

BOOK REVIEW

Κινηματογράφος και Ιστορία: Η Κατοχή και η Αντίσταση στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 μέχρι το 1981

του Γιώργου Ανδρίτσου

Αθήνα: ΚΨΜ, 2020

Yiannis Mylonas

Associate Professor

School of Media, National Research University Higher School of Economics,
Moscow

Το βιβλίο του Γιώργου Ανδρίτσου, *Κινηματογράφος και ιστορία: η Κατοχή και η Αντίσταση στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 μέχρι το 1981* αποτελεί μια συστηματική καταγραφή και μελέτη όλων των ελληνικών ταινιών που αναφέρονται στα γεγονότα της Κατοχής της Ελλάδας από τη Γερμανία και τις συμμαχικές της χώρες (Ιταλία και Βουλγαρία) κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, και της Αντίστασης στους κατακτητές (ιδίως στους Γερμανούς), όπως αποτυπώθηκαν στον ελληνικό κινηματογράφο των πρώτων δεκαετιών μετά την Απελευθέρωση. Η μελέτη εστιάζει στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή των ετών 1945-1981, μιας περιόδου ιδιαίτερα σημαντικής, καθώς συμπυκνώνει μια πληθώρα πολιτικών γεγονότων και εξελίξεων. Η συγκεκριμένη μελέτη παρουσιάζει τις νοηματοδοτήσεις των εν λόγω γεγονότων, τόσο στον εμπορικό όσο και στον καλλιτεχνικό κινηματογράφο, έτσι όπως αυτές διαμορφώνονται στην ταραγμένη αυτή ιστορική περίοδο, αντανακλώντας τα εκάστοτε πολιτικά διακυβεύματα που θέτει τόσο η κυρίαρχη εξουσία, όσο και η ίδια η κοινωνία. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο συγγραφέας «οι ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους αντιμετωπίστηκαν ως μαρτυρίες για την εποχή που γυρίστηκαν» (σ. 322).

Ο κινηματογράφος στην ανάλυση του Ανδρίτσου γίνεται αντιληπτός ως ένα μέσο που, πέρα από τον ψυχαγωγικό και ενίοτε εκπαιδευτικό χαρακτήρα του, διαδραματίζει κι ένα βαθιά πολιτικό ρόλο, καθώς αποτυπώνει και αντανακλά, τόσο τις κυρίαρχες πολιτικές ιδέες και τα ήθη, όσο και τις προσπάθειες δυναμικών τμημάτων και μελών της κοινωνίας για κοινωνική αλλαγή και ανεξάρτητη έκφραση. Σε αυτό το πλαίσιο, ιστορικά γεγονότα όπως αυτά της Κατοχής, της Αντίστασης και του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου, δεν αποτελούν αντικειμενικά μεγέθη. Αντίθετα, η ερμηνεία και η μνήμη τους καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό από τις αφηγήσεις και τις αποτιμήσεις που παράγουν κυρίαρχοι λόγοι και οι θεσμοί του κράτους στο εκάστοτε ιστορικό πλαίσιο, από τα συλλογικά κι ατομικά βιώματα, από την πολιτισμική αναπαράσταση αυτών των γεγονότων, και από την πρόσληψη και διαπραγμάτευσή τους από την κοινωνία. Η μνήμη κρίσιμων ιστορικών γεγονότων συχνά διαμεσολαβείται από σύγχρονα διακυβεύματα και αντικατοπτρίζει το κοινωνικοπολιτικό κλίμα της εποχής, δίχως όμως να επικαθορίζεται απόλυτα από αυτό. Όπως εξάλλου επισημαίνει και ο συγγραφέας «δεν υπάρχει μία μηχανική και αυτόματη αντιστοιχία ανάμεσα στις γενικές εξελίξεις και στον λόγο των ταινιών. Οι ταινίες δεν είναι αποκομμένες από τα κοινωνικά και πολιτικά τους συμφραζόμενα, αλλά είναι λάθος να τις ανάγουμε μηχανικά σε αυτά» (σ. 322-323).

Εστιασμένη στη διερεύνηση μιας διχασμένης, πολιτικά και κοινωνικά μνήμης, η ιστορική μελέτη της κινηματογραφικής παραγωγής των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών στην Ελλάδα, δείχνει τις διαρκείς προσπάθειες διατήρησης της ιδεολογικής ηγεμονίας της Δεξιάς στην κοινωνία, αλλά και τους κοινωνικοπολιτικούς ανταγωνισμούς της εποχής, όπως αντανακλώνται στο πολιτισμικό πεδίο μέσα από τον κινηματογράφο. Έτσι, ενώ από το 1945 μέχρι το 1974, οι κινηματογραφικές αναφορές στην Κατοχή και στην Αντίσταση αναπαράγουν κυρίως την εθνικιστική, αντικομμουνιστική αντίληψη αυτών των γεγονότων (προβάλλοντας ως Αντίσταση συγκεκριμένες μόνο πρακτικές και οργανωμένες δραστηριότητες που συνάδουν με την οπτική των νικητών του Εμφυλίου), στα χρόνια της Μεταπολίτευσης, η Αριστερά αρχίζει να εμφανίζεται δυναμικά στις κινηματογραφικές απεικονίσεις της δεκαετίας του 1940, προβάλλοντας τον λόγο των ηττημένων του Εμφυλίου.

Ο συγγραφέας ακολουθεί μια ιστορική ανάλυση του ογκώδους υλικού υπό μελέτη, η οποία συνοδεύεται από την ανάλυση του περιεχομένου των σχετικών ταινιών. Ο Ανδρίτσος προσεγγίζει τη συνολική κινηματογραφική παραγωγή στην Ελλάδα, όπως διαμορφώθηκε στο χρονικό διάστημα που μελετάει. Έπειτα, ξεχωρίζει τις ταινίες εκείνες που έχουν λιγότερες ή περισσότερες αναφορές στην Κατοχή και στην Αντίσταση. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, ο συνολικός αριθμός των ταινιών που παρήχθησαν εκείνα τα χρόνια στην Ελλάδα ανέρχεται στις 1.732. Από αυτές οι 182 αναφέρονται (περισσότερο ή λιγότερο) στην Κατοχή και στην Αντίσταση: «116 επικεντρώνονται ή έχουν εκτεταμένες αναφορές, ενώ σε 66 γίνονται μικρές αναφορές» (σ. 322).

Συγχρόνως, η μελέτη καταπιάνεται και με το σύνθετο ζήτημα της πρόσληψης των ταινιών από το κοινό, κάνοντας αναδρομική χρήση διαθέσιμων στοιχείων, όπως πωλήσεις εισιτηρίων, κινηματογραφικές κριτικές στον Τύπο, και στατιστικά στοιχεία (όπως δημοσκοπήσεις) της εποχής. Επιπρόσθετα, η μελέτη πλαισιώνεται από θεωρητικές αναφορές που αφορούν, τόσο την ελληνική μεταπολεμική πολιτική και κοινωνική ιστορία, όσο και την ιστορία του κινηματογράφου, τις πολιτισμικές σπουδές (ιδίως σε ό,τι αφορά τη μελέτη του κοινού και της συλλογικής μνήμης), αλλά και την πολιτική οικονομία του κινηματογράφου και των πολιτισμικών βιομηχανιών.

Πιο συγκεκριμένα, το υλικό που έχει μελετηθεί χωρίζεται αναλυτικά σε τρεις βασικές περιόδους: η πρώτη και πυκνότερη, αφορά τα χρόνια από το 1945 μέχρι το 1966. Η περίοδος αυτή χωρίζεται περαιτέρω σε τέσσερις υποπεριόδους (1945-1949, 1950-1957, 1958-1962, 1963-1967), οι οποίες εκφράζουν την συνθετότητα της πολιτικής κατάστασης που επικρατούσε στην Ελλάδα μετά την Απελευθέρωση και όσα ακολούθησαν: ο Εμφύλιος, η μετεμφυλιακή ηγεμονία της Δεξιάς, η εκλογική άνοδος του κόμματος της ΕΔΑ (Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά), η κυβέρνηση της Ένωσης Κέντρου και η Αποστασία. Η δεύτερη περίοδος καταπιάνεται με την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή των ετών 1967-1974, κατά τη διάρκεια δηλαδή της δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Η τρίτη περίοδος περιλαμβάνει τις ταινίες που γυρίστηκαν μεταξύ των ετών 1974-1981, των πρώτων χρόνων δηλαδή της Μεταπολίτευσης, μέχρι την άνοδο του ΠΑΣΟΚ (Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα) στην εξουσία. Επομένως, η πολιτική ανάγνωση της μεταπολεμικής ιστορίας της Ελλάδας αποτελεί το βασικό κριτήριο της περιοδολόγησης της υπό μελέτη φιλομογραφίας.

Η ανάλυση παρουσιάζει μια συνοπτική (συχνά και πιο εκτεταμένη) περιγραφή του περιεχομένου της κάθε ταινίας που σχετίζεται με τα γεγονότα του '40, εστιάζοντας στα σημεία που αναφέρονται στην Κατοχή και στην Αντίσταση. Σε κάποιες ταινίες, οι σχετικές αναφορές είναι μικρές, ως ελάχιστες. Σε άλλες πάλι, οι αναφορές είναι κεντρικές, καθώς αποτελούν το κύριο πλαίσιο της πλοκής του έργου. Η ανάλυση του περιεχομένου των ταινιών εμβαθύνεται έπειτα με θεωρητικές και ιστοριογραφικές αναφορές, που καταδεικνύουν την πολιτική οπτική της κάθε ταινίας. Οι ταινίες αναλύονται υπό το πρίσμα της σχετικής βιβλιογραφίας της ελληνικής πολιτικής ιστορίας, μέσα από βιβλιογραφικές αναφορές στις οποίες ανατρέχει διαρκώς ο συγγραφέας. Παράλληλα, δεν λείπουν οι αναφορές στη βιβλιογραφία της ευρύτερης ιστορίας του κινηματογράφου. Με τον τρόπο αυτό, ο Ανδρίτσος σχολιάζει το περιεχόμενο των ταινιών με βάση την κοινωνική και πολιτική θεωρία που αναφέρεται στα πολιτικά και ιστορικά διακυβεύματα της Ελλάδας της εποχής, και ταυτόχρονα επιχειρεί παραλληλισμούς μεταξύ της ελληνικής φιλομογραφίας και των αντίστοιχων τάσεων που παρατηρούνταν στον Ευρωπαϊκό κινηματογράφο της εποχής, σε ό,τι αφορά τα ζητήματα του πολέμου, της Κατοχής, της Αντίστασης, αλλά και του μεταπολεμικού κοινωνικού πλαισίου.

Κατά την πρώτη περίοδο, που καταγράφει ο συγγραφέας, οι εγχώριες κινηματογραφικές αναφορές στην Κατοχή και την Αντίσταση καθορίζονται από το γεγονός του Εμφυλίου και την πολιτική κυριαρχία των νικητών του. Είναι χρήσιμο να αναφερθεί εδώ πως μετά τη σύγκρουση των Δεκεμβριανών του 1944 και τη συνθήκη της Βάρκιζας (12.02.1945), το ελληνικό κράτος κατασκεύασε μια αφήγηση της Εθνικής Αντίστασης που απέκλειε τις οργανώσεις του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ (Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο – Ελληνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός) με τον ισχυρισμό περί εθνικής προδοσίας και ανταρσίας. Η ήττα των δυνάμεων του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ στην Αθήνα στις αρχές του 1945 σήμαινε την παράκαμψη του αριστερού αφηγήματος για την Αντίσταση, που βασιζόταν στον πατριωτικό αγώνα ενάντια στους κατακτητές και στους εγχώριους συνεργάτες τους, και την άνοδο μιας αντικομμουνιστικής αντίληψης του εθνικού συμφέροντος (Κουσουρής, 2014: 172). Πράγματι, την ήττα και τη συνθηκολόγηση του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ ακολούθησε μια τεράστια εκστρατεία προπαγάνδας από την ελληνική Δεξιά και τους Βρετανούς που αποσκοπούσε στη σπίλωση της Αριστεράς και της αριστερής αντικατοχικής Αντίστασης. Το τέλος του Εμφυλίου (1944-1949) οδήγησε στην επικράτηση της Δεξιάς στην Ελλάδα, με την πολιτική κατάσταση να χαρακτηρίζεται από αυταρχισμό, λογοκρισία, πολιτικές διώξεις και αποκλεισμούς των αριστερών πολιτών, εξωτερικές παρεμβάσεις στα εσωτερικά της χώρας (της Βρετανίας και των ΗΠΑ), αλλά και από την εκτεταμένη ασυλία που παρείχε το μετακατοχικό κράτος στους δοσίλογους της Κατοχής, πολλοί από τους οποίους στελέχωσαν τον ίδιο τον κρατικό μηχανισμό (Κωστόπουλος, 2005). Κατά τη διάρκεια της μακράς αυτής περιόδου, η παρουσία της Αριστεράς στο κίνημα της Αντίστασης ενάντια στην γερμανική Κατοχή δαιμονοποιήθηκε και έπεσε στη λήθη. Επιπλέον, το κράτος αναγνώρισε ως Εθνική Αντίσταση τις οργανώσεις που ανήκαν στη Δεξιά και συνεργάστηκαν με τους δυτικούς συμμάχους, καθώς και αντικομμουνιστικές ομάδες που ήταν συχνά οπλισμένες από τους Γερμανούς για να πολεμήσουν ενάντια στην Αντίσταση.

Το ασφυκτικό πολιτικό κλίμα των πρώτων μετεμφυλιακών χρόνων, αλλά και η καχεκτική δημοκρατία που ακολούθησε αντανakλώνται στην κινηματογραφική παραγωγή. Έτσι, οι αναφορές στην Κατοχή και την Αντίσταση αποτυπώνουν συνήθως την οπτική των νικητών του Εμφυλίου, με μικρές εξαιρέσεις που εμφανίζονται ιδίως κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1950 (όταν η ΕΔΑ εκλέχτηκε αξιωματική αντιπολίτευση) και στη διάρκεια της σύντομης διακυβέρνησης της Ένωσης Κέντρου στη δεκαετία του 1960. Η αυστηρή λογοκρισία, που περιόριζε την πνευματική δραστηριότητα της χώρας, αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό που διέπει την κινηματογραφική παραγωγή καθ' όλη την περίοδο αυτή (κάτι που δεν αποτελούσε ελληνική πρωτοτυπία κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου). Με τον κινηματογράφο να αποτελεί ένα «ένα προνομιακό πεδίο για την επιβολή της λογοκρισίας» (σ. 69), κάθε κινηματογραφική αναφορά στον πρωταγωνιστικό ρόλο της Αριστεράς στην Αντίσταση αποκλείεται και οι ταινίες ευθυγραμμίζονται με την επίσημη

αφήγηση του καθεστώτος. Κατά την πρώτη υποπερίοδο ιδίως (1945-1949), όπου παρουσιάζονται και οι περισσότερες ταινίες της περιόδου που αφορούν την Κατοχή, οι διαφοροποιήσεις από την επίσημη αντίληψη των γεγονότων είναι λίγες. Ενδεικτική είναι η ταινία του Αλέκου Σακελάρη με τίτλο *Οι Γερμανοί Ξανάρχονται* (1948), όπου εμφανίζεται η διακωμωδημένη οπτική του αριστερού πατριώτη (τον οποίο υποδύεται ο ενταγμένος στο ΕΑΜ, Μίμης Φωτόπουλος), στο γενικότερο κάλεσμα εθνικής συμφιλίωσης που επιχειρεί η ταινία, γυρισμένη στα χρόνια του Εμφυλίου.

Είναι ίσως σημαντικό να τονιστεί πως παρά τη λογοκρισία και τις διώξεις, κάποιες εξαιρετικές ταινίες γυρίστηκαν κατά τη δεύτερη (1950-1957) και τρίτη υποπερίοδο (1958-1962) της ανάλυσης, οι οποίες βεβαίως διαφοροποιήθηκαν από την επίσημη αφήγηση των γεγονότων, δίχως όμως να αντιπαρατεθούν άμεσα μαζί της. Οι ταινίες *Το ξυπόλυτο τάγμα* (1953) του Γκρεγκ Τάλλας, *Η συνοικία το όνειρο* (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη, ο *Δράκος* (1956) και ιδίως *Οι παράνομοι* (1958) του Νίκου Κούνδουρου και *Ψηλά τα χέρια Χίτλερ* (1962) του Ροβήρου Μανθούλη, μεταξύ άλλων, πέρα από τις καλλιτεχνικές καινοτομίες που εφάρμοσαν, έθιξαν ζητήματα που έλλειπαν από την κινηματογραφική αναπαράσταση της Κατοχής, της Αντίστασης, και της μεταπολεμικής όψης της κοινωνίας (όπως, οι διώξεις των αντιστασιακών, η μη ηρωική πλευρά της καθημερινής ζωής στην Κατοχή, οι μεταπολεμικές συνθήκες ζωής των λαϊκών στρωμάτων, η πείνα, ο δοσιλογισμός, τα μαζικά αντίποινα των Γερμανών, οι μαζικές αντικατοχικές διαδηλώσεις, ο διωγμός και η εξολόθρευση των Ελλήνων Εβραίων), συχνά βέβαια με πλάγιο και αποσπασματικό τρόπο.

Οι εκλογικές επιτυχίες της ΕΔΑ προς το τέλος της δεκαετίας του 1950, η εκλογική νίκη της Ένωσης Κέντρου το 1963, αλλά και οι δημοκρατικοί αγώνες της δεκαετίας του 1960 μέχρι την κήρυξη της Δικτατορίας, είχαν ως αποτέλεσμα την εμφάνιση ταινιών, κατά την τέταρτη υποπερίοδο (1963-1967), που εξέφραζαν με πιο άμεσο τρόπο τα αριστερά διακυβεύματα της Αντίστασης, αλλά και μια κριτική προσέγγιση της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας, με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα *Το μπλόκο* (1965) του Άδωνι Κύρου και το *Πρόσωπο με πρόσωπο* (1967) του Ροβήρου Μανθούλη. Επηρεασμένες από τις τάσεις του ευρωπαϊκού καλλιτεχνικού κινηματογράφου, οι ταινίες αυτές λογοκρίθηκαν και υπονομεύτηκαν από το ελληνικό κράτος της εποχής. Στο πλαίσιο του εμπορικού κινηματογράφου επίσης, αριστεροί σκηνοθέτες (όπως ο Ντίνος Δημόπουλος) προσπάθησαν να εντάξουν στις ταινίες τους ζητήματα που παρέκλιναν από τη δεξιά οπτική της Κατοχής. Απέναντι στην αριστερή αμφισβήτηση της κραταιάς δεξιάς αντίληψης που εκφράζει *Το μπλόκο*, η ταινία *Ο προδότης* (1967) του Ηλία Μαχαίρα, εκφράζει τη δεξιά άποψη για την Κατοχή και την Αντίσταση, όπου η τελευταία αποδίδεται, με μελοδραματικούς και υπερηρωικούς τόνους, στη δραστηριότητα αξιωματικών, με τον κοινωνικό της χαρακτήρα να αποσιωπάται. Η δεξιά οπτική των γεγονότων στον κινηματογράφο επιβραβεύτηκε συμβολικά και οικονομικά από το επίσημο κράτος – όπως στην περίπτωση της ταινίας *Οι ξεχασμένοι ήρωες* (1966),

παραγωγής του Τζέιμς Πάρις, που διακρίθηκε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ξεσηκώνοντας θύελλα αντιδράσεων από τους κριτικούς – σε βάρος καλλιτεχνικών παραγωγών, όπως *Η εκδρομή* (1966) του Τάκη Κανελλόπουλου.

Συνολικά, κατά την πρώτη περίοδο είναι χαρακτηριστική η αποσιώπηση των αναφορών στις οργανώσεις της Αντίστασης. Η Αντίσταση έτσι εμφανίζεται αποϊδεολογικοποιημένη και απολιτική, υπερταξική, αυθόρμητη και εθνική. Συγχρόνως, οι στρατιωτικοί, οι δυτικοί σύμμαχοι, η εκκλησία, η εξόριστη κυβέρνηση, ο στρατός της Μέσης Ανατολής παρουσιάζονται να παίζουν τον κυρίαρχο καθοδηγητικό ρόλο της Αντίστασης, ενώ στην πραγματικότητα ο ρόλος αυτών ήταν περιορισμένος. Ιδιαίτερη θέση επίσης έχουν οι σαμποτέρ, οι οποίοι εμφανίζονται να διεκπεραιώνουν εξωπραγματικές αποστολές με απόλυτη επιτυχία, κάτι που δεν ανταποκρινόταν στην καταγεγραμμένη πραγματικότητα. Οι αναφορές επίσης σε δοσίλογους γενικά αποφεύγονται. Κάποιοι στερεότυποι ρόλοι, όπως αυτός της γοητευτικής πατριώτισσας που χρησιμοποιεί τα θέλητρά της για να αποσπάσει πληροφορίες από τους Γερμανούς, ο γενναίος αξιωματικός που μάχεται με αυτοθυσία για την απελευθέρωση της πατρίδας, ή ο ψυχωμένος πατριώτης ιερωμένος, κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση στις ταινίες αυτής της περιόδου και θα συνεχίσουν να εμφανίζονται σε μεταγενέστερες παραγωγές των επόμενων περιόδων. Όπως επισημαίνει εξάλλου κι ο συγγραφέας «έχουμε περιπτώσεις στις οποίες μία ταινία αποτελεί το πρότυπο για ταινίες που γυρίζονται πολλά χρόνια αργότερα σε διαφορετικά πολιτικά και κοινωνικά συμφραζόμενα. Όπως αναφέρει ο Sorlin, οι ταινίες γεννούν ταινίες, οι ταινίες μιμούνται ταινίες» (σ. 324). Παράλληλα, παρατηρείται πως τα γεγονότα της Κατοχής συχνά εμφανίζονται ως υπόβαθρο για την ανάπτυξη ιστοριών δράσης και μελοδράματος, γεμάτες από μεγαλοστομίες και ηρωικές υπερβολές.

Η δεύτερη περίοδος που εξετάζεται, αυτή της Επταετίας (1967-1974), ολοκληρώνει την κορύφωση της λεγόμενης «χρυσής εποχής του ελληνικού κινηματογράφου» (1950-1970), με την ετήσια κινηματογραφική παραγωγή, αλλά και τον αριθμό των εισιτηρίων στους κινηματογράφους της χώρας να παρουσιάζουν διαρκή αύξηση μέχρι τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας. Από τις αρχές της δεκαετίας του εβδομήντα κι έπειτα όμως, η ταχύτατη διάδοση της τηλεόρασης θα κάμψει τις τάσεις αυτές. Έτσι, από τη σεζόν 1970-1971, η κινηματογραφική παραγωγή θα αρχίσει να φθίνει, και αντίστοιχα η κίνηση των κινηματογράφων θα παρουσιάσει πτώση.

Κατά την δεύτερη περίοδο της ανάλυσης του Ανδρίτσου, η κινηματογραφική παραγωγή παρουσιάζει έντονο ενδιαφέρον για την Κατοχή, την Αντίσταση, αλλά και για τον ελληνικό Εμφύλιο. Η χούντα θα διατηρήσει και θα σκληρύνει το προϋπάρχον καθεστώς της λογοκρισίας στην καλλιτεχνική παραγωγή και στην πνευματική έκφραση εν γένει, περνώντας νέους νόμους ελέγχου. Παράλληλα, το καθεστώς θα ευνοήσει τη «μεγάλη» (και πολυδάπανη για τα ελληνικά δεδομένα) παραγωγή πολεμικών ταινιών με «πατριωτικό»

περιεχόμενο, που θα τονίζουν τον ηγετικό ρόλο του στρατού στα γεγονότα, κάτι που αποτελούσε κεντρικό άξονα της «εθνοσωτήριου» ιδεολογίας της στρατιωτικής χούντας. Η χούντα αξιοποίησε τις προπαγανδιστικές δυνατότητες του εμπορικού κινηματογράφου, ιδρύοντας (ως θυγατρική μιας κρατικής τράπεζας) μια εταιρεία παραγωγής με την επωνυμία «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων», και προσφέροντας τη δυνατότητα χρήσης στρατιωτικών υποδομών για τα κινηματογραφικά γυρίσματα. Οι παραγωγές αυτές έφεραν τα προσδοκώμενα εμπορικά αποτελέσματα, προσελκύνοντας το κοινό στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Οι σχετικές ταινίες αυτής της περιόδου αναπαράγουν αντίστοιχα μοτίβα που παρατηρήθηκαν και στην πρώτη περίοδο (όπως μελοδράματα με φόντο την Κατοχή, ηρωισμοί στρατιωτικών και ιερωμένων). Επιπλέον συχνά θίγονται και πιο άγνωστα ζητήματα της Κατοχής (για παράδειγμα, ο διωγμός των Εβραίων, ο δοσιλογισμός, ή η φυγάδευση των Ιταλών μετά τη συνθηκολόγηση του στρατηγού Μπαντόλιο, τον Σεπτέμβρη του 1943). Στην περίοδο αυτή παρατηρείται επίσης ότι ο ρόλος της Αριστεράς στην Αντίσταση δεν αποσιωπάται όπως προηγουμένως. Αντίθετα, η Αριστερά παρουσιάζεται σε αρκετές από τις παραγωγές αυτές, υπό το πρίσμα όμως του πιο δεξιού τμήματος των νικητών του Εμφυλίου. Χαρακτηριστικές είναι οι αντικομμουνιστικές ταινίες (π.χ. *Ο τελευταίος των κομιτατζήδων* [1969] του Γρηγόρη Γρηγορίου και παραγωγής Τζέημς Πάρις, *Δραπέτες του Μπούλκες* [1969] του Ανδρέα Παπασταματάκη, *Οι γενναίοι του βορρά* [1970] του Κώστα Καραγιάννη, *Γράμμος* [1971] του Ηλία Μαχαίρα, *Δώστε τα χέρια* [1971] του Ερρίκου Ανδρέου) που πραγματεύονται αυτά τα ζητήματα μέσα από τη διαρκή επανάληψη στερεοτύπων για τους γενειοφόρους, παραπλανημένους, αιμοσταγείς εγκληματίες, πλιατσικολόγους, και γενικά φανατισμένους, ύπουλους και απολίτιστους αριστερούς αντάρτες (που συχνά ακολουθούν σλαβικά έθιμα), τις ανήθικες αντάρτισσες, και τους «ωραίους» (υποδυόμενους από δημοφιλείς ηθοποιούς της εποχής) κοντοκουρεμένους, ευγενείς και γενναίους μαχητές του εθνικού στρατού. Το «παιδομάζωμα», οι σαδιστικές δολοφονίες αμάχων, οι υποτιθέμενες επιδιώξεις των κομμουνιστών ανταρτών για τον απεμπολισμό της ελληνικής Μακεδονίας και άλλων ελληνικών εδαφών, την υποστήριξη ξένων (Βουλγαρικών και άλλων) συμφερόντων, και άλλα παρόμοια ψεύδη και ιστορικές διαστρεβλώσεις που χρησιμοποιήθηκαν προπαγανδιστικά κατά κόρον από τη Δεξιά για δεκαετίες, αναπαράγονται στις ταινίες αυτές.

Η σταδιακή χαλάρωση της λογοκρισίας στις αρχές της δεκαετίας του 1970 θα δώσει τη δυνατότητα παραγωγής ταινιών που αποστασιοποιούνται από τα προηγούμενα αναπαραστατικά μοτίβα της Κατοχής και της Αντίστασης. Ταινίες όπως *Ο τελευταίος αιχμάλωτος* (1971) του Άγγελου Γεωργιάδη, και *Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;* (1971) του Ντίνου Κατσουρίδη, μεταξύ άλλων, ξεφεύγουν από τα θεματικά και αισθητικά πλαίσια των ταινιών που χαρακτηρίζουν την περίοδο αυτή και προσφέρουν πιο ανθρώπινες και

αντιπολεμικές οπτικές των γεγονότων, που συχνά ερμηνεύονταν και ως συγκαλυμμένα αντιδικτατορικές.

Η τρίτη περίοδος που εξετάζει η μελέτη του Ανδρίτσου είναι αυτή της Μεταπολίτευσης, μέχρι την εκλογή του ΠΑΣΟΚ στη διακυβέρνηση της χώρας, το 1981, και την επίσημη αναγνώριση της Εαμικής Αντίστασης μέσα στο πλαίσιο της Ενιαίας Εθνικής Αντίστασης, το 1982. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται επίσης από την «πτώση όλων των μεγεθών του ελληνικού κινηματογράφου» (σ. 249) με μια σχετική ανάκαμψη προς το τέλος της. Το ζήτημα της λογοκρισίας, της αστυνομικής παρέμβασης, των απαγορεύσεων, και του αυστηρού και μεροληπτικού κρατικού ελέγχου της κινηματογραφικής παραγωγής και διακίνησης υπάρχει και εδώ, με σαφή βέβαια χαλάρωση των πρακτικών αυτών, αποτέλεσμα του αυξανόμενου εκδημοκρατισμού του ελληνικού κράτους στα δυτικά πρότυπα. Επιπλέον, στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, παρακρατικές ακροδεξιές προκλήσεις κι επιθέσεις, ακόμα και βομβιστικές ενέργειες σε κινηματογράφους δεν ήταν σπάνιες, κατά την προβολή αριστερών ταινιών, ελληνικών και μη.

Στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης σημειώνεται ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον για την Κατοχή, την Αντίσταση και τον Εμφύλιο. Η χαλάρωση της λογοκρισίας και η δυναμική εμφάνιση της Αριστεράς στο κοινωνικό πεδίο ευνοούν την κινηματογραφική παραγωγή που εκφράζει την αριστερή οπτική και εμπειρία των γεγονότων της δεκαετίας του 1940. Παρά την προσπάθεια του κράτους και του συντηρητικού Τύπου να υποβαθμίσουν την ποιότητα και κυρίως, την πολιτική σημασία των ταινιών αυτών, ταινίες όπως ο *Θίασος* (1975) και *Οι κυνηγοί* (1977) του Θόδωρου Αγγελόπουλου, *Η καγκελόπορτα* (1978) του Δημήτρη Μακρή, *Μάθε παιδί μου γράμματα* (1981) του Θόδωρου Μαραγκού, και *Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο* (1980) του Νίκου Τζίμα, κατορθώνουν να κόψουν εκατοντάδες χιλιάδες εισιτηρίων και να αποσπάσουν εξαιρετικές κριτικές στον προοδευτικό (και όχι μόνο) Τύπο της εποχής. Η επιτυχία των ταινιών αυτών είχε ως αποτέλεσμα τη διεύρυνση του κοινωνικού διαλόγου σε σχέση με τα γεγονότα της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου, και την επαναδιατύπωση των αιτημάτων για την αναγνώριση της Εαμικής αντίστασης, και τον επαναπατρισμό των πολιτικών προσφύγων.

Τέλος, η μελέτη προσεγγίζει και το ζήτημα της πρόσληψης των ταινιών. Αυτό είναι κάτι δύσκολο καθώς επιχειρείται αναδρομικά, με μια απόσταση αρκετών δεκαετιών, και αφορά μια εκτεταμένη χρονική περίοδο που περιλαμβάνει έναν μεγάλο αριθμό κινηματογραφικών παραγωγών. Ο συγγραφέας προσπαθεί να απαντήσει σε αυτά τα ερωτήματα ψηλαφώντας τις κινηματογραφικές κριτικές στον Τύπο της εποχής, τις δημοσιευμένες αντιδράσεις που προκάλεσαν οι ταινίες στην ελληνική δημόσια σφαίρα, αλλά και υπάρχοντα στατιστικά στοιχεία σχετικά με τις πωλήσεις εισιτηρίων και τις κινηματογραφικές προτιμήσεις του κοινού. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στα προβλήματα της προβολής και διανομής αριστερόστροφων ταινιών στην επαρχία, απότοκο του βίαιου και τρομοκρατικού μετεμφυλιακού κλίματος που

επικρατούσε στη χώρα. Ο συγγραφέας καταλήγει επιφυλακτικά πως οι ταινίες που σημείωσαν τις μεγαλύτερες εισπρακτικές επιτυχίες συνέβαλλαν περισσότερο στη διαμόρφωση της μνήμης της Κατοχής και της Αντίστασης και του δημόσιου διαλόγου που επικρατούσε πάνω σε αυτά τα ζητήματα, στην εποχή τους.

Συμπερασματικά, το βιβλίο του Ανδρίτσου είναι προϊόν μιας πλούσιας και ολοκληρωμένης έρευνας, και αποτελεί μια ενδελεχή πολιτική ανάγνωση της κινηματογραφικής παραγωγής στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες της Ελλάδας. Ωστόσο, παρότι ενημερωμένη θεωρητικά και λεπτομερής, η ανάλυση θα μπορούσε να έχει έναν πιο συστηματικό χαρακτήρα, έτσι ώστε το κείμενο να είναι ακόμα πιο οργανωμένο εσωτερικά, δίχως να πλατιάζει και αποφεύγοντας επαναλήψεις. Οι όποιες αδυναμίες του κειμένου όμως δεν μειώνουν την αξία του συγκεκριμένου πονήματος. Η ιστορική περίοδος που εξετάζεται αφορά μια εξαιρετικά κρίσιμη και δύσκολη κοινωνικά και πολιτικά εποχή, η οποία αποτελεί σημείο αναφοράς των πολιτικών, κοινωνικών και οικονομικών πραγμάτων της χώρας μέχρι και σήμερα. Ο κινηματογράφος δίνει το στίγμα της και αντικατοπτρίζει τα κοινωνικά διακυβεύματα και τους κοινωνικούς ανταγωνισμούς που τη χαρακτηρίζουν. Η μελέτη δείχνει τα όρια της προπαγάνδας, καθώς «η ύπαρξη μιας μνήμης που είναι ριζικά αντίθετη με την “επίσημη” καθιστά πολύ δύσκολη την επιβολή της» (σ. 326). Στο σημείο αυτό, η Δρουμπούκη (2014: 91) χρησιμοποιεί τον όρο «πολιτισμική μνήμη» για να δηλώσει την απόσταση που μπορεί να χωρίσει το αντικείμενο της μνήμης από την άμεση εμπειρία με την πάροδο του χρόνου, και την κατασκευή του μέσα από ποικίλες ιδεολογικές, αξιακές, ή ταυτοτικές αναφορές και διαπραγματεύσεις. Με την πάροδο του χρόνου, τα γεγονότα του παρελθόντος και οι δύσκολες μνήμες συχνά αναψηλαφίζονται και επανανοηματοδοτούνται από διαφορετικούς λόγους και ανταγωνιστικές κοσμοθεωρίες, αποκομμένα από το πλαίσιο της άμεσης εμπειρίας. Όσο τα γεγονότα απομακρύνονται όλο και περισσότερο από το πλαίσιο της καθημερινής εμπειρίας, και καθώς οι μάρτυρές τους φεύγουν από τη ζωή, πολιτισμικά προϊόντα όπως ο κινηματογράφος δύναται να αποτελέσουν βασικούς μνημονικούς τόπους ταύτισης με συγκεκριμένες οπτικές συμβάντων, που συνάμα γίνονται και πεδία πολιτικής αντιπαράθεσης, καθώς νοηματοδοτούνται στο σήμερα. Με αυτό το σκεπτικό, το βαθιά πολιτικό ζήτημα της Αντίστασης εξακολουθεί και σήμερα να αποτελεί επίμαχο μέρος των σύγχρονων πολιτικών ανταγωνισμών, με την αποτίμησή του να επιχειρείται διαρκώς από διάφορους κοινωνικούς δρώντες, επίσημους κι ανεπίσημους, χρησιμοποιώντας μια πληθώρα μέσων έκφρασης στη δημόσια σφαίρα (συμπεριλαμβανομένου και του κινηματογράφου) προκειμένου να εκφέρουν τη δική τους οπτική πάνω στο θέμα αυτό και τα δικά τους διακυβεύματα για το σήμερα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Δρουμπούκη, Α.-Μ. (2014), *Μνημεία της Λήθης. Ίχνη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, Αθήνα: Πόλις.

Κουσουρή, Δ. (2014), *Δίκες των δοσίλογων, 1944-1949: Δικαιοσύνη, συνέχεια του κράτους και εθνική μνήμη*, Αθήνα: Πόλις.

Κωστόπουλος, Τ. (2005), *Η Αυτολογοκριμένη Μνήμη: Τα Τάγματα Ασφαλείας και ο Μεταπολεμικός Εθνικισμός*, Αθήνα: Φιλίστορ.