

Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950-1975)

Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα εμφανίζεται στο τέλος του 19ου αιώνα ταυτόχρονα με τον υπόλοιπο ευρωπαϊκό χώρο (1896-1897), μέσω της προβολής ξένων ταινιών, κυρίως επικαίρων (ζουρνάλ). Η εμφάνιση του νέου μέσου στον ελληνικό χώρο αντανακλά την κυριαρχία νέων αξιών και νέων ιδεολογικών προτύπων. Οι διανοούμενοι ωστόσο και τα κυρίαρχα κοινωνικά στρώματα του ελληνικού χώρου, επιφυλακτικά απέναντί του, θεωρούν το νέο μέσο αφενός χαμηλής πολιτιστικής στάθμης, αφετέρου ανταγωνιστικό προς το καλλιτεχνικό θέατρο. Έτσι, σε αντίθεση, λόγω χάριν, με τη γειτονική Ιταλία από την οποία η νεοελληνική κουλτούρα επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό, ο κινηματογράφος στην Ελλάδα αγνοήθηκε ως μέσο διάχυσης και επιβολής της κυρίαρχης ιδεολογίας και της εμπέδωσης της πολιτιστικής κυριαρχίας των ελίτ. Κατά συνέπεια, όταν ξεκίνησε η εγχώρια παραγωγή ταινιών στις αρχές του 20ού αιώνα ο ελληνικός κινηματογράφος αφέθηκε σε συνθήκες μόνιμης υπανάπτυξης, εφόσον το κράτος τον κυνήγησε ανηλεώς μέσω της νομοθεσίας και της λογοκρισίας ενώ δεν του παρείχε ουσιαστική οικονομική και εκπαιδευτική στήριξη. Ο εξοβελισμός του ελληνικού κινηματογράφου από τη ρητορική του έθνους-κράτους αναδεικνύει στην ουσία τη μη συμμετοχή του στη συγκρότηση της επίσημης εθνικής ταυτότητας. Με αυτόν τον τρόπο όμως ο αποκαλούμενος εμπορικός κινηματογράφος λειτούργησε ως λαϊκό θέαμα. Είναι φανερό ότι ο ελληνικός εθνικός κινηματογράφος έχει τις δικές του ιδιαιτερότητες οι οποίες τον καθιστούν αναγνωρίσιμο από τις υπόλοιπες εθνικές, ευρωπαϊκές ή μη, κινηματογραφίες, ενώ ταυτόχρονα έχει τα στοιχεία εκείνα που συγκροτούν την εθνική του φυσιογνωμία, σε αντιδιαστολή με αυτήν του ελληνικού έθνους-κράτους. Ως λαϊκό θέαμα που αγνοήθηκε από τις κυρίαρχες ελίτ, αντανακλά μια εθνική ταυτότητα που δεν συμπίπτει αναγκαία με την επίσημη και ιστορικά μεταβαλλόμενη ταυτότητα. Από την άλλη πλευρά, η λειτουργία του ελληνικού κινηματογράφου ως λαϊ-

Ο Χρήστος Δερμεντζόπουλος διδάσκει Ανθρωπολογία της Τέχνης και Ιστορία / Θεωρία του Κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

κού θεάματος ανέδειξε τη δημιουργία και τη συγκρότηση μιας μαζικής εγχώριας αγοράς πολιτισμικών - καταναλωτικών προϊόντων, η οποία κατάφερε να υπερκεράσει σε αριθμούς και μεγέθη κατά τη διάρκεια δύο δεκαετιών οποιαδήποτε άλλη αγορά. Τέλος, η ανάπτυξή του σηματοδότησε την οριστική εξαφάνιση παράλληλων μορφών λαϊκού παραδοσιακού θεάματος, όπως το θέατρο σκιών (Καραγκιόζης), και την υπαγωγή του ελληνικού κινηματογράφου στους σύγχρονους τελεστικούς μηχανισμούς της αστικής μυθολογίας και της κοινωνικής αναπαραγωγής.

Σύντομη προϊστορία (1905-1950)

Με τη δημιουργία του ελληνικού κράτους η κυρίαρχη ελίτ επιχειρεί να επιβάλλει στο πεδίο του πολιτισμού τις δικές της αξίες και τις δικές της παραστάσεις. Η νέα πολιτισμική ταυτότητα που επεξεργάζεται επιτάσσει την αποπομπή των ετερογενών πολιτισμικών παραδόσεων και τον αναπροσανατολισμό του λόγιου και του λαϊκού πολιτισμού προς την ιδεολογική ομοιογένεια. Η κατασκευή του λαϊκού πολιτισμού, ιδιαίτερα μέσω της νέας επιστήμης της λαογραφίας, επιβάλλει τα στοιχεία της επιθυμητής νέας ταυτότητας: πολιτισμική συνέχεια του ελληνικού έθνους και αναπαραγωγή του αρχαιοελληνικού ιδεώδους. Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, όταν εμφανίζεται ο κινηματογράφος, στο πεδίο του πολιτισμού, των τεχνών, της λογοτεχνίας και της ιστοριογραφίας τα δομικά στοιχεία της νέας εθνικής ταυτότητας έχουν παγιωθεί και το αθηναϊκό κέντρο κυριαρχεί εντός και εκτός συνόρων του νεοελληνικού κράτους. Αποφασιστικό εργαλείο στο πεδίο της ιδεολογίας αναδεικνύεται η συνέχεια και ομοιογένεια της γλώσσας. Έτσι, η κυρίαρχη ελίτ, ταυτόχρονα με την επιδίωξη της διακοπής των σχέσεων με τη «βάθρα» Ανατολή, εισάγει τη δυτικοτρόπη διασκέδαση και ψυχαγωγία στο θέαμα, κυρίως μέσω του θεάτρου και της όπερας, και επιβάλλει την καθαρεύουσα ως επίσημη γλώσσα του έθνους. Στο πεδίο ωστόσο της λαϊκής κουλτούρας τα λαϊκά θεάματα, όπως ο Καραγκιόζης και το λαϊκό θέατρο, θα ακολουθήσουν μια διαφορετική εξέλιξη διατηρώντας αφενός την ιδιοτυπία τους και αφετέρου το διάλογο με την Ανατολή. Τέλος, στο πεδίο της παραλογοτεχνίας και του λαϊκού μυθιστορηματος η ανάπτυξη των εγχώριων φιλολογικών ειδών (ληστρικό, θρησκευτικό, αστυνομικό, αισθηματικό είδος) θα υπερκεράσει οποιοδήποτε ξενόγλωσσο πρότυπο και θα αναδείξει τα είδη αυτά ως βασικές λαϊκές αναγνώσεις στο πεδίο της ψυχαγωγίας.

Εντός του πλαισίου αυτού, ο ελληνικός κινηματογράφος ξεκίνησε την παραγωγή του στις αρχές του 20ού αιώνα ως συμπληρωματικό και αξιοπερίεργο τεχνικό θέαμα των λαϊκών στρωμάτων, με τα επίκαιρα (ζουρνάλ) και τα ντοκιμαντέρ, καταγράφοντας τα αξιοσημείωτα γεγονότα της εποχής (Ολυμπιακοί Αγώνες του 1906) και τα εξέχοντα πρόσωπα της κοινωνικής ζωής (συνήθως οι βασιλικές οικογένειες). Στη συνέχεια, από το 1914 και μετά, προχώρησε στη διαμόρφωση των βασικών κι-

νηματογραφικών του ειδών: της κωμωδίας, του μελό, της ποιμενικής ηθογραφίας και της δραματικής ταινίας. Έτσι, στην τετραετία 1928-1932 η ελληνική παραγωγή είναι σε θέση να κατασκευάσει κινηματογραφικές ταινίες με κάποια ποιότητα στο επίπεδο των εκφραστικών μέσων, οι οποίες συνυπάρχουν ή/και ανταγωνίζονται τις ξένες παραγωγές. Το 1930 η ετήσια παραγωγή ξεπερνά τις δέκα ταινίες και η θεματογραφία διαχέεται σε κοινωνικά δράματα, ηθογραφίες, κωμωδίες και ποιμενικά ειδύλλια. Η επέλαση όμως του ομιλούντος κινηματογράφου, των αριότερων αισθητικά αμερικανικών και ευρωπαϊκών ταινιών, η μόνιμη οικονομική καχεξία των ελληνικών κινηματογραφικών εταιρειών, η κρατική αστοργία και αδιαφορία, καθώς και οι εσωτερικές κοινωνικές εξελίξεις του ελληνικού χώρου θα τον οδηγήσουν σε μαρασμό καθ' όλη σχεδόν τη διάρκεια της χρονικής περιόδου 1932-1939. Το 1939 ο Φιλοποίμη Φίνος (1908-1977) θα γυρίσει την ταινία μυθοπλασίας *Το τραγούδι του χωρισμού*, πρώτη σύγχρονη ομιλούσα ταινία, και θα θέσει τα θεμέλια της κατοπινής κυριαρχίας του στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος όμως και η γερμανική κατοχή δεν θα επιτρέψουν άμεσα τη συνέχεια της παραγωγής. Ελάχιστες ταινίες γυρίστηκαν αυτή την περίοδο και είχαν σχετική επιτυχία. Το 1943 δύο ταινίες, *Η φωνή της καρδιάς* του Δημήτρη Ιωαννόπουλου (1904-1985) σε παραγωγή του Φίνου και *Τα χειροκροτήματα* του Γιώργου Τζαβέλλα (1916-1976), θα ανοίξουν το δρόμο για τις μετακατοχικές ταινίες και ταυτόχρονα θα δημιουργήσουν την αρχή της εθνικής κινηματογραφικής παραγωγής των κατοπινών δεκαετιών. Νέοι παραγωγοί και νέες εταιρείες παραγωγής, νέοι διανομείς και νέοι κινηματογραφικοί συντελεστές θα εμφανιστούν στο προσκήνιο συντελώντας στη δημιουργία του μεταπολεμικού κινηματογράφου. Από το 1945 έως το 1950 θα γυριστούν σαράντα ταινίες μυθοπλασίας από δεκατρείς εταιρείες. Δίπλα στον Φίνο, που εδραιώνει σιγά σιγά την κυριαρχία του (εννέα ταινίες από τις σαράντα), θα προστεθούν ο Μαυρίκιος Νόβας και ο Αντώνης Ζερβός. Η δημιουργία των μεταπολεμικών κινηματογραφικών ειδών εντοπίζεται ουσιαστικά σε αυτά τα πέντε χρόνια. Κυριαρχούν οι δραματικές ταινίες, ακολουθεί το μελό και τελευταία έρχεται η κωμωδία, η οποία καλύπτει το ένα τέταρτο της συνολικής παραγωγής. Στην περίοδο αυτή διαφαίνονται οι συσχετισμοί των ειδών με την παραλογοτεχνία καθώς και τα άλλα θεάματα της εποχής: του μελό με το αισθηματικό λαϊκό μυθιστόρημα, του δράματος με το αστικό μυθιστόρημα, της κωμωδίας με την επιθεώρηση και το θέατρο και της ορεινής περιπέτειας με το ληστικό μυθιστόρημα και τα δραματικά ειδύλλια.

Ακμή και παρακμή του ελληνικού κινηματογράφου: 1950-1975

A. Το πλαίσιο

Στις επόμενες δύο δεκαετίες, του 1950 και 1960, συντελείται η πλήρης οικονομική,

ποσοτική και αισθητική ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου και ταυτόχρονα η διαμόρφωση και κυριαρχία των βασικών φιλικών ειδών του. Το τοπίο ξεκαθαρίζει και ο ελληνικός κινηματογράφος, εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων που δρουν στο παράλληλο κύκλωμα ή στις παρυφές του εμπορικού συστήματος (ο Νίκος Κούνδουρος, λόγω χάριν, της δεκαετίας του 1950 ή ο Τάκης Κανελλόπουλος της δεκαετίας του 1960), ξεχασμένος από τους διανοούμενους και το επίσημο κράτος, λειτουργεί ως λαϊκό θέαμα. Ο εμφύλιος πόλεμος έχει τελειώσει και τα λαϊκά στρώματα προσπαθούν να προσαρμοστούν στις νέες συνθήκες. Ο λαϊκός κινηματογράφος θα καλύψει ένα σημαντικό κενό στη διασκέδαση και διαπαιδαγώγηση των Νεοελλήνων και ταυτόχρονα θα βοηθήσει στην προσαρμογή της λαϊκής κουλτούρας στα νέα δεδομένα της πλατιάς κατανάλωσης και της οικονομικής ανάπτυξης.

Στη δεκαετία του 1950 η κινηματογραφική παραγωγή φτάνει συνολικά τις τριακόσιες ταινίες. Ξεκινάει ομαλά με δεκατρείς ταινίες ετησίως και καταλήγει, το 1960, στις 52 ταινίες. Οι εταιρείες παραγωγής πολλαπλασιάζονται με ταχύτατους ρυθμούς, αφού το πεδίο του κινηματογράφου φαντάζει στις νέες συνθήκες ως μια ευκαιρία εύκολης επένδυσης και γρήγορου πλουτισμού, για όλους τους εμπλεκόμενους συντελεστές: παραγωγούς, ηθοποιούς, σκηνοθέτες και τεχνικούς. Την ίδια στιγμή ο χώρος του ελληνικού κινηματογράφου προσφέρει απασχόληση σε άτομα αριστερών αντιλήψεων, αποκλεισμένα από τους επίσημους και ελεγχόμενους χώρους απασχόλησης. Πάνω από 100 εταιρείες δημιουργούνται αυτή την περίοδο αλλά οι 60 από αυτές είναι της μίας μόνο ταινίας ενώ τέσσερις μόνο ξεπερνούν τις δέκα ταινίες (Φίνος Φιλμ, Τζαλ, Νόβακ και Ανζερβός). Οι παραγωγοί συνεργάζονται στενά με τους διανομείς που ελέγχουν τις αίθουσες πρώτης προβολής και εξασφαλίζουν την επιτυχία των προϊόντων τους. Το κινηματογραφικό κύκλωμα ελέγχεται σιγά σιγά πλήρως από τους παραγωγούς και ελάχιστες ταινίες καλλιτεχνικού προφίλ, όπως η *Μαγική πόλις* του Κούνδουρου (1955), καταφέρνουν να βρεθούν στην πρώτη πεντάδα των δημοφιλέστερων ταινιών της χρονιάς.

Στην επόμενη δεκαετία (1960), τη «χρυσή» εποχή του λαϊκού κινηματογράφου, η παραγωγή μεγεθύνεται και αγγίζει τις χίλιες ταινίες, αναδεικνύοντας τους Έλληνες ως τους πλέον κινηματογράφοφιλους θεατές του κόσμου ως προς τη σχέση αριθμού εισιτηρίων και πληθυσμού¹. Είναι σαφές ότι η λειτουργία του ελληνικού κινηματογράφου ως λαϊκού θεάματος προϋποθέτει την ευρεία αποδοχή του από το κοινό. Η μαζική παραγωγή και η επιτυχής συγκρότηση μιας μεγάλης αγοράς πολιτισμικών προϊόντων που παρατηρείται αυτή την περίοδο συνδυάζονται με την ευρεία μαζική κατανάλωση. Είναι η εποχή όπου το σύστημα του παραγωγού και του ασφυκτικού ελέγχου των προϊόντων φτάνει στο απόγειό του. Ταυτόχρονα εδραιώνεται το σταρ σύστημα με την ανάδειξη emblematicών ηθοποιών ως αστέρων (Αλίκη Βουγιουκλάκη, Τζένη Καρέζη, Ζωή Λάσκαρη, Νίκος Κούρκουλος, Ρένα Βλαχοπούλου, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Θανάσης Βέγγος, Κώστας Βουτσάς, Νίκος Ξανθόπουλος, Μάρθα Βούρση).

Στη δεκαετία του 1970 όμως τα πράγματα αλλάζουν και ο κινηματογράφος του παραγωγού αγγίζει τα όρια του. Η παραγωγή του Φίνου *Υπολογαγός Νατάσσα* (1971) σε σκηνοθεσία Νίκου Φώσκολου και πρωταγωνίστρια τη μεγαλύτερη σταρ της εποχής, την Αλίκη Βουγιουκλάκη, κόβει μεν 750.000 εισιτήρια αλλά έκτοτε ο αριθμός των ταινιών και των εισιτηρίων μειώνεται συνεχώς για να φτάσει το 1979 τις 15 ταινίες ετησίως. Οι εταιρείες παραγωγής φθίνουν σταδιακά και η παντοκρατορία του Φίνου καταρρέει. Η τηλεόραση αρχίζει τη δυναμική και μαζική ανάπτυξή της και το δημοφιλές σήριαλ *Αγνωστος πόλεμος* (η ακροαματικότητά του αγγίζει το 83%), καθηλώνει τους άλλοτε θεατές του εμπορικού κινηματογράφου μπροστά στους τηλεοπτικούς δέκτες και στη νέα μορφή της «ιδιωτικής» διασκέδασης. Δεν είναι τυχαίο ότι τις δημοφιλέστερες τηλεοπτικές σειρές των επόμενων δύο δεκαετιών σκηνοθετούν παλιοί εμπορικοί σκηνοθέτες του κινηματογράφου, όπως ο Νίκος Φώσκολος και ο Γιάννης Δαλιανίδης.

Από την άλλη πλευρά, στη δεκαετία αυτή κάνει τη δυναμική εμφάνισή του ο ονομαζόμενος Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK). Η κίνηση που είχε διαμορφωθεί ήδη από τα τέλη της προηγούμενης δεκαετίας με τις ταινίες μεγάλου και μικρού μήκους των Νίκου Κούνδουρου, Αλέξη Δαμιανού, Δήμου Θέου, Ροβήρου Μανθούλη, Φώτου Λαμπρινού, Κώστα Σφήκα, Σταύρου Τορνέ, Τάκη Κανελλόπουλου, η οποία είχε ανακοπεί με την επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας το 1967, παίρνει τώρα τη μορφή συλλογικού κινήματος η οποία αμφισβητεί τις δομές οργάνωσης του παλιού εμπορικού κινηματογράφου, τον πρωταρχικό ρόλο του παραγωγού και την ιδεολογική βάση των κινηματογραφικών του προϊόντων. Ο NEK διερευνά μέσα από έναν καταγγελτικό και έντονα πολιτικό λόγο, με ταινίες δοκιμαστικού χαρακτήρα, τις νέες δυνατότητες ανάπτυξης του κινηματογράφου του δημιουργού (auteur) στην ελληνική πραγματικότητα. Με την πτώση της στρατιωτικής δικτατορίας ο NEK παγιώνεται ως ο επίσημος εθνικός κινηματογράφος ενώ ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος αρκείται στην παραγωγή φτηνών βιντεοταινιών φαρσοκωμωδίας και ταινιών σεξ και πορνό με καθορισμένο κοινό και συγκεκριμένες αίθουσες προβολής. Ταυτόχρονα, μια νέα γενιά κινηματογραφιστών (όπως οι Θόδωρος Αγγελόπουλος, Τόνια Μαρκεττάκη, Νίκος Παναγιωτόπουλος, Παντελής Βούλγαρης, Νίκος Νικολαΐδης, Κώστας Αριστόπουλος, Χριστόφορος Χριστοφής, Βασίλης Βαφέας, Δημήτρης Μαυρίκιος, Κώστας Φέρρης, Τάσος Ψαρράς, Φρίντα Λιάππα) καταθέτουν έργα τολμηρά τόσο στο ιδεολογικό όσο και στο αισθητικό πεδίο, συναντώντας τον κινηματογράφο του δημιουργού. Την ίδια στιγμή τα κινηματογραφικά περιοδικά *Σύγχρονος κινηματογράφος* (1969-1984) και *Φιλμ* (1974-1986) θα στηρίξουν θεωρητικά την κίνηση του NEK, απορρίπτοντας παντελώς τον «παλιό» εμπορικό κινηματογράφο.

B. Τα κινηματογραφικά είδη (genres)

Δύο φαίνεται πως είναι οι κυρίαρχοι δρόμοι που ακολουθεί το λαϊκό κινηματογρα-

φικό θέαμα στη διαμόρφωση των ειδών: το μελό και η κωμωδία. Δίπλα σε αυτά τα κυρίαρχα είδη πρέπει να προσθέσουμε την ονομαζόμενη ορεινή περιπέτεια ή ταινία «φουστανέλας», όπως επικράτησε να λέγεται από τους επαγγελματίες του χώρου, το κοινωνικό δράμα, το μιούζικαλ, την αστυνομική ταινία, την πολεμική περιπέτεια, την ταινία εποχής και, προς το τέλος της περιόδου, τις ταινίες σεξ και πορνό. Στο πλαίσιο του ίδιου μοντέλου διαμορφώνονται υποείδη και κατηγορίες: λόγου χάριν η φαρσοκωμωδία, η μουσική κωμωδία, η σάτιρα, το κοινωνικό και το αισθηματικό μελό. Αν και τα διάφορα κινηματογραφικά είδη αφενός εξελίσσονται και αλλάζουν, αφετέρου αλληλοδιαπλέκονται μεταξύ τους, ωστόσο την περίοδο αυτή αποκτούν μια συγκεκριμένη και σταθερή αφηγηματική δομή που θα τα καταστήσει εύκολα αναγνωρίσιμα από το κοινό-αποδέκτη σε ομοιότητες και διαφορές. Ταυτόχρονα σκηνοθέτες και παραγωγοί αρχίζουν να εξειδικεύονται σε συγκεκριμένα είδη².

Τα κυρίαρχα στοιχεία που διακρίνουμε στην ελληνική κινηματογραφία αυτής της περιόδου και τα οποία αφορούν τόσο την αφηγηματική και αισθητική συγκρότηση των ειδών όσο και τις παραστάσεις που διαχέουν τα είδη σε συσχετισμό με την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής είναι τα εξής:

i. Στη διάρκεια της εξεταζόμενης χρονικής περιόδου ο ελληνικός κινηματογράφος λειτουργεί παράλληλα ή/και ανταγωνιστικά προς ένα άλλο κυρίαρχο λαϊκό θέαμα, το οποίο απευθύνεται προς τα ίδια κοινωνικά στρώματα, τη μουσική επιθεώρηση. Ο κινηματογράφος της πλατιάς κατανάλωσης, έχοντας επιβληθεί στα λαϊκά θέαματα της παραδοσιακής κοινωνίας, όπως το θέατρο σκιών, και έχοντας ενσωματώσει τους απόηχους του ρεμπέτικου τραγουδιού και το σύγχρονό του λαϊκό τραγούδι, αποσπά από την επιθεώρηση τους σεναριογράφους, τους ηθοποιούς και τη θεατρική δραματοποίηση. Η τελευταία στηρίζεται στην αποσπασματική αφήγηση και τη συρραφή των ανεξάρτητων σκηνών μεταξύ τους. Εξαιτίας αυτού του δανείου όμως τα εκφραστικά μέσα του ελληνικού κινηματογράφου διαμορφώνονται σε συνδυασμό με τις ανάγκες κάλυψης αυτού του είδους: ακίνητη κάμερα και θεατρικά πλάνα, απουσία αφηγηματικού σεναρίου και ιστορίας, απουσία χαρακτήρων και δημιουργίας τύπων στο πεδίο της δραματοποίησης, θεατρικοί διάλογοι, ντεκόρ εσωτερικών χώρων και, το κυριότερο, η δράση αναγγέλλεται και λέγεται αλλά δεν δείχνεται.

ii. Η κωμωδία σε όλες της τις μορφές, από τη φαρσοκωμωδία και τη σάτιρα μέχρι τη μπουφωνική κωμωδία, συσχετίζεται άμεσα με τις οπερέτες, τη μουσική επιθεώρηση και τις θεατρικές κωμωδίες της εποχής. Θεατρικά έργα με ιδιαίτερη επιτυχία περνούν αυτούσια και με τους ίδιους συντελεστές (σκηνοθέτες, ηθοποιοί, συγγραφείς) στον κινηματογράφο³ επιλύοντας, έτσι, το μόνιμο πρόβλημα της ανυπαρξίας ή της μετριότητας του σεναρίου. Στη δεκαετία του 1950 η κωμωδία θα κυριαρχήσει και θα υπερκεράσει σε ταινίες και κυρίως σε αριθμό εισιτηρίων τα υπόλοιπα είδη. Σε αυτή την περίοδο κυριαρχούν οι ηθογραφίες και οι γνωστοί κωμικοί ηθοποιοί του θεάτρου γίνονται ακόμα γνωστότεροι, αναπαράγοντας τους τύπους και

τους χαρακτήρες που υποδύονταν στο θεατρικό σανίδι, όπως ο μεθύστακας, ο λατερνατζής, ο βιοπαλαιστής, ο μάγκας, ο δανδής, η χαρτορίχτρα, η μαμή, ο βλάχος, (Βασίλης Αυλωνίτης, Βασίλης Λογοθετίδης, Νίκος Ρίζος, Ορέστης Μακρής, Γεωργία Βασιλειάδου, Νίκος Σταυρίδης, Μίμης Φωτόπουλος, Ντίνος Ηλιόπουλος, Κώστας Χατζηχρήστος). Στην επόμενη δεκαετία, με την εξέλιξη της νεοελληνικής κοινωνίας στο δρόμο της αφθονίας και της ανάπτυξης, οι ηθογραφίες και οι κομεντί μετατρέπονται σε φαρσοκωμωδίες.

Στο φανταστικό πεδίο η κωμωδία εκφράζει την προσπάθεια του Νεοέλληνα να ξεφύγει από την καθημερινότητα μέσω της ατομικής αντίδρασης στο ορθολογικοποιημένο και οριοθετημένο παρόν του αστικού χώρου. Ουσιαστικά, ο ήρωας της κωμωδίας διαπραγματεύεται την είσοδό του στη νέα κατάσταση πραγμάτων υιοθετώντας τους ρόλους του τρελού, του μη φυσιολογικού, του βλάχου, του ανάρμοστου. Στην ελληνική φαρσοκωμωδία όμως ενυπάρχει έντονα το στοιχείο του διφορούμενου και της ανατροπής. (Από τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο έχει σχεδόν εκλείψει εδώ και πολλά χρόνια, όπως άλλωστε και το κοινωνικό μελό).

iii. Οι ταινίες ορεινής περιπέτειας συνεχίζουν την παράδοση του ληστρικού λαϊκού μυθιστορήματος, των δραματικών ειδυλλίων και των ποικίλων παραλογοτεχνικών αναγνωσμάτων, ιδιαίτερα έντονη στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα στον ελλαδικό χώρο⁴. Το συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος αναπαράγει, στην ουσία, τις μυθολοπητικές εικόνες αντίστασης της παραδοσιακής κοινωνίας στη νεωτερική συγκυρία ενώ ταυτόχρονα προβάλλει και αντιπαραβάλλει τις παραδοσιακές αξίες των λαϊκών και ταπεινών ανθρώπων της υπαίθρου, αμόλυντων ακόμη από τη νέα εποχή, απέναντι στις νέες αξίες της αστικής κοινωνίας. Αν και στο πραγματολογικό επίπεδο του νεοελληνικού χώρου η αντίθεση παραδοσιακού – νεωτερικού έχει ξεπεραστεί προ πολλού, στις κινηματογραφικές παραστάσεις η αντίθεση αυτή αποτυπώνεται έντονα αναδεικνύοντας αφενός τις φοβίες των αστικοποιημένων αγροτικών στρωμάτων στη νεωτερική κατάσταση του αστικού τοπίου και προβάλλοντας αφετέρου τη νοσταλγία και την αναπόληση των στρωμάτων αυτών προς τις παραδοσιακές συνθήκες ζωής από τις οποίες αποκόπηκαν βίαια μέσω της εσωτερικής μετανάστευσης που ακολούθησε το τέλος του εμφυλίου πολέμου και την οικονομική ανασυγκρότηση της χώρας.

iv. Το κινηματογραφικό είδος του μελό σχετίζεται με το αισθηματικό λαϊκό μυθιστόρημα της εποχής και αποτελεί στην ουσία την πολιτισμική συνέχεια και τη μεταγραφή του συγκεκριμένου φιλολογικού είδους στον κινηματογράφο. Άλλωστε, πολλές ταινίες μελό βασίζονται στα αντίστοιχα αισθηματικά ρομάντζα της Ιωάννας Μπουκουβάλα-Αναγνώστου, στυλοβάτη του αισθηματικού ρομάντζου στην Ελλάδα. Το μελό ως αυτόνομο κινηματογραφικό είδος παρουσιάζει όλα τα χαρακτηριστικά της μοντελικής του κατασκευής στις συνθήκες παραγωγής του ελληνικού κινηματογράφου: κυριαρχία του τυχαίου και της μοίρας, αισθηματικοί μανιχαϊσμοί,

πρόκληση συγκινησιακής διέγερσης. Ως αφηγηματικό είδος όμως είναι αντίστοιχο, στη δομική του αφήγηση, τον τρόπο ύφανσης της πλοκής και της ίντριγκας και τον τρόπο δόμησης του λόγου του, με τα μοτίβα του αισθηματικού μυθιστορήματος. Στο ελληνικό μελό, μέσα από την πρωταρχικότητα και την κυριαρχία του τυχαίου και της μοίρας⁵, επιχειρείται η παράκαμψη των ταξικών διαπλοκών και η δυνατότητα ύπαρξης δικλείδων ασφαλείας εξαιτίας της απουσίας ευκαιριών πλουτισμού στη νέα κατάσταση πραγμάτων. Το σύνολο των δικλείδων αυτών εντοπίζεται στον τομέα του συναισθήματος και του έρωτα. Οι φτωχοί ήρωες των λαϊκών στρωμάτων, που πρωταγωνιστούν στο μελό, παραμένουν τίμιοι επιλέγοντας την εργασία από την έκφυλη ζωή των πλουσίων και την προσαρμογή στη νέα πραγματικότητα από την εξέγερση χωρίς νόημα προς αυτήν. Κατά συνέπεια, η αλληλεγγύη της παραδοσιακής κοινωνίας αντικαθίσταται από τον μικροαστικό ατομισμό της μεγαλούπολης, όπου οι ήρωες επιδιώκουν να «πιάσουν την καλή» εντασσόμενοι ομαλά στο κοινωνικό σύστημα και ακολουθώντας τις νέες αξίες. Έτσι, η νεοελληνική κουλτούρα αποκτά την ιδεατή ομοιογένειά της και οι ήρωες ανταμείβονται με το γάμο και το ευτυχιμένο τέλος (happy end).

Το μελό απευθύνεται στα μικροαστικά και αγροτικά στρώματα της εποχής της μετεμφυλιακής Ελλάδας και λειτουργεί σαν «παρηγορητική» των μαζών στο πεδίο των ευκαιριών και της κινητικότητας. Στην εξέλιξή του απευθύνεται σε ένα ολοένα και περισσότερο μικροαστικοποιημένο μέρος του πληθυσμού και αντανακλά τις νέες πραγματικότητες της δεκαετίας του 1960: καινούργιες ευκαιρίες πλουτισμού και κινητικότητας, παγίωση του νέου τρόπου ζωής και δράσης και αγωνία αποδοχής των ανερχόμενων στρωμάτων από τα παραδοσιακά ηγετικά στρώματα. Η πορεία του μελό στην ελληνική κινηματογραφία είναι φθίνουσα σε αντίθεση με την κωμωδία. Η οικονομική και πολιτισμική ανάπτυξη της ελληνικής κοινωνίας, η επιστροφή των μεταναστών⁶, οι νέες ευκαιρίες πλουτισμού και κινητικότητας –λόγου χάριν ο τουρισμός– οδηγούν το μελό σε εντυπωσιακή αναπροσαρμογή της θεματικής του. Αλλάζει επίσης η σύνθεση του κοινού που παρακολουθεί το είδος αυτό.

v. Η εξέλιξη των υπόλοιπων κινηματογραφικών ειδών ολοκληρώνει την ανάπτυξη της στη δεκαετία του 1960. Το μελό, η ηθογραφική κωμωδία και η ορεινή περιπέτεια της προηγούμενης δεκαετίας παραχωρούν τη θέση τους στα νέα είδη: τη φαρσοκωμωδία, τη μουσική κομεντί, το αστυνομικό δράμα, το μιούζικαλ, την πολεμική περιπέτεια και τις ταινίες σεξ και πορνό. Τα περισσότερα από τα είδη αυτά διατήρησαν τις ίδιες αφηγηματικές δομές, τους ίδιους κώδικες και τα ίδια εκφραστικά μέσα με τα προηγούμενά τους κυρίαρχα είδη. Ανάλογα με την ιστορική συγκυρία το κάθε είδος λειτουργούσε συνήθως στη λογική της ιδεολογικής αναπαγωγής των στερεοτύπων.

Έτσι, οι πολεμικές ταινίες, λόγου χάριν, γνώρισαν μεγάλες δόξες την περίοδο των πρώτων χρόνων της στρατιωτικής δικτατορίας, παρουσιάζοντας το ελληνικό

έθνος να μάχεται ενωμένο ενάντια στους κάθε λογής εισβολείς. Το μιούζικαλ, από την άλλη πλευρά, χρησιμοποιώντας τους κώδικες του είδους του θαυμαστού από τα αντίστοιχα χολιγουντιανά μοντέλα, προσάρμοσε τα δεδομένα στην ελληνική πραγματικότητα, ανάγοντας την τελευταία στο θέαμα και στη φαντασμαγορία του εξωπραγματικού.

vi. Από το σύνολο σχεδόν των ταινιών του «εμπορικού» ελληνικού κινηματογράφου της εξεταζόμενης περιόδου απουσιάζει το στοιχείο της πολιτικής. Το γεγονός αυτό δεν είναι παράδοξο εφόσον η σκληρή κρατική λογοκρισία και κυρίως η αυτολογοκρισία των συντελεστών αποτρέπει οποιαδήποτε προσπάθεια για ουσιαστική κριτική του πολιτικού και κοινωνικού γίγνεσθαι. Από την άλλη πλευρά, η ανάπτυξη των κινηματογραφικών ειδών μετά το τέλος του εμφυλίου πολέμου συγκροτείται κυρίως στο πεδίο της ηθογραφίας, αποφεύγοντας οποιαδήποτε αναφορά στην πολιτική συγκυρία. Κατά συνέπεια, οι λίγες αναφορές των ελληνικών ταινιών, κυρίως των κωμωδιών κατά τη δεκαετία του 1960, στην πολιτική κατάσταση της εποχής σχολιάζουν και σατιρίζουν επιφανειακά τη ρουσφετολογία και την πολιτική πρακτική του παλαιοκομματικού και πελατειακού κόσμου, προσωποποιώντας τα δεδομένα και αναπαράγοντας τελικά την κυρίαρχη ιδεολογική εικόνα για την πολιτική κουλτούρα της εποχής. Οι συντελεστές των ταινιών βρίσκουν τρόπους επικοινωνίας με το πλατύ κοινό χωρίς όμως να συγκρούονται με την επίσημη εξουσία και τις απόψεις της για την πολιτική. Το πολιτικό κατεστημένο παρουσιάζεται ως ισχυρό και απαράβιαστο ενώ οι οποιοσδήποτε προσπάθειες ανατροπής του οδηγούνται στο κενό.

Συνολικά θα λέγαμε πως η ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου των ειδών και της πλατιάς κατανάλωσης της περιόδου 1950-1975 συναρτάται άμεσα με τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις του ελλαδικού χώρου την αντίστοιχη περίοδο. Έτσι, οι αφηγηματικές δομές και κυρίως η εκφορά του λόγου των ελληνικών ταινιών αναπαριστούν σε μεγάλο βαθμό τις εξελίξεις αυτές. Ο κινηματογράφος, εξαιτίας της ιδιαιτερότητάς του ως επικοινωνιακού μέσου, απαιτεί υψηλό καταμερισμό εργασίας, μεγάλα κεφάλαια, υψηλή κατάρτιση και κυρίως προϋποθέτει κοινό που αποδέχεται τη διάχυση της ιδεολογίας του και της ταυτότητάς του. Είναι οργανικό μέσο για τη συγκρότηση ταυτότητας, επειδή ως πολιτισμικό προϊόν απαιτεί μαζική διανομή και συνεπάγεται τη μαζική ιδεολογική αποδοχή. Αυτή την κατασκευάζει στη διαδικασία της ανάπτυξής του, διαχέοντας στο κοινό στερεότυπα, παραστάσεις και κοινά μοντέλα συμπεριφοράς.

Ο ελληνικός κινηματογράφος με τη λήξη του εμφυλίου πολέμου παρουσιάζει μια μεγάλη και εντυπωσιακή ανάπτυξη η οποία θα κορυφωθεί στο τέλος της δεκαετίας του 1960. Ο κύκλος θα κλείσει οριστικά με την αρχή της Μεταπολίτευσης, την κυριαρχία της τηλεόρασης, την εμπέδωση νέων αξιών και προτύπων και την επικράτηση του ονομαζόμενου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Η εθνική ταυτότητα του

ελληνικού κινηματογράφου αντιστοιχεί, σε μεγάλο βαθμό, στην πραγματικότητα της κοινωνίας της εποχής, κοινωνία του ονείρου, της αντιπαροχής και των νέων ευκαιριών. Ωστόσο, τα κινηματογραφικά είδη δεν εμφανίζονται αδιαφοροποίητα και ομοιογενή ούτε το σύνολο της ιδεολογικής τους δομής ταυτίζεται αβίαστα με τις κυρίαρχες ιδεολογικές δομές της εποχής εμφάνισής τους. Στους κόλπους του ίδιου του είδους και στα φιλμοκείμενα της ίδιας περιόδου διαμορφώνεται μια διαφορετική πολιτισμική δομή, η οποία εκφράζει τις διαφορετικές συνισταμένες κοινωνικών πρακτικών. Ο καταμερισμός των ειδών μαρτυρά τον καταμερισμό του ίδιου του κοινού. Σε άλλο κοινό απευθύνεται το μελό, σε άλλο η κωμωδία, σε άλλο το βουκολικό ειδύλλιο, σε άλλο το αστικό δράμα. Αλλά και τα ίδια τα είδη καλύπτουν διαφορετικές πλευρές της αντιφατικής ιδεολογίας και πρακτικής των ίδιων των κοινωνικών στρωμάτων και, τελικά, των ίδιων των ιστορικών υποκειμένων.

Ο ελληνικός κινηματογράφος της πλατιάς κατανάλωσης και της μαζικής κουλτούρας λειτούργησε ως λαϊκό θέαμα στις παρυφές της κυρίαρχης ιδεολογίας. Έχοντας να αντιμετωπίσει το πολιτικό κλίμα της μετεμφυλιακής εποχής, τη σκληρή λογοκρισία και τη βαριά φορολογική επιβάρυνση των προϊόντων του, συγκρότησε τη δικιά του εικόνα για τον σύγχρονο Νεοέλληνα και τη σύγχρονή του ελληνική πραγματικότητα. Ταυτόχρονα, κατάφερε να επιβληθεί ως μια συγκροτημένη οικονομική αγορά καταναλωτικών πολιτισμικών προϊόντων. Τελικά οι παραστάσεις του ελληνικού κινηματογράφου συμφωνούσαν, ως ένα βαθμό, με την εικόνα της κυρίαρχης ιδεολογίας για τον λαϊκό πολιτισμό και τη λαϊκή κουλτούρα. Η εικόνα αυτή αφορούσε την αποδοχή και τη συναίνεση των λαϊκών στρωμάτων προς τη νέα κοινωνική πραγματικότητα της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Έτσι, ο αποκαλούμενος εμπορικός κινηματογράφος των ειδών υπήρξε ένας από τους κύριους τελεστικούς μηχανισμούς κοινωνικής παραγωγής και αναπαραγωγής των στερεοτύπων, της ιδεολογίας, των μυθολογιών και των κοινωνικών στάσεων στην ελληνική κοινωνία της εποχής, οδηγώντας στη λήθη τις τραγικές μνήμες της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας και κυρίως των γεγονότων της δεκαετίας του 1940. Την ίδια στιγμή ωστόσο το σύνολο των κυρίαρχων κινηματογραφικών ειδών (κυρίως το μελό, η κωμωδία και η ταινία ορεινής περιπέτειας) πρόβαλε την κύρια αντίθεση η οποία αναπτυσσόταν στους κόλπους της ανομοιογενούς ελληνικής κουλτούρας: τη σύγκρουση της παραδοσιακής ηθικής του αγροτικού χώρου απέναντι στη νέα αστική πραγματικότητα. Ο ελληνικός κινηματογράφος, ως όχημα της σύγχρονης αστικής μυθολογίας στο πεδίο του φαντασιακού, βοήθησε ακριβώς σε τούτο: στο ξεπέραςμα των δυσκολιών της νέας πραγματικότητας, στην ομαλή μετάβαση από την αλληλεγγύη και τις παραδοσιακές αξίες της κοινότητας στην κοινωνική συναίνεση του μικροαστικού ιδεώδους και των εκσυγχρονιστικών προταγμάτων της εποχής, καθώς και στη φετιχοποίηση των νέων καταναλωτικών προϊόντων αυτής της πραγματικότητας. Ταυτόχρονα όμως πρόβαλε υπόγεια και μια άλλη πραγματικότητα, η οποία επιζούσε στις παρυφές της κυ-

ρίαρχης πραγματικότητας: αυτή των εξαρτημένων τάξεων οι οποίες επιζητούσαν τη θέση τους στη νέα κατάσταση πραγμάτων κουβαλώντας μέσα τους τις νίκες και τις ήττες της μετεμφυλιακής εποχής.

Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Αθανασάτου, Γ. (2001) *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967), Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Αθήνα, Finatec A.E.
- Ανανίδης, Α. (2007) *Από τον Καραγκιόζη στον Βέγγο – Μελέτη της επιρροής του Θεάτρου Σκιών στην ελληνική κινηματογραφική κωμωδία κατά την περίοδο 1950-1969*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Αναστόπουλος, Θ./Καρτάλου, Α./Νικολαΐδου, Α. (επιμ.) *Σε ξένο τόπο - Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως (διγλωσση έκδοση, 2006).
- Ανδρίτσος, Γ. (2005) *Η Κατοχή και η Αντίσταση στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1966)*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Αραμπατζής, Γ. (1991) *Λαϊκισμός και κινηματογράφος*, Αθήνα, Ροές.
- Βαλούκος, Στ. (1998) *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Γούτος, Κ./Νούλας, Κ. (1996) *Λεξικό σκηνοθετών του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Constantinidis, S. (επιμ.) (2000) "The Greek cinema", *Journal of Modern Greek Studies*, τόμ. 18, τ. 1, Μάιος, The Johns Hopkins University Press.
- Δελβερούδη, Ε. Α. (1997) «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου», *Τα Ιστορικά*, τόμ. 14, τ. 26 (Ιούνιος) σ. 145-164.
- Δελβερούδη, Ε. Α. (1999) «Ο ελληνικός κινηματογράφος» στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900-1922: οι απαρχές*, τόμ. Β, Αθήνα, Βιβλιόραμα.
- Δελβερούδη, Ε. Α. (2005) *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας.
- Demopoulos, M. (επιμ.) (1995) *Le cinéma grec*, Centre Pompidou, Cinéma pluriel, Paris.
- Δερμεντζόπουλος, Χ. Α. (2002) «Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο. Οι ταινίες ορεινής περιπέτειας», *Οπτικοακουστική κουλτούρα 1* (Αφιέρωμα: Παλιός ελληνικός κινηματογράφος) σ. 79-98.
- Δερμεντζόπουλος, Χ. Α. (2004) «Ρεμπέτικο τραγούδι και ελληνικός κινηματογράφος των ειδών (1950-1975). Σκέψεις γύρω από την αναζήτηση μιας εν δυνάμει λαϊκής αντίστασης στα αντικείμενα του αστικού λαϊκού πολιτισμού», στο Χ. Δερμεντζόπουλος/Μ. Σπυριδάκης (επιμ.) *Ανθρωπολογία, κουλτούρα και πολιτική, Ετερότητες 1*, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Δερμεντζόπουλος, Χ. Α. (2006) «Κινηματογράφος και Επανάσταση: Αναπαραστάσεις της επανάστασης του 1821 στον ελληνικό κινηματογράφο των ειδών (1950-1975)», στο *Διαπραγματεύσεις για τον πόλεμο: Αναπαραστάσεις του πολέμου στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, Κινηματογραφικό Αρχείο, Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Παπαζήσης.
- Δημητρίου, Α. (1993) *Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους, 1939-1992*, Αθήνα, Καστανιώτης.

- Δημητρίου, Σ. (1974) «Για τον ελληνικό κινηματογράφο», *Φιλμ 3*, σ. 353-364.
- Ζέοβας, Μ. (2003) *Φίνος Φιλμ 1939-1977 – Ο μύθος και η πραγματικότητα*, Αθήνα, Άγκυρα.
- Ηλιάδης, Φ. (1960) «Ο ελληνικός κινηματογράφος 1906-1960», *Φαντασία*, Αθήνα.
- Θεοδοσίου, Ν. (2003) *Ο μετανάστης κινηματογράφος – Οι Έλληνες στα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου*, Αθήνα, Νεανικό πλάνο.
- Καλαντίδης, Δ. (2000) *Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία, 1923-2000*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Κομνηνού, Μ. (2001) *Από την αγορά στο θέαμα*, Αθήνα, Παπαζήσης.
- Κουάνης, Π. (2001) *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα (1944-1999)*, Αθήνα, Finatex A.E.
- Κούρτοβικ, Δ. (1979) *Η ελληνική διανομή στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Διογένης.
- Λαμπρινός, Φ. (1974) «Η κρατική πολιτική στον κινηματογράφο», *Σύγχρονος κινηματογράφος 1* (Αύγουστος-Σεπτέμβριος).
- Μητροπούλου, Α. (1980) *Ο ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα, Θυμέλη.
- Μικελίδης, Ν. Φ. (1997) *Ιστορία του κινηματογράφου: 100 χρόνια ελληνικές ταινίες, από το 1897 μέχρι σήμερα*, Αθήνα, Μανιατέας.
- Μπακογιαννόπουλος, Ι. (1993) «Η υπόσχεση ενός νεαρού κινηματογράφου», *Σινεμυθολογία*, Αθήνα, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.
- Παπαδημητρίου, Λ. (2009) *Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ – Κριτική-πολιτισμική θεώρηση*, Αθήνα, Παπαζήσης.
- Παραδείση, Μ. (1993) «Έργα και ημέρα του παλιού και του νέου ελληνικού κινηματογράφου», *Ο Πολίτης 122* (Απρίλιος-Ιούνιος) σ. 50-56.
- Ρούβας, Α./Σταθακόπουλος, Χ. (2005) *Ελληνικός κινηματογράφος – Ιστορία, φιλμογραφία, βιογραφικά: 1971-2005*, Αθήνα, Ίδρυμα Σ.Ο.Φ.Ι.Α.
- Σολδάτος, Γ. (ῆ1988-1992) *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τόμ. Α' -Ε', (αναθεωρημένη έκδοση) Αθήνα, Αιγόκερως.
- Σωτηροπούλου, Χ. (1989) *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975: θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*, Αθήνα, Θεμέλιο.
- Σωτηροπούλου, Χ. (1995) *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο – Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Αθήνα, Θεμέλιο.

Σημειώσεις

1. Την κινηματογραφική χρονιά 1967-68, λόγω χάριν, γυρίζονται 117 ταινίες και κόβονται «επισημώς» πάνω από 137 εκατ. εισιτήρια.
2. Το παράδειγμα του Απόστολου Τεγόπουλου και της εταιρείας του Κλακ Φιλμς, που εξειδικεύονται στα μελό με πρωταγωνιστή τον Νίκο Ξανθόπουλο, είναι από τα πλέον χαρακτηριστικά.
3. Η περίπτωση του Αλέκου Σακελλάριου, ο οποίος από το 1946 μέχρι το 1985 θα υπογράψει 49 ταινίες και 82 σενάρια, είναι ενδεικτική αυτής της πρακτικής. Οι περισσότερες επιτυχημένες θεατρικές του παραστάσεις (συνήθως σε συνεργασία με τον Χρήστο Γιαννακόπουλο) μεταφέρθηκαν αυτούσιες στην κινηματογραφική οθόνη. Η αρχή γίνεται το 1948 με την εφιαλτική σάτιρα *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, η οποία πρωτοανέβηκε στο θέατρο δύο χρόνια πριν.
4. Συνολικά γυρίστηκαν γύρω στις 60 ταινίες ορεινής περιπέτειας και βουνολογικού ειδύλλιου. Είναι χαρακτηριστικό ότι η πρώτη ταινία μυθοπλασίας μεγάλου μήκους ήταν η *Γκόλφω* του Κώστα Μπαχατζή το 1914, βασισμένη στο δραματικό ειδύλλιο του Σπυρίδωνος Περεσιάδη, η πρώ-

τη ομιλούσα ταινία ήταν *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* του Δημήτρη Τσακίρη το 1932, διασκευή του ομώνυμου δραματικού ειδυλλίου του Δημήτρη Κορομηλά και, τέλος, η πρώτη έγχρωμη ταινία ήταν *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* του Ηλία Παρασκευά το 1956.

5. Η κυριαρχία της μοίρας είναι έκδηλη ήδη από τους τίτλους των ταινιών μελό. Τίτλοι όπως: *Η μοίρα γράφει την ιστορία*, *Όταν η μοίρα προστάζει*, *Σκλάβοι της μοίρας*, *Η μοίρα μας χτύπησε σκληρά*, κ.ο.κ. συγκροτούν ένα πλαίσιο όπου η ιστορία παρουσιάζεται ως το αποτέλεσμα τυχαίων γεγονότων, ενώ τα πρόσωπα άγονται και φέρονται εντός αυτού του πλαισίου, ανήμπορα να δράσουν ως ιστορικά υποκείμενα.

6. Την εσωτερική μετανάστευση και την αστυφιλία της δεκαετίας του 1950 θα ακολουθήσει η εξωτερική μετανάστευση της επόμενης δεκαετίας. Σημαντικό μέρος των ταινιών μελό αφορά, θεματολογικά, το ζήτημα αυτό, κυρίως την εξωτερική μετανάστευση, η οποία υπήρξε εμπειρία καθοριστική για μεγάλο μέρος του αγροτικού ή εξαστισμένου πληθυσμού των δύο μετεμφυλιακών δεκαετιών. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι την εισπρακτική πτώση του ελληνικού μελό της δεκαετίας του 1960 δεν ακολούθησε αντίστοιχη πτώση στη διακίνηση των ταινιών αυτών στις χώρες υποδοχής Ελλήνων μεταναστών, ιδιαίτερα στην τότε Δυτική Γερμανία.



Μποστ, Μεγαλέξανδρος ὁ μακεδών.