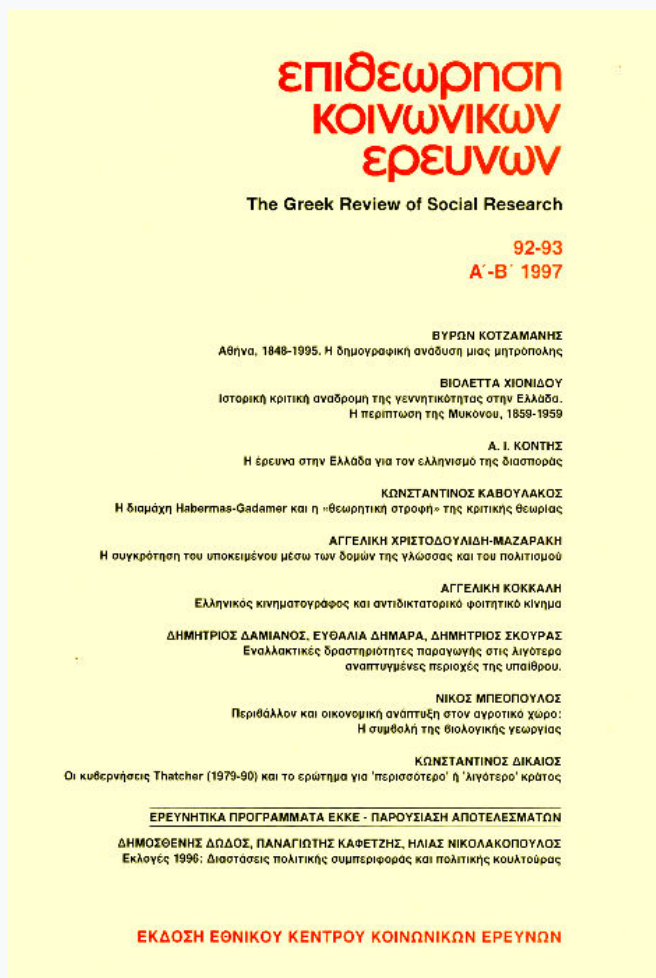


The Greek Review of Social Research

Vol 92 (1997)

92-93 A'-B'



Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα

Αγγελική Κόκκαλη

doi: [10.12681/grsr.708](https://doi.org/10.12681/grsr.708)

Copyright © 1997, Αγγελική Κόκκαλη



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

To cite this article:

Κόκκαλη Α. (1997). Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα. *The Greek Review of Social Research*, 92, 127-150. <https://doi.org/10.12681/grsr.708>

Αγγελική Κόκκαλη*

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΑΝΤΙΔΙΚΤΑΤΟΡΙΚΟ ΦΟΙΤΗΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μέχρι πρόσφατα, στις πιο πολλές περιπτώσεις, η πολύπλοκη διαδικασία διαμόρφωσης της κοινωνικής συνείδησης αναγόταν άμεσα στη συγκεκριμένη οικονομικο-πολιτική ολότητα. Οι περισσότεροι μελετητές επικέντρωσαν το ενδιαφέρον τους στους μηχανισμούς παραγωγής ιδεολογίας, όπως σχολείο, οικογένεια, θρησκεία, θεωρώντας τους ως τον κύριο δίαυλο μέσα από τον οποίο διοχετεύονταν τα ιδεολογικά πρότυπα της κυρίαρχης τάξης. Ακόμα, η προβληματική γύρω από τις έννοιες «κυριαρχία», «εξουσία», «εξάρτηση», «έλεγχος», «επιρροή» κ.λπ. περιοριζόταν στις οικονομικές διαστάσεις των όρων και προσανατολιζόταν κυρίως στην έρευνα των οικονομικών επιπλοκών, παραμελώντας τις πολιτισμικές προεκτάσεις των όρων.

Όσο αυξάνεται η σημασία του ρόλου των επικοινωνιών και οι άρρηκτοι δεσμοί ανάμεσα στην επικοινωνία και τον πολιτισμό γίνονται ολοένα και περισσότερο αποδεκτοί, τόσο συχνότερα τα φαινόμενα της «πολιτιστικής κυριαρχίας», «πολιτιστικής εξάρτησης» και «πολιτιστικής επιρροής» αποτελούν αντικείμενα έρευνας και ερμηνείας σε συνάρτηση με τα μέσα επικοινωνίας. Στη διαδικασία αυτή παρατηρούμε μια υποκατάσταση της χρήσης του κλασικού μαρξιστικού μοντέλου («βάση» οικονομικό επίπεδο -

* Διδάκτωρ Κοινωνικών Επιστημών. Συνεργάτης του Τμήματος Επικοινωνίας και ΜΜΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών.

«εποικοδόμημα» πολιτιστικό επίπεδο, ιδεολογία κ.λπ.) από μια σφαιρική θεώρηση του πολιτισμικού ιδεολογικού επιπέδου, το οποίο, ως απόρροια της πολύπλοκης συνεργασίας των κρατικών και ιδεολογικών μηχανισμών με τα μέσα επικοινωνίας, από τη μια μεριά διατηρείται σχετικά αυτόνομο, από την άλλη τοποθετείται σ' ένα πλαίσιο συγκεκριμένων κοινωνικών και οικονομικών σχέσεων.

Ο κινηματογράφος, ένα σύστημα επικοινωνίας συνδεδεμένο άμεσα με τη διαμόρφωση πολιτιστικών προτύπων που επηρεάζουν σημαντικά την ανάπτυξη και την αναπαραγωγή της κουλτούρας, σημείωσε την πρώτη απόπειρα δημιουργίας τέχνης για το πλατύ κοινό στα τέλη του περασμένου αιώνα.

Τη δεκαετία του '60, ο κινηματογράφος στην Ελλάδα συνιστά το κατ' εξοχήν «μαζικό» μέσο επικοινωνίας, πράγμα που οφείλεται ουσιαστικά στην αργοπορημένη διείσδυση της τηλεόρασης στην ελληνική κοινωνία. Πρέπει ακόμα να επισημανθεί ότι ο ελληνικός κινηματογράφος από τα μέσα της δεκαετίας του '50 μέχρι το 1980 υπάγεται στο υπουργείο Βιομηχανίας, αντιμετωπίζεται σαν βιομηχανικό προϊόν και εντάσσεται στους νόμους προσφοράς και ζήτησης. Όσο για τις παρεμβατικές ενέργειες του Κράτους, αυτές περιορίζονται στην αστυνόμευση μέσω της λογοκρισίας και στην αφαίμαξη μέσω της φορολογίας. Το καθεστώς αυτό θα αλλάξει μετά το 1980, με την υπαγωγή του ελληνικού κινηματογράφου στον έλεγχο του Υπουργείου Πολιτισμού και την αντιμετώπισή του έκτοτε ως πολιτιστικού προϊόντος.

2. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '60

Η δεκαετία του '60 έχει χαρακτηριστεί ως περίοδος κοινωνικών και οικονομικών ανακατατάξεων. Το διάστημα 1961-1967 έχει ονομαστεί «περίοδος οικονομικής μεγέθυνσης» και έχει θεωρηθεί ως η περίοδος εντατικής φάσης συσσώρευσης βιομηχανικού κεφαλαίου και υψηλών ρυθμών οικονομικής ανάπτυξης τόσο στο επίπεδο των επενδύσεων όσο και στα επίπεδα παραγωγής και παραγωγικότητας. Μια παράλληλη πορεία παρατηρείται και στην εξέλιξη της ελληνικής κινηματογραφίας. Ορισμένοι μάλιστα οικονομολόγοι υποστηρίζουν ότι η επιχειρηματική κινηματογραφική δραστηριότητα της περιόδου 1957-1971 μπορεί να παραλληλιστεί με την ανέγερση των πολυκατοικιών. Όπως, όσοι ασχολούνταν με την ανοικοδόμηση

εκείνη την περίοδο, κέρδιζαν λόγω της υπερβολικής ζήτησης, παρόμοια και οι κινηματογραφικοί παραγωγοί απευθύνονταν σε μια σίγουρη αγορά, όπου ο νόμος της προσφοράς και ζήτησης λειτουργούσε μόνιμα υπέρ των ταμείων τους.¹

Στα μέσα της δεκαετίας του '60 η προσφορά και η ζήτηση των ελληνικών ταινιών φθάνουν στο απόγειό τους, αφού την περίοδο 1967/68 η προσφορά με 117 παραγόμενες ταινίες συναντάει τη ζήτηση με συνολικό αριθμό εισιτηρίων 137.074.815.² Όσον αφορά όμως στην ποιότητα των ελληνικών ταινιών, εκτός από ορισμένες εξαιρέσεις, η παραγωγή προσανατολίζεται κατά κύριο λόγο προς το μελό, τις φαρσοκωμωδίες και τα δράματα που εκτυλίσσονται στην ελληνική ύπαιθρο. Οι Έλληνες παραγωγοί από κοινού με τους σκηνοθέτες και τους ηθοποιούς επικεντρώνονται σε μια κακώς εννοούμενη «ελληνικότητα», η οποία είτε προβάλλει, με έναν αυτάρεσκο, πομπώδη τρόπο και έναν υπερτονισμό των ηρώων, μηδαμινές καθημερινότητες μεταλλαγμένες σε εκχυδαϊσμένα «μελό», ή διατυμπανίζει με στόμφο τα φολκκλωρίσματα και λαϊκίστικα στοιχεία της ελληνικής λεβεντιάς. Οι ταινίες αυτές προβάλλουν επαναληπτικά αρχέτυπα, ξένα προς το πολιτισμικό σώμα της Ελλάδας, και κοινωνικά στερεότυπα, όπως: το όνειρο-διέξοδο της μετανάστευσης στις ΗΠΑ, την έλλειψη ταξικών συγκρούσεων, και γενικά καλλιεργούν μια εντύπωση ψευδοευημερίας και ελπίδας για μια ραγδαία μελλοντική άνοδο του βιοτικού επιπέδου. Όλα αυτά στηρίζουν μια ιδεολογία, η οποία καλύπτει τις ανάγκες του μηχανισμού καταστολής ενός Κράτους που βγαίνει από τον εμφύλιο και προσπαθεί να συγκαλύψει αντιφάσεις και ταξικές αντιθέσεις. Αυτό βέβαια βρίσκει απήχηση στο κοινό, το οποίο, κουρασμένο από τον πόλεμο και τον εμφύλιο, ψάχνει για ταύτιση μ' ένα όνειρο φυγής από την καθημερινότητα και τη μιζέρια. Τη φυγή θα φέρουν ο από μηχανής θεός και η μοίρα χωρίς να χρειαστεί να επέμβει ο ανθρώπινος παράγων.

1. Πρβλ. Στάθης Χαϊκάλης, «Τα οικονομικά παρασκήνια του Ελληνικού Κινηματογράφου», *Οικονομικός Ταχυδρόμος*, αρ. φύλλου 1395, Μάϊος 1981.

2. Πηγή: ΕΣΥΕ, 1983, *Στατιστική Επετηρίς της Ελλάδος*.

3. Ο ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΠΡΙΝ ΤΗ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ

Ενώ ο εμπορικός κινηματογράφος διανύει τη «χρυσή εποχή του», ακολουθώντας τις γνωστές συνταγές, γύρω στο 1965 αρχίζει η περίοδος της «αμφισβήτησης» της ελληνικής κινηματογραφικής δημιουργίας.³ Για πρώτη φορά βλέπουμε να διαφαίνονται ορισμένες προσπάθειες επισήμανσης της κοινωνικής πραγματικότητας μ' έναν κινηματογραφικό λόγο διαφορετικό από τον ήδη υπάρχοντα.

Τα πρώτα ρήγματα στο κινηματογραφικό κατεστημένο προέρχονται από μια νέα γενιά σκηνοθετών, οι οποίοι προσπαθούν να σπάσουν τα αφηγηματικά κλισέ που προσαρμόζονται σε όλα τα είδη των ταινιών του συρμού. Επίσης, επιχειρούν να γκρεμίσουν το μύθο της κακώς εννοούμενης «ελληνικότητας», την οποία χρησιμοποιούν αυτού του είδους οι ταινίες, επιδιώκοντας να δείξουν την ελληνική κοινωνία εξωραϊσμένη και ειδυλλιακή ή να προβάλλουν το μεγαλοαστικό πρότυπο ζωής ως βασικό κίνητρο και τελικό στόχο εφικτό και πραγματώσιμο από όλα τα κοινωνικά στρώματα.

Οι πρώτες προσπάθειες δημιουργίας ενός ελληνικού νεορρεαλισμού (ένα είδος κινηματογράφου που στην Ευρώπη εθεωρείτο ήδη ξεπερασμένο) διαφαίνονται στις ταινίες μικρού μήκους που το 1965 κάνουν έντονη την παρουσία τους. Τη χρονιά αυτή εμφανίζεται μια νέα γενιά σκηνοθετών, στη δουλειά των οποίων κυφορείται ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ), ο οποίος αναπτύσσεται κατά τη διάρκεια της δικτατορίας και εκδηλώνεται μετά την πτώση της.⁴

Εδώ θα πρέπει να πούμε, παρενθετικά, ότι μετά το 1975 επικρατεί ο διαχωρισμός μεταξύ Εμπορικού Κινηματογράφου ή Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ) και Ποιοτικού Κινηματογράφου ή Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (ΝΕΚ). Πολλοί πιστεύουν πως οι όροι αυτοί δεν είναι δόκιμοι και πως η υπερβολική χρήση ορισμών και κατατάξεων των ταινιών σε είδη

3. Πρβλ. Αγγαία Μητροπούλου, 1980, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αθήνα, Θυμέλη.

4. Ως εκπροσώπους της νέας γενιάς των σκηνοθετών θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ενδεικτικά τους: Ροβήρο Μανθούλη, Κώστα Ζώη, Παντελή Βούλγαρη, Λάμπρο Λιαρόπουλο, Νίκο Παναγιωτόπουλο, Λάκη Παπαστάθη, Σταύρο Τορνέ, Δήμο Θεό κ.ά..

έχει προκαλέσει μια τάση δημιουργίας εύκολων χαρακτηρισμών για πολλές ταινίες, με αποτέλεσμα να τις περιθωριοποιεί και να τις κρατάει μακριά από το κοινό. Άλλοι πάλι πιστεύουν ότι αυτός ο διαχωρισμός μεταξύ ΠΕΚ και ΝΕΚ ή Εμπορικού και Ποιοτικού Κινηματογράφου είναι επιφανειακός και όχι ουσιαστικός· κατ' αυτούς, υπάρχει «καλός» ή «κακός» κινηματογράφος, ένας διαχωρισμός που είναι άσχετος με την εμπορικότητα ή μη της ταινίας.

Οι ταινίες του '65 οριοθετούν το ξεκίνημα ενός νέου κινηματογράφου που κατευθύνεται προς ένα είδος «ηθογραφικού νεορεαλισμού». Για πρώτη φορά γίνεται προσπάθεια διερεύνησης καταστάσεων και προβλημάτων καθαρά ελληνικών χωρίς τη χρήση ενός φίλτρου εξιδανίκευσης ή ενός κώδικα σημασιοδοτικής στερεοτυπίας, μέσω του οποίου να διαφημίζονται τα δυτικά (ευρωπαϊκά και κυρίως αμερικανικά) πρότυπα ζωής και η καταναλωτική συμπεριφορά υπαγορευμένη από τα πειστικά κοινωνικοπολιτιστικά καταναλωτικά πρότυπα. Η θεματολογία των νέων σκηνοθετών περιστρέφεται γύρω από μια κοινωνική κριτική η οποία αγγίζει πραγματικά προβλήματα. Τα θέματα με τα οποία καταπιάνονται αυτοί οι σκηνοθέτες έχουν σχέση με τη ζωή των Ελλήνων μεταναστών στα ορυχεία του Σαρλερουά στο Βέλγιο, με εικόνες από την Κατοχή, με την περιγραφή της μιζέριας και της άχαρης ζωής ενός λούμπεν κ.λπ.. Σχετικά με το περιεχόμενο, γίνεται επίσης αισθητή η παρουσία της ιστορικής αναδρομής στη σύγχρονη ελληνική ιστορία.

Έτσι, οι κοινωνικές προεκτάσεις μιας φιλικής αναφοράς συσχετίζονται άμεσα με τις ιστορικές καταβολές. Ακόμα και στα «ντοκουμαντέρ» γίνεται έκδηλη αυτή η κινηματογραφική συνείδηση της ιστορίας. Οι ταινίες που συμμετέχουν στη διαμόρφωση των τάσεων του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, παρά το γεγονός ότι παρουσιάζουν μεγάλες ανομοιογένειες μεταξύ τους, έχουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά τόσο θεματικά όσο και μορφικά. Είναι ταινίες φορμαλιστικών αναζητήσεων ή υποκειμενικής έκφρασης που συνήθως ψάχνουν για ένα λιτό ή πολλές φορές για ένα αποσπασματικό αφηγηματικό στυλ το οποίο να τους αποδίδει μια προσωπική «γραφή». Έτσι, από εδώ και εμπρός, αρχίζει να γίνεται χρήση της έννοιας του «δημιουργού» και οι σκηνοθέτες θεωρούνται οι «δημιουργοί» των ταινιών τους.

Η εξελικτική πορεία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου συνεχίζεται και παρουσιάζει καινούργια θετικά δείγματα γραφής στο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1966, όπου εμφανίζονται γύρω στις δεκαπέντε ταινίες, μεγάλου και μικρού μήκους, κυρίως ανεξάρτητες παραγωγές, που φέρνουν καθαρά τα σημάδια του προβληματισμού και του ρήγματος με τις εμπορικές συνταγές του παλαιού κινηματογράφου.

Το 1966 θεωρείται ιστορικό για την πορεία του θεσμού του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, γιατί γίνονται πολλές καινοτομίες και εφαρμόζεται ένας νέος δημοκρατικότερος κανονισμός που εγκρίνεται από τα αρμόδια υπουργεία παρά τις αρχικές αντιρρήσεις. Μια από τις βασικές αλλαγές του νέου κανονισμού είναι ότι η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου μετονομάζεται σε Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. Λόγω δε της συμμετοχής αξιόλογων ταινιών και της στροφής κριτικών και κοινού προς τον «νέο» κινηματογράφο, οι γνωστοί παραγωγοί του «παλαιού» κινηματογράφου αντιδρούν και δεν παίρνουν μέρος σ' αυτό, εκτός από τον Τζαίμς Πάρις, ο οποίος, λόγω πιέσεων μέσω διαφήμισης, κατορθώνει να κερδίσει το βραβείο καλύτερης ταινίας.

Δύο ταινίες που εντυπωσίασαν σ' αυτό το φεστιβάλ ήταν η μικρού μήκους ταινία του Παντελή Βούλγαρη, *Τζίμης ο Τίγρης*, μια καθαρά νεορεαλιστική ταινία που χρησιμοποιεί ένα ιδιαίτερο λιτό ύφος και μια εντελώς αντιδραματική αφήγηση, και το *Πρόσωπο με πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη. Πρόκειται για μια έξυπνη και επιδέξια κριτική της ελληνικής κοινωνίας, που, όπως γράφει το *Film Français*, «Το Πρόσωπο με Πρόσωπο είναι ένα φιλμ φτιαγμένο από χίλια υπνοσούμενα, από χίλιες 'άπιαστες' εικόνες που σου επιτρέπουν να συλλάβεις το πολιτικό κλίμα της σημερινής Ελλάδας». ⁵ 'Η, όπως γράφει ο Βασίλης Ραφαηλίδης, «είναι λιγάκι δύσκολο να μιλήσει κανείς γι' αυτή τη θαυμάσια ταινία συνοπτικά, δεδομένου ότι το σενάριο είναι σχεδόν ανύπαρκτο ή καλύτερα αποτελεί απλή πρόφαση για μια έξοχα μελετημένη παρείσφυση νύξεων για την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της σύγχρονης Ελλάδας... Το περιεχόμενο της ταινίας βρίσκει μια τέλεια ανταπόκριση στην πρωτοφανέρωτη στον ελληνικό κινηματογράφο μοντέρνα φόρμα. Δεν είδαμε ποτέ ελληνική ταινία που

5. Γιάννης Σολδάτος, 1990, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τόμος Γ', Αθήνα, Αιγόκερως, σ. 219.

να καταργεί με τέτοια γνώση και συνέπεια τους τετριμμένους ακαδημαϊσμούς... Δεν νομίζουμε πως η ταινία υστερεί και πολύ από τα ανάλογα πειράματα του μοντέρνου ευρωπαϊκού κινηματογράφου».⁶

Την ίδια περίοδο, στα τέλη του 1966, εμφανίζεται η πρώτη σοβαρή προσπάθεια για ένα κινηματογραφικό περιοδικό που ασχολείται με την ανάλυση ταινιών και την ανάπτυξη ενός σύγχρονου κινηματογραφικού λόγου. Το περιοδικό ονομάζεται *Ελληνικός Κινηματογράφος* και η συντακτική ομάδα συνίσταται από τους: Φώτη Αλεξίου, Παύλο Ζάννα, Νίνο Μικελίδη, Γιάννη Μπακογιαννόπουλο και Βασίλη Ραφαηλίδη.⁷ Συγχρόνως, ετοιμάζονται νέες ταινίες που διαπραγματεύονται θέματα με καθαρά πολιτικές προεκτάσεις, προσπαθώντας να υιοθετήσουν δομικά στοιχεία της φόρμας του φιλμ νουάρ. Για παράδειγμα, μια ταινία που μόλις κατορθώνει να ολοκληρωθεί είναι οι *Βοσκοί* του Νίκου Παπατάκη (μια πολιτική αλληγορία στην οποία χρησιμοποιείται η ελληνική επαρχία σαν ένας αφηρημένος χώρος όπου εκτυλίσσεται μια συμβολική μυθολογία) και μια άλλη, της οποίας το γύρισμα ανεκόπη από τη δικτατορία, είναι το *Κιέριον* του Δήμου Θέου. Επομένως, ένα μέρος από τις ταινίες που θα οδηγούσαν τον ελληνικό κινηματογράφο σε μια νέα φάση είτε δεν ολοκληρώθηκε ή παρεμποδίστηκε από τη λογοκρισία. Οι αναζητήσεις και η εξελικτική πορεία της ελληνικής κινηματογραφίας προς μια καινούργια φόρμα αφηγηματικής έκφρασης και κοινωνικού προβληματισμού ανεκόπησαν παντελώς, τουλάχιστον για λίγα χρόνια, από τη δικτατορία.

4. ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ

Με την επιβολή της δικτατορίας, η παραγωγή μεταφέρεται ολοκληρωτικά στα χέρια των «δοκιμασμένων» σκηνοθετών του παλιού εμπορικού κινηματογράφου και οι ανεξάρτητοι παραγωγοί μπαίνουν εντελώς στο περιθώριο. Ο κύριος όγκος του ελληνικού κινηματογράφου τάσσεται στο πλευρό της δικτατορίας. Τα φθαρμένα κλισέ του μελό και της φαρσοκωμωδίας συνιστούν έναν κατ' εξοχήν ιδεολογικό λόγο, που αποτελεί το καλύτερο στήριγμα του δικτα-

6. Βασίλης Ραφαηλίδης, «Κριτική στην εφημερίδα *Δημοκρατική Αλλαγή*», 27-9-66.

7. Γιάννης Σολδάτος, 1991, *ό.π.*, τόμος Δ', σ. 8-9.

τορικού καθεστώτος, το οποίο αποβλέπει στη συγκάλυψη των αντιφάσεων και των κοινωνικών προβλημάτων. Ένα άλλο είδος ελληνικής ταινίας που ανθεί κατά τη διάρκεια των χρόνων της δικτατορίας είναι αυτή, που, ακολουθώντας τα πρότυπα του χολιγουντιανού μιούζικαλ, συνιστά ένα μείγμα μελό, φαρσοκωμωδίας με ελαφρύ μπαλέτο και τραγούδια, διατυμπανίζοντας ένα κλίμα εξευρωπαϊσμού, ευημερίας, ταύτισης με τον δυτικό τρόπο ζωής και πλήρη εξάλειψη των εντάσεων των κοινωνικών αντιθέσεων. Οι επιρροές από τον δυτικό κόσμο, και ειδικά από τις ΗΠΑ, φαίνονται μέσα από τη μίμηση της θεματολογίας και το δανεισμό των τίτλων από τις ευρωπαϊκές και αμερικάνικες παραγωγές.⁸ Παρ' όλα αυτά, όπως είναι γνωστό, το κύριο σώμα της παραγωγής στρέφεται στα ηρωϊκο-εθνικιστικά έπη και στα ιστορικά μελοδράματα, που, μαζί με τις πολεμικές υπερπαραγωγές, είναι ένα κινηματογραφικό είδος που ευδοκimei κατά την περίοδο της δικτατορίας. Συγχρόνως, αρχίζει η έμμεση ή άμεση αντικομμουνιστική προπαγάνδα με ταινίες ψυχοπολεμικού περιεχομένου, οι οποίες πολλές φορές δανείζονται τίτλους από ξένες ταινίες και παρουσιάζονται συνήθως σαν καυστικές, χιουμοριστικές κριτικές ενάντια σ' ένα σύστημα το οποίο με ύπουλο τρόπο προσπαθεί να εμπλέξει τους αφελείς στα πλοκάμια του.⁹

Την ίδια περίοδο υπάρχει σύμπνοια μεταξύ κινηματογράφου, ραδιοφώνου και λαϊκών αναγνωσμάτων. Το ένα είδος δανείζεται από το άλλο θεματικά και μορφολογικά στοιχεία. Για παράδειγμα, η πολυετής ραδιοφωνική εκπομπή του σταθμού των Ενόπλων Δυνάμεων, με τίτλο *Στα δίχτυα της αράχνης* και με σαφές αντικομμουνιστικό περιεχόμενο, «εμπνέει» σκηνοθέτες και σεναριογράφους. Γίνονται ταινίες, όπως *Κοκοβιός και Σπάρος στα δίχτυα της αράχνης*, που μόνο ο τίτλος εγγυάται, σύμφωνα με τις διαφημίσεις, εμπορική επιτυχία.

8. Για παράδειγμα, το θέμα του ερωτευμένου που θυσιάζεται για να γιαιτρευτεί η τυφλή αγαπημένη του προέρχεται από τη γνωστή ταινία του Τσάρλι Τσάπλιν, *Τα φώτα της πόλης*. Όσον αφορά στους τίτλους έχουμε: *Μερικοί το προτιμούν κρύο* από το *Μερικοί το προτιμούν καυτό*, *Το μεροκάματο του πόνου* από *Το μεροκάματο του τρόμου*, *Ο κάου μπού του Μεταξουργείου* από το *Κάου μπού του μεσονυχτίου* κ.λπ..

9. Από το 1969 μέχρι το 1972, γυρίζονται τρεις ταινίες με τίτλους που δανείζονται από τη γνωστή ταινία κατασκοπίας του Μάρτιν Ριζ, *Ο άνθρωπος που γύρισε από το κρύο*. Αυτές είναι: *Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα*, *Ο άνθρωπος που γύρισε από τον πόνο*, *Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέση*.

Για παράδειγμα, οι διαφημίσεις λένε: «Καλή ημερομηνία για μια ταινία που θα γεμίσει τα ταμεία σας με λεφτά». Είναι φυσικό η εμπορικότητα να συνδέεται με την επικαιρότητα των θεμάτων. Επομένως, είναι ευνόητος ο λόγος για τον οποίο ο κρατικός προϋπολογισμός, που προοριζόταν για τον κινηματογράφο, κατευθύνθηκε προς το είδος των ταινιών, πού αναφέραμε πιο πάνω, με το πρόσχημα ότι ήταν μια καλή μακροχρόνια επένδυση για τα έσοδα του κράτους. Το μέτρο αυτό ενισχύθηκε και με ειδική νομοθεσία. Από το 1961, το άρθρο 6 του Ν.Α. 4208, με τίτλο «Πιστοδότησις παραγωγής ταινιών», αλλά και η απόφαση της Νομισματικής Επιτροπής περί χρηματοδότησης παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών εξουσιοδοτούσαν τις τράπεζες και το κράτος να χρηματοδοτούν, με ποσό μέχρι το 50% των εξόδων παραγωγής, τις ελληνικές ταινίες, με επιτόκια και προμήθεια ίδια μ' αυτά που ίσχυαν και για τα δάνεια στη βιομηχανία.

Το μέτρο επεκτάθηκε μετά το 1970 με την καθιέρωση «Ειδικού Λογαριασμού» χρηματοδότησεως κινηματογραφικών ταινιών στη «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων», η οποία ιδρύθηκε από την ΕΤΒΑ το 1970, με σκοπό την παραγωγή, εκμετάλλευση και χρηματοδότηση κινηματογραφικών ταινιών καθώς και την «προαγωγή της κινηματογραφίας εν Ελλάδι». Το αρχικό μετοχικό κεφάλαιο της «Γενικής Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων» ήταν 20 εκ. δρχ. και αυξήθηκε το Δεκέμβρη του 1972 σε 40 εκ. δρχ.. Η δραστηριότητα της «Γενικής Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων» εκάλυψε τους τομείς παραγωγής, συμπαραγωγής και χρηματοδότησης ταινιών – κυρίως εθνικο-ηρωϊκών – που τελικά είχαν εμπορική αποτυχία. Για παράδειγμα, στην παραγωγή της ταινίας *Χαραυγή της νίκης* συμμετείχε με ποσοστό 60%. Την ίδια χρονιά με τον Τζαίμς Πάρις και τη «Φίνος Φίλμ» συμπαρήγαγε τον *Παπαφλέσσα* με ποσοστό συμμετοχής 50%. Με τον Κονιτσιώτη το *Ζήτημα ζωής και θανάτου* κ.λπ.¹⁰ Η παραγωγή μονοπωλείται από τους γνωστούς σκηνοθέτες: Φώσκολο, Δημόπουλο, Δαλιανίδη, Καραγιάννη, Τζαίμς Πάρις κ.ά..

Το πρώτο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μετά τη δικτατορία παρουσιάζει κάθετη ποιοτική κάμψη. Η μόνη καλλιτεχνική προσπάθεια

10. Πρβλ. Φώτος Λαμπρινός, «Η Κρατική Πολιτική στον Κινηματογράφο», στο διημενιαίο κινηματογραφικό περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 1, Αύγουστος-Σεπτέμβρης '74, σ. 12-21.

θεωρείται η ταινία *Σιλουέτες* του Κωστή Ζώη, που παίρνει το βραβείο καλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας, ενώ το βραβείο αρτιότερης παραγωγής το παίρνει ο *Πυρετός στην άσφαλο* του Ντίνου Δημόπουλου. Ο διαχωρισμός των βραβείων, σε καλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας και αρτιότερης παραγωγής, έδινε τη δυνατότητα στην κριτική επιτροπή να ικανοποιεί έναν μεγάλο παραγωγό, βραβεύοντας συγχρόνως και μια καθαρά καλλιτεχνική ταινία, που συνήθως επρόκειτο για ανεξάρτητη παραγωγή.

Την περίοδο '68-'69, ο αριθμός των παραγομένων ταινιών παραμένει σε υψηλά επίπεδα (108), αλλά αρχίζει να εμφανίζεται μια μικρή πτώση στον αριθμό εισιτηρίων, που από πολλούς θεωρήθηκε σαν ένα προμήνυμα του επερχόμενου τέλους της «χρυσής εποχής» του Εμπορικού Ελληνικού Κινηματογράφου. Η «Φίνος Φίλμ» και η «Καραγιάννης-Καρατζόπουλος» συγκεντρώνουν το μεγαλύτερο ποσοστό παραγωγής ταινιών και εισιτηρίων.

Το Φεστιβάλ του '68 εκτυλίσσεται σ' ένα υποτονικό κλίμα. Η επιτροπή βράβευσε την *Παρένθεση* του Τάκη Κανελλόπουλου, αν και οι κριτικοί τής καταλόγισαν μια υπερβολική αφαίρεση και εγκατάλειψη ακόμα και των τελευταίων στοιχείων αναφοράς στην πραγματικότητα, καθώς και υποταγή «σ' έναν σχεδόν ψυχροπαθολογικό φορμαλισμό».

Από την άλλη μεριά, το κοινό αποδοκίμασε έντονα την απονομή βραβείων στην παραγωγή του Τζαίμς Πάρις *Στα σύνορα της προδοσίας*.

Το πιο σημαντικό γεγονός στο Φεστιβάλ του '68 είναι η εμφάνιση για πρώτη φορά του Θόδωρου Αγγελόπουλου με τη μικρού μήκους ταινία *Η εκπομπή*, η οποία αγνοείται από την κριτική επιτροπή. *Η εκπομπή* είναι μια κριτική για τον κόσμο της διαφήμισης και την εκμετάλλευση του ατόμου με την πώληση ονείρου και ελπίδας. Με μερικές ταινίες μικρού μήκους, όπως *Άνευ όρων* του Νίκου Νικολαΐδη, *Οδός Ερμού 28* των Λάκη Παλαστάθη και Δημήτρη Αυγερινού, *Λατομείο* του Αλέξη Λάρα, *Ο θηραϊκός όρθρος* των Κώστα Σφήκα και Σταύρου Τορνέ, αρχίζουν να διαφαίνονται τα πρώτα μεταδικτατορικά δείγματα μιας κινηματογραφικής γλώσσας, που προσπαθεί με κεκαλυμμένους κώδικες να ασκήσει μια κριτική σε ελληνικά προβλήματα.

Την περίοδο '69-'70, το μέλλον του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου χαράσσεται δυσοίωνα, γιατί η τηλεόραση έχει αρχίσει να οικειοποιείται το κοινό του, ένα κοινό με αμβλυμένες ήδη

προσληπτικές ικανότητες, ιδανικό αποδέκτη προϊόντων χαμηλότερης στάθμης. Όπως είναι γνωστό, καθ' όλη τη διάρκεια της ακμής του ελληνικού κινηματογράφου, οι δημιουργοί του δεν αναλογίστηκαν τον καθοριστικό ρόλο που έπρεπε να παίζουν στη διαμόρφωση του πολιτιστικού και πνευματικού επιπέδου του κοινού που τους παρακολουθούσε, και ειδικότερα ποτέ δεν επικέντρωσαν το ενδιαφέρον τους στο βαθμό ανάπτυξης της αισθητικής διαπαίδαγωγής του θεατή.

Ο κινηματογράφος γι' αυτούς ήταν πάντα ένα καταναλωτικό προϊόν που έπρεπε να πουλήσουν, με μόνη επιδίωξη τη μεγιστοποίηση του κέρδους. Έτσι, αυτό το προϊόν υποκαταστάθηκε εύκολα και γρήγορα από ένα άλλο προϊόν πολύ χαμηλότερου κόστους για το θεατή, την τηλεόραση. Η τηλεόραση συνεχίζει και επαυξάνει το έργο των «δημιουργών» του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου - τη μεγιστοποίηση του κέρδους και μόνο - ολοκληρώνοντας τον πνευματικό, πολιτιστικό και αισθητικό αποπροσανατολισμό του θεατή.

5. ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΑΛΙΟ ΣΤΟΝ ΝΕΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ: ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ

Την παρακμή του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου και την αναγέννηση του Νέου σηματοδοτεί η έκδοση του κινηματογραφικού περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (1969), το οποίο αποτελεί συνέχεια του πρώτου κινηματογραφικού περιοδικού *Ελληνικός Κινηματογράφος*, που, όπως αναφέραμε πιο πάνω, κυκλοφόρησε αλλά η έκδοσή του διακόπηκε το 1967 από τη δικτατορία. Η εμφάνιση του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος* αποτελεί σημαντικό γεγονός και συμβάλλει στην ανάπτυξη και προώθηση του νέου κινηματογράφου, γιατί γίνεται πόλος συσπείρωσης των νέων κινηματογραφιστών και αρένα θεωρητικών συγκρούσεων, συζητήσεων και προβληματισμού.

Το Φεστιβάλ του '69, το οποίο συμπληρώνει 10 χρόνια ζωής, κυριαρχείται από έντονες πολιτικές προκαταλήψεις. Η προκριματική επιτροπή, με κριτήρια περισσότερο πολιτικά παρά καλλιτεχνικά, απέκλεισε πολλές ταινίες, μία εκ των οποίων είχε τιμηθεί στο Φεστιβάλ Λοκάρνο του 1968. Η συντακτική επιτροπή του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, που μερικά από τα ονόματα τα οποία την αποτελούσαν ήταν των: Βασίλη Ραφαηλίδη, Θόδωρου Αγγελόπουλου, Γιώργου Κόρρα, Τώνη Λυκουρέση, Λάκη

Παπαστάθη, Κώστα Σφήκα, Παντελή Βούλγαρη, Διαμαντή Λεβεντάκου, Γιάννη Μπακογιαννόπουλου, Νίκου Αλευρά κ.λπ., συντάσσει κείμενο διαμαρτυρίας.¹¹ Μιλάει για την αποτυχία του Φεστιβάλ, καταγγέλλει την ανυπαρξία του καλού κινηματογράφου και τη γελοιοποίηση του ελληνικού κινηματογράφου, «ο οποίος μεταβάλλει την ιστορία της Ελλάδας σε κλασικά εικονογραφημένα και μμείται τον αμερικάνικο κινηματογράφο χωρίς καν να αφομοιώνει και να επεξεργάζεται αυτά που δανείζεται».

Απαιτεί:

- 1) επιβολή στους κινηματογράφους των ταινιών μικρού μήκους,
- 2) απαλλαγή από φορολογία των ταινιών που θα προκρίνονται για το Φεστιβάλ,
- 3) αλλαγή στη σύνθεση επιτροπών, με είσοδο σ' αυτές προσώπων με κύρος και γνώση πάνω στα κινηματογραφικά θέματα,
- 4) μεγάλα και πολλά χρηματικά βραβεία στις διακρινόμενες ταινίες,
- 5) σύσταση ενός οργανισμού του Φεστιβάλ για την οργάνωση και τη σωστή διεξαγωγή.¹²

Η διαμάχη μεταξύ των υποστηρικτών του παλαιού ή εμπορικού κινηματογράφου και του νέου ή του κινηματογράφου των δημιουργών οξύνεται, το ρήγμα μεγαλώνει και οι νέοι κινηματογραφιστές, παρά την καταπίεση, προσπαθούν να επαναφέρουν μέσω των ταινιών τους και γραπτών κειμένων ένα διάλογο που έχει διακοπεί από τη δικτατορία. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος αρχίζει να υπεισέρχεται στο στάδιο της διανοητικής του ωριμότητας και οι νέοι σκηνοθέτες πιστεύουν ότι η θεωρητική στιγμή είναι κατάλληλη ως προς την αμεσότητα της απελευθερωτικής κραυγής του απολογισμού ή της πολιτικής διακήρυξης.

Την περίοδο 1970-1971, η αντίφαση των δύο στρατοπέδων φθάνει στο απόγειό της με την *Υπολογαγό Νατάσσα* του Φώσκολου, από τη μια μεριά, με 751.117 εισιτήρια – ο μεγαλύτερος αριθμός εισιτηρίων στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου – και την *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου, από την άλλη, με 12.869 εισιτήρια. Οι κριτικοί και οι σκηνοθέτες χρησιμοποιούν σκληρή γλώσσα για την εκμετάλλευση τόσο λεπτών θεμάτων, όπως η Γερμανική κατοχή και η Αντίσταση. Διαμαρτύρονται υποστηρίζο-

11. Γιάννης Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 62.

12. Στο *ίδιο*.

ντας ότι πρέπει να σταματήσει η εμπορευματοποίηση και μελο-δραματοποίηση σοβαρών ιστορικών γεγονότων. Διακηρύσσουν τη χρεοκοπία του κακώς εννοούμενου εμπορικού κινηματογράφου και επιμένουν στην αναχαιτίσή του ως μέσου επιρροής πάνω στην πνευματική πορεία του Έλληνα.

Στην κορύφωση της διαμάχης συντείνει το γεγονός της συνεχούς πτώσης του αριθμού των εισιτηρίων στις κινηματογραφικές αίθουσες, το οποίο δίνει έναυσμα στους σκηνοθέτες και παραγωγούς του παλιού κινηματογράφου να κατηγορήσουν τους εκπροσώπους του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου ότι δηλητηριάζουν το κοινό με «κουλτουριάρικους» γρίφους και το απομακρύνουν από τις αίθουσες. Οι τελευταίοι όμως δικαιώνονται με την εμφάνιση της *Αναπαράστασης* του Αγγελόπουλου στο Φεστιβάλ του 1970, η οποία οριοθετεί τη μετάβαση από τον παραδοσιακό εμπορικό κινηματογράφο στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.

Η ταινία αυτή θεωρείται σημείο αφετηρίας για τη νέα κινηματογραφική γενιά. Οι επόμενες αναλύσεις και κριτικές χρησιμοποιούν σαν εργαλείο τους την αναφορά στη δουλειά του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Για παράδειγμα, ένας κριτικός γράφει: «Αφού όπως υποστηρίζεται ότι τόσο η σχέση της δουλειάς του Αγγελόπουλου με την ιστορία, όσο και η μορφή που παίρνει η σχέση αυτή μέσα στις ταινίες είναι (ή υποτίθεται ότι είναι) γνωστές, τότε, όταν λέγεται πως μια νέα ταινία είναι επηρεασμένη από τη δουλειά του Αγγελόπουλου, την εμβολιάζουμε κατά περίπτωση. Π.χ. ορίζοντάς την ως δουλειά σε πολλά επίπεδα, ως ιδιαίτερη Αγγελοπουλική 'γραφή' ή και αρνητικά ως 'αφόρητη' παρουσία του Αγγελόπουλου».¹³

Στην *Αναπαράσταση* ανατρέπονται οι συμβατικοί φιλικό κώδικες και χρησιμοποιείται μια νέα αφηγηματική μορφή, γι' αυτό και η ταινία θεωρείται αφετηρία με την οποία εγκαταλείπεται το κλασικό μοντέλο της εμπορικής παραγωγής. Εδώ η πολιτική και κοινωνική αντίθεση παύει να υπάρχει σαν πραγματική. Η αντίθεση εργάτη-αστού εκφυλίζεται μέσα από μια ενοποιητική λειτουργία και μέσα από την απουσία κάθε κοινωνικού καθορισμού. Σ' αυτήν την ταινία, σε αντίθεση με τον προηγούμενο τρόπο

13. «Ο θαυμαστός καινούργιος κόσμος του Ελληνικού Κινηματογράφου, Κριτική μιας μη κριτικής κριτικής», περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 20, 1979, σ. 47-49.

δημιουργίας εντυπώσεων ελληνικότητας, δεν γίνεται προσπάθεια για ανάπλαση ή εκμετάλλευση της πραγματικότητας, απλώς εγγράφονται οι κοινωνικές αντιθέσεις και επιχειρείται η παραγωγή μιας πιο αληθινής εικόνας της ελληνικής κοινωνίας, και στην προκειμένη περίπτωση της ελληνικής υπαίθρου.

Για την *Αναπαράσταση* έχουν επισημανθεί από πολλούς θεωρητικούς του κινηματογράφου οι πολιτικοί υπαινιγμοί και ο έμμεσος τρόπος άσκησης κριτικής του πολιτικού αδιεξόδου. Ο αποστεωμένος και περιχαρακωμένος χώρος όπου εκτυλίσσεται η ταινία, ο οποίος λειτουργεί σαν κλοιός θανάτου γύρω από τους έγκλειστους κατοίκους του χωριού, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια αλληγορία της πολιτικά καταπιεσμένης χώρας, που λειτουργεί ασφυκτικά για τους κατοίκους της.

Η θεωρητική αντιπαράθεση δημιουργών και κριτικών γύρω από την εξέλιξη του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου οξύνεται όλο και περισσότερο. Μερικές από τις χαρακτηριστικές φράσεις του Ραφαηλίδη για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο είναι: «Οι Έλληνες κινηματογραφιστές πρέπει να καταλάβουν πριν απ' όλα πως θα πρέπει να είναι καλλιτέχνες και όχι τεχνίτες», ή «ο κινηματογραφιστής-δημιουργός είναι ένας πάσχων άνθρωπος που αγωνιά για τη μοίρα αυτού του κόσμου και αγωνίζεται, με τον τρόπο του, για την αλλαγή του».¹⁴

Οι ίδιοι οι νέοι σκηνοθέτες δηλώνουν ότι σέβονται την ιστορία και δεν σκοπεύουν να τη σεναριοποιήσουν αλλά να την ερμηνεύσουν. Δηλώνουν ότι όλοι οι κινηματογραφιστές πρέπει να επαναστατήσουν ενάντια στην ωραιοποίηση της σύγχρονης ζωής και στην εμπορευματοποίηση των πολιτικών και κοινωνικών αντιθέσεων. Οι νέοι δημιουργοί, σύμφωνα με τα μανιφέστα και τις διακηρύξεις, θα πρέπει να αποκτήσουν μια στέρεη προβληματική και πνευματική συνείδηση.

Η όξυνση της διαμάχης των δύο στρατοπέδων εκδηλώθηκε έντονα και στο Φεστιβάλ του 1971, το οποίο χαρακτηρίστηκε από τον Τύπο ως «το Φεστιβάλ της οργής», εξαιτίας των ζωνρών αποδοκμασιών του κοινού και ειδικά των νέων του β' εξώστη. Το κοινό διαμαρτυρήθηκε, γιατί κόπηκαν 23 ταινίες μικρού μήκους σε σύνολο 33 και 8 μεγάλου σε σύνολο 17. Οι περισσότερες απορρίφθηκαν, γιατί οι πολιτικές τους αιχμές ενόχλησαν τη

14. Πρβλ. *Χρονικό 1971*, στο Γιάννη Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 119-120.

λογοκρισία της δικτατορίας, ενώ προκρίθηκαν ταινίες που δεν είχαν πλέον θέση σ' ένα καλλιτεχνικά απαιτητικό φεστιβάλ. Πιο πολύ αποδοκίμαστηκαν οι ταινίες του Καραγιάννη *Καταναλωτική κοινωνία*, *Παπαφλέσσας* του Ερρίκου Ανδρέου και *Η Ολυμπία* του Άγγελου Λάμπρου. Άρεσε πολύ η ταινία μικρού μήκους *Συστ* του Θόδωρου Μαραγκού, μια διακωμώδηση των πολιτικών και της ίδιας της κοινωνίας, και *Ο κόσμος των εικόνων* του Βασίλη Μάρου, ένα ντοκυμαντέρ για την ιστορία της αγιογραφίας. Η ταινία, όμως, που ενθουσίασε περισσότερο κοινό και κριτικούς ήταν η *Ευδοκία* του Αλέξη Δαμιανού, που, πολλά χρόνια αργότερα, τα μέλη των κριτικών κινηματογράφου την ανακήρυξαν καλύτερη ταινία όλου του ελληνικού κινηματογράφου. Και οι δύο ταινίες του Δαμιανού, *Μέχρι το πλοίο* και *Ευδοκία*, θεωρούνται μια βαθιά ανατομία της ελληνικής κοινωνίας.

Η εμπορικότητα του ελληνικού κινηματογράφου συνεχώς φθίνει, η μείωση του αριθμού των εισιτηρίων είναι κάθετη (μείωση κατά 30%), όπως κάθετη είναι και η πτώση του αριθμού των ταινιών που παράγονται, οι οποίες φθάνουν μόλις τις 64. Ο εμπορικός κινηματογράφος υποκαθίσταται σιγά-σιγά από την τηλεόραση, σε λίγο το κοινό του θα απορροφηθεί ολοκληρωτικά από τα ελληνικά σήριαλ και λίγο αργότερα από τις βιντεοταινίες. Ήδη το 1973, τη μεγαλύτερη ακροατικότητα έχει ο *Άγνωστος Πόλεμος*. Οι κινηματογράφοι αρχίζουν να κλείνουν και οι παραγωγοί και σκηνοθέτες του εμπορικού κινηματογράφου στρέφονται προς την παραγωγή τηλεοπτικών σειρών και ταινιών, διαμαρτυρόμενοι για την αδιαφορία του κράτους, για τη μη προστασία των κινηματογραφικών αιθουσών και για την άρνηση μείωσης της φορολογίας. Εν τω μεταξύ, ο νέος κινηματογράφος κερδίζει όλο και περισσότερο ένα μέρος του κοινού, το οποίο διάκειται εχθρικά απέναντι στην τηλεόραση και στον κατεστημένο κινηματογράφο.

Στο Φεστιβάλ του 1972, ολοκληρώνεται η ρήξη μεταξύ των παλαιών παραγωγών και των νέων σκηνοθετών. Επισήμως πλέον παραδίδεται η σκυτάλη στους νέους και ανεξάρτητους παραγωγούς. Οι περισσότερες ταινίες που παίρνουν μέρος στο Φεστιβάλ προέρχονται από τον Νέο Κινηματογράφο, όπου θα ξεχωρίσει και πάλι ο Αγγελόπουλος με τις *Μέρες του '36*, που, όπως διαφημίζεται και στην αφίσα, είναι: «Η μοναδική πολιτική ταινία που έγινε στη διάρκεια της 7ετίας και αναφέρεται ενάντια στη δικτατορία». Ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί σαν θεματικό υλικό τη λειτουργία

του μηχανισμού που οδηγεί στη δικτατορία του Μεταξά, δείχνοντας την παρακμή της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας. Ο παραλληλισμός της δικτατορίας του Μεταξά και της δικτατορίας του Παπαδόπουλου έγινε θέμα ατέρμωνων συζητήσεων.

Ο *Ελεύθερος Κόσμος* γράφει: «Η επιθυμία του σκηνοθέτη είναι σαφής. Θέλει να περιγράψει το καθεστώς και να δώσει τις δικές του απόψεις πάνω σ' αυτό. Μα δεν καταφέρνει σχεδόν να μας πείσει ούτε καν πως είχε τέτοια πρόθεση».

Τα Νέα γράφουν: «Στόχος εδώ δεν είναι ο θεσμός του Κοινοβουλευτισμού, αλλά η παραχάραξή του από τα πρόσωπα που τον εκφράζουν σ' εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή και που, στην πραγματικότητα, τα πρόσωπα αυτά είναι εχθροί του κοινοβουλευτισμού, αυτοί οι ίδιοι άνθρωποι που, ύστερα από λίγο, θα φέρουν ή θ' αποδεχθούν τη δικτατορία».¹⁵

Με τις *Μέρες του '36* αρχίζει η «Τριλογία της Ιστορίας» (*Μέρες του '36, Θίασος, Κυνηγοί*), μέσα από μια κινηματογραφική φόρμα αποσπασματικής αφήγησης. Και οι τρεις ταινίες του Αγγελόπουλου κάνουν μια ανατομία ιστορικών γεγονότων, ενώ μέσα από την προσέγγιση συγκεκριμένων καταστάσεων επιχειρείται μια πολιτική διαλεύκανση, όπως η πολιτική σήψη του τόπου στην *Αναπαράσταση*, ή η φθορά της εξουσίας στις *Μέρες του '36* και το παράλογο του εμφύλιου πολέμου στους *Κυνηγούς*.

Η προβολή της ταινίας *Μέρες του '36* στο εξωτερικό είχε μεγάλη απήχηση. Η προσέλευση του κοινού, ειδικά του φοιτητικού, ήταν αθρόα, γιατί ήθελε να δει την πρώτη πολιτική ταινία που γυριζόταν στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Εν τω μεταξύ, το «Ζ» του Κώστα Γαβρά συνεχίζει να διαδραματίζει πολιτικό ρόλο στο εξωτερικό λόγω της πολιτικής συγκυρίας, παρ' όλο που πολλοί πιστεύουν ότι ήταν μια «χαρακτηριστική περίπτωση ταινίας με πολιτικό θέμα» και όχι μιας «κατ' εξοχήν πολιτικής ταινίας», ένας μύθος που καλλιεργήθηκε από τις αντιδράσεις μιας μεγάλης μερίδας της διεθνούς κριτικής και ενισχύθηκε από τη μεγάλη εμπορική επιτυχία της.¹⁶

15. Στο ίδιο, σ. 149-150.

16. Μπάμπης Κολώνιας, «Τέχνη, ιστορία, πολιτική και αντίσταση», στο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 75, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 76, σ. 16-18.

6. ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ – ΦΟΙΤΗΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ: ΣΧΕΣΗ ΑΜΦΙΔΡΟΜΟΥ ΕΠΗΡΕΑΣΜΟΥ

Είναι γεγονός ότι οι προβολές των ελληνικών ταινιών στο εξωτερικό, οι οποίες παραπέμπουν σε ιστορικά δεδομένα που συνδέονται με την πολιτική κατάσταση της χώρας, οι συναυλίες του Θεοδωράκη, καθώς και η δραστηριότητα των Ελλήνων αυτοεξόριστων, μαζί με τις ειδήσεις που φθάνουν από την Ελλάδα, συντελούν στη δημιουργία ενός κλίματος, του οποίου ο απόηχος επηρεάζει άμεσα το φοιτητικό κίνημα στην Ελλάδα.

Εν τω μεταξύ, το δικτατορικό καθεστώς, στην προσπάθειά του να λογοκρίνει και τις ξένες ταινίες και μη έχοντας τους απαραίτητους μηχανισμούς, περιορίζεται σε μια αφελή αντιμετώπιση των ταινιών ψάχνοντας τα πολιτικά μηνύματα στην επιφάνεια, σε σλόγκαν, τραγούδια και ετικέτες. Έτσι, διαφεύγουν την προσοχή του αξιόλογες ξένες ταινίες με έμμεσους κοινωνικούς υπαινιγμούς και πολιτικές προεκτάσεις. Τις ταινίες αυτές ανακαλύπτει εύκολα το κοινό και γεμίζει τις αίθουσες που γίνονται χώροι ζύμωσης του πολιτικού γίνεσθαι της νεολαίας.

Για να επιστρέψουμε στο Φεστιβάλ του 1972, μια άλλη ταινία που ξεχωρίζει, εκτός από τις *Μέρες του 36*, είναι *Το Προξενίο της Άννας* του Παντελή Βούλγαρη, που, όπως έχει χαρακτηριστεί, είναι η πιο απλή και πιο περίπλοκη ταινία. Μια ταινία στην οποία δεν συμβαίνει τίποτα και όλα συμβαίνουν: Όπου η πιο σκληρή βία καταστρέφει την ευαισθησία μιας σκλάβας των ημερών μας, μέσα στην καθημερινότητα. *Το Προξενίο της Άννας* είναι μια αφήγηση που φαίνεται νατουραλιστικο-ρεαλιστική και που είναι εν τούτοις ολοκληρωτικά μεταφορική.

Υπάρχει μια συσχέτιση πολυσήμαντων στοιχείων που είναι πέρα για πέρα ανοιχτά στο ποιητικό διφορούμενο, καθώς η Άννα μπορεί να παραλληλιστεί με την Ελλάδα και το προξενίο της με την ελευθερία.¹⁷

Η ταινία, επίσης, του Μανουσάκη *Ο Βαρθολομαίος* θεωρείται αξιόλογη, μια σουρεαλιστική αλληγορία πάνω στον παραλογισμό της εξουσίας. Το θέμα κρίνεται επικίνδυνο από τη λογοκρισία, η ταινία κόβεται από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και επιπλέον δεν δίνεται άδεια προβολής της, γιατί, όπως ανακοινώνεται,

17. Gianni Toti, «Η οπτική της Ελληνικής σκοπιάς από τη σκοπιά της Ιταλικής οπτικής», στο *Φίλι*, 75/76, τόμος Β'.

«αντίκειται στους κοινωνικούς, θρησκευτικούς, οικογενειακούς και πολιτειακούς θεσμούς της κοινωνίας και υπαγορεύει εμμέσως την ασυδοσία και την αναρχία». Οι υπόλοιπες ταινίες που εμφανίζονται στο Φεστιβάλ είναι οι γνωστές εμπορικές συνταγές, με τη διαφορά ότι πολλοί παραγωγοί ή σκηνοθέτες, ακόμα και ο Τζαίμς Πάρις, χρησιμοποιούν ιστορικο-πολιτικά θέματα ή τίτλους που να εμπειρεύουν τις λέξεις «δημοκρατία», «όπλο» κ.λπ. για να προσελκύσουν το κοινό, του οποίου τα γούστα έχουν στραφεί προς ο,τιδήποτε έχει σχέση με την πολιτική ή την «επανάσταση».

Η τελευταία πριν την πτώση της δικτατορίας περίοδος (1973 -'74) βρίσκει τον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο σε συνεχή πτώση από άποψη εισιτηρίων και παραγωγής. Από την άλλη μεριά, οι περισσότερες ταινίες του Νέου Κινηματογράφου έχουν πολιτική θεματολογία. Στο Φεστιβάλ του 1973 επικρατεί κλίμα αναστάτωσης και πολιτικής αναταραχής. Βρισκόμαστε στις παραμονές της εξέγερσης του Πολυτεχνείου και η αποκάλυψη πολιτικοποίηση των νέων κινηματογραφιστών έχει αρχίσει να γίνεται εμφανής. Πολλές ταινίες που παίρνουν μέρος σ' αυτό το Φεστιβάλ, παρ' ότι έχουν καθαρά πολιτικό περιεχόμενο, καταφέρνουν, λόγω της πολιτικής αναταραχής, να ξεπεράσουν τη λογοκρισία η οποία έχει γίνει πιο ελαστική. Προκρίνεται το *Μαύρο-Άσπρο* των Θανάση Ρεντζή και Νίκου Ζερβού, μια ταινία με πολλές αναφορές στο φοιτητικό κλίμα πριν την εξέγερση του Πολυτεχνείου, που καταγράφει με μεγάλη αμεσότητα τις επαναστατικές τάσεις που έχουν αρχίσει από την άνοιξη του '73 και καυτηριάζει την κοινωνική αδράνεια. Το μαύρο, σύμβολο της πολιτικής απραξίας, και το άσπρο, της επαναστατικότητας, συνθέτουν ένα σύστημα το οποίο έρχεται σε σύγκρουση. Η ταινία θεωρήθηκε πολιτική και προφητική σε σχέση με τις επερχόμενες φοιτητικές εξεγέρσεις, από τη μια μεριά, και σε σχέση με το μελλοντικό «βόλεμα» του συστήματος, από την άλλη. Αρχικά απαγορεύτηκε από τη λογοκρισία και στη συνέχεια προβλήθηκε με περικοπές.

Αυτή τη χρονιά, στο Φεστιβάλ συμμετέχει ένας μεγάλος αριθμός ταινιών μικρού μήκους. Οι περισσότερες θίγουν πολιτικά προβλήματα, αναφέρονται στην πολιτική και κοινωνική αποξένωση ή εγγράφουν μ' ένα στυγνό ρεαλισμό, εξουδετερώνοντας κάθε γραφικότητα, την παρακμή της ελληνικής επαρχίας. Σε μερικές από αυτές τις ταινίες, όπως στις *Υπογράψτε παρακαλώ*, *Η τελευταία*

πρόβα κ.ά., σε μια πρώτη φάση δεν δόθηκε άδεια προβολής, μετά όμως επετράπη να προβληθούν. Την ίδια χρονιά, μια καινούργια αντιπαράθεση αρχίζει. Το κοινό του εξώστη είναι πολύ μαχητικό, αν και ο κύριος όγκος των ταινιών που προβάλλονται ανήκει στους νέους δημιουργούς. Το κριτήριο της επιδοκimasίας ή αποδοκimasίας είναι πλέον πολιτικό και όχι ποιοτικό. Αν μια ταινία έχει άμεσα πολιτικά μηνύματα εικονικά ή γλωσσικά, χειροκροτείται, αν όχι, αποδοκimasίζεται έντονα. Οι κριτικοί αρχίζουν ν' ανησυχούν και να γράφουν για μια κακώς εννοούμενη πολιτικοποίηση και έναν αδέξιο στρατευμένο κινηματογράφο. «Καταλαβαίνουμε», λένε, «τη δίψα του κοινού για την πολιτική αλλά δεν πρέπει να χάνουμε εντελώς την αισθητική μας, δεν είναι δυνατόν να χειροκροτείται μια κακή ταινία μόνο και μόνο επειδή ρίχνει στα πλάνα της φωτογραφίες από το Βιετνάμ ή ακούγονται επαναστατικά τραγούδια και πολιτικά σλόγκαν».¹⁸

Η εξέγερση των φοιτητών, τα γεγονότα του Πολυτεχνείου και το γενικό πολιτικό κλίμα επηρέασαν την εξέλιξη του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Οι ταινίες του για πολλά χρόνια φέρνουν τη σφραγίδα των πολιτικών βιωμάτων των δημιουργών του. Εξάλλου, και μετά από την εξέγερση του Πολυτεχνείου, λίγο πριν από την πτώση της δικτατορίας, οι νέοι σκηνοθέτες βρίσκονται σε εμπόλεμη κατάσταση με το δικτατορικό καθεστώς, αφού πολλοί από αυτούς εξορίζονται ή φυλακίζονται ακόμα και λίγους μήνες πριν από τη μεταπολίτευση. Ειδικά, οι ταινίες που είχαν αρχίσει να γυρίζονται πριν από τη μεταπολίτευση και ολοκληρώθηκαν μετά ήταν φορτισμένες συναισθηματικά και χρησιμοποιούσαν μια κινηματογραφική γλώσσα, η οποία έμμεσα αμφισβητούσε τον ιδεολογικό λόγο του καταρρέοντος καθεστώτος. Η πολιτική αλλαγή διευκόλυνε την ολοκλήρωση και προώθηση αυτών των ταινιών μέσω διαφόρων φεστιβάλ και ενός παράλληλου κυκλώματος, το οποίο άρχισε να αναπτύσσεται αμέσως μετά τη μεταπολίτευση. Όταν λέμε παράλληλο κύκλωμα, εννοούμε αυτόνομες κινηματογραφικές λέσχες, στο πλαίσιο πολιτιστικών γραφείων ή πολιτικών οργανώσεων, λέσχες που λειτουργούν στο πλαίσιο φοιτητικών συλλόγων, την Ταινιοθήκη της Ελλάδος και τη Λέσχη Εθνογραφικού

18. Νατάσσα Μπακογιαννοπούλου, περιοδικό *Γυναίκα*, στο Γιάννης Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 202.

Κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, οι δύο τελευταίες λειτουργούσαν στην Ελλάδα από το 1967.

Την ίδια περίοδο, η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών μετατρέπεται σε επίσημο συνδικαλιστικό όργανο των νέων σκηνοθετών και αγωνίζεται για τη βελτίωση του ελληνικού κινηματογράφου και την προώθησή του στον ελληνικό και διεθνή χώρο.

Οι Έλληνες σκηνοθέτες συγκρούονται με την κρατική κινηματογραφική πολιτική και ασκούν κριτική στην κινηματογραφική νομοθεσία του 1973, την οποία θεωρούν ανεπαρκή για την προστασία της ελληνικής παραγωγής. Συγχρόνως, απαιτούν την άρση της λογοκρισίας, τη μείωση της φορολογίας για τον κινηματογράφο και τη θέσπιση κινήτρων για την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας.

Την ίδια εποχή, σκηνοθέτες, δημοσιογράφοι και τεχνικοί συγκροτούν ομάδες οι οποίες στρέφονται προς τον «στρατευμένο κινηματογράφο». Καταγράφουν πολιτικά γεγονότα, όπως τοπικές εξεγέρσεις, καταλήψεις εργοστασίων, απεργίες, φοιτητικές εξεγέρσεις κ.λπ.. Κυρίως, κινηματογραφούν χώρους που έχουν άμεση σχέση μ' ένα συγκεκριμένο γεγονός και παίρνουν συνεντεύξεις από ανθρώπους που έχουν ζήσει τα γεγονότα και θέλουν να μιλήσουν. Γίνονται, επίσης, αναφορές σε ιστορικά γεγονότα μέσα από παλιά ντοκουμαντέρ ή γραπτά κείμενα. Σαν παράδειγμα θα μπορούσαμε να αναφέρουμε την ομάδα ΚΙΝΟ που κάνει το ντοκουμαντέρ *Κινηματογραφικές στιγμές του '73*, μια άλλη ομάδα που γυρίζει αργότερα ένα ντοκουμαντέρ για την Κύπρο, με αφορμή τα γεγονότα στο νησί, και μια άλλη η οποία, αποτελούμενη από τέσσερα άτομα, γυρίζει μια ταινία για τη Μακρόνησο και τη Γυάρο. Αμέσως μετά τη μεταπολίτευση, γυρίζονται δύο ταινίες, ντοκουμαντέρ στο εξωτερικό και μία στην Ελλάδα, με θέμα τα πολιτικά γεγονότα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Το υλικό τους συντίθεται από: α) ντοκουμέντα, β) μουσική, γ) καταγγελίες, δ) αναπαραστάσεις.

Η ταινία του Ζυλ Ντασσέν *Η Δοκιμή* δομείται πάνω στην κεντρική ιδέα της αναπαράστασης – μέσα σε στούντιο – διαφόρων χαρακτηριστικών στιγμιότυπων από τη δικτατορική Ελλάδα (τρομοκρατία, συλλήψεις, ανακρίσεις, βασανιστήρια) και κυρίως το Πολυτεχνείο. Η ταινία της Λιζ Κουστόφ *Ρωμιούσινη*, μια μουσική βιογραφία του Μίκη Θεοδωράκη, έχει βασικό άξονα μια συναυλία του στο παρισινό «Μπομπινό» και ντοκουμέντα που αναφέρονται

στη ζωή του συνθέτη. Η ταινία του Νίκου Κούνδουρου *Τα τραγούδια της φωτιάς*, που είναι η μόνη που γυρίζεται στην Ελλάδα το '74 μετά την πτώση της δικτατορίας, έχει ως θέμα τις δύο συναυλίες που δόθηκαν στην Αθήνα το φθινόπωρο του 1974. Και οι τρεις αυτές ταινίες προβλήθηκαν στην Ελλάδα μεταδικτατορικά και στήριξαν τη λειτουργία τους στη συγκινησιακή φόρτιση, διοχετεύοντας την ιστορία και την πολιτική όχι άμεσα σαν τέτοιες, αλλά κυρίως μέσα από τη μουσική – «μέσα από μια μετουσιωμένη έκφραση της ιστορίας και της πολιτικής».¹⁹

Στο Φεστιβάλ του 1974, το πρώτο μετά τη μεταπολίτευση, επικρατεί ένα κλίμα οργής και ενθουσιασμού. Οι κινηματογραφιστές, περιτριγυρισμένοι από πανώ με συνθήματα «Λογοκρισία τέλος», «Ζήτω το λαϊκό Φεστιβάλ», απαιτούν την παραίτηση των χουντικών επιτροπών, την κατάργηση της λογοκρισίας και τη συμμετοχή στο Φεστιβάλ των ταινιών που είχαν απαγορευτεί κατά τη δικτατορία.

Το μεγαλύτερο ενθουσιασμό προκάλεσε η ταινία του Θέου Κιέριον, γιατί είχε άμεσες αναφορές σε στοιχεία που έπαιζαν ρόλο στην επιβολή ή στην ανατροπή του δικτατορικού καθεστώτος (παρακράτος, ξένες υπηρεσίες, τύπος, διανοούμενοι, φοιτητικό κίνημα). Επιπλέον, είχε λάβει μυθικές διαστάσεις λόγω των οικονομικών δυσκολιών κατά το γύρισμά της και της απαγόρευσης της προβολής της από τη δικτατορία.²⁰ Στο ίδιο και στο επόμενο φεστιβάλ εμφανίζονται ταινίες που έχουν χαρακτηριστεί ως πολιτικό «σινεμά ντιρέκτ» και καταγράφουν τον ξεσηκωμό των κατοίκων σε αγροτικές περιοχές, την εξέγερση του Πολυτεχνείου και τα πολιτικά γεγονότα πριν και μετά τη δικτατορία. Τέτοιες ταινίες είναι: *Μέγαρα* του Γ. Τσεμπερόπουλου,²¹ *Αγώνας* της Ομάδας των 6, *Μαρτυρίες* του Ν. Καβουκίδη κ.ά..

Η άνθηση του στρατευμένου κινηματογράφου, σαν κινηματογραφικής μορφής, στην Ελλάδα κράτησε για λίγα χρόνια μετά τη μεταπολίτευση, γεγονός που συνέβη και στο εξωτερικό. Είναι

19. Μπάμπης Κολώνιας, *ό.π.*, σ. 27.

20. Πρβλ. Μαρία Κομνηνού, 1991, «Ελληνικός Κινηματογράφος. Προβλήματα ιδεολογίας (β)», το *Κιέριον: Μια πρόταση των νέων διανοούμενων του ελληνικού κινηματογράφου*», στο *Σημειώσεις και άρθρα για το μάθημα: Κινηματογράφος – ιδεολογία – πολιτική*, Αθήνα, σ. 70-74.

21. Πρβλ. Μ. Δημόπουλος, «Μέγαρα», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 74, Αύγουστος, Σεπτέμβριος, σ. 22-23.

γνωστό ότι οι περίοδοι οικονομικής και πολιτικής κρίσης συντείνουν στην αναβίωση της στρατευμένης τέχνης. Τη δεκαετία του '30 – περίοδο κρίσης – η γερμανική και αμερικάνικη παραγωγή στρέφεται προς το στρατευμένο κινηματογράφο με σπάνιες πολιτικές μαρτυρίες για τους αγώνες των εργατών εκείνης της εποχής. Αργότερα, μετά το Μάη του '68, οι κινηματογραφιστές ανακαλύπτουν ότι ο «επίσημος» κινηματογράφος δεν τους επιτρέπει να κάνουν ταινίες που να έχουν άμεση σχέση με την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα και επιχειρούν, μέσα στα πλαίσια επαγγελματικών κοινοπραξιών ή πολιτικών ενώσεων, να γυρίζουν φτηνές ταινίες. Η πιο οργανωμένη ομάδα στρατευμένου κινηματογράφου ήταν η «SLON», η οποία κατόρθωσε να βρίσκεται παρούσα σε πολλούς αγωνιστικούς χώρους, όπως στις απεργίες στη Μπεζανσόν, στις οδομαχίες του Μάη του '68, στους αντιϊμπεριαλιστικούς αγώνες στη Λατινική Αμερική, στην πτώση του σοσιαλισμού στη Χιλή κ.λπ.. Πολλές από αυτές τις ταινίες που παράγονταν ή διανέμονταν από τη «SLON» προωθούνταν σε όλο τον κόσμο.²²

Όμως, σύντομα ο στρατευμένος κινηματογράφος αρχίζει να αμφισβητείται από μια μερίδα των ίδιων δημιουργών, οι οποίοι όλο και περισσότερο στρέφονται σ' ένα άλλο είδος κινηματογράφου με δυσκολότερα αναγνώσιμους κώδικες. Σε πολλές από τις μετέπειτα ταινίες δεν βλέπει κανείς στο κέντρο του περιεχομένου τους μια ευδιάκριτη κριτική προσέγγιση της ιστορίας. Αντ' αυτού μπορεί να συναντήσει ένα λόγο ο οποίος επιτίθεται κυρίως στη λεγόμενη «δοξασία» που μπορεί να είναι και της αριστεράς. Σιγά-σιγά οι νέοι σκηνοθέτες εγκαταλείπουν το «πραγματικό» της «διαφάνειας», πιστεύοντας ότι ο δικός τους κινηματογράφος πρέπει να είναι το πεδίο μιας ανάλυσης του «πραγματικού» της «α-διαφάνειας». Υποστηρίζουν ότι, όταν μιλάνε για «πραγματικό», δεν εννοούν τη ρευστή υποκειμενική πραγματικότητα, αλλά αυτό που μέσα στην πραγματικότητα παρουσιάζεται να έχει ένα χαρακτηριστικά αναμφίβολης βεβαιότητας για το υποκείμενο.²³

22. Πρβλ. Μ. Δημόπουλος, «Στρατευμένος Κινηματογράφος» (από τη σπίθα στη φλόγα) I.S.K.R.A ή τα προβλήματα του στρατευμένου κινηματογράφου, *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 75, Μάρτιος - Απρίλιος 75, σ. 34-36.

23. Στο ίδιο, σ. 37.

7. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Εάν σήμερα προσπαθούσε κανείς να αποτιμήσει την αλληλεπίδραση μεταξύ αντιδικτατορικού φοιτητικού κινήματος και ελληνικού κινηματογράφου, θα μπορούσε να πει με ββαιότητα ότι ο ελληνικός κινηματογράφος, τουλάχιστον τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας, δεν είχε να παρουσιάσει ούτε ένα δείγμα δουλειάς στο οποίο να διαφαίνεται έμμεσα ή άμεσα ή αμφισβήτηση του κυρίαρχου ιδεολογικοπολιτικού λόγου. Εκείνη την περίοδο, το μόνο είδος κινηματογράφου που υπήρχε ήταν αυτό που υπηρετούσε απόλυτα το δικτατορικό καθεστώς. Αργότερα, όμως, και ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια πριν τη μεταπολίτευση, οι τάσεις των νέων κινηματογραφιστών, οι συγκρούσεις μεταξύ νέων και παλιών σκηνοθετών και οι διαξιφισμοί του κοινού στα Φεστιβάλ συνέβαλαν στην κλιμάκωση του αντιδικτατορικού φοιτητικού κινήματος. Όσον αφορά στο ρόλο που έπαιξε το δικτατορικό καθεστώς στην εξελικτική πορεία του ελληνικού κινηματογράφου, είναι γεγονός ότι η καταπίεση ανάγκασε τους κινηματογραφικούς δημιουργούς να εφεύρουν και να υιοθετήσουν λανθάνοντες κώδικες επικοινωνίας για να μπορέσουν να περάσουν πολιτικά και κοινωνικο-οικονομικά μηνύματα. Οι κριτικές θέσεις των δημιουργών εκδηλώνονται με την υποκατάσταση των κλασικών κωδίκων από καινούργιους, οι οποίοι υπονούν ή προβάλλουν μια ιδεολογική αντίθεση με το κατεστημένο. Σιγά-σιγά οι ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, θεματολογικά και μορφικά, έρχονται σε ρήξη με τις ως τότε γνωστές ταινίες, οι οποίες στηρίζονται στην ομοιομορφία της αναπαραστάσης. Οι νέες ταινίες προσπαθούν να χρησιμοποιήσουν έναν αποσπασματικό λόγο και μια α-συνέχεια στην αφήγηση, δείγματα γραφής που αρχίζουν να διακρίνονται από τις δύο πρώτες ταινίες του Αγγελόπουλου *Αναπαράσταση* και *Μέρες του '36* και φθάνουν να ολοκληρωθούν με συνέπεια στο *Θίασο*.

Εάν θελήσει κανείς να εντοπίσει τα αφετηριακά ίχνη του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, θα πρέπει να ανατρέξει στις αρχές της δεκαετίας του '60. Πριν από το 1967, όπως ήδη αναφέρθηκε, είχαν αρχίσει να διαφαίνονται οι ανανεωτικές ως προς την τεχνική της αφήγησης και τη θεματολογία τάσεις. Κατά τη δικτατορία, η παρουσία τους είναι περιθωριακή και το 1975 φθάνουν στην κορύφωσή τους με το *Θίασο* του Αγγελόπουλου. Από εκείνο το σημείο και μετά, ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος προσπαθεί να παγιώσει τη διαφοροποίησή του από τον Παλιό.

Και όταν λέμε διαφοροποίηση μεταξύ Παλιού και Νέου Κινηματογράφου, εννοούμε τόσο την αλλαγή του φορέα ελέγχου όσο και την ποιοτική αλλαγή και τον εμπλουτισμό των κωδίκων.²⁴

Ο πρώτος στόχος πέτυχε, αφού από τον έλεγχο του παραγωγού περάσαμε στον έλεγχο του σκηνοθέτη και από τον κινηματογράφο του παραγωγού στον κινηματογράφο του σκηνοθέτη. Το ρόλο του παραγωγού, από το 1980 και μετά, αναλαμβάνει, κυρίως, το κράτος μέσω του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Όσον αφορά τη δεύτερη επιδίωξη – την ποιοτική αναβάθμιση της ελληνικής ταινίας – το θέμα είναι πολυδιάστατο και οι γνώμες διίστανται. Υποστηρίζεται, όμως, από πολλούς ότι ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, εκτός από ορισμένες εξαιρέσεις, δεν έχει βρει την ταυτότητά του, αλλά είναι ακόμα στο στάδιο της φορμαλιστικής και θεματολογικής του αναζήτησης.

24. «Φεστιβάλ Κινηματογράφου», *Φιλμ*, τόμος Β', τεύχος 7ο, Φθινόπωρο 1975, σ. 11.