ενώ ο κομμουνιστικός κίνδυνος αναπαρίσταται με μελανά χρώματα.

Στην ταινία, ενώ μαίνεται ο Εμφύλιος, οι κομμουνιστές Δημούλης και Βλαντής εισβάλλουν στο σπίτι του Αποστόλου, αδερφού ενός υπουργού της κυβέρνησης, με σκοπό να εκβιάσουν την απελευθέρωση ενός συντρόφου τους. Σε συμπλοκή που ακολουθεί, ο Βλαντής σκοτώνει τον Αποστόλου και ο Δημούλης συλλαμβάνεται από το γιο του θύματος, αξιωματικό Ανδρέα Αποστόλου. Ο τελευταίος ανακαλύπτει ότι στη διάρκεια της Κατοχής ο Βλαντής είχε διατελέσει συνεργάτης των Γερμανών και είχε δολοφονήσει και την αδερφή του, Φιλιά Αποστόλου. Εν τω μεταξύ, ο Δημούλης προσάγεται στο στρατοδικείο, όπου και εκδικάζεται η υπόθεσή του· καταφέρνει όμως να δραπετεύσει, να μεταβεί σε μέτωπο του Εμφυλίου και να ηγηθεί μιας ομάδας του Δημοκρατικού Στρατού. Η ομάδα αυτή καταδιώκεται από τις δυνάμεις του Εθνικού Στρατού με επικεφαλής τον Ανδρέα Αποστόλου. Σε μια αποφασιστική μάχη, που σηματοδοτεί τη λήξη του Εμφυλίου, ο Δημούλης αιχμαλωτίζεται και οδηγείται ξανά στο στρατοδικείο. Εκεί, ο Βασιλικός Επίτροπος προτείνει επιεική ποινή, απευθύνοντας ταυτόχρονα έκκληση εθνικής ενότητας. Ο Δημούλης απολογούμενος δείχνει μεταμέλεια για την κομμουνιστική δράση του και υιοθετεί το μήνυμα συμφιλίωσης του Επιτρόπου, αλλά δολοφονείται από ένα σύντροφό του μέσα στο δικαστήριο.

Στην ταινία *Δώστε τα χέρια* δεσπόζον στοιχείο από ιδεολογική άποψη αποτελεί το καλλιεργούμενο αντικομμουνιστικό μένος της. Ήδη από τις πρώτες σκηνές της ταινίας οι κομμουνιστές διαρρηγνύουν τη νομιμότητα και σταδιακά η πρακτική τους καθίσταται εγκληματική και επικίνδυνη για τη δημόσια τάξη, αφού παρουσιάζονται ως εκβιαστές, δολοφόνοι, ανυπάκουοι προς τους θεσμούς και φυγόποινοι. Η δράση των κομμουνιστών εμφανίζεται ιδιαίτερα βίαιη και αντεθνική στις σκηνές των εμφύλιων μαχών: οι κομμουνιστές καταλαμβάνουν ένα χωριό και επιδίδονται στην αρπαγή τροφίμων, ρούχων και μικρών παι-

διών από τα σπίτια των χωρικών (για να υπενθυμιστεί έτσι η κατηγορία του «παιδομαζώματος» που τους είχε καταλογιστεί). Οι σκηνές εξάλλου των φοβισμένων κατοίκων, που οδηγούνται από τους κομμουνιστές στην πλατεία του χωριού, ανακαλούν εικόνες από τις υποχρεωτικές συγκεντρώσεις που επέβαλλαν οι Γερμανοί στη διάρκεια της Κατοχής, όπως μάλιστα τις απεικόνισαν στον ελληνικό κινηματογράφο το κατοχικό δράμα και η εθνικοπατριωτική περιπέτεια. Με τον τρόπο αυτό, στο *Δώστε τα χέρια*, ο κομμουνιστής «συμμορίτης» παραλληλίζεται με το Γερμανό κατακτητή.

Ακόμη περισσότερο, επιχειρείται η ταύτιση του κομμουνισμού και του φασισμού: ο δολοφόνος Βλαντής, που έχει ενταχθεί στο ΚΚΕ για να λάβει μέρος στον Εμφύλιο, αποδεικνύεται πρώην συνεργάτης της Γκεστάπο στη διάρκεια της Κατοχής. Εδώ σαφώς προσάπτεται μια μομφή προδοσίας στην ηγεσία του Κομμουνιστικού Κόμματος, ότι δηλαδή στρατολόγισε ακόμη και πρώην γκεσταπίτες ως μισθοφόρους. Με την έννοια αυτή, το εθνικόφρον στρατόπεδο εμφανίζεται στην ταινία να υπερασπίζει τα δημοκρατικά ιδεώδη εφόσον, μετά την επιτυχή αντιμετώπιση του φασιστικού ολοκληρωτισμού, στο πρόσφατο παρελθόν, καλείται στη διάρκεια του Εμφυλίου να αντιμετωπίσει εξίσου επιτυχώς και τον «ερυθρό» ολοκληρωτισμό⁹. Επιπροσθέτως, η πρακτική των κομμουνιστών παρουσιάζεται όχι μόνο εγκληματική και φασιστική, αλλά και αποκοιμένη από τις λαϊκές μάζες. Ο Εμφύλιος Πόλεμος ερμηνεύεται από την ταινία αποκλειστικά ως επέμβαση «ξένων» δυνάμεων στα εσωτερικά ζητήματα της χώρας (δυνάμεων στις οποίες το ΚΚΕ θεωρείται υποχείριο) και χαρακτηρίζεται ως «ξενοκίνητος ανταρσία», όπως ακριβώς δηλαδή παρουσιάστηκε από τους πρωτεργάτες του απριλιανού καθεστώτος¹⁰.

Στον αντίποδα της απεικόνισης των κομμουνιστών βρίσκεται η προβολή των Ελλήνων αξιωματικών ως των μόνων αξιόπιστων να εμπιστευθεί το έθνος τις τύχες του. Η προβολή αυτή υπηρετείται πλήρως από την αφηγηματική λογική της ταινίας. Η παράνομη και αντεθνική κομμουνιστική πρακτική, όπως εκτίθεται στο *Δώστε τα χέρια*, αναγκάζει την εθνικόφρονα εξουσία να προβεί στη χρήση βίας ως ανταπάντηση στη διασάλευση της τάξης. Οι εκτεταμένες σκηνές νικηφόρων επιχειρήσεων του Εθνικού Στρατού παρουσιάζουν τις Ένοπλες Δυνάμεις να κατατροπώνουν τη «διχαστική» κομμουνιστική απειλή και να διασφαλίζουν την ακεραιότητα της χώρας. Παράλληλα, η ταινία δικαιώνει τη σύγχρονή της στρατιωτική επέμβαση, επιχειρώντας να την παρουσιάσει ως εθνοσωτήρια πράξη και συνυφασμένη με την προστασία της δημοκρατίας. Η θέση αυτή αναπτύσσεται στις δυο μεγάλες ενότητες που διαδραματίζονται στο στρατοδικείο, όπου εκδικάζεται τυπικά με δημοκρατικούς θεσμούς η υπόθεση ενός κομμουνιστή, δηλαδή ενός θεωρούμενου εχθρού της δημοκρατίας. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι η ακροαματική διαδικασία διεξάγεται μονομερώς υπέρ της εθνικόφρονας άποψης, αφού καλούνται να καταθέσουν μόνο μάρτυρες κατηγορίας, ενώ διαρκώς στερείται ο λόγος από το δικηγόρο του κατηγορουμένου, αφηγηματικές επιλογές που φανερώνουν μια κατ' επίφαση λειτουργία του θεσμού της δικαιοσύνης στην ταινία¹¹. Η μεροληπτική στάση του *Δώστε τα χέρια* ενισχύεται από την ευρεία χρήση των αναδρομών στο παρελθόν (flash-backs), αφηγηματικό τέχνασμα που ενδυναμώνει την αληθοφάνεια των καταθέσεων των μαρτύρων και μετατρέπει τους ίδιους τους θεατές της ταινίας σε «αυτόπτες μάρτυρες» των όσων κατατίθενται. Άρα, από την αναπαράσταση του «τι πραγματικά έγινε» λείπουν τα αντεπιχειρήματα της πλευράς του κομμου-

νιστή κατηγορούμενου και η αφήγηση της ταινίας κατευθύνει τους δικαστές και τους θεατές σε μια καθοδηγούμενη ετυμιογασία, καταδικαστική για τον κομμουνιστή και την ιδεολογία του και συγχρόνως επικυρωτική της δράσης των στρατιωτικών.

Η προβολή του στρατού ως του μοναδικού αξιόπιστου πόλου εθνικής συσπείρωσης και «εγγυητή της υπόστασης του έθνους» αποτυπώνεται σαφέστερα στην αγόρευση του Βασιλικού Επιτρόπου¹². Κύριος στόχος της αγόρευσης του Επιτρόπου είναι να αναπαραχθεί το σύνθημα της εθνικής συμφιλίωσης, όπως το είχε στοιχειοθετήσει ο προπαγανδιστικός λόγος του απριλιανού καθεστώτος, απευθυνόμενος στο «σύνολο» του ελληνικού λαού¹³. Επίσης, ο Βασιλικός Επίτροπος μνημονεύει καθοριστικά γεγονότα της ελληνικής ιστορίας ταυτισμένα με ηρωικά πολεμικά κατορθώματα, για να υποδηλώσει ότι οι στιγμές δόξας του έθνους επέρχονται μόνο όταν ο στρατός είναι ρυθμιστής των εξελίξεων:

«Και σε καλώ να θυμηθείς [Δημούλη] πόσο σπουδαία και μεγάλα έπραξεν η φυλή μας κάθε φορά που αγωνιστήκαμε ενωμένοι, κάθε φορά που δώσαμε τα χέρια. Σε καλώ να θυμηθείς Μαραθώνες, Θερμοπύλες, το '21, το '12 και τώρα τελευταία, το δημιούργημα της δικιάς μας γενιάς, το έπος της Αλβανίας».

Με τις παραινήσεις αυτές επιχειρείται να εγγραφεί ο στρατός ως ο μοναδικός ικανός ταγός αναφορικά με τα πραγματικά και δυνητικά επιτεύγματα της ελληνικής κοινωνίας και να τονιστεί η ανάγκη να διαδραματίζει ηγετικό ρόλο στα πολιτικά πράγματα. Συγχρόνως, με τις απόψεις του Βασιλικού Επιτρόπου συστήνεται και προτείνεται η αντίληψη για ένα ομογενοποιημένο έθνος, όπου οι στόχοι είναι κοινοί και αποκλείονται οι κοινωνικοί αγώνες ή οι πολιτικές διαφοροποιήσεις. Επιπλέον, η επιεικής στάση του Βασιλικού Επιτρόπου στο ζήτημα της ποινής του Δημούλη προσλαμβάνει έναν πατερναλιστικό χαρακτήρα, επιδιώκει δηλαδή να τεκμηριώσει την άποψη ότι οι στρατιωτικοί δεν είναι εκδικητικοί απέναντι στους παραβάτες· αντίθετα, με σωφροσύνη τούς υποδεικνύουν τα λάθη τους (ότι δηλαδή εξυπηρέτησαν αλλότρια συμφέροντα και διχαστικές σκοπιμότητες), κατονομάζουν τους πραγματικούς αυτουργούς (οι οποίοι δεν ανήκουν στο έθνος, καθώς ο Εμφύλιος κατονομάστηκε «ξενοκίνητος ανταρσία») και συγχωρούν τους αφελείς αποκλίνοντες (οι κομμουνιστές, φερέφωνα εχθρικών παραγόντων, αγνοούσαν ότι δε στόχευαν σε εθνικούς σκοπούς).

Το αίτημα συναίνεσης και εθνικής συμφιλίωσης, που απευθύνει η ταινία *Δώστε τα χέρια*, κορυφώνεται από αφηγηματική και ιδεολογική άποψη με την απολογία του Δημούλη. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο κομμουνιστής πρωταγωνιστής αποδέχεται τελικά τις κατηγορίες και νομιμοποιεί το στρατοδικείο ως θεσμικό όργανο αρμόδιο να εκδικάζει πολιτικά ζητήματα. Ο Δημούλης αποκηρύσσει την ιδεολογία του και συντάσσεται με τους εθνικούς στόχους όπως τους διατύπωσε προηγουμένως ο εκπρόσωπος του στρατού, επιδεικνύοντας μια στάση που, επειδή δεν είναι αναμενόμενη αφηγηματικά, αποκτά μεγαλύτερη παραδειγματική αξία. Ωστόσο, η πλέον βαρύνουσα θέση του Δημούλη είναι η συλλήβδην καταδίκη του πολιτικού κόσμου. Ο κυριότερος αποδέκτης των δηλώσεων του Δημούλη είναι προφανώς το Κομμουνιστικό Κόμμα που, σύμφωνα με τις επίσημες διακηρύξεις της δικτατορίας, οδήγησε τη χώρα στον Εμφύλιο και λίγο έλειψε να προκαλέσει παρόμοια εξέλιξη το 1967, αν δεν ενεργούσε «εθνοσωτήρια» η στρατιωτική επέμβαση. Όμως, ο υπομνηματισμός της δράσης των κομμουνιστών συμπαρασύρει το σύνολο της σύγχρονης της ταινίας πολιτικής

σκηνης στη χώρα. Διά στόματος ενός αντιφρονούντα κομμουνιστή, οι πολιτικοί κατηγορούνται ότι δίχραζαν το κοινωνικό σώμα, ότι είχαν δημιουργήσει μια ασταθή κατάσταση με εντάσεις και εξυπηρέτηση ξένων συμφερόντων, υπονομεύοντας έτσι τις προοπτικές της πατρίδας. Με τον τρόπο αυτό, ένας αντικαθεστωτικός αντίπαλος παραδέχεται την κατάσταση «πολιτικού χάους» που επικαλέστηκαν οι συνταγματάρχες και συγχρόνως δικαιώνει την επέμβασή τους για να ανατραπεί η κατάσταση αυτή¹⁴. Συγκεκριμένα, η απολογία του Δημούλη καταλήγει ως εξής:

«[...] Οι ψευτο-πολιτικάντηδες, που ήταν η συμφορά του τόπου μας, οι λογάδες της δεκάρας, οι υπηρέτες των ξένων συμφερόντων ξέρουν να ρίχνουν το αφιόνι τους εκεί που εύκολα θα πιάσει τόπο και θα καρποφορήσει. [...] Είχαμε πέσει θύματα ενός άτιμου παιγνιδιού που τα νημάτά του τα διευθιναν δυνάμεις που δεν είχαν καμία σχέση με την πραγματική Ελλάδα. Εμείς όλο και περισσότερο βυθιζόμαστε σ' αυτό το παιγνίδι του θανάτου και της ατίμωσης. Με πολέμους, έχθρες, εσωτερικές διχόνοιες και προπαντός με εξυπηρέτηση ξένων συμφερόντων που υπονομεύουν την πατρίδα, δεν πάμε μπροστά, δεν καλύτερεύει έτσι η ανθρώπινη δυστυχία. Χέρια αδελφωμένα στους αγρούς, μάτια που κοιτάζουν μπροστά για το καλό του τόπου, καρδιές γιομάτες αγάπη, αυτά μας χρειάζονται. Αυτά, για να πάμε μπροστά. Χέρια ενωμένα, χέρια χωρίς όπλα [...]» (πυροβολισμός).

Στην κορυφαία αυτή σκηνή, ένας κομμουνιστής εκτελεί τον Δημούλη μέσα στο δικαστήριο. Η λύση που επιφυλάσσει η πλοκή προβάλλει με έντονο τρόπο την ανάγκη πάταξης του κομμουνισμού και νομιμοποιεί την αυταρχική αντιμετώπιση των οπαδών του, εφόσον ο κομμουνιστικός κίνδυνος είναι συνεχώς παρών και οι κομμουνιστές αδιάστακτοι, αφού καταφέρνουν να σκοτώσουν μέσα σε στρατοδικείο και μάλιστα σύντροφό τους. Η κατάληξη αυτή επιβεβαιώνει μια θέση που με λανθάνοντα τρόπο είχε καλλιεργηθεί στην ταινία, ότι υπάρχουν «καλοί» και «κακοί» κομμουνιστές: οι πρώτοι μπορούν να αντιληφθούν τα λάθη τους και να θελήσουν να επανενταχθούν στο κοινωνικό σύνολο, οι δεύτεροι δρουν εγκληματικά, έρμαια των ανθελληνικών ξένων συμφερόντων και της τεχνητής πόλωσης που τους επιβάλλουν οι ηγέτες τους¹⁵.

Η ταινία *Δώστε τα χέρια* στρέφεται λοιπόν στο παρελθόν και καταδικάζει εκ νέου τους κομμουνιστές για τη δράση τους στον Εμφύλιο. Συγχρόνως, η ταινία αναπροσαρμόζει το παρελθόν στις προτεραιότητες της σύγχρονης της εξουσίας. Κατ' αρχάς, προπαγανδίζει την ιδεολογική θέση της δικτατορίας ότι ο στρατός υπηρετεί τη δημοκρατία, παρουσιάζοντας τους αξιωματικούς να αγωνίζονται ακατάπαυστα ενάντια στο φασιστικό και τον ερυθρό ολοκληρωτισμό. Έπειτα, προτείνει μια εθνική συμφιλίωση με τους όρους που έθετε το στρατιωτικό καθεστώς, αποκαθαίροντας δηλαδή τον τόπο από το κομμουνιστικό «μίσμα», εξοβελίζοντας τον πολιτικό κόσμο και υποστηρίζοντας το στρατό ως την αποκλειστική φερέγγυα λύση στα σύγχρονα προβλήματα της χώρας. Σε ένα τρίτο επίπεδο, νομιμοποιεί τις σύγχρονες της διευρυμένες δικαιοδοσίες στο χώρο της καταστολής και της δικαιοσύνης, με την πρόφαση ότι δρουν προνοητικά και ως ανταπάντηση στην κομμουνιστική (ή οποιαδήποτε άλλη) απειλή. Τέλος, αντιστοιχίζει δυο κρίσιμες χρονικές περιόδους που έληξαν με την επικράτηση των εθνικοφρόνων δυνάμεων, δηλαδή τον Εμφύλιο και την πολιτική κατάσταση που ανέτρεψε η στρατιωτική δικτατορία: όπως στον Εμφύλιο ο στρατός επε-

νέβη και επανέφερε τη χώρα στην ομαλότητα αντιμετωπίζοντας τον κομμουνιστικό κίνδυνο, έτσι και στη σύγχρονη πραγματικότητα, διατείνεται η ταινία, η επισφαλής περίοδος για την εύρυθμη λειτουργία της δημοκρατίας έληξε με την προξικοληματική επέμβαση του στρατού.

Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο¹⁶

Η ταινία *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο* ανήκει στο είδος του κατοχικού δράματος και αναφέρεται στην εμπλοκή της χώρας στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Σε μυθοπλαστικό επίπεδο η ταινία απεικονίζει τις αντιδράσεις των ηρώων της απέναντι στα καθοριστικά γεγονότα της περιόδου, για να επισημάνει ότι το κοινωνικό σύνολο δεν τήρησε ενιαία στάση απέναντι στον πόλεμο και στη γερμανική επιβολή: κάποιοι εναντιώθηκαν ενεργά στην παραβίαση της εθνικής ανεξαρτησίας ενώ άλλοι συνεργάστηκαν με τις δυνάμεις κατοχής, διαφοροποίηση που ισχύει ιστορικά¹⁷. Όσον αφορά στην απεικόνιση του παρελθόντος, η ταινία εξυμνεί το φιλελευθερισμό και την αποφασιστικότητα των λαϊκών δυνάμεων να εναντιωθούν στο καταπιεστικό στρατοκρατικό καθεστώς των Γερμανών. Όμως η ταινία, εντασσόμενη στα συμφραζόμενα της εποχής της, λειτουργεί και σε αλληγορικό επίπεδο, καθώς διαρθρώνει αναλογίες ανάμεσα στα καθεστώτα της Κατοχής και της σύγχρονης της δικτατορίας, προτάσσει ως διαχρονικό δέον την αντίσταση απέναντι στον αυταρχισμό και εκδηλώνει την πίστη στη νίκη των φιλελεύθερων δυνάμεων, όταν απειλείται η έννοια της ελευθερίας.

Η ταινία *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο* απεικονίζει τις αντικρουόμενες πεποιθήσεις των ηρώων της στη διάρκεια του πολέμου και της Κατοχής. Η οικογένεια Αναστασοπούλου και το περιβάλλον της επιδεικνύουν αγωνιστικότητα, αποτελώντας το φιλελεύθερο πόλο που προασπίζει την εθνική ανεξαρτησία. Ειδικότερα οι νεαροί ήρωες συμμετέχουν στον ελληνοαλβανικό πόλεμο και κατά τη διάρκεια της Κατοχής συστήνουν αντιστασιακή οργάνωση. Αντίθετα, ο γερμανόφιλος Βενέτης είναι αρνητικός στην ανάμιξη της Ελλάδας στον πόλεμο και αργότερα συνεργάζεται με την Γκεστάπο ως διερμηνέας. Ο Βενέτης, θέλοντας να διακόψει τις σχέσεις του γιου του με την κόρη του Αναστασόπουλου, Μάρθα, την καταγγέλλει στην Γκεστάπο, με επακόλουθο να συλληφθούν και να βασανιστούν τα μέλη της αντιστασιακής οργάνωσης (πλην του Νέστορα, γιου του Αναστασόπουλου, που διαφεύγει). Κατά τη δοκιμασία αυτή ένα μέλος ομολογεί και κατόπιν αυτοκτονεί, ενώ ένα άλλο πυροβολείται στην προσπάθειά του να δραστηρευτεί. Ο Βενέτης εκτελείται από τον Νέστορα, σε μια «πολιτική» δολοφονία που δικαιώνεται ηθικά στην ταινία — ο ίδιος ο γιος του Βενέτη, αν και αυτόπτης μάρτυρας, δεν κατονομάζει τους δράστες. Στο τέλος της ταινίας, η Απελευθέρωση εορτάζεται από τους εκπροσώπους της φιλελεύθερης αντίληψης.

Η πλοκή του *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο* δομείται λοιπόν μέσα από την αντιπαράθεση των διαφορετικών πεποιθήσεων που ενστερνίζονται οι φιλελεύθεροι ήρωες σε σχέση με το συντηρητικό πρωταγωνιστή της ταινίας. Στοχεύοντας στην πιστότητα της αναπαράστασης της εποχής κατά την οποία διαδραματίζεται η ταινία αλλά και των γεγονότων απέναντι στα οποία αντιδρούν οι ήρωες, ο Δαλιανίδης επιχειρεί να εντάξει τις πεποιθήσεις τους στο

πραγματικό ιστορικό πλαίσιο της περιόδου του πολέμου και να αναλύσει τις πρακτικές τους συνυπολογίζοντας τις αντικειμενικές δυσκολίες που προέκυψαν και λειτούργησαν καθοριστικά εκείνη την εποχή, όπως η καταπίεση, η ανέχεια και η υποβάθμιση της αξίας της ανθρώπινης ζωής¹⁸. Αναφορικά με τη διαμάχη των πεποιθήσεων, η αφήγηση της ταινίας δεν προβάλλει τη μια μόνο πλευρά, αλλά ακολουθεί τη λογική της σύγκρισης των αντιλήψεων των αντιπάλων. Συγκεκριμένα, η ταινία περιλαμβάνει εκτεταμένες σκηνές διαλόγων στις οποίες οι πρωταγωνιστές αναπτύσσουν τα επιχειρήματά τους, ενώ άλλες σκηνές, όπως τίθενται διαδοχικά, αντιπαραθέτουν τις πράξεις των πρωταγωνιστών απέναντι σε κείρια για την πλοκή ζητήματα. Με την έννοια αυτή, εντοπίζεται μια πλουραλιστική διάσταση στην αφήγηση της ταινίας. Η αφήγηση φαίνεται να μην προτίθεται να προκαταλάβει υπέρ της μιας άποψης και να μη μεροληπτεί για τις πεποιθήσεις των πρωταγωνιστών, αλλά να θέτει πράξεις και αντιλήψεις στην αξιολόγηση του κινηματογραφικού κοινού.

Οι αντικρουόμενες πεποιθήσεις των πρωταγωνιστών σε σχέση με τα ιστορικά γεγονότα της περιόδου 1940-1944 λειτουργούν και σε αλληγορικό επίπεδο, αναφερόμενες επίσης στη σύγχρονη πραγματικότητα της ταινίας, δηλαδή στην πολιτική κατάσταση της χώρας υπό το ζυγό των συνταγματαρχών. Η συντηρητική αντίληψη της περιόδου της Κατοχής, όπως εκφράζεται από τον Βενέτη, νομιμοποιεί ένα στρατιωτικό καθεστώς, αποστρέφεται τους κοινοβουλευτικούς θεσμούς και επιζητεί την κοινωνική πειθαρχηση. Από την άλλη, η παράταξη που διακατέχεται από φιλελεύθερες αντιλήψεις υπερασπίζεται τον κοινοβουλευτισμό και τις δημοκρατικές ελευθερίες, ενώ αντιμάχεται την επιβολή ενός φασιστικού στρατοκρατικού καθεστώτος. Οι αντιτιθέμενες πεποιθήσεις των ηρώων, που αναπτύσσονται κυρίως μέσα από τους διαλόγους, δίνουν την ευκαιρία να υπονοηθούν οι πολιτικές εκτιμήσεις τους για τα σύγχρονα δρώμενα της ταινίας. Θα πρέπει όμως να σημειωθεί ότι οι πολιτικές απόψεις των φιλελευθέρων στην ταινία δεν είναι πάντα άμεσα αντιληπτές, αλλά συχνά προκύπτουν από τις αρνητικές κρίσεις του Βενέτη, του εκπροσώπου της συντηρητικής αντίληψης. Ο Βενέτης εκφράζει τη διαφωνία του για τους κοινοβουλευτικούς θεσμούς σε έντονες συζητήσεις με τους φιλελεύθερους ήρωες και συχνά απαντά σε άρρητες τοποθετήσεις τους, που θα ήταν δύσκολο να εκφραστούν από τους ίδιους στην ταινία εξαιτίας του φόβου της λογοκρισίας.

Ο Βενέτης θέλγεται από τη δύναμη που αποπνέει το γερμανικό φασιστικό μοντέλο μέσα από συνεχείς στρατιωτικές επιτυχίες και συντάσσεται με φανατισμό στην υπηρεσία του. Προσάπτοντας λανθασμένους χειρισμούς στην κυβέρνηση επειδή ενέπλεξε τη χώρα σε έναν πόλεμο από τον οποίο το «έθνος» δεν πρόκειται κατά τη γνώμη του να αποκομίσει οφέλη, αφήνει να αναφανεί η αντικοινοβουλευτική του στάση. Συγχρόνως, επιδεικνύει μια ατομικιστική πλευρά, αφού δηλώνει ότι οι κινητοποιήσεις για τη διασφάλιση των κυριαρχικών δικαιωμάτων αντίκεινται στα οικονομικά συμφέροντά του. Η ευθεία διαφωνία του πάντως με τα φιλελεύθερα ιδανικά αποκαλύπτεται όταν αντικρούει τον ισχυρισμό του φιλελεύθερου Αναστασόπουλου, που υπερασπίζεται την αναγκαιότητα αντίστασης έναντι των Γερμανών, ότι η ακεραιότητα των εθνών και των κρατών διαφυλάσσεται με αγώνες:

Αναστασόπουλος: Ναι, Λυκούργο, αλλά δεν μπορούμε να πούμε κιόλας «περάστε και κάντε ό,τι θέλετε». Άμα ήταν έτσι, δε θα υπήρχαν ούτε έθνη, ούτε κράτη, ούτε τίποτα!

Βενέτης: Αχ, όταν οι άνθρωποι σκέφτονται έτσι, ή μάλλον όταν τους κάνουν να σκέφτονται έτσι, δε θα δούμε ποτέ ειρήνη σ' αυτό τον κόσμο...

Αναστασόπουλος: Λυκούργο, τρελός είσαι και λες ότι θες; Θέλω εγώ να έχω το παιδί μου στο μέτωπο και την κόρη μου στα νοσοκομεία; Αλλά δεν μπορεί να γίνει αλλιώς. Όχι δηλαδή επειδή εσύ έχεις δυο κανόνια παραπάνω να σκύβουμε το κεφάλι και να τρώμε καρπαζιές [...]

Βενέτης: Εγώ ξέρω ότι τα πληρώνουμε εσύ κι εγώ.

Αναστασόπουλος: Σ' αυτό έχεις δίκιο. Αλλά, όταν έρθει το θεϊκό να σε κατασπαράξει, δεν μπορείς να μείνεις με σταυρωμένα χέρια. Πρέπει να αγωνιστείς κι ο αγώνας σου είναι δίκαιος...

Οι απόψεις του Βενέτη αντανακλούν εδώ ένα συντηρητισμό και έναν πολιτικό εφησυχασμό που φαίνεται να προσιδιάζει στους φανατικούς οπαδούς του καθεστώτος των δικτατόρων. Ο Βενέτης υπερασπίζεται έμμεσα τον τρόπο διακυβέρνησης της δικτατορίας, αφού εναντιώνεται στην ιδέα της σθεναρής διεκδίκησης δικαιωμάτων και τάσσεται υπέρ της τυφλής συναίνεσης και της αναντίρρησης πολιτικής υπακοής προς το στρατιωτικό καθεστώς. Παράλληλα, οι θέσεις του Βενέτη καταγγέλλουν τη «φαυλότητα» των πολιτικών («[...] όταν τους κάνουν να σκέφτονται έτσι [...]»), οι οποίοι υποκινούν τους πολίτες σε αναταραχές, με επακόλουθο την εξάλειψη της κοινωνικής σταθερότητας. Οι θέσεις αυτές εκφράζουν δηλαδή μια απαξίωση για τον πολιτικό κόσμο, διότι ο τελευταίος εξάπτει τα πάθη και οδηγεί σε ανώφελες εντάσεις. Έτσι, υποδηλώνεται η υποστήριξη προς το σύγχρονο της ταινίας καθεστώς, που διατεινόταν ότι κινητοποιήθηκε για να επιβάλει την «τάξη» στη χώρα, η οποία είχε απολεσθεί από την ανικανότητα των πολιτικών να επιτελέσουν ουσιαστικό έργο αλλά και από την παρείσφρηση «ανατρεπτικών» στοιχείων σε όλες τις εκδηλώσεις της δημόσιας ζωής¹⁹.

Από την άλλη πλευρά, ο Αναστασόπουλος και οι νεαροί ήρωες της ταινίας εμφανίζονται συμπλιωμένοι με τους απαιτούμενους συλλογικούς αγώνες και αισιόδοξοι για τη δυνατότητα των φιλελεύθερων δυνάμεων να προασπίσουν την εθνική ανεξαρτησία και τη δημοκρατία. Καθόσον μάλιστα η αίσια έκβαση του πολέμου είναι γνωστή στο κοινό, η δράση των φιλελεύθερων πρωταγωνιστών επισφραγίζει τη συνεισφορά της λαϊκής αντίστασης στην απελευθέρωση της χώρας και την επαναφορά του κοινοβουλευτισμού. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο σκηνοθέτης επικαλείται τη νίκη αυτή για την εν γένει δικαίωση των αντιστασιακών αγώνων, όταν διακυβεύονται ζητήματα ελευθερίας, διαρθρώνοντας αναλογίες με τη σύγχρονη της ταινίας κατάσταση καταπάτησης θεμελιωδών δικαιωμάτων που προκαλούσε το επίσης στρατοκρατικό καθεστώς των συνταγματαρχών. Με τις αξίες εξάλλου που οι φιλελεύθεροι ήρωες ενστερνίζονται και τις δυναμικές ενέργειες στις οποίες προβαίνουν, θίγονται έμμεσα πρόσφατα της ταινίας γεγονότα, όταν οι κινητοποιήσεις της Κεντροαριστεράς είχαν φέρει στο προσκήνιο αιτήματα που μπορούν να θεωρηθούν ανάλογα (υπεράσπιση της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας, πολιτικές ελευθερίες, άρνηση της προνομαχικής μεταχείρισης των συντηρητικών οπαδών του καθεστώτος)²⁰.

Οι νεαροί ήρωες ιδιαίτερα παρουσιάζονται να προσοδίδουν νομιμότητα στους κοινοβουλευτικούς θεσμούς της χώρας και να αποδέχονται την κυβέρνηση ως τη μόνη αποδεκτή πηγή εξουσίας. Η αντιστασιακή ομάδα τους στοχεύει στην αποκατάσταση της δημοκρατίας

και την επαναφορά μιας κοινοβουλευτικής κυβέρνησης, θεσμοί που θα επανέλθουν με την απελευθέρωση από το φασιστικό γερμανικό καθεστώς. Η προάσπιση του κοινοβουλευτισμού γίνεται ιδιαίτερα εμφανής τη στιγμή της σύλληψης των μελών της οργάνωσης, όταν μόλις είχαν ακούσει την εξής (αυθεντική) είδηση από το σταθμό του Λονδίνου:

«Εις το Κάιρον ο Πρωθυπουργός της Ελλάδος εις χθεσινόν λόγον του εδήλωσε: Θεωρούμε αξίους εθνικής ευγνωμοσύνης όλους τους αγωνιστάς της ελευθερίας και το μέγα πλήθος των ανοργανώτων και ανωνύμων ηρώων και μαρτύρων, καθώς και όλας τας εθνικάς μας οργανώσεις αντιστάσεως».

Η ταύτιση κοινοβουλευτισμού και αντίστασης λειτουργεί και σε συγχρονικό επίπεδο, καθώς μέσα από την αντιστασιακή οργάνωση των νεαρών ηρώων της ταινίας υπονοούνται οι αντιστασιακές ομάδες που δρούσαν ήδη από τις πρώτες μέρες του πραξικοπήματος, με κύριο σκοπό την επαναφορά των αναγκαστικά καταργημένων πολιτικών θεσμών και την εκδίωξη του στρατιωτικού καθεστώτος²¹. Όμως στο σημείο αυτό εντοπίζεται και μια άλλη πολιτική θέση της ταινίας απέναντι στο δεσπόζον πολιτικό κλίμα της περιόδου, καθώς υποστηρίζεται ο ενιαίος χαρακτήρας της Εθνικής Αντίστασης στη διάρκεια της Κατοχής και νομιμοποιείται έμμεσα η δράση του ΕΑΜ/ΕΛΑΣ, σε μια εποχή ακραιφνούς ποινικοποίησης κάθε αναφοράς στον κομμουνισμό.

Στη σύγχρονη πραγματικότητα της ταινίας παραπέμπουν και οι δραστηριότητες της Γκεστάπο που περιλαμβάνονται στην ταινία. Απεικονίζοντας τα δεινά που υπέστησαν οι αντιστασιακοί από τις γερμανικές δυνάμεις ασφάλειας και τους Έλληνες συνεργάτες τους κατά την περίοδο της Κατοχής, ο Δαλιανίδης αλληγορικά αναφέρεται στις διάφορες υπηρεσίες Ασφάλειας του απριλιανού καθεστώτος και τις ομάδες παρακράτους που αποτέλεσαν την αιχμή του δόρατος του αυταρχισμού, της τρομοκρατίας και της παραβίασης των αξιών της δημοκρατίας. Έτσι, η σύλληψη της αντιστασιακής οργάνωσης και τα συνακόλουθα βασανιστήρια μπορούν να παραλληλιστούν με πραγματικά γεγονότα των πρώτων χρόνων της δικτατορίας²². Συγκεκριμένα, σε μια εκτεταμένη αφηγηματική ενότητα οι νεαροί πρωταγωνιστές ανακρίνονται βάνουσα για την αντιστασιακή δράση τους, αφού είχε προηγηθεί η παρακολούθησή τους από έναν Έλληνα καταδότη. Η ενότητα αυτή, με το σύγχρονο μοντάζ που απεικονίζει παράλληλα με τα βασανιστήρια τις συνέπειες της σύλληψης των νεαρών στους οικείους τους, προσλαμβάνει ένα χαρακτήρα καταγγελίας απέναντι στα αντιδημοκρατικά και αυταρχικά καθεστώτα που φέρονται ασύδοτα και απάνθρωπα σε όσους αντιτίθενται στις υπαγορεύσεις τους και υπερασπίζονται τις φιλελεύθερες αξίες.

Στο τέλος της ταινίας, η φιλελεύθερη πρακτική δικαιώνεται και οι νεαροί πρωταγωνιστές, νικητές πλέον, κατευθύνονται προς τη συγκέντρωση για τον πανηγυρισμό της Απελευθέρωσης. Το γεγονός πάντως ότι ο πιο δυναμικός αντιστασιακός της ταινίας, ο Νέστορας, κρατά τη σημαία της Σοβιετικής Ένωσης, προοιωνίζει τη συμμετοχή του στον επακόλουθο Εμφύλιο Πόλεμο, αφήνοντας έτσι να υπονοηθεί ότι η ελληνική πολιτική ζωή δεν ομαλοποιήθηκε με τη λήξη του Β' Παγκόσμιου Πολέμου και ότι η αντιπαράθεση των εθνικοφρόνων και των φιλελεύθερων παρέμεινε ισχυρή. Η ταινία λοιπόν ανακαλεί μια καθοριστική περίοδο της νεοελληνικής ιστορίας, για να υπενθυμίσει ότι το «έθνος», μια έννοια

που τόσο καταχρηστικά επικαλούνταν ο ιδεολογικός λόγος της δικτατορίας, δεν υπήρξε πάντοτε ενωμένο, ούτε καν απέναντι στους αλλότριους εχθρούς. Η αναφορά στην πολιτική διαφοροποίηση στη διάρκεια της Κατοχής παραλληλίζεται με τον αντίστοιχο διχασμό στα σύγχρονα δράματα της ταινίας ανάμεσα στους εθνικόφρονες υποστηρικτές του στρατιωτικού καθεστώτος και τους αποκλεισμένους πολιτικά φιλελεύθερους δημοκράτες. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης της ταινίας δεν εκδηλώνει κάποια πολωτική διάθεση: ακόμη και στο συντηρητικό Βενέτη επιτρέπει να διατυπώνει τις θέσεις του και να τις συζητά με τους συνομιλητές του, υπογραμμίζοντας έτσι ότι η αυθεντική δημοκρατία προϋποθέτει το σεβασμό της αντίθετης άποψης. Η ταινία *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο* καταφέρνει λοιπόν να αρθρώσει ένα δημοκρατικό λόγο παρά τις αντίξοες συνθήκες της συγκεκριμένης περιόδου, να συστήσει μια αλληγορία για τη σύγχρονή της πολιτική κατάσταση και να καταθέσει αντιπολιτευτικά αλλά και αισιόδοξα μηνύματα για την επαναφορά της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας.

Συμπεράσματα

Η ανάλυση των ιδεολογικών σχημάτων των ταινιών μέσα από την αντιπαραβολή με τα ιστορικά συμφραζόμενά τους καθιστά δυνατή τη συναγωγή ακριβέστερων τοποθετήσεων σχετικά με τον εντοπισμό των πολιτικών στάσεων που οι ταινίες υιοθετούν. Οι ήρωες των δυο ταινιών απεικονίζονται ως φορείς πεποιθήσεων που αντιστοιχούν στην τρέχουσα πραγματικότητα της δικτατορίας και οι συγκρούσεις που αναπτύσσονται σε επίπεδο μυθοπλασίας εκφράζουν κυρίαρχους πολιτικούς διαχωρισμούς της εποχής. Κάθε ταινία προβάλλει διαφορετικό πολιτικό χώρο ως πρωταγωνιστή των ιστορικών εξελίξεων και παρεμβαίνει με διαφορετικό τρόπο στη διαμάχη των αντιθετικών αντιλήψεων. Η ταινία *Δώστε τα χέρια*, που απεικονίζει τους στρατιωτικούς ως θετικούς ήρωες, συναινεί πλήρως με τις διακηρύξεις της δικτατορίας, δικαιώνει την ανάληψη της πολιτικής εξουσίας από τις Ένοπλες Δυνάμεις και καλλιεργεί τη διάκριση ανάμεσα σε «εθνικοφροσύνη» και «κομμουνισμό», διαχωρίζοντας το κοινωνικό σύνολο σε φίλους και εχθρούς του καθεστώτος. Η ταινία *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο*, με συλλογικό ήρωα τις φιλελεύθερες λαϊκές δυνάμεις, τηρεί στάση διαφωνίας προς το στρατιωτικό καθεστώς, προασπίζει τον κοινοβουλευτισμό και συστήνει μυθοπλαστικά το αντιθετικό ζεύγος μεταξύ «συντηρητικών» και «προοδευτικών», για να δικαιώσει τους δεύτερους και να τους αποδώσει τα εύσημα ως προς τη διασφάλιση της δημοκρατίας της χώρας.

Το πολωτικό κλίμα της ιδεολογικοπολιτικής πραγματικότητας της χώρας κατά την περίοδο παραγωγής των προαναφερόμενων ταινιών αποτυπώνεται επίσης από τη χρήση του αφηγηματικού τεχνάσματος της αποβολής του αντιπάλου, το οποίο και οι δυο ταινίες μετέχονται στο επίπεδο της μυθοπλασίας. Τόσο το *Δώστε τα χέρια* όσο και *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο* αξιοποιούν αφηγηματικά το στερεότυπο του προδότη, ενός συνεργάτη αλλοεθνών εχθρών που επιβουλεύονται την ακεραιότητα της χώρας, και επιφυλάσσουν την παραδειγματική αποπομπή του. Ο προδότης, δηλαδή ο οπαδός της αντίπαλης άποψης από αυτή που κάθε ταινία υιοθετεί, καταδικάζεται ηθικά και πολιτικά. Σκοπός της αποπομπής αυτής είναι να επικριθεί η άποψη που ο προδότης πρεσβεύει και να εξοβελιστεί φαντασια-

κά, ώστε να επικρατήσει η πολιτικά «υγιής» άποψη. Για να επιτευχθεί η υπερίσχυση της προβαλλόμενης από κάθε ταινία πολιτικής αντίληψης στη σύγχρονη πραγματικότητά τους, το επιχείρημα αντλείται από μια επιλεκτική ερμηνεία του παρελθόντος. Και οι δυο ταινίες συστήνουν το παρελθόν ως έναν ιδανικό και αδιαμφισβήτητο κριτή, απέναντι στον οποίο κάθε παράταξη διεκδικεί τη δικαίωση στο παρόν, εξαργυρώνοντας τη συμμετοχή των θετικών ηρώων της σε καθοριστικούς αγώνες για τη διασφάλιση της εθνικής ανεξαρτησίας. Για την ταινία *Δώστε τα χέρια* οι αξιωματικοί αντιμετώπισαν το φασιστικό και τον ερυθρό ολοκληρωτισμό και έσωσαν τη χώρα από τις εχθρικές επιβουλές. Στην ταινία *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο* επιδιώκεται η δικαίωση των φιλελεύθερων πολιτικών δυνάμεων του τόπου μέσα από την αναγνώριση της συνεισφοράς τους στη διευθέτηση καίριων εθνικών ζητημάτων στο κοντινό παρελθόν. Με βάση τις παραπάνω παρατηρήσεις, είναι πιθανό να αποδειχθεί ερευνητικά ότι και άλλες ιστορικές ταινίες, στη διάρκεια της δικτατορίας, ανέτρεξαν στο παρελθόν όχι για να ενδυναμώσουν το κύρος των κρατούντων αλλά για να αποκαταστήσουν στο παρόν τους το ειδικό ιστορικό και ιδεολογικό βάρος των καταπιεσμένων πολιτικών υποκειμένων.

Σημειώσεις

1. Για το θεωρητικό προβληματισμό σχετικά με τις μορφές που παίρνει η ερμηνεία του παρελθόντος και ο σχολιασμός του παρόντος από τις κινηματογραφικές ταινίες, ενδεικτικά βλ. John E. O'Connor & Martin A. Jackson, eds., *American History / American Film: Interpreting the Hollywood Image* (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1979)· Pierre Sortin, *The Film in History: Restaging the Past* (Oxford: Basil Blackwell, 1980)· K.R.M. Short, ed., *Feature Film as History* (London: Croom Helm, 1981)· Peter C. Rollins, ed., *Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context* (Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1983)· Mark Ferro, *Cinema and History* (Detroit: Wayne State University Press, 1988)· Leger Grindon, *Shadows of the Past: Studies in the Historical Film* (Philadelphia: Temple University Press, 1994).

2. Βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. 2 (Αθήνα: Αυγόκερως, 1989), σσ. 182-225· Αγγελική Κόκκαλη, «Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τεύχ. 92-93, 1997, σσ. 127-150· Μαρία Κομνηνού, «Τηλεόραση και κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974», στο: Γιάννα Αθανασίου, Άλκης Ρήγος & Σεραφείμ Σεφεριάδης, επιμ., *Η δικτατορία 1967-1974: Πολιτικές πρακτικές — Ιδεολογικός λόγος — Αντίσταση* (Αθήνα: Καστανιώτης, 1999), σσ. 174-183· Δημήτρης Χαρίτος, «Ο Εμφύλιος στον κινηματογράφο. Πέτρινα χρόνια, πέτρινες ταινίες...», *Το Αντί*, τεύχ. 701, 10-12-1999, σσ. 46-51· Νίκος Κολοβός, «Ο πόλεμος και ο κινηματογράφος», *Το Βήμα (Νέες εποχές)*, 29-10-2000, σσ. Β10-12· Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαιράς και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000* (Αθήνα: Παπαζήσης, 2001), σσ. 142-143.

3. Το ζήτημα τίθεται καθώς η ανάλυση έχει ήδη προτείνει ότι στις ταινίες που απεικόνισαν στιγμές της ελληνικής ιστορίας δεν αναπτύσσεται αποκλειστικά μια συντηρητική οπτική, με την οποία οι ταινίες ερμηνεύουν το παρελθόν και απαντούν σε σύγχρονες τους προβληματικές. Βλ. Maria A. Stassinopoulou, «Creating Distraction after Destruction: Representations of the Military in Greek Film», *Journal of Modern Greek Studies*, 18(1), 2000, σσ. 37-52· Stelios Kymionis, «The Genre of Mountain Film: The Ideological Parameters of Its Subgenres», *Journal of Modern Greek Studies*, 18(1), 2000, σσ. 53-66.

4. Για τη σκιαγράφηση της περιόδου της δικτατορίας, ενδεικτικά βλ. Σόλων Γρηγοριάδης, *Ιστορία της δικτατορίας*, τ. 1-3, (Αθήνα: Καπόπουλος, 1975)· Γιώργος Ν. Γιαννόπουλος & Richard Clogg, επιμ., *Η Ελλάδα κάτω από στρατιωτικό ζυγό* (Αθήνα: Παπαζήσης, 1976)· Δημήτρης Χαραλάμπης, *Στρατός και πολιτική εξουσία: Η δομή της εξουσίας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα* (Αθήνα: Θεμέλιο, 1985)· Νίκος Ψυρούκης, *Ιστορία της σύγχρονης Ελλά-*

δας, τ. Δ' (Αθήνα: Ηρόδοτος, 1991): Μελέτης Μελετόπουλος, *Η δικτατορία των συνταγματαρχών: κοινωνία, ιδεολογία, οικονομία* (Αθήνα: Παπαζήσης, 1991): Γιάννα Αθανασάτου, Άλκης Ρήγος & Σεραφεύμ Σεφεριάδης, επιμ., *Η δικτατορία 1967-1974: Πολιτικές πρακτικές — Ιδεολογικός λόγος — Αντίσταση* (Αθήνα: Καστανιώτης, 1999).

5. Ενδεικτικά, βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Κράτος, κοινωνία, εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα* (Αθήνα: Θεμέλιο, 1986), σσ. 17-52: Χριστόφορος Βερναρδάκης & Γιάννης Μαυρής, *Κόμματα και κοινωνικές συμμαχίες στην προδικτατορική Ελλάδα* (Αθήνα: Εξάντας, 1991), σσ. 167-204.

6. Σχετικά με τη στάση των καλλιτεχνών στη διάρκεια της δικτατορίας, βλ. Ρόβης Ρούφος, «Η κουλτούρα και οι στρατιωτικοί», στο Γιώργος Ν. Γιαννόπουλος & Richard Clogg, *ό.π.*, σσ. 232-254: αφιέρωμα περιοδικού *Η λέξη*, τεύχ. 63-64, 1987. Εξάλλου, η ταινία *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο* δεν αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση διαφωνίας με το στρατιωτικό καθεστώς, αν συνταχθεί με αντίστοιχες ταινίες της περιόδου, όπως, π.χ., *Το κανόνι και τ' αηδόνι* (1968), των αδελφών Καμπανέλλη, *Αστρατόγιαννος* (1970), του Νίκου Τζήμα, *Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση* (1971), του Ντίνου Κατσουρίδη και *Λυσιστράτη* (1972), του Γιώργου Ζερβουλάκου.

7. *Δώστε τα χέρια* (1971). Σκηνοθεσία: Ερρίκος Ανδρέου. Παραγωγή: Τζέμης Πάρις. Σενάριο: Βασίλης Μανουσάκης. Φωτογραφία: Δημήτρης Παπακωνσταντίνης. Ηθοποιοί: Χρήστος Πολίτης, Χρήστος Νέγκας, Βέρα Κρούσκα, Ελένη Θεοφίλου, Νικήτας Πλατής, Δημήτρης Μπισλάνης, Βασίλης Μητσάκης. Περίοδος προβολής: 1971/1972. Στους κινηματογράφους Α' προβολής η ταινία σημείωσε 200.238 εισιτήρια και κατατάχθηκε εικοστή πρώτη μεταξύ ενενήντα ταινιών.

8. Για την πρόφαση ότι οι κομμουνιστές ετοιμάζονταν να καταλάβουν βίαια την εξουσία πριν από την επέμβαση του στρατού, βλ. Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Το πιστεύω μας*, τ. Ε' (Αθήνα: Γενική Διεύθυνση Τύπου, 1969), σ. 208: Θεοφύλακτος Παπακωνσταντίνου, *Πολιτική αγωγή* (Αθήνα: Κάβανας — Hellas, 1970), σσ. 221-222: Γεώργιος Σ. Κουμαντάκης, *Η Επανάσταση και το μέλλον της δημοκρατίας* (Αθήνα: Χαρτοβιβλιοεκδοτική, 1971), σ. 15.

9. Για την ταύτιση φασισμού και κομμουνισμού στην ιδεολογία του καθεστώτος, βλ. Δέσποινα Παπαδημητρίου, «Και εχθρίστη η 21η Απριλίου διά να μη απωλεσθή η νίκη του Γράμμου»: η ιδεολογία της μετεμφυλιακής Δεξιάς και η κατάργηση της Ιστορίας στον λόγο της "Επανάστασης", στο: Γιάννα Αθανασάτου, Άλκης Ρήγος & Σεραφεύμ Σεφεριάδης (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 155-160.

10. Σχετικά με το χαρακτηρισμό του Εμφυλίου ως «ξενοκινήτου» ή «Ρωσοκινήτου» ανταρσίας από τους πρωτεργάτες του στρατιωτικού καθεστώτος, ενδεικτικά βλ. Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Το πιστεύω μας*, τ. Γ' (Αθήνα: Γενική Διεύθυνση Τύπου, 1969), σ. 57: Στυλιανός Παττακάς, *21η Απριλίου 1967. Διατί; Ποιοι; Πώς;* (Αθήνα: Βιοβίβλ, 1993), σσ. 19-20.

11. Οι δυο στρατιωτικοί δικαστές, ο Πρόεδρος του Στρατοδικείου και ο Βασιλικός Επίτροπος, ολοφάνερα υπερασπίζονταν το κύρος των εθνικοφρόνων πρωταγωνιστών, ενώ υποβιβάζουν κάθε αντίθετη άποψη του δικηγόρου υπεράσπισης. Σε μια από τις παρεμβάσεις του Προέδρου του Στρατοδικείου προς το δικηγόρο, ο οποίος προσπαθεί να αναιρέσει την αξιοπιστία ενός μάρτυρα, αποφαινεται: «Να τα αφήσετε κατά μέρος αυτά. Ο ελληνικός λαός, που παρακολουθεί τη δίκη αυτή, είναι σε θέση να διαχειρεύσει ορθώς την αγανάκτηση του. Δεν του χρειάζεται προκατασκευασμένη αγωγή!»

12. Για την προβολή του στρατού από τον ιδεολογικό λόγο του καθεστώτος ως προσηλωμένου στην προστασία του έθνους, βλ. Richard Clogg, «Η ιδεολογία της "Επανάστασης της 21ης Απριλίου 1967"», στο Γιώργος Ν. Γιαννόπουλος & Richard Clogg, *ό.π.*, σσ. 81-92: Δημήτρης Χαραλάμης, «Η δικτατορία ως αποτέλεσμα των αντιφάσεων της μετεμφυλιακής δομής του πολιτικού συστήματος και οι αγνητικές της επιπτώσεις», στο Γιάννα Αθανασάτου, Άλκης Ρήγος & Σεραφεύμ Σεφεριάδης, *ό.π.*, σσ. 81-82.

13. Στο πρώτο διάγγελμα των συνταγματαρχών αναφέρεται: «Κηρύσσομεν την συναδέλφωσιν. Από της στιγμής αυτής δεν υπάρχουν δεξιοί, κεντροί, αριστεροί. Υπάρχουν μόνο Έλληνες, οι οποίοι πιστεύουν εις την Ελλάδα, εις ένα ευγενές, ανώτερον και πλήρες ιδεώδες της αληθούς Δημοκρατίας και όχι της δημοκρατίας του πεζοδρομίου, της οχλοκρατίας και της αναρχίας. Όταν οι Έλληνες είναι ηνωμένοι θαυματουργούν». Για το πλήρες κείμενο του διαγγέλματος αυτού και ανάλυση των βασικών σημείων του, βλ. Μελέτης Μελετόπουλος, *ό.π.*, σσ. 155-160.

14. Για τις επίσημες θέσεις του καθεστώτος σχετικά με την προγενέστερη της «επανάστασης» πολιτική κρίση, βλ. Θεοφύλακτος Παπακωνσταντίνου, *ό.π.*, σσ. 220-226.

15. Στο πλαίσιο της αποπομπής του ΚΚΕ, η ταινία υποβαθμίζει το ρόλο της κατοχικής Αντίστασης, χαρακτηρίζοντάς την ως κομμουνιστική υπόθεση: ο Δημόυλης παραδέχεται ότι η Φιλώ (αδερφή του Αποστόλου) θυσίαστικε στην Κατοχή για την κομμουνιστική ιδεολογία που ο ίδιος την έκανε να πιστέψει, όχι για την εθνική υπόθεση της απελευθέρωσης. Για την εμμηνεία του αντεθνικού ρόλου του ΚΚΕ στη διάρκεια του πολέμου και της Κατοχής από απολογητές του στρατιωτικού καθεστώτος, ενδεικτικά βλ. Γεώργιος Σ. Κουμαντάκης, *ό.π.*, σσ. 36-37.

16. *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο* (1970). Σκηνοθεσία & σενάριο: Γιάννης Δαλιανίδης. Παραγωγή: Φίνος Φίλμ. Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης. Ηθοποιοί: Ζωή Λάσκαρη, Γιάννης Φέρτης, Μάνος Κατράκης, Παντελής Ζερβός, Νικηφόρος Νανέρης, Χρόνης Εξαρχάκος, Βαγγέλης Σειληνός, Άννα Παϊτατζή, Ελένη Ζαφειρίου, Κάκια Παναγιώτου. Περίοδος προβολής: 1969/1970. Στους κινηματογράφους Α΄ προβολής η ταινία κατατάχθηκε εικοστή πρώτη, μεταξύ ενενήντα εννέα ταινιών, σημειώνοντας 277.395 εισιτήρια.

17. Βλ. Χάγκεν Φλάισερ, *Στέμμα και σβάστικα. Η Ελλάδα της Κατοχής και της Αντίστασης 1941-1944*, τ. 1 (Αθήνα: Παπαζήσης, χ.χ.), σσ. 352-368.

18. Στην ταινία *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο*, που βασίζεται σε προσωπικές μνήμες του Γιάννη Δαλιανίδη, εθελοντή στον Ερυθρό Σταυρό κατά τη διάρκεια του πολέμου, γίνεται φανερή η πρόθεση ιστορικής πιστότητας απέναντι στα γεγονότα που διατρέχουν την πλοκή. Στην αληθοφανή απεικόνιση της εποχής συνεισφέρει η χρήση αρχαιακού υλικού επικαίρων τόσο με εικόνες των συλλαλητηρίων ενάντια στις δυνάμεις του Άξονα (γυρισμένο από τον ίδιο τον Φιλοποίμενα Φίνο) όσο και με εικόνες πενίας και ανέχειας από τον πρώτο και δυσκολότερο χειμώνα της Κατοχής, πρωτοσέλιδα από τον Τύπο της εποχής και αυθεντικές ραδιοφωνικές ανακοινώσεις (η τελευταία πριν καταληφθεί ο Ραδιοφωνικός Σταθμός Αθηνών από τα γερμανικά στρατεύματα και άλλες από το σταθμό BBC του Λονδίνου).

19. Για μια λεπτομερή παρουσίαση της πρότερης «χαώδους» πολιτικής κατάστασης από τον προπαγανδιστικό λόγο του στρατιωτικού καθεστώτος, βλ. Π. Α. Παπαδάκη, επιμ., *Διατί έγινε η Επανάσταση της 21 Απριλίου 1967* (Πανελλήνια Συνομοσπονδία Εφέδρων Αξιωματικών, Αθήνα: χ.χ.).

20. Για τα καθοριστικά γεγονότα πριν από τη δικτατορία, κυρίως από το 1965 και μετά, και για τις διεκδικήσεις της Κεντροαριστεράς που φαίνεται ότι αντανakλώνται στις απόψεις των φιλελεύθερων πρωταγωνιστών, βλ. Σπύρος Λιναρδάτος, *Από τον εμφύλιο στη Χούντα*, τ. Ε΄ (Αθήνα: Παπαζήσης, χ.χ.), σσ. 239-303· Χριστόφορος Βερναρδάκης & Γιάννης Μαυρής, *ό.π.*, σσ. 239-267· Σπύρος Σακελλαρόπουλος, *Τα αίτια του απριλιανού πραξικοπήματος* (Αθήνα: Νέα Σύνορα - Λιβάνης, 1998), σσ. 208-214.

21. Βλ. Σόλων Γρηγοριάδης, τ. 1, *ό.π.*, σσ. 261-306· Γιώργος Ν. Γιαννόπουλος, «Οι αντιστασιακές δυνάμεις μετά το στρατιωτικό πραξικόπημα», στο Γιώργος Ν. Γιαννόπουλος & Richard Clogg, *ό.π.*, σσ. 256-291· Νίκος Ψυρούκης, *ό.π.*, σσ. 165-185· Ολύμπιος Δαφέριμος, *Το αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα 1972-1973* (Αθήνα: Θεμέλιο, 1992), σσ. 185-209.

22. Σχετικά με τη δράση των μηχανισμών ασφάλειας του καθεστώτος και τις μαρτυρίες βασανισμών, ενδεικτικά βλ. Γιάννης Κάτσης, *Η γέννηση του νεοφασισμού στην Ελλάδα, 1960 - 1970* (Αθήνα: Παπαζήσης, 1974), σσ. 257-298· Σόλων Γρηγοριάδης, τ. 1, *ό.π.*, σσ. 307-320· Νίκος Ψυρούκης, *ό.π.*, σσ. 199-207· Δημήτρης Παπαχρήστος, επιμ., *Εκ των υστέρων. 19+1* (Αθήνα: Νέα Σύνορα - Α.Α. Λιβάνη, 1993)· Τζέμς Μπέκετ, *Βαρβαρότητα στην Ελλάδα (1967-69)* (Αθήνα: «Το Ποντίκι», 1997)· Ανδρέας Λεντάκης, *Το παρακράτος και η 21η Απριλίου* (Αθήνα: Προσκήνιο, 2000).