

ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΣ ΜΟΥΡΑΤΙΔΗΣ

ΟΙ ΓΕΡΜΑΝΟΙ ΞΑΝΑΡΧΟΝΤΑΙ...

ΤΙ ΕΚΑΝΕΣ ΣΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ ΘΑΝΑΣΗ;

Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΚΑΙ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ
ΔΥΟ ΣΑΤΙΡΙΚΩΝ ΚΩΜΩΔΙΩΝ

Οι δυνατότητες ενασχόλησης του λαϊκοεμπορικού κινηματογράφου με την πολιτική καθορίστηκαν από τις ιδεολογικοπολιτικές συνέπειες του Εμφυλίου. Τα ακραία μέτρα που επέβαλαν οι νικητές στους ηττημένους και το ιδιόμορφο –αυταρχικό αλλά με δημοκρατικό προσωπείο– καθεστώς που εγκαθιδρύθηκε μετά το τέλος του. Υπό τους όρους αυτούς η μεταφορά της πολιτικής στο σανίδι του «ελαφρού θεάτρου» ή στην οθόνη του εμπορικού κινηματογράφου υπήρξε εξ ορισμού «αμήχανον τέχνημα». Μόνο μέσα στο πλαίσιο της «περιορισμένης» ή «πειθαρχημένης» ή «κατ' επίφασιν»¹ μεταπολεμικής δημοκρατίας εξηγείται ο περιορισμένος αριθμός ταινιών με θέμα την πολιτική αλλά και η σχετική ρηχότητα της σάτιράς τους, αφού δεν μπορούσαν να θίξουν ανοιχτά τις βάσεις του μετεμφυλιακού καθεστώτος (αντικομμουνισμός, στρατόπεδα συγκέντρωσης, εξορίες, φυλακίσεις, εκτελέσεις, αποκλεισμός των μη «εθνικοφρόνων» πολιτών από τη δημόσια διοίκηση...) ή να αναμοχλεύσουν ζητήματα απαγορευμένα από τον επίσημο καθεστωτικό λόγο (Κατοχή, αντίσταση/δωσιλογισμός, δράση του ΕΑΜ...).

Παρ' όλα αυτά, αν μπορούμε στον κόπο να τον μελετήσουμε προσεκτικότερα, θα διαπιστώσουμε ότι ο εμπορικός κινηματογράφος, συγκαλυμμένα και έμμεσα, έστω και με τις ακρωτηριασμένες θεσμικά δυνατότητές του, παρακολούθησε τα λαϊκά αιτήματα για συμβιβασμό και μετριοπάθεια, εκσυγχρονισμό και εξορθολογισμό του πολιτικού συστήματος, ακόμη και κατάργηση των καταπιεστικών μέτρων του μετεμφυλιακού καθεστώτος. Στο παρόν άρθρο, με δείγματα ανάλυσης δύο κορυφαίες ταινίες της μεταπολεμικής παραγωγής, «Οι

1. Για την προέλευση των χαρακτηρισμών βλ. Γ. Γιαννούπουλος, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και Ευρωπαϊκή ιστορία (1945-1963)*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1992, σ. 279.

Γερμανοί ξανάρχονται» (1947)² και «Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;» (1971),³ θα αποπειραθούμε να διερευνήσουμε τη σημασία τους ως μαρτυριών για την εξιστόρηση του πολιτικοκοινωνικού τους περιβάλλοντος αλλά και τη λειτουργία τους ως μηχανισμών κατασκευής της κοινωνικής συναίνεσης, όπως και των ορίων της, σε δύο κρίσιμες συγκυρίες της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, τον Εμφύλιο και τη Δικτατορία.

Η πρώτη εξήγηση που οφείλει να δώσει όποιος αποφασίζει να επιλέξει κάποιες ταινίες από το σύνολο της εμπορικής παραγωγής αφορά στα κριτήρια που δικαιολογούν την εκλογή του. Στην προκειμένη περίπτωση τα κριτήρια υπήρξαν δύο κατηγοριών: φιλικά-«κειμενικά» και εξωφιλικά-«εξωκειμενικά». Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι προφανείς, αλλά όχι συμπτωματικές ομοιότητες που παρουσιάζουν στην κύρια θεματική κατάσταση, τις περιπέτειες των βασανισμένων κατοίκων της Αθήνας στη διάρκεια της Κατοχής, και στη σκιαγράφηση του πρωταγωνιστικού ρόλου σύμφωνα με τον κλασικό τύπο του ήρωα-«αντιήρωα». Και στις δύο ταινίες οι δημιουργοί χρησιμοποιούν το κωμικό στοιχείο δίκην κυνής, ώστε να θίξουν τα σπουδαιότερα σύγχρονά τους ζητήματα ηθικής ή πολιτικής τάξης στα οποία σκόπευαν. Τους κύριους ρόλους κλήθηκαν να υποδυθούν δύο από τους μεγαλύτερους κωμικούς, ο Β. Λογοθετίδης στην πρώτη, ο Θ. Βέγγος στη δεύτερη, που ευτύχησαν να γνωρίσουν ανεπανάληπτη, ο καθένας για τα μέτρα της εποχής του, δημοφιλία, με την ετυμολογική σημασία του όρου, αληθινή και άδολη αγάπη από το κοινό.⁴ Άλλωστε, όπως θα φανεί στη συνέχεια, οι ταινίες βρίσκονται σε διαρκή και έντονο διάλογο.

Βέβαια, με τα κριτήρια που εκτέθηκαν ως εδώ θα μπορούσε, και ανυπερθέτως θα άξιζε αν δεν υπήρχαν αντικειμενικοί περιορισμοί, να συμπεριληφθεί στην παρουσίαση και ο ενδιαμέσος κρίκος της αλυσίδας, η ταινία «Ψηλά τα χέρια Χίτλερ» (1962).⁵ Το κρίσιμο για την επιλογή μέτρο υπήρξε η χρονική στιγμή και η ιστορική συγκυρία της (επί σκηνής παράστασης ή οθόνης) προ-

2. Παραγωγή: Εν. Καλλιτέχνες και Φ.Φ., Σκηνοθέτης Α. Σακελλάριος, Σενάριο: Α. Σ. – Χρ. Γιαννακόπουλος, Ερμηνείες: Β. Λογοθετίδης, Χρ. Τσαγανέας, Μ. Φωτόπουλος, Γ. Βασιλειάδου, Α. Διανέλλος, Ευ. Πρωτοπαππάς, Ντ. Δημόπουλος, Ί. Λιβυκού.

3. Παραγωγή: Ντ. Κατσουρίδης, Σκηνοθέτης: Ντ. Κατσουρίδης, Σενάριο: Α. Γιαλαμάς – Ντ. Κατσουρίδης, Ερμηνείες: Θ. Βέγγος, Ε. Ροδίτη, Κ. Γώγου, Α. Παπαδόπουλος, Μ. Δεστούνης, Κ. Λαμπροπούλου.

4. «Οι ηθοποιοί δεν διεκπεραιώνουν απλώς έργο επί σκηνής: αλληλεπιδρούν με τους θεατές, που τους εμπιστεύονται και ταυτόχρονα τους εκλαμβάνουν ως στερεότυπα», Ρ. Sorlin, *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος - Ευρωπαϊκές κοινωνίες, 1939-1990*, Αθήνα, Νεφέλη, 2004, σ. 35.

5. Παραγωγή: Ν. Μήλας, Σκηνοθέτης: Ρ. Μανθούλης, Σενάριο: Δ. Μήλας, Ερμηνείες: Θ. Βέγγος, Β. Διαμαντόπουλος, Μ. Καλαντζοπούλου, Β. Ανδρονίδης, Γ. Καλαντζόπουλος, Ν. Κεδράκας, Σπ. Καλογήρου.

βολής τους, η οποία τις φόρτισε με πολυσήμαντες πολιτικές συμπαραδηλώσεις που εξηγούν τόσο τη μεγάλη εμπορική τους επιτυχία, κατά συνέπεια τη μαζική άρα και λαϊκή τους απήχηση, όσο και τον εκτεταμένο (κάποτε βίαιο) δημόσιο διάλογο που προκάλεσαν με τον ιδεολογικό τους λόγο. Τέλος, τις ταινίες συνδέει άλλη μία σύμπτωση, ότι για τους λόγους που θα εξηγηθούν προβλήθηκαν για πρώτη φορά στη Θεσσαλονίκη.

Στους «Γερμανούς» ένας φιλήσυχος ένοικος κάποιας πλακιώτικης αυλής, αγανακτισμένος από το φανατισμό των συγκατοίκων του και την απαξίωση της ζωής στην Αθήνα του Εμφυλίου, ονειρεύεται την επιστροφή των Γερμανών, για να υπενθυμίσει στους συμπατριώτες του, μέσω των δεινών της Κατοχής, την αξία της συνδιαλλαγής και της δημοκρατίας. Οι «Γερμανοί» παραστάθηκαν στο θέατρο⁶ τον Οκτώβριο του 1946, δύο σχεδόν χρόνια μετά τα Δεκεμβριανά και την ήττα των δυνάμεων του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ στη μάχη της Αθήνας. Στο πιο πρόσφατο παρελθόν βρίσκονται οι εκλογές της 31ης Μαρτίου 1946, στις οποίες μετά την αποχή Αριστεράς και Κεντροαριστεράς η «Ηνωμένη Παράταξις Εθνικοφρόνων» εξασφάλισε απόλυτη πλειοψηφία. Από τον Απρίλη οι φιλοβασιλικές πολιτικές δυνάμεις ανέλαβαν την κυβερνητική εξουσία και την προετοιμασία του δημοψηφίσματος (1 Σεπτεμβρίου 1946), με το οποίο επέστρεψε στο θρόνο ο Γεώργιος Β'. Από τον Μάιο λειτουργούν οι Επιτροπές Ασφαλείας, ενώ από τον Ιούνιο ισχύει το περιβόητο Γ' Ψήφισμα και βάσει αυτού θεσπίζονται τα Έκτατα Στρατοδικεία. Ωστόσο, κυκλοφορούν τυπικά ελεύθερα για έναν ακόμη χρόνο ο Ριζοσπάστης και η *Ελεύθερη Ελλάδα*, και το ΚΚΕ δεν έχει τεθεί εκτός νόμου (Α.Ν. 509, Δεκ. 1947). Κοντολογίς, όταν το έργο ανεβαίνει στη σκηνή, η Ελλάδα μετεωρίζεται μέσα σε δυσόλινο σκηνικό εμφυλίου πολέμου, ένα βήμα πριν από τη γενίκευσή του.⁷ Αυτό το ρευστό περιβάλλον, μέσα στο οποίο συνυπάρχουν και ανταγωνίζονται οι μνήμες του πολέμου '40-'41, της Κατοχής, του έπους της Αντίστασης, των Δεκεμβριανών αλλά και η ζοφερή πραγματικότητα της («λευκής τρομοκρατίας») υποτυπώνεται στο έργο παράλληλα με την κρυφή ελπίδα-αίτημα της πλειοψηφίας του λαού για την αποτροπή της ανεπιθύμητης αυτής προοπτικής.

Είναι αξιοσημείωτο ότι, παρά το διχαστικό κλίμα, την οξύτητα των αντιπαραθέσεων και τους συνακόλουθους κινδύνους, λιγότερο ο κινηματογράφος και περισσότερο το εμπορικό θέατρο ασχολήθηκε με την πολιτική σχετικά άμεσα

6. Το αντικείμενο της έρευνας είναι η κινηματογραφική μορφή του έργου, αλλά πιστεύω ότι είναι πάντα απαραίτητη η αναφορά στα ιστορικά συμφραζόμενα που απηχούνται στην πρώτη παρουσίασή του. Στην αντίθετη περίπτωση, εύκολα μπορεί ο ερευνητής να παρασυρθεί σε εσφαλμένες αναγωγές και συνακόλουθα σε αμφίβολης εγκυρότητας συμπεράσματα.

7. Για τον προβληματισμό, πότε πρέπει να τοποθετηθεί η αρχή του Εμφυλίου, πέρα από την «καθιερωμένη» ημερομηνία της 31ης Μαρτίου 1946 βλ. Γιαννούλπουλος, *ό.π.*, σ. 255 κ.ε.

και εντατικά. Τυπικά αξιοποίησε τη δημοκρατική επίφαση που διατήρησε το κράτος κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου. Ουσιαστικά, όμως, στηρίχτηκε σε ευρύτερα κοινωνικά, πολιτικά και ιδεολογικά ερείσματα. Τον Νοέμβριο του '45 οι Σακελλάριος–Γιαννακόπουλος παρουσίασαν την πρώτη (τους) κωμωδία πρόζας με θέμα την άμεση πολιτική επικαιρότητα. Η εισπρακτική επιτυχία τούς ενθάρρυνε να συνεχίσουν να γράφουν έργα με θέμα ή πλαίσιο την πολιτική επικαιρότητα, προορισμένα για τους εμπορικότερους θιάσους της Αθήνας, του Β. Αργυρόπουλου και του Β. Λογοθετίδη.⁸ Την προσοδοφόρο αυτή τακτική έσπευσαν να ακολουθήσουν και άλλοι συγγραφείς και εμπορικοί θιάσοι, με αποτέλεσμα μία ομάδα έργων τα οποία μοιράζονται πολλά κοινά στοιχεία σε μύθο, πλοκή, χαρακτήρες και, το κυριότερο, εμπεριέχουν όλα επίλογο-μήνυμα κατευνασμού και εθνικής συμφιλίωσης, το οποίο, μολοντί δεν έθιγε το ζήτημα της πραγματικής πολιτικής ισχύος μετά τα Δεκεμβριανά, επαναλάμβανε στην ουσία τα ΕΑΜικά συνθήματα της Αμνηστίας και της Λήθης.⁹

Η ενασχόληση συγγραφέων του εμπορικού θεάτρου με την πολιτική επικαιρότητα ήταν την περίοδο αυτή μια εξαιρετικά επικίνδυνη υπόθεση. Όσο βέβαιο ήταν ότι σε περίοδο έξαψης των πολιτικών παθών μια σατιρική κωμωδία με θέμα την πολιτική –θέ(α)μα για πολλά χρόνια απαγορευμένο– θα μαγνητίζε τα πλήθη και θα εξασφάλιζε εισπρακτική επιτυχία, άλλο τόσο σίγουρο ήταν ότι ο παρα-

8. Η συγγραφική δυάδα Σακελλάριου–Γιαννακόπουλου πρωταγωνίστησε και πρωτοπόρησε στη διαδικασία της μεταφοράς της πολιτικής στο σανίδι του εμπορικού θεάτρου (και στην οθόνη του κινηματογράφου). Τα θεατρικά αυτά έργα με τη χρονολογική σειρά που παρουσιάστηκαν επί σκηνής έχουν ως εξής: «Κυριακή αρχία», θέατρο-θιάσος Β. Αργυρόπουλου (1 Αυγ.-2 Δεκ. 1945), «Τσαγκαροδευτέρα», θ.-θ. Β. Αργυρόπουλου (4 Δεκ. 1945-29 Ιαν. 1946), «Η Δεξιά, η Αριστερά και ο κυρ-Παντελής», θ.-θ. Κοτοπούλη, Διευθυντής: Β. Λογοθετίδης (29 Απρ. 1946-7 Ιουν. 1946), «Οι Γερμανοί ξανάρχονται», θ.-θ. Κοτοπούλη, Διευθυντής: Β. Λογοθετίδης (19 Οκτ. 1946-16 Μαρ. 1947), «Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς», θ.-θ. Β. Αργυρόπουλου (8 Ιαν. 1947-16 Φεβ. 1947), «Το Ακίνητο που κουνήθηκε», θ.-θ. Β. Αργυρόπουλου (3 Ιουν. 1947-25 Σεπ. 1947), «Μια κυρία ατυχήσασα», θέατρο Κατερίνας, θιάσος Κατερίνας–Λογοθετίδη (22 Αυγ. 1947-28 Σεπ. 1947), «Ένας ήρωας με παντούφλες», θέατρο Κεντρικών, θιάσος Β. Λογοθετίδη (11 Οκτ. 1947-23 Νοεμ. 1947), «Τρωικός Πόλεμος», θέατρο Κεντρικών, θιάσος Β. Λογοθετίδη (27 Φεβ. 1948-28 Μαρ. 1948), «Παράνομος κυκλοφορία», θ.-θ. Β. Αργυρόπουλου (17 Δεκ. 1948-3 Απρ. 1949).

9. Η Ελένη Ουράνη, η οποία χαρακτήριζε τη ζήτηση που εκδήλωνε το (αθηναϊκό) κοινό για «συμφιλωτικά» πολιτικά έργα ως «ομαδική παράκρουση», έγραφε στην *Εστία* στην κριτική της για το επίσης συμφιλωτικό «Δε θυμάμαι τίποτε» (1947) των Γ. Ρούσσου – Δ. Ψαθά: «Μια που το ίδιο αυτό φινάλε (σ.σ. κήρυγμα για τη συμφιλίωση) παρουσιάζεται πανομοιότυπο κι επίσης ασύνδετο και σ' ένα άλλο έργο, στην κωμωδία των κ.κ. Σακελλάριου και Γιαννακόπουλου (σ.σ. «Το ακίνητο που κουνήθηκε»), πώς να μην υποθέσουμε ότι προστέθηκε, επειδή το αξίωνε ένα Κόμμα, πώς να μην καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι οι συγγραφείς μιας ορισμένης παράταξης υποδούλωσαν το πνεύμα τους και παραδέχθηκαν να δεχθούν διαταγές;». Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Δ' 1945-1948, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών – Ίδρυμα Κ. και Ε. Ουράνη, 1978, σ. 195, 320.

μικρός αδέξιος χειρισμός θα αποξένωνε μεγάλο μέρος του κοινού (πελατείας) ή (και) θα προκαλούσε την ανεπιθύμητη παρέμβαση των οργάνων της πολιτείας. Αν λοιπόν ήθελαν τα έργα τους να έχουν τύχη στη σκηνή και θέση στο δραματολόγιο των εμπορικών θιάσων της Αθήνας, θα έπρεπε να κρατήσουν, στο μέτρο του δυνατού, ίσες αποστάσεις από τις αντιμαχόμενες παρατάξεις, ώστε να μην εμπλακούν στις έριδές τους. Άλλωστε, ο βαθύτερος –και απόλυτα ειλικρινής– στόχος τους ήταν να υπερπηδήσουν τα πολιτικά ρήγματα και να υποδείξουν στη διχασμένη από την εμφύλια διαμάχη κοινωνία ότι μπορεί να υπάρξει πραγματική εθνική συνοχή. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίστηκαν από το (αθηναϊκό και όχι μόνο) κοινό αποδεικνύει ότι το κατόρθωσαν. Το έργο έμεινε στη σκηνή του θεάτρου Κοτοπούλη για πέντε μήνες συμπληρώνοντας πάνω από 220 παραστάσεις, σε περίοδο απρόσφορη για τέτοιου μεγέθους θεατρικές επιτυχίες.

Ωστόσο, παρά τη θριαμβευτική του επιτυχία, η μεταφορά στον κινηματογράφο δεν ήταν ανέφελη, γιατί η επιδείνωση του πολιτικού σκηνικού και η κλιμάκωση της βίας καθιστούσε το εγχείρημα επικίνδυνο. Ταινία με τόσο ευθείες και άμεσες αναφορές στον Εμφύλιο ενδεχομένως θα επεφύλασσε επικίνδυνες περιπλοκές. Όπως αφήνει να εννοηθεί ο Σακελλάριος στην αυτοβιογραφία του, η παραγωγή δυσκολεύταν να βρει αίθουσες προβολής για την ταινία στην Αθήνα.¹⁰ Έτσι, ο Φ. Φίνος αποφάσισε να προβληθεί στη Θεσσαλονίκη, ώστε η προκαταβολική επιτυχία να αποτελέσει διαβατήριο–πρόκριμα για τη μελλοντική της πορεία. Τελικά ο Φίνος δικαιώθηκε, καθώς η ταινία αναδείχτηκε στη μεγάλη εμπορική επιτυχία της σεζόν 1947/48 με 41.642 εισιτήρια στη Θεσσαλονίκη και 133.033 στην Αθήνα.¹¹

Είναι ήδη φανερό πόσο στενός είναι ο δεσμός της ταινίας με την εμφυλιακή πολιτική πραγματικότητα. Θεμελιώνεται έτσι η υπόθεση εργασίας ότι μελετώντας σε τίνος το όνομα, σε ποιους απευθυνόμενοι και με ποιο στόχο μιλάνε οι συγγραφείς, πώς αντιμετωπίστηκε η ταινία από την κριτική, ίσως φωτίσουμε από μια νέα οπτική τα γεγονότα του Εμφυλίου. Από τη σκοπιά εκείνων, και ήταν οι περισσότεροι, που δεν συμφωνούσαν με κανέναν από τους βασιικούς πόλους της αντιπαράθεσης.

Για καλή μας τύχη την πιο ξεκάθαρη περιγραφή της εμπρόθετης στοχοθεσίας τους δίνουν οι ίδιοι οι συγγραφείς, μαζί με μια μικρή αναδρομή στις προηγούμενες περιπέτειές τους, στο «προλογικό σημείωμα» ή «πολιτική διευκρίνιση» στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης:¹²

10. Α. Σακελλάριος, *Λες και ήταν χθες*, Αθήνα, Συμρινωτάκης, χ.χ., σ. 417.

11. Γ. Ανδρίτσος, *Η Κατοχή και η Αντίσταση στον ελληνικό κινηματογράφο 1945-1966*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2004, σ. 97. Τα στοιχεία από το περιοδικό *Κινηματογραφικός Αστήρ*, τχ. 620 και 621.

12. Από το προσωπικό αρχείο του Α. Σακελλάριου.

Με τη σάτιρά μας «*Η δεξιά, η αριστερά και ο κυρ-Παντελής*» που ανέβηκε τον περασμένο Μάιο στο ίδιο αυτό θέατρο, προκαλέσαμε τη δυσφορία και του «*Ριζοσπάστη*» και της «*Εστίας*». Και της δεξιάς δηλαδή, και της αριστεράς. Και πολύ φυσικά... γιατί οι δικές μας απόψεις, που τις εξέφραζε ο απλός κυρ-Παντελής, ο ταλαιπωρημένος και συμπιεζόμενος μεταξύ των συμπληγμάτων των δυο φανατισμένων πολιτικών μερίδων, ήτανε μοιραίο να έρχονται σε σύγκρουση και με τα δύο άκρα.

Κάτι παρόμοιο περιμένουμε να συμβεί και με το καινούριο έργο «*Οι Γερμανοί ξανάρχονται...*» γιατί και πάλι τις απόψεις μας τις εκφράζει ένας απλός και τετράγωνος άνθρωπος –*Θόδωρος αυτή τη φορά*– που, αριστερός, δεξιός ή κέντρος, είναι αγδιασμένος απ' τον τρόπο που γίνεται η πολιτική στην Ελλάδα, απογοητευμένος απ' τη μικρότητα των «*Μεγάλων*» και βαθύτατα πικραμένος, ζώντας μεσ' τις εφιαλτικές αυτές ημέρες για τις οποίες τόσα όνειρα είχαμε κάνει στα σκοτάδια και στις στερήσεις της κατοχής.

Η εμπρόθετη στοχοθεσία των δημιουργών φαίνεται στη δεύτερη παράγραφο. Οι βασικοί στόχοι είναι δύο: «*η μικρότητα των «Μεγάλων» και ο «τρόπος που γίνεται η πολιτική στην Ελλάδα»*», οι οποίοι θα δούμε στη συνέχεια ότι διαπλέκονται οργανικά μεταξύ τους. Η πρόθεση αυτή εγγράφεται στο σύνολο της ταινίας. Θέμα, μύθος, λόγος, χαρακτήρες, καταστάσεις, δράση, δομή, στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας είναι υποταγμένα στο γενικό της σκοπό: να εκθέσουν, να γελοιοποιήσουν και να σαρκάσουν τους υπαίτιους για τις «εφιαλτικές μέρες» του Εμφυλίου.

Ειδικότερα, είναι φανερό ότι η «απογοήτευση» του πρωταγωνιστή εκπορεύεται από τη στάση των Συμμάχων απέναντι στις ελληνικές διεκδικήσεις στη Διάσκεψη της Ειρήνης. Μετά την απελευθέρωση επικρατούσε στην Ελλάδα ένα διάχυτο κλίμα αισιοδοξίας για την ευόδωση των εθνικών προσδοκιών και την ικανοποίηση των ελληνικών εδαφικών αξιώσεων. Στα αυτιά των Ελλήνων ηχούσαν ακόμη ζωντανές οι ενθουσιώδεις δηλώσεις των Στάλιν, Τσώρτσιλ, Ρούσβελτ κ.ά., οι οποίοι εκθειάζαν τον ελληνικό λαό για την αντίσταση στις δυνάμεις του Άξονα. Η ελληνική νίκη εναντίον των Ιταλών υπήρξε το πρώτο σημάδι νίκης των Συμμάχων σε βάρος δυνάμεων του Άξονα, η αντίσταση στη γερμανική κάθοδο πολύτιμη για το χρόνο που στοίχισε στους Γερμανούς, ώστε να βοηθήσουν τη νικημένη Ιταλία.¹³

Οι ελληνικές διεκδικήσεις περιελάμβαναν την προσάρτηση της Β. Ηπείρου, την «ανάκτηση» της Δωδεκανήσου, τη βελτίωση των συνόρων με τη

13. Το κλίμα αισιοδοξίας που επικρατούσε στην ελληνική κοινωνική γνώμη περιγράφουν ο Ιωάννης Ιατρίδης, *Η εξέγερση στην Αθήνα. Ο κομμουνιστικός «Δεύτερος Γύρος»*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, σ. 129 και ο Δ. Κωνσταντόπουλος, *The Paris Peace Conference of 1946 and the Greek-Bulgarian relations*, Θεσσαλονίκη, ΙΜΧΑ, 1956, σ. 2.

Βουλγαρία, ώστε να καταστούν ασφαλέστερα, και εκτεταμένες πολεμικές επανορθώσεις από την Ιταλία και τη Βουλγαρία. Το θέμα των εθνικών διεκδικήσεων επηρεαζόταν από τις εσωτερικές πολιτικές σκοπιμότητες αλλά και επηρέαζε τις εσωτερικές πολιτικές ισορροπίες. Λόγω του ισχυρού πατριωτικού αισθήματος των Ελλήνων, Δεξιά και ΚΚΕ υπερθεμάτιζαν σε αιτήματα, ώστε να προσεταιριστούν την κοινή γνώμη. Ήταν εξίσου φανερό ότι η θετική ή αρνητική στάση της Σοβιετικής Ένωσης και των Δυτικών Συμμάχων θα προξενούσε ανάλογη μετατόπιση των συναισθημάτων και θα επαύξανε ή θα μείωνε το κύρος των δύο πολιτικών παρατάξεων. Ανεξάρτητα από το εφικτό της υλοποίησής τους υπό το υφιστάμενο καθεστώς των διεθνών σχέσεων και ισορροπιών, για τους Έλληνες οι αξιώσεις αυτές ήταν δίκαιες και σωστές. Για το λόγο αυτό στην τρέχουσα ορολογία της εποχής καταχωρίστηκαν ως «εθνικά δίκαια».

Η τύχη τους είναι γνωστή. Με εξαίρεση την απόδοση της Δωδεκανήσου, που όμως για τους Έλληνες θεωρείτο αυτονόητη, και μικρό ποσοστό των αρχικά αιτηθεισών πολεμικών επανορθώσεων, οι ελληνικές προσδοκίες διαψεύστηκαν. Μετά την εξέλιξη αυτή οι Έλληνες αισθάνθηκαν αδικημένοι και εξαπατημένοι, καθώς θεώρησαν ότι καταπατήθηκαν οι διεθνείς ηθικοί νόμοι και οι θεμελιώδεις αντιλήψεις του δικαίου. Φάνηκε ότι οι θυσίες και τα μαρτύρια του ελληνικού λαού παραγνωρίστηκαν στα πλαίσια ενός ανήθικου ρεαλιστικού συμβιβασμού των ισχυρών, ενώ αγανάκτηση προκαλούσε η επιβράβευση της Βουλγαρίας με την προσάρτηση της Δοβρουτσάς και οργή οι βουλγαρικές διεκδικήσεις για «έξοδο» στο Αιγαίο.

Ολόκληρη η σκηνή του ραδιοφώνου εμπνέεται από τα αισθήματα πικρίας του ελληνικού λαού από τη μεταπολεμική στάση των Συμμάχων. Ως εκ της πορείας που διέγραψε, το θέμα των εθνικών διεκδικήσεων προσφερόταν για σατιρική αξιοποίηση. Όχι μόνο γιατί στο επίπεδο των μαζών υπήρχε σύμπνοια αλλά και επειδή εξυπηρετούσε με τον καλύτερο τρόπο τον εθνοκεντρικό στόχο των συγγραφέων, να ενώσουν τους διχασμένους Έλληνες επισείοντας τον κίνδυνο των εξωτερικών εχθρών. Συνοψίζοντας, είναι βέβαιο ότι η ταινία απηχεί την αγανάκτηση των απλών ανθρώπων που πίστεψαν στις αρχές και στις αξίες πάνω στις οποίες θεμελιώθηκε η μεγάλη αντιφασιστική συμμαχία. Είναι επίσης πολύ πιθανό ότι η απροθυμία της κοινωνικής βάσης να ακολουθήσει τις επιλογές της κορυφής και της αστικής πολιτικής ηγεσίας στην περιθωριοποίηση και τη φυσική εξόντωση των αυτοργών της Αντίστασης οφείλεται στον ίδιο ακριβώς λόγο.

Ο δεύτερος στόχος είναι «ο τρόπος που γίνεται η πολιτική στην Ελλάδα», ο οποίος σατιρίζεται στα πρόσωπα που αντιπροσωπεύουν επί της οθόνης τις παρατάξεις της Δεξιάς, της Αριστεράς και του Κέντρου. Οι δημιουργοί μέμφονται εξίσου Δεξιά και Αριστερά για την ξενοκίνητη πολιτική τους. Οι Δεξιοί είναι

αγγλόφιλοι, οι Αριστεροί ρωσόφιλοι, άρα κανείς τους δεν έχει δίκιο και κανείς δεν δικαιούται να μιλάει εξ ονόματος του έθνους.¹⁴ Η άποψη ότι ο ελληνικός λαός έπεσε θύμα των ξένων (Βρετανών, Αμερικανών, Σοβιετικών), οι οποίοι σκόπιμα αναμόχλευαν το φανατισμό και τις μεταξύ τους συγκρούσεις για να εξυπηρετήσουν δικά τους συμφέροντα, κυριαρχεί σε όλα τα έργα της συγγραφικής дуάδας για την περίοδο του Εμφυλίου. Η παραμυθητική για τις ευθύνες των Ελλήνων διάσταση της άποψης αυτής συνέβαλε, ώστε να αποτελέσει μια από τις κυρίαρχες αντιλήψεις για την ερμηνεία των αιτίων του Εμφυλίου.¹⁵

Παράλληλα, τους κατηγορούν για τη μισαλλοδοξία και το φανατισμό τους, που καθιστούσαν αδύνατο το διάλογο. Στους χαρακτηρισμούς που ανταλλάσσουν ο Ξενοφών και ο Λευτέρης αποτυπώνεται το διχαστικό κλίμα της εποχής, που υπονόμει ανεπανόρθωτα τα περιθώρια συνδιαλλαγής και ειρήνευσης. Ο εκπρόσωπος του Κέντρου σατιρίζεται για τον επαμφοτερισμό και την αδυναμία του να αρθρώσει σαφή λόγο.¹⁶ Η υποδήλωση είναι σαφής: σε περιόδους πλώωσης το Κέντρο συνθλίβεται. Ταυτόχρονα, όμως, στο στόχαστρο μπαίνει και η «ασέβεια» των Ελλήνων, όπου ασέβεια κατά τα φιλικά συμφραζόμενα σημαίνει α) ανυπομονησία (παϊδάκια, σαφρίδια, το ψωμί και ο Φλοξ, β) «κατάχρηση» ελευθερίας. Ο πρωταγωνιστής αντιμετωπίζει τα προαναφερθέντα περιστατικά ως ανησυχητικά συμπτώματα προϊούσης παραφροσύνης, στην οποία αντιπαραθέτει τα δικά του ζητούμενα: ομοψυχία, καρτερία, προσωπική ασφάλεια, σταδιακή βελτίωση της οικονομικής κατάστασης. Με τα λόγια που βάζουν στο στόμα του οι συγγραφείς προλέγουν, με την τεχνική της αναδρομικής προφητείας, τα επαπειλούμενα δεινά της συνεχιζόμενης ένοπλης αναταραχής.

Η πολιτική θέση της ταινίας εκφέρεται από τον πρωταγωνιστή-φορέα των απόψεων των συγγραφέων. Για να πετύχουν τον πολιτικό αποχρωματισμό της χρησιμοποιούν το ακόλουθο τέχνασμα. Ο πρωταγωνιστής αρνείται να (αυτο)προσδιορίσει την πολιτική του τοποθέτηση και θεωρεί τον εαυτό του «ουδέτερο» προς τους πολιτικούς ανταγωνισμούς.¹⁷

Η θέση συσπείρωσης ή το «ΕΜΕΙΣ» της ταινίας ενσαρκώνεται από τον πρωταγωνιστή-εκφραστή των απόψεων των συγγραφέων. Ο πρωταγωνιστής

14. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1948-1969», *Τα Ιστορικά*, τ. 14, τχ. 26 (Ιούν. 1997) 145-164.

15. Για την «απαλλακτική» διάσταση της ερμηνείας αυτής βλ. Γ. Μαργαρίτης, *Ιστορία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου 1946-1949*, τ. Α', Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2001, σ. 32 κ.ε. και Γιαννουλόπουλος, *ό.π.*, σ. 267 κ.ε.

16. «Εσύ ρε Ζήση, όλο κάτι πας να πεις και όλο τίποτα δε λες», από το κείμενο του θεατρικού «Οι Γερμανοί ξανάρχονται» (Σταυρικός εφιάλτης), θεατρικό έργο σε πέντε πράξεις, Αθήνα, χ.χ.

17. Η ίδια θέση επαναλαμβάνεται και στα υπόλοιπα έργα της περιόδου για τα οποία έγινε λόγος.

λειτουργεί ως εκπρόσωπος της («κοινής») λογικής, (κάπου στις κριτικές γίνεται λόγος για «κοινονημοσύνη»), της οποίας φορέας είναι ιστορικά η μεσαία τάξη. Είναι φανερή η πεποίθησή τους ότι εκφράζουν την καθολική συνείδηση και η προσπάθειά τους να μιλήσουν εξ ονόματος «του λαού της Αθήνας που στην πλειοψηφία του στάθηκε αθώος κι αμέτοχος παρατηρητής ενός αγριού αγώνος για την κατάκτηση της εξουσίας». ¹⁸ Έτσι, φαίνεται ότι, σε αντίθεση με το παραλογικό «ΑΥΤΟΙ» της ταινίας, τη συμπεριφορά του ορίζουν:

– η «κοινή» λογική και το «κοινό» συμφέρον: το βιοτικό επίπεδο (των μικροαστικών στρωμάτων) είναι κακό αλλά οπωσδήποτε καλύτερο απ' ό,τι στην Κατοχή – η συνέχιση του Εμφυλίου εμποδίζει την οικονομική ανασυγκρότηση και σταθερότητα,

– το «εθνικό» συμφέρον: στην ανεπιθύμητη οξύτητα της πολιτικής δραστηριότητας αντιπαράθετεί το σχήμα: Κατοχή – εξωτερικός εχθρός (Γερμανοί) → συσπείρωση, ομοψυχία. Εμφύλιος – εξωτερικός εχθρός (η στάση των Συμμάχων στη Διάσκεψη της Ειρήνης) → κατευνασμός, ομοψυχία.

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, ο ιδεολογικός λόγος της ταινίας προκαλέσει σφοδρό δημόσιο διάλογο, παράμετρος η οποία όχι σπάνια παραγνωρίζεται κυρίως από «ανιστορικές» κινηματογραφικές προσεγγίσεις. Ειδικά, όμως, για την περίοδο του Εμφυλίου, είναι απαραίτητο για όποιον επιθυμεί να σχηματίσει ολοκληρωμένη άποψη για την απήχηση των «πολιτικών» εμπορικών έργων να μελετήσει τις απόψεις της κριτικής.

Όπως εύλογα θα περίμενε κάποιος, οι ευνοϊκότερες κριτικές προέρχονται από τις εφημερίδες του Κέντρου σε Αθήνα-Θεσσαλονίκη (*Νέα, Μακεδονία, Ελληνικός Βορράς*). Παράλληλα, εντύπωση δημιουργεί το γεγονός ότι κάποιες εφημερίδες δεν αποτόλμησαν καν να δημοσιεύσουν κριτική για το έργο, ενώ άλλες απέφυγαν να γράψουν κάτι επί της ουσίας (π.χ. *Καθημερινή*). Εκείνες όμως που αναδεικνύονται σε πραγματικό εργαλείο για τον σημερινό ιστορικό είναι ο *Ρίζος της Δευτέρας* και η *Εστία*. Για τον *Ρίζο της Δευτέρας* οι συγγραφείς των «Γερμανών» είναι προδότες: «Έτσι που είναι όμως το «Οι Γερμανοί ξανάρχονται» είναι προδοσία στον αντιφασιστικό αγώνα, στον αγώνα του ελληνικού λαού για την ανεξαρτησία του. Είναι ένα κήρυγμα που θα το υπογράφανε με τα δυο τους χέρια, ο Τσώρτσιλ, ο Μπέβιν κι όλοι οι άσπονδοι φίλοι μας», ¹⁹ ενώ για την *Εστία* φερέφωνα και όργανα του ΚΚΕ: «ο επίλογος [...] είναι ιδιαίτερα αντιπαθητικός, γιατί δεν αποτελεί μόνο καλλιτεχνικό σφάλμα, γιατί με το έργο δεν εκφράζεται επιτέλους μόνο ένας συγγραφέας που παροδικά ολίσθησε κι έγινε δάσκαλος, αλλ' ολόκληρο ένα Κόμμα που ενδιαφέρεται κανέναν να μην διαφύγει από τα δίχτυα που απλώνει ύπουλα αλλά που κάποτε, παρὰ

18. Ι. Ιατρίδης, *ό.π.*, σ. 18-19.

19. *Ρίζος της Δευτέρας*, 28 Οκτωβρίου 1946.

τη θέλησή του, γιατί δεν μπορεί κανένας πάντα να κρύβει τους σκοπούς του, γίνονται και φανερά».²⁰

Σήμερα αυτή η αντιφατική αξιολόγηση του έργου μοιάζει σαν ειρωνική παιδικιά της Ιστορίας. Για την ιστορική έρευνα, όμως, η αποκάλυψη και η ανάλυση του κλίματος που απηχεί και της ιδεολογικής του λειτουργίας μπορεί να φωτίσει τους πολιτικούς αγώνες σε μια κορυφαία ιστορική στιγμή αμφισβήτησης της ταξικής εξουσίας κι ακόμη μακρύτερα, τους ιδεολογικούς μηχανισμούς κατασκευής της κοινωνικής συναίνεσης, που αφορούν σε όλη τη μεταπολεμική περίοδο. Συγκεκριμένα, αν κωδικοποιήσουμε τις αιτιάσεις, βλέπουμε ότι τα σημεία που ενοχλούν περισσότερο τους αριστερούς κριτικούς είναι:

- η δίχως συγκεκριμένη θέση πολιτικολογία, η «ουδετερότητα» του ήρωα (και των συγγραφέων),

- η λύση για την πολιτική κρίση που έμμεσα υποβάλλει το έργο, η αποχώρηση από την πολιτική,

- η «χοντροκομμένη σάτιρα» της αριστερής παράταξης.

Η «ουδετερότητα» του ήρωα είναι έννοια-κλειδί για την κατανόηση της ιδεολογικής λειτουργίας του έργου. Για να την πετύχουν οι συγγραφείς αποφεύγουν να θίξουν τις βαθύτερες αιτίες της αντιπαράθεσης Δεξιών και Αριστερών. Η διαμάχη τους παρουσιάζεται αποκλειστικά ως αποτέλεσμα προκατάληψης, φανατισμού και καχυποψίας. Το στρατήγημα της αποσιώπησης/μετάθεσης των αιτιών της εμφύλιας διαμάχης, όπως και η σάτιρα των Συμμάχων, υπήρξε *sine qua non* προϋπόθεση για την παρουσίαση των εμφυλιοπολεμικών δεινών στην (εμπορική) σκηνή ή οθόνη. Είναι προφανές ότι θεωρήθηκε προτιμότερο να αφηθούν οι θεατές να συμπληρώσουν τα κενά επιστρατεύοντας ο καθένας τους δικούς του συνειρημούς. Άλλωστε, οι δημιουργοί ήζεραν από την πείρα τους ότι ένας βαθμός αμεροληψίας σ' έναν σατιρικό είναι απαραίτητος, προκειμένου τα λεγόμενά του να έχουν οποιοδήποτε βάρος. Ότι, δηλαδή, ελλείψει ουδετερότητας το έργο θα αναγνωριζόταν ένθεν και ένθεν ως στρατευμένο, άρα θα χρεωκοπούσε ο βασικός τους σκοπός, να ενώσουν τους διχασμένους Έλληνες.

Αυτά αφορούν τους συγγραφείς. Οι πολιτικοποιημένοι αριστεροί κριτικοί δεν ήταν διατεθειμένοι να πιστέψουν το αντιφατικό ιδεολόγημα της «ουδετερότητας». Αντίθετα, διέβλεπαν ότι παρά τη φαινομενική άρνηση του ήρωα (συγγραφέων) να πάρει θέση στους πολιτικούς ανταγωνισμούς, εκπροσωπούσε ξεκάθαρη πολιτική στάση και αξίες. Συγκεκριμένα, ότι κατά την εξέλιξη της εσωτερικής πολιτικής κρίσης κι ενώ το αποτέλεσμα της ένοπλης αντιπαράθεσης ήταν ακόμη αμφίρροπο, «ουδετερότητα» σήμαινε συνειδητή ή υποσυνείδητη «νομιμοποίηση του status quo», δηλαδή του επίσημου κράτους.

Πολύ χειρότερα που οι συγγραφείς παρουσιάζουν τον ήρωα όχι μόνο να

20. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό Θέατρο...*, ό.π., σ. 234.

αποδοκιμάζει την πολιτική των κομμάτων αλλά να αποστρέφεται συνολικά την πολιτική, καθώς αρνείται κάθε πολιτική εφημερίδα και προτιμά τον «απολιτικό» *Θησαυρό*.²¹ Ελάχιστα χρόνια μετά το έπος της «μαζικής λαϊκής αντίστασης» που «έγινε μέσα σ' ένα πνεύμα γενικής συμμετοχής στη διαμόρφωση των εθνικών πεπρωμένων», όταν «για πρώτη φορά οι μάζες επενέβαιναν άμεσα στον πολιτικό και κοινωνικό τομέα και καλούνταν να αναμειχθούν ενεργά στην οικοδόμηση πολλών θεσμών»,²² η στάση αυτή, με προμετωπίδα μάλιστα το περιβόητο («ωχ αδερφέ!») ήταν φυσικό να εξοργίζει ανθρώπους που αγωνίζονταν με κίνδυνο της ζωής τους για αξίες και ιδανικά.

Έπειτα απ' όλα αυτά, η εύλογη κατάληξη για τη λογική του έργου ήταν η «χοντροκομμένη σάτιρα» της αριστερής παράταξης. Η παρωδία του αριστερού λόγου στη στιχομυθία Θόδωρου–Νίκου και η γελοιοποίηση των αριστερών στη στάση, στις θέσεις και στη φυσική παρουσία του τελευταίου στο έργο συνιστούν έμμεση αλλά κατηγορηματική καταδίκη της πολιτικής του ΚΚΕ. Και εδώ η υποδήλωση είναι σαφής: η πλειοψηφία των μικροαστών ήταν υπέρ της έννομης τάξης, άρα κατά των φορέων της ανομίας, κυρίως του ΚΚΕ.

Αν τα πράγματα έχουν έτσι, πώς δικαιολογείται η αντίδραση της *Εστίας*; Παρά το γεγονός ότι το έργο είναι αντίθετο στις επιλογές του ΚΚΕ, δε συμμερίζεται τις θέσεις και την εκδικητική μανία της μισαλλόδοξης *Δεξιάς*. Αντίθετα, εμφορείται από πνεύμα συμβιβασμού και συναδέλφωσης.

Το μήνυμα εθνικής συμφιλίωσης και συνδιαλλαγής εκφράζεται από τους φορείς της (κοινής;) λογικής: τον πρωταγωνιστή και τον τρελό. Το λάιτ μοτίβ του έργου: «Προς τι το μίσος και ο αλληλοσπαραγμός; Προς τι η αλληλοεξόντωση;...» είναι μια κραυγή διαμαρτυρίας για τη συνεχιζόμενη αιματοχυσία του Εμφυλίου. Πολύ περισσότερο με τα λόγια του πρωταγωνιστή: «Να πάω από χέρι γερμανικό, εχθρικό, όχι ελληνικό, όχι αδερφικό», οι συγγραφείς αρθρώνουν λόγο ευθέως αντιθετικό προς τον επίσημο καθεστωτικό, ο οποίος δεν αποδεχόταν τον ίδιο τον εμφύλιο χαρακτήρα της σύγκρουσης.

Αποτιμώντας συνολικά τον ιδεολογικό λόγο της ταινίας, την υποδοχή της από το κοινό αλλά και την αντιμετώπισή της από την κριτική, μπορούμε να καταλήξουμε σε συμπεράσματα που αφορούν όχι μόνο στην ίδια, αλλά, λόγω του πρωτοποριακού της χαρακτήρα, της τολμηρής της ματιάς και της άμεσης εμπλοκής της στην εμφύλια διαμάχη, όταν ακόμη η έκβασή της δεν είχε κριθεί, σε όλες τις «πολιτικές» ταινίες του λαϊκοεμπορικού κινηματογράφου

21. «ΞΕΝ.: Θόδωρε, θέλεις «Ελεύθερη Ελλάδα»; ΘΟΔ: Να μένει το βύσινο. ΖΗΣ: Θέλεις μήπως «Νέα»; ΘΟΔ: Μωρέ δε θέλω εφημερίδες... Άσε με χάμω με δαύτες... Ουρανία, το «Θησαυρό», μάνα μου... Φέρε μου το «Θησαυρό», ωχ αδερφέ... Εδώ, εδώ, τη Χοντρή κι άγιος ο Θεός».

22. Κ. Τσουκαλάς, *Η ιδεολογική επίδραση του εμφύλιου πόλεμου. Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940- 1950. Ένα έθνος σε κρίση*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1984, σ. 571, 572.

μέχρι την πτώση της Χούντας. Λειτουργώντας με τον υπαινιγμό, την υποδήλωση και τη γοητεία του κινηματογράφου το ιδεολογικό μήνυμα αποκτά μεγαλύτερη διεισδυτικότητα. Αυτή η έμμεση ιδεολογική λειτουργία είναι εξίσου ενδιαφέρουσα με την αξιοποίηση της ταινίας για να κριθεί η επικρατούσα ιδεολογία στη δοσμένη ιστορική στιγμή. Γι' αυτό επιμένουμε σε ορισμένες πλευρές της:

– Η, κατ' ουσίαν, συμπαράταξη με τη μια πλευρά στη διάρκεια της εμφύλιας διαμάχης προβάλλεται όχι ως πολιτική, άρα αμφισβητήσιμη, θέση αλλά ως φυσική και αδήριτη αναγκαιότητα που υπαγορεύεται από το «κοινό» ή «εθνικό» συμφέρον, κάτι που ενδυναμώνει την ενσωματωτική/συναινετική της λειτουργία.

– Η απαξίωση της πολιτικής που παρουσιάζεται ως αυτονόητη αντίδραση κάθε εχέφρονος – φανατισμένου πολίτη και αποτυπώνεται στη φράση: «Ποτέ δε θα ησυχάσουμε απ' τα πολιτικά σ' αυτόν το ρημαδότοπο;». Φράση η οποία μεταφέρει μηνύματα και από το απώτερο παρελθόν, τον Διχασμό Βενιζελικών-Αντιβενιζελικών, επιδέχεται πολλές ερμηνείες, αφού δε διευκρινίζεται αν μ' αυτήν εννοείται απλώς η διακοπή της αιματοχυσίας και η επιστροφή στον ομαλό πολιτικό βίο ή αν πίσω της πρέπει να ανιχνεύσουμε τις απόψεις μιας πιο συντηρητικής μερίδας του κοινού, πρόθυμης να ανεχθεί αναβολή των εκλογών και απροσδιορίστου διαρκείας δικτατορική κυβέρνηση, σχέδιο που ορισμένοι κύκλοι απεργάζονταν την ίδια περίοδο.²³ Υποφώσκει, επίσης, στην ταινία η εξίσωση: ένταση της πολιτικής δραστηριότητας = αναρχία, την οποία θα ξανα-συναντήσουμε σε ταινίες της περιόδου 1965-67.

– Ο πρωταγωνιστής συντάσσεται με τη νομιμότητα της επίσημης εξουσίας. Δε συνυπογράφει όμως την παρανομία της, τους διωγμούς και τη φυσική εξόντωση των αντιπάλων της, γιατί οι αντίπαλοί της ήταν εκείνοι ακριβώς που σήκωσαν το βάρος της αντίστασης εναντίον των κατακτητών και αυτό ήταν αδύνατο να παραγνωρισθεί από τη συλλογική συνείδηση ούτε πάλι διαφαίνεται κάποια διάθεση ενεργητικής αντίδρασής του για την αποτροπή της, έννοια κλειδί που διατρέχει συνολικά τον εμπορικό κινηματογράφο.

– Το αίσθημα ανασφάλειας στρέφει τον ήρωα προς το μέρος τού διαφανόμενου νικητή της εμφύλιας αναμέτρησης, αλλά το ανθεκτικότερο υποστυλώμα της κοινωνικής συναίνεσης προς την εξουσία είναι η προοπτική της οικονομικής ανόρθωσης, η προσδοκία της σταδιακής οικονομικής βελτίωσης και οι βλέψεις ανοδικής κοινωνικής κινητικότητας.

– Το έργο εκφράζει ένα ειλικρινές και έντιμο μήνυμα συμβιβασμού και

23. Παράμετρος η οποία γίνεται εντονότατα φανερή στην «προφητική» σατιρική κωμωδία «Ένας ήρωας με παντούφλες», που παραστάθηκε την ίδια περίοδο (1947) στο θέατρο και προβλήθηκε λίγο μετά τις εκλογές του 1958 στον κινηματογράφο.

συμφιλίωσης, σύμφωνο όχι με την επίσημη αλλά με την επικρατούσα ιδεολογία: ούτε υποστηρίζει ότι πρέπει να «κατατροπωθούν πρώτα οι εσωτερικοί εχθροί της Ελλάδας» ούτε παρεμβάλλει προαπαιτούμενα για την Αμνηστία και τη Λήθη.²⁴

Πιστεύουμε, αν και η άποψη αυτή δε στηρίζεται σε αδιαφιλονίκητες αποδείξεις αλλά σε θεμιτές και τεκμηριωμένες, ελπίζουμε, εικασίες και συγκρίσεις, ότι το έργο εκφράζει τις απόψεις ενός νέου (μετά τα Δεκεμβριανά) κοινωνικά, ιδεολογικά και πολιτικά «μεσαίου» χώρου.²⁵

Κοινωνικά, οι ήρωες ανήκουν στα μεσοστρώματα, είναι «νοικοκυραίοι»,²⁶ που αγανακτούν με τη σκανδαλώδη διαχείριση της βοήθειας και τη διασπάθιση ή ενθυλάκωση του δημόσιου χρήματος από την (αθηναϊκή) αστική τάξη, αλλά δεν είναι τόσο απελπιστικά (ή απελπισμένα) φτωχοί, ώστε να οδηγηθούν στην εξέγερση. Ιδεολογικά, δεν ανήκουν ούτε στους «εθνικόφρονες» ούτε στους «κομμουνιστές» (ΚΚΕ και όσους παρέμεναν πιστοί στο ΕΑΜ). Τοποθετούνται στην πολιτική αντιπαράθεση με βάση τα ισχυρά «κεντρώα» εννοιολογικά στερεότυπα: απόρριψη των άκρων, κοινοσημοσύνη ή «κοινή λογική», ήρεμος και «πολιτισμένος» διάλογος...²⁷ Δεν πήραν ενεργό μέρος στην Αντίσταση αλλά και δεν είχαν εκτεθεί υπερβολικά μετά την Απελευθέρωση, ώστε να μπου στο στόχαστρο των κρατικών (ή παρακρατικών) μηχανισμών, άρα ευελπιστούν σε ενσωμάτωση στη νέα «εθνική» νομιμότητα. Πολιτικά, ρέπουν προς το Κέντρο—δεν είναι τυχαίο ότι οι κεντρώες εφημερίδες υποδέχτηκαν με τα πιο ευνοϊκά σχόλια την ταινία— αλλά προς το παρόν δεν εκφράζονται πολιτικά απ' αυτό. Τα υπάρχοντα κόμματα (και οι πολιτικές προσωπικότητες) του Κέντρου, λόγω των ειδικών συγκυριών και της πώλωσης, δεν έχουν το κύρος, την ισχύ και τα μέσα, ώστε να επιβάλουν πραγματικά συμφιλίωτική πολιτική. Το πολιτικό τους ζητούμενο φαίνεται απλό, όσο κι αν εκ των υστέρων κρίνεται ουτοπικό, η αποτροπή της εμφύλιας σύρραξης με την επιστροφή στον ομαλό κοινοβουλευτικό βίο. Για συγκυριακούς λόγους το ίδιο ζητούμενο είχαν οι ηττημένες στη μάχη της Αθήνας δυνάμεις του ΚΚΕ-ΕΑΜ.²⁸

Συμπερασματικά, η ταινία αποτυπώνει τα «μετέωρα πολιτικά συναισθή-

24. Από το θεατρικό του Δ.Κ. Ευαγγελίδη «Η κωμωδία της πολιτικής», που ανέβηκε από το θέατρο-θίασο Αργυρόπουλου τον Οκτώβριο του 1947.

25. Γ. Μαργαρίτης, *ό.π.*, σ. 121-122.

26. Στους «Γερμανούς» δεν υπάρχει ρητή δέσμευση για την κοινωνική-ταξική προέλευση του πρωταγωνιστή. Από το σύνολο των πολιτικών έργων του Εμφυλίου προκύπτει ότι προέρχονται όλοι από τα μικρο-μεσαστικά στρώματα.

27. Γ. Γιαννουλόπουλος, *ό.π.*, σ. 284.

28. Δ. Χαραλάμπης, *Πελαταιακές σχέσεις και λαϊκισμός. Η εξωθεσμική συναίνεση στο ελληνικό πολιτικό σύστημα*, Αθήνα, Εξάντας, 1989, σ. 144. Βλ. επίσης Γ. Γιαννουλόπουλος, *ό.π.*, σ. 221, 242 κ.ε.

ματα)²⁹ που επικρατούν στα μικροαστικά (και μέρος των εργατικών) στρώματα λίγο πριν την «κατολίσθηση προς τον Εμφύλιο»:³⁰ υπακοή αλλά όχι συναίνεση. Η παθητική ανοχή που επιδεικνύουν προς το καθεστώς που τείνει να εγκαθιδρυθεί οφείλεται πολύ (περισσότερο) στη δύναμη των όπλων, τον πολιτικό καταναγκασμό και στην ισχύ της κρατικής επιβολής και (πολύ) λιγότερο στην εσωτερική της λογικής, πολιτικής ή ηθικής βάσης του.

Τα 25 χρόνια που χωρίζουν τις δύο ταινίες –«Οι Γερμανοί ξανάρχονται» και «Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;»– θα μπορούσαν να θεωρηθούν μεγάλη απόσταση, αλλά τις ενώνει ένας αδιόρατος ομφάλιος λώρος: «Ο Εμφύλιος και το πνεύμα του [που] εξακολουθούσαν να βρίσκονται στο προσκήνιο της Ελλάδας».³¹ Το «Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;» προβλήθηκε στη διάρκεια της Δικτατορίας, η εκδήλωση και κατίσχυση της οποίας αποτέλεσε την αντίδραση των δομών εξουσίας που διογκώθηκαν στη διάρκεια του Εμφυλίου και εξασφάλισαν (με τη συνδρομή των Άγγλων πρώτα και των Αμερικανών στη συνέχεια) τη νίκη στη μία παράταξη, μετά την αμφισβήτησή τους, στις εκλογές της 16ης 1964. Ο ειδικός ρόλος του στρατού στο μετεμφυλιακό κράτος, η προνομιακή σχέση του τόσο με τη νόμιμη κοινοβουλευτική εξουσία όσο και με την «άνομη» παραδιοίκηση και τα εξωκοινοβουλευτικά/παρακρατικά κέντρα εξουσίας οφείλεται ακριβώς στο γεγονός ότι ήταν το έσχατο αλλά και το πιο αποφασιστικό μέσο επιβολής της ταξικής κυριαρχίας μετά την Απελευθέρωση.

Η προβολή της ταινίας το 1971 συμπίπτει με την περίοδο κατά την οποία η Χούντα και ειδικότερα ο αρχηγός της Γ. Παπαδόπουλος προσπαθούσε να υλοποιήσει τη στρατηγική της σταδιακής πολιτικής φιλελευθεροποίησης, για να εξασφαλίσει την επίφαση της πολιτικής ελευθερίας. Απώτερος σκοπός, να εδραιώσει το ελάχιστο απαιτούμενο επίπεδο κοινωνικής συναίνεσης για τη μακροήμερευση του καθεστώτος στη μετεξελιγμένη μορφή του, όπως μακροπρόθεσμα την οραματιζόταν ο αρχιπραξικοπηματίας, μια μορφή κοινοβουλευτισμού υπό την υψηλή και ουσιαστική κηδεμονία του στρατού. Οι επαγγελματίες δημιουργοί (σεναριογράφοι-σκηνοθέτες) του εμπορικού κινηματογράφου σφράνθηκαν νωρίς τα σχετικά διευρυμένα περιθώρια άρθρωσης κριτικού λόγου –πάντα στα όρια του ανεκτού από τις λογοκριτικές επιτροπές της Χούντας. Παράλληλα, γνώριζαν από την πείρα τους ότι ο εμπλουτισμός των ταινιών με σατιρική στοιχεία θα επαύξανε την απήχηση των ταινιών τους. Ως αποτέλεσμα, παρατη-

29. Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Κοινωνική βία-πολεμική σύγκρουση, κινηματογραφική εξομάλυνση. Μια κοινωνιολογική προσέγγιση της απουσίας ταινιών μάχης στον ελληνικό κινηματογράφο», *Διαπραγματεύσεις για τον πόλεμο: Οι αναπαραστάσεις του πολέμου στον ελληνικό κινηματογράφο*, Συνέδριο Κινηματογραφικού Αρχείου ΥΠΕΞ, Αθήνα, Παπαζήσης, 2006, σ. 80.

30. Γ. Γιανουλόπουλος, *ό.π.*, σ. 256.

31. Γ. Μαργαρίτης, *ό.π.*, σ. 25.

ρούμε σε διάφορες εμπορικές ταινίες μια σειρά από φευγαλέους υπαινιγμούς και υποδηλωτικά σχόλια, άλλοτε σοβαρότερα άλλοτε όχι, με στόχο τη μορφή του καθεστώτος και την έλλειψη πολιτικών ελευθεριών (π.χ. «Η ταξίτζου» 1970, συγγρ. Γ. Λαζαρίδης, σκηνοθ. Κ. Καραγιάννης, «Το κοροϊδάκι της πριγκηπέσας» 1972, συγγρ.-σκηνοθ. Γ. Δαλιανίδης) ή ηγετικά πρόσωπα της Χούντας (π.χ. «Τι 30...τι 40...τι 50...» 1972, συγγρ. Γιαλαμάς-Πρετεντέρης, σκηνοθ. Κ. Καραγιάννης) ή καταστάσεις της επικαιρότητας με έμμεση σατιρική χροιά (π.χ. τη θέσπιση του «αυτόματου» διαζυγίου ως αποτέλεσμα της προσωπικής σπουδής του αρχιπραξικοπηματία ή τη φυγάδευση του καθηγητή Γ.Α. Μαγκάκη, «Η Ρένα είναι οφ-σαίτ» 1972, συγγρ.-σκηνοθ. Α. Σακελλάριος).³² Την ίδια περίοδο, ειδικά μετά την έκδοση των *18 Κειμένων*, της πρώτης συλλογικής αντίδρασης καλλιτεχνών με το έργο τους στη Χούντα, κινηματογραφιστές οι οποίοι διά της καλλιτεχνικής σιωπής απέφευγαν την νομιμοποίηση της Δικτατορίας αποφάσισαν να την αντιμετωπίσουν διαφορετικά.³³

Στη Θεσσαλονίκη προβλήθηκε για πρώτη φορά και η ταινία του Ντ. Κατσουρίδη «Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;», στο πλαίσιο του 12ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου, του «Φεστιβάλ της Οργής», όπως έμεινε στην ιστορία, εξαιτίας των βίαιων αντιδράσεων ενός μέρους του κοινού του. Οι αντιδράσεις εν μέρει οφείλονταν στην υποβόσκουσα διελκυστίδα για τον εμπορικό ή καλλιτεχνικό χαρακτήρα του Φεστιβάλ, αλλά επιδεινώθηκε από τις λογοκριτικές επεμβάσεις της Προκριματικής Επιτροπής στις διαδικασίες επιλογής των ταινιών. Ωστόσο, προσωποποιήθηκαν στη φυσική παρουσία και στη στάση του παραγωγού και σκηνοθέτη Κ. Καραγιάννη με αφορμή την προβολή της ταινίας του «Καταναλωτική κοινωνία».³⁴

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο μύθος της ταινίας τοποθετείται στα χρόνια της Κατοχής. Ο Θανάσης είναι εργάτης σε εργοστάσιο που δουλεύει για τους Γερμανούς. Το κύριο μέλημά του είναι να επιβιώσει από τις σφαίρες που σφυρίζουν γύρω του και να εξασφαλίσει το καθημερινό φαγητό για τον ίδιο και

32. Δεν έχω στοιχεία για το ποιο ακριβώς από τους υπαινιγμούς «κόπηκαν» από τις επιτροπές λογοκρισίας. Για την «Ρένα» π.χ. προβάλλονται κατά καιρούς από την τηλεόραση δύο κόπιες από τις οποίες η μία είναι αναμφίβολα λογοκριμένη καθώς λείπουν δύο αναφορές, η πρώτη στην επάνοδο του Κωνσταντίνου και η δεύτερη στη δράση της Ασφάλειας και το «κυνήγι» των αριστερών.

33. Ιάσων Τριανταφυλλίδης, *Στο τέλος μιλάει το πανί*, Αθήνα, Άμμος, 1997, σ. 330, συνέντευξη με τον Π. Βούλγαρη· Ντίνος Κατσουρίδης, «Βιογραφικό σε πρώτο πρόσωπο», *Ντίνος Κατσουρίδης, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Π.Ε.Κ.Κ.*, Αθήνα, Αιγόκερως, σ. 17· Μαρία Α. Στασινοπούλου, «Αναπαραστάσεις του πολέμου μετά τον Εμφύλιο: η σάτιρα», *Οι αναπαραστάσεις...*, ό.π., σ. 258· Βασίλης Βαμβακάς, «Η πολιτική της κωμωδίας στη γελιοποίηση του πολέμου», ό.π., σ. 268.

34. Για περισσότερα στοιχεία βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Δ', Αθήνα, Αιγόκερως, 1991, σ. 119.

την αδερφή του. Δεν έχει ηρωικές βλέψεις, δεν θέλει να κάνει αντίσταση, θέλει να ξεφορτωθεί το ασφράγιστο ραδιόφωνο, καίει τις αντιστασιακές εφημερίδες. Όταν μπλέκεται άθελά του στην Αντίσταση και κάνει ηρωικές πράξεις, το κάνει για χάρη άλλων ανθρώπων (ακόμη και του κατ' όνομα εχθρού Γερμανού δεκα-νέα) και όχι στο όνομα μιας επαναστατικής ιδεολογίας. Είναι ένας πραγματικός ατομικιστής, απολιτικός, περιδεής «ανθρωπάκος».³⁵ Θα ήταν κλασικός πλεονασμός να προσθέσουμε ότι ο Θ. Βέγγος έρχεται στο έργο ήδη ταυτισμένος, από τις προηγούμενες ταινίες του, με τον τύπο του λαϊκού ανθρωπάκου που προσπαθεί να επιβιώσει μέσα στις μεταβαλλόμενες μεταπολεμικές οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες, οι οποίες απειλούν να τον συνθλίψουν, αν δεν ήταν απαραίτητο, για να υπογραμμίσουμε ότι η μεσολάβηση του συγκεκριμένου ηθοποιού στην ενσάρκωση του ρόλου προσδίδει νέα δύναμη στο μύθο και πολλαπλασιάζει την απήχηση και τον ιδεολογικό του λόγο.³⁶ Σ' ό,τι αφορά λοιπόν το ρητό περιεχόμενο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για μια αντιπολεμική ταινία με γενικά φιλειρηνικό περιεχόμενο.

Ο Δ. Λεβεντάκος αποτιμώντας την ταινία και την πορεία της στις αίθουσες (ένα χρόνο αργότερα στο *Χρονικό '72*) έγραφε: «Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι σαν σύνολο πρόκειται για μια μέτρια, «καλοφτιαγμένη» ταινία που από πρώτη ματιά δεν θα είχε ιδιαίτερες αξιώσεις ούτε μεγάλης καλλιτεχνικότητας αλλά ούτε και μεγάλης εμπορικότητας. Όμως ο τρόπος με τον οποίο το φιλμ έγινε δεκτό από το κοινό κι από τους περισσότερους κριτικούς δείχνει το αντίθετο».³⁷ Η άποψη του ανοίγει ένα δρόμο προβληματισμού, ο οποίος βοηθάει να αναλύσουμε το βαθύτερο ιδεολογικό λόγο της ταινίας.

Το συγκρουσιακό φορτίο της περνούσε αναγκαστικά λόγω της απειλής των λογοκριτικών επιτροπών της Δικτατορίας σε δεύτερο επίπεδο θέασης/ανάγνωσης. Το αν και πώς αποκρυπτογραφήθηκε από το κοινό είναι ένα ανοιχτό

35. Όπως τον χαρακτηρίζει ο ίδιος ο σκηνοθέτης σε συνέντευξή του στον Γ. Κοντογιάννη με τίτλο: «Το κοινό απέναντι στη γνησιότητα του Θ. Βέγγου», *Το Βήμα*, 28 Σεπτεμβρίου 1971.

36. Ο Αλ.-Αν. Κύρτσης το γράφει αναφερόμενος στις παράλληλες κοινωνικές-πολιτικές μεταβολές στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, αλλά νομίζω ότι η άποψή του βρίσκει απόλυτη εφαρμογή και στον μεταπολεμικό λαϊκοεμπορικό κινηματογράφο, με κύριο φορέα τον Θ. Βέγγο: «Ο ρόλος του προσαρμοσμένου στη ροή των πραγμάτων αντιήρωα, που προσπαθεί να πετύχει τη μικροαστικοποίησή του ενώ διατηρεί όμως την πικρή γεύση του πρόσφατου σκληρού παρελθόντος, ή που εξακολουθεί να δέχεται πιέσεις από ισχυρούς μηχανισμούς καταπίεσης, εξελίσσεται ως κεντρικό στοιχείο της νέας κοινωνικής κανονικότητας», Αλ.-Αν. Κύρτσης, «Πολιτισμικές-ιδεολογικές εκφράσεις της μετεμφυλιοπολεμικής νεωτερικότητας», *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, Αθήνα, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, 1994, σ. 401.

37. Μαρίνος Κουσουμίδης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1981, σ. 20.

ζήτημα που δεν μπορεί να απαντηθεί κατηγορηματικά σήμερα. Ωστόσο, κάθε άλλο παρά ανώφελο είναι να ταξινομήσουμε τα στοιχεία της λαϊκής μνήμης που κατά τη γνώμη μας ανακαλούσε η ταινία στη συλλογική συνείδηση με βάση τα φιλικά (και όπου χρειάζεται τα εξωφιλικά) δεδομένα, στα οποία δεσπόζουν οι θετικές εικόνες της Αντίστασης:³⁸

– Οι μνήμες του λαϊκού, πολιτικού αντιφασιστικού πολέμου κατά των Ιταλών.³⁹ (Στη φωτογραφία του Θανάση, όταν υπηρετούσε τη στρατιωτική του θητεία).

– Η υπενθύμιση του «αποδεδειγμένου αριστερού πατριωτισμού»⁴⁰ ή (και) της ιδεολογικής προέλευσης των κύριων εκπροσώπων της Αντίστασης: η ΕΑΜική εφημερίδα *Απελευθερωτής*, η οποία για τις ανάγκες της ταινίας μετατρέπεται σε *Ελευθερωτής*, ή περισσότερο, η δήλωση-συνυποδήλωση στα λόγια του φυλακισμένου αντιστασιακού φοιτητή, που έγραφε συνθήματα στους τοίχους του Πανεπιστημίου: «Θανάσης: Ιβάν;... Τι είναι αυτός... Ρώσος; Φοιτητής; Έλληνας... Και τι Έλληνας!!!».⁴¹

– Η υπόμνηση του (μεταπολεμικού) ρόλου των Συμμάχων-κηδεμόνων, που αποκτούσε ειδικό νόημα ενόψει της στήριξης της Δικτατορίας, κυρίως από τις ΗΠΑ. (Στην πρώτη σκηνή του ραδιοφώνου, όπου η ταινία διαλέγεται με τις δύο προηγούμενες της).

– Η σκηνή των βασανιστηρίων, η οποία παρέπεμπε στις ανάλογες πρακτικές της Χούντας.

– Η «ηρωοποίηση του αντιήρωα». Όπως πιθανότατα αντιλαμβάνονταν οι περισσότεροι θεατές, η ερώτηση «Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;» ήταν προσημαστική. Η ταινία χρησιμοποιούσε μόνο ως αφορμή τη νοοτροπία του Θανάση σε παρελθούσα ιστορική στιγμή, για να θίξει το εκρηκτικό πολιτικό-ιδε-

38. «Η εαμική εμπειρία καθώς και οι ιδεολογικές συνέπειες της ήττας που την ακολούθησε θα αποτελούν συστατικά στοιχεία της «λαϊκο-δημοκρατικής παράδοσης», θα επιβιώνουν και θα συγχωνεύονται με τα διάφορα νέα στοιχεία της έως σήμερα», Χριστόφορος Βερναρδάκης–Γιάννης Μαυρής, *Κόμματα και κοινωνικές συμμαχίες στην προδικτατορική Ελλάδα*, Αθήνα, Εξάντας, 1991, σ. 23.

39. Δ. Χαραλάμπης, *Στρατός και Πολιτική εξουσία: Η δομή της εξουσίας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Αθήνα, Εξάντας, 1985, σ. 25. Για το ίδιο θέμα βλ. Γ. Μαργαρίτης, *Από την ήττα στην εξέγερση. Ελλάδα, άνοιξη 1941 – φθινόπωρο 1942*, Αθήνα, Ο Πολίτης, 1993, σ. 34 κ.ε.

40. Γ. Γιαννουλόπουλος, *Ο μεταπολεμικός κόσμος*, ό.π., σ. 200 κ.ε.

41. Οι ομοιότητες στο όνομα και στον τρόπο δράσης (ανατινάζεις πλοίων) του φιλικού αντιστασιακού οδηγού στη βάσιμη υπόθεση, ότι στο συγκεκριμένο σημείο απηχείται η δράση του θρυλικού αντιστασιακού και σαμποτέρ (κολυμβητή του Ηρακλή Θεσσαλονίκης) Γεωργίου Ιβάνωφ, ο οποίος εκτελέστηκε στην Καισαριανή από τους Γερμανούς στις 4 Μαρτίου 1943. Τη ζωή και τις περιπέτειές του εξιστορεί η ταινία «Ιβάνωφ, μυστικός πράκτωρ υπ' αριθ. 1», που γυρίστηκε στην Ελλάδα με Πολωνούς ηθοποιούς το 1971 και προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1973.

ολογικό ζήτημα της «απολιτικής»-«ατομικιστικής» ζωής στον παρόντα, για τη στιγμή της προβολής, ιστορικό χρόνο. Το πραγματικό ερώτημα ήταν: «(Πώς) Αντιστεκόμαστε στη Χούντα σήμερα;».⁴² Άλλωστε, το μήνυμα της φωνής του ραδιοφώνου στην τελευταία σκηνή «Ο φασισμός δεν θα περάσει»... «(Έλληνες πατριώτες χτυπήστε τον εχθρό αλύπητα)... «Η ώρα της λευτεριάς πλησιάζει», λίγους τρόπους είχε να αναγνωσθεί με τρόπο συμφέροντα στη Χούντα. Η εξέλιξη του ήρωα από τον ατομικισμό στον (έστω και σε ανθρωπιστική μόνο βάση) αλτρουισμό διαπίδωσε, σύμφωνα με τις μαρτυρίες, από την οθόνη στις αίθουσες προβολής και πιθανότατα έξω απ' αυτές.

Οι κριτικοί, ακόμη και οι συντηρητικοί, εύκολα κατάλαβαν –αλλά δύσκολα μπορούσαν να γράψουν– το υπέρρητο περιεχόμενο της ταινίας. Ο Ν. Μάτσας έγραφε στην *Βραδυνή*: «Κι αυτή η αγάπη (σ.σ. που αποπνέει ο Βέγγος ως ηθοποιός και άνθρωπος) είναι που φτάνει άμεση, ακόμη και στις πιο παγωμένες καρδιές. Και τις θερμαίνει. Σε μια εποχή –αλλοίμονο– που υπάρχει τόση απελπιστική παγωνιά. Μέσα μας και γύρω μας».⁴³ Ο Λεβεντάκος το γράφει αναγκαστικά έμμεσα αλλά σχεδόν απερίφραστα: «Ωστόσο, οι θεατές της ταινίας (τόσο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης όσο και στις προβολές στην Αθήνα) έδειχναν σαν να ηρωοποιούσαν τον αντιήρωα. Είναι φανερό πως το φιλμ και ιδιαίτερα ο Θανάσης λειτούργησαν σαν αντικείμενα ομαδικής προβολής ενός κοινού, το οποίο μέσα από την ηρωοποίηση του αντιήρωα λυτρώνεται και δικαιώνεται το ίδιο. Θα έλεγες πως οι σύγχρονοι Έλληνες θεατές όπως οι αντιστασιακοί χρησιμοποιούσαν μέσα στην ταινία τον Θανάση, τον βάλαμε να μας μεταφέρει το κλειστό δέμα της δικής μας “απωθημένης ιδεολογίας”»⁴⁴.

Είναι αλήθεια ότι το εν δυνάμει ρηκτικό δυναμικό της ταινίας θα μπορούσε να λειτουργήσει πραγματικά ανταγωνιστικά προς τον επίσημο-καθεστωτικό λόγο και τις άμεσες-μακροπρόθεσμες πολιτικές τακτικές της Χούντας, μόνο υπό την προϋπόθεση της εγγραφής του σε ένα συνολικότερο αντιεξουσιαστικό-ρηκτικό λόγο.⁴⁵

Δεν είναι λοιπόν καθόλου τυχαίο ότι σύμφωνα με όλες τις μαρτυρίες οι

42. Ο Sorlin, *ό.π.*, σ. 93, 95, θίγει το ζήτημα αναφερόμενος γενικά στις ευρωπαϊκές αντιστασιακές λαϊκές ταινίες: «Η Αντίσταση συνιστά ένα δύσκολο, ανησυχητικό πρόβλημα, εφόσον θέτει δυσάρεστα ερωτήματα σχετικά με τη συμπεριφορά τόσο του συνόλου όσο και του ατόμου» ... «Στις κατεχόμενες ή ηττημένες χώρες μπορούμε να εντοπίσουμε μια κοινή ανησυχία: υπήρξαμε παθητικοί αποδέκτες ή αντισταθήκαμε;... Ασφαλώς πρόκειται για μια ερώτηση ηθικής και πολιτικής φύσης και οι ταινίες –ως λαϊκή τέχνη– παίζουν ένα σημαντικό ρόλο στον ορισμό του τρόπου με τον οποίο οι Ευρωπαίοι έθεσαν και έλυσαν το εν λόγω πρόβλημα». Στην Ελλάδα, με τον Εμφύλιο στο σχετικά πρόσφατο παρελθόν και τη Δικτατορία παρούσα, το πολιτικό βάρος της ταινίας ήταν ασυγκρίτως μεγαλύτερο.

43. Μ. Κουσουμίδης, *ό.π.*, σ. 210.

44. Στο ίδιο.

45. Terry Eagleton, *Η έννοια της κουλτούρας*, Αθήνα, Πόλις, 2003, σ. 152.

αντιχουντικές αιχμές της ταινίας έγιναν αντιληπτές και υιοθετήθηκαν από το «κοινό» του Φεστιβάλ και μάλιστα ένα συγκεκριμένο μέρος του, τον λεγόμενο «εξώστη» ή, με άλλα λόγια, τους φοιτητές. Το πιο ανήσυχο και λιγότερο διατεθειμένο να ανεχθεί τη χουντική καταπίεση τμήμα της κοινωνίας. Σύμφωνα με τον τύπο της Θεσσαλονίκης οι συγκεντρωμένοι φοιτητές σήκωσαν στα χέρια και περιέφεραν στους δρόμους τον Θ. Βέγγο, φωνάζοντας «Είμαστε μαζί σου» πριν την προβολή της ταινίας και χρειάστηκε η επέμβαση της αστυνομίας, ώστε να κατορθώσει να μπει στην αίθουσα της Ε.Μ.Σ. Οι ίδιοι φοιτητές επιτέθηκαν φραστικά, και όχι μόνο, στον σκηνοθέτη Κ. Καραγιάννη, ενώ ακολούθησαν επεισόδια με συλλήψεις στους δρόμους της Θεσσαλονίκης, των οποίων ο χαρακτήρας δε στάθηκε δυνατό να αποσφηνιστεί ούτε από τα δημοσιεύματα των εφημερίδων ούτε από προσωπικές μαρτυρίες.⁴⁶ Αν όμως συνέβη στην πραγματικότητα αυτό που διαφαίνεται, τότε πρόκειται για μία από τις πρώτες μαζικές εκδηλώσεις αντίδρασης στη Χούντα.

Ο συντηρητικός *Ελληνικός Βορράς* έγραφε την επόμενη της προβολής για έκτροπα που προκάλεσαν «εγκάθετοι ωργισμένοι, κατά κανόνα φοιτητές».⁴⁷ Αντίθετα, η πιο προοδευτική *Θεσσαλονίκη* προσπάθησε να δικαιολογήσει τη στάση, το καλλιτεχνικό ένστικτο και το πολιτικό κριτήριο των φοιτητών. «Οι νέοι, φοιτητές στην πλειονότητά τους, έμειναν όπως συνήθως απ' έξω. Οι προσκλήσεις μέσα. Οι εξώστες χώρεσαν μόνο μία μερίδα των νέων μας, που αποστόμωσαν με τις εκδηλώσεις τους τους διάφορους καλοθελητές. Οι φοιτητές, οι νέοι μέσα στο ίδιο βράδυ αποδοκίμασαν και χειροκρότησαν δείχνοντας –όπως είναι επόμενο– ότι είναι οπωσδήποτε πιο αρμόδιοι να κρίνουν ένα έργο, αν είναι τέχνη ή όχι».⁴⁸ Η άμεση εξάντληση των εισιτηρίων της φεστιβαλικής προβολής, η ισχυρή πίεση του φοιτητικού κοινού και, πιθανότατα, η προαίρεση για αποφυγή νέων επεισοδίων οδήγησαν τους διοργανωτές στον ορισμό ειδικής προβολής για τους φοιτητές, την οποία παρακολούθησε μαζί τους και ο Θ. Βέγγος, για να

46. Τα ρεπορτάζ των εφημερίδων, όπως είναι φυσικό, παρουσιάζουν μια ελλειπτική και συγκεκριμένη εικόνα των γεγονότων, ενώ οι προσωπικές μαρτυρίες είναι αλληλοσυγκρουόμενες. Δημοσιεύθηκε ένα μόνο όνομα συλληφθέντος φοιτητή κατά τα επεισόδια ο οποίος καταδικάστηκε σε φυλάκιση για διατάραξη κοινής ησυχίας, αλλά δε στάθηκε δυνατό να τον εντοπίσω.

47. Από την ίδια εφημερίδα προέρχεται μια ενδιαφέρουσα (από συντηρητική σκοπιά) εικόνα για τα επεισόδια, τις αντιθέσεις και τις κοινωνικοπολιτικές τους προεκτάσεις μέσα στην αίθουσα προβολής. «Ως περιεργες θα πρέπει να χαρακτηρισθούν οι αντιδράσεις ομάδας νεαρών θεατών, οι οποίοι παρακολουθούν τις προβολές του Φεστιβάλ από τους δύο εξώστες. Διότι είναι απορίας άξιον, πώς είναι δυνατόν να διαφέρουν τόσο πολύ τα μέτρα κρίσεως, συγχρίσεως, επιδοκιμασίας μεταξύ της πλατείας και του εξώστου, όταν μάλιστα, έχουν προβληθεί παλιότερα, πολλά φιλμς χαμηλότερου επιπέδου, χωρίς να δημιουργηθούν παρόμοιες παρεκτροπές». *Ελληνικός Βορράς*, 23 Σεπτεμβρίου 1971.

48. *Θεσσαλονίκη*, 25 Σεπτεμβρίου 1971.

τους ευχαριστήσει για τις εκδηλώσεις λατρείας στο πρόσωπό του.⁴⁹

Στις κινηματογραφικές αίθουσες η επιτυχία του «Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;» υπήρξε ανάλογη με εκείνη του Φεστιβάλ. Ήταν η μεγάλη εμπορική επιτυχία της σεζόν (640.471 εισιτήρια σε α΄ προβολή σε Αθήνα – Πειραιά – Προάστια), σε περίοδο κατά την οποία είχε ήδη αρχίσει να εκδηλώνεται η κρίση του εμπορικού κινηματογράφου. Ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης Ντ. Κατσουρίδης την αντιμετώπισε ως το σημείο τομής του Παλιού με τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, όπου θα μπορούσαν να συναντηθούν γνήσια λαϊκές ταινίες με τη λαϊκή (εμπορική) απήχηση.⁵⁰ Η πλατιά απήχηση της ταινίας, δηλαδή η αποτελεσματικότητα στην κινητοποίηση των πολιτικών αντανάκλαστικών του κοινού, αποκάλυψε τον λανθάνοντα πολιτικό της χαρακτήρα,⁵¹ αναγορεύοντας την παρακολούθησή της σε μια μορφή έκφρασης της λαϊκής απarέσκειας προς τη Χούντα: «Τέλη Σεπτεμβρίου (1971), ανεβήκαμε στη Θεσσαλονίκη. Έγινε χαλασμός... Άσε πια στις αίθουσες... Όλοι τρίβαμε τα μάτια μας. Αυτό δεν ήταν ταινία – ήταν διαδήλωση! Οι κύριοι του Υπουργείου Τύπου ενοχλήθηκαν αγρίως (σίγουρα κάποιος θα τους έκανε «νταντά»), αλλά ήταν πολύ αργά για ν' αντιδράσουν. Απλώς, διέδιδαν ψιθυριστά ότι η τεράστια επιτυχία της ταινίας οφειλόταν στον... παράνομο μηχανισμό του ΚΚΕ (οι άνθρωποι ήταν και ηλίθιοι: 3 εκατομμύρια Έλληνες είδαν την ταινία μέσα σε έναν χρόνο)». ⁵² Όσο κι αν βεβαίως δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τα κίνητρα του συνόλου των θεατών, νομιμοποιούμαστε να μιλάμε για την (πολιτική) αίσθηση που προξένησε η προβολή της. Πολλώ δε μάλλον που προς την ίδια κατεύθυνση συνηγορούν οι μνησίκακες αντιδράσεις των λογοκριτικών μηχανισμών της Χούντας, οι οποίοι προσπάθησαν να υπονομεύσουν τις επόμενες καλλιτεχνικές δραστηριότητες του Ντ. Κατσουρίδη.⁵³

49. Το πρωί της Κυριακής 25 Σεπτεμβρίου 1971 στον κινηματογράφο «Λάουρα». Σύμφωνα με προσωπικές μαρτυρίες, πριν από τις προβολές της ταινίας, κυκλοφορούσαν διάφορες φήμες με σκοπό να αποπροσανατολίσουν το φοιτητικό κοινό και να αποτρέψουν τη συγκέντρωσή του (έξω από;) στους κινηματογράφους, όπου θα γινόταν η προβολή.

50. «Αν πετύχει εμπορικά αυτή η ταινία, θα αποτελέσει όπλο στα χέρια κάθε νέου κινηματογραφιστή, όπως λέει ο Π. Βούλγαρης, θα είναι ένα επιχείρημα έναντι του οποιουδήποτε παραγωγού, ο οποίος ισχυρίζεται τώρα ότι η καλή ταινία δεν μπορεί να περάσει στο πλατύ κοινό», *Το Βήμα*, 28 Σεπτεμβρίου 1971.

51. «Αμέσως μετά παίρνω τη μεγάλη απόφαση και προχωρώ σε μια πράξη... πολιτική. Στρανώνω κάτω με τον Γιαλαμά κι ετοιμάζουμε το σενάριο του «Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;». Χρήμα δεν υπήρχε, κι οι τότε διανομείς πίστευαν ότι η ταινία είτε θα απαγορευόταν από τη λογοκρισία είτε δε θα «δούλευε». Εγώ δεν έλεγα να κάνω πίσω. Προχώρησα με χίλια ζόρια, βάφτισα την ταινία «αντιπολεμική σάτιρα» (δε γινόταν να την πω αντιφασιστική-αντιδικτατορική)», Ντ. Κατσουρίδης, «Βιογραφικό σε πρώτο πρόσωπο», *ό.π.*, σ. 17.

52. Ντ. Κατσουρίδης, *ό.π.*

53. Απόρριψη χρηματοδότησης της επόμενης παραγωγής του, «Το προξενό της Άνας» (σκηνοθεσία Π. Βούλγαρη), άρνηση παροχής τεχνικών διευκολύνσεων για την επόμενη ταινία του, «Θανάση πάρε τ' όπλο σου», Ντ. Κατσουρίδης, *ό.π.*, σ. 17-18.

Η εξ αντικειμένου εμπλοκή της ταινίας στο σύνολό της, της συγγραφής, της παραγωγής, της προβολής και των συνεπειών της, στις διεργασίες και στις ζυμώσεις της πολιτικής συγκυρίας ενισχύει τη λειτουργία της ως μαρτυρίας για τις πολιτικές συνθήκες της περιόδου. Καταδεικνύει, πρώτα απ' όλα, τα πεπερασμένα όρια της στρατηγικής της σταδιακής φιλελευθεροποίησης ή περιορισμού του «έκτακτου» χαρακτήρα του δικτατορικού καθεστώτος.⁵⁴

Η προσπάθεια ελεγχόμενης παραχώρησης ελευθεριών και η αντίστροφη περιστολή του άμεσου πολιτικού καταναγκασμού έδωσε τη δυνατότητα να εκφραστεί μαζί με τη αποδοκιμασία του καθεστώτος, παίρνοντας, όπως είδαμε, απρόβλεπτες διαστάσεις. Ακόμη και μηχανισμοί, όπως η οργανωμένη κινηματογραφική παραγωγή, που είχαν κάθε λόγο να επιδεικνύουν νομιμοφροσύνη προς το επίσημο κράτος, εκμεταλλεύθηκαν τις ρωγμές, προσπαθώντας να ευθυγραμμιστούν με το λαϊκό αίσθημα. Ένα κρίσιμο τμήμα του κοινωνικού σώματος με πρωτοπορία τους φοιτητές δε συγκατατίθεται στη βίαιη ανατροπή της κοινοβουλευτικής νομιμότητας. Ακόμη ανέχεται αλλά δεν αποδέχεται ούτε τη μορφή κυριαρχίας που έχει επιβληθεί με τη βία των όπλων ούτε τις εξωραϊστικές μεταμορφώσεις της και αναζητά οποιαδήποτε αφορμή για να εκδηλώσει την αντίθεσή της στο καθεστώς, φορτίζοντάς την με συμβολικό περιεχόμενο.⁵⁵

Αυτό το κρίσιμο σημείο, η υπέρρητη αλλά ωστόσο σαφής αντίθεση προς τον επίσημο καθεστωτικό λόγο, χαρακτήρισε τις δύο ταινίες του δείγματος ανάλυσης στη συγχρονία τους και προξενεί το ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις σημερινές αναγνώσεις. Η απόσταση που τις χωρίζει εξασφαλίζει ένα προνομιακό παρατηρητήριο για τη συνολική χρονική επισκόπηση της διαδικασίας μετασχηματισμού της λαϊκής συνείδησης απέναντι στα δομικά στοιχεία του μετεμφυλιακού καθεστώτος, τη βίαιη καταστολή ή (και) την εξωθεσμική νόθευση του κοινοβουλευτισμού. Μεταξύ τους παρατηρείται μια βασική ομοιότητα και μια αποχρώσα διαφορά. Η πρώτη, η αυτόδηλη και κοινότοπη αλήθεια, ότι ο φόβος που οφείλεται στον καταναγκασμό αποτελεί τη βάση κάθε εξουσίας, ο οποίος εξασφαλίζει με την άμεση σταθερότητα, όχι όμως τη μακροπρόθεσμη συναίνεση.⁵⁶ Από την ένταση του άμεσου καταναγκασμού προκύπτει και η διαφορά τους. Πιστεύουμε ότι οι «Γερμανοί» απηχούν την παθητική υποταγή, η οποία, όπως σημειώθηκε, οφείλεται στην κούραση (των μικροαστικών στρωμάτων) από τη φρικτή πολεμική δεκαετία, στην αποσπίρτηση μετά την ήττα του ΕΑΜ στα Δεκεμβριανά και κυρίως στο φόβο από την «απαξίωση» της αξίας της ανθρώπινης ζωής στην

54. Δ. Χαραλάμπης, *Πελατειακές σχέσεις και λαϊκισμός*, ό.π., σ. 260.

55. «Αυτό που έχει σημασία δεν είναι τόσο τα έργα όσο ο τρόπος που ερμηνεύονται συνολικά, κάτι που τα έργα τα ίδια δεν θα μπορούσαν ποτέ να προβλέψουν», Terry Eagleton, ό.π., σ. 107.

56. Δ. Χαραλάμπης, *Πελατειακές σχέσεις και λαϊκισμός*, ό.π., σ. 260.

περίοδο της «λευκής τρομοκρατίας»). Η τελική σκηνή με το σκύψιμο του κεφαλιού και τη μετωνομική απελευθέρωση του φυλακισμένου πουλιού, αυτό κατά τη γνώμη μας υποδηλώνει. Αντίθετα, στα χρόνια που διέρρευσαν η παθητική υποταγή ενόψει της ωμής καταστολής της κοινοβουλευτικής νομιμότητας, μετά την εμπειρία του δημοκρατικού διαλείμματος των κυβερνήσεων Γ. Παπανδρέου και εξαιτίας της έλλειψης οποιασδήποτε ιδεολογικής-πολιτικής νομιμοποίησης της δικτατορίας στις πλατιές μάζες, μετουσιώθηκε σε παθητική αντίδραση, η οποία με την παραμικρή θρυαλλίδα μπορούσε να εξελιχθεί σε ενεργητική.

Οι δύο ταινίες με τη διασπορά τους στο χρόνο, (περίπου) στην αρχή και στο τέλος του καθεστώτος που επιβλήθηκε μετά την Απελευθέρωση –και συμπίπτει όχι τυχαία με την ακμή και την παρακμή του εμπορικού κινηματογράφου–, δίνουν την εντύπωση ότι ανοίγουν και κλείνουν έναν κύκλο που αφορά την πολιτική κωμωδία στο πλαίσιο της οργανωμένης κινηματογραφικής παραγωγής. Το ευρύτερο θέμα της πολιτικής κωμωδίας από τον Εμφύλιο ως την πτώση της Χούντας είναι τεράστιο και αδύνατο να συνοψισθεί σε αυτή τη μελέτη, αν μη τι άλλο επειδή για αντικειμενικούς λόγους δεν αναλύθηκαν δύο σημαντικές περιόδοι πύκνωσης πολιτικών έργων, 1950-1954 και κυρίως 1963-1967. Κατά συνέπεια, περιοριζόμαστε μόνο σε διαπιστώσεις και προβληματισμούς που απορρέουν από την ανάλυση των συγκεκριμένων ταινιών.

Και οι δύο, παρά τις οφθαλμοφανείς αισθητικές διαφορές, διατηρούν τις αφηγηματικές στρατηγικές και την κινηματογραφική γλώσσα που θα εξασφάλιζε την εμπορική επιτυχία. Καθώς και οι δύο αναφέρονται στην περίοδο της Κατοχής, επαναφέρουν αναπόδραστα στη συλλογική μνήμη και στο δημόσιο προβληματισμό τα ζητήματα της Αντίστασης και του Εμφυλίου. Εξίσου αναπόδραστα ασχούν άμεση και έμμεση κριτική στις σύγχρονες τους (Εμφύλιος – Δικτατορία) μορφές διακυβέρνησης. Το γεγονός ότι παρήχθησαν και προεβλήθησαν στο πλαίσιο της τυπικής νομιμότητας των καθεστώτων αυτών καθόρισε το περιεχόμενό τους, αλλά δεν ακυρώνει την πολιτική και αντιπολιτευτική τους σημασία.⁵⁷ Άλλωστε, για τον ιστορικό ή κοινωνικό επιστήμονα οι αποσιωπήσεις που οφείλονται στις συνθήκες αυτές είναι άλλη μία αφετηρία για την εξαγωγή συμπερασμάτων.

Πρόκειται για δύο «στρατευμένες» πολιτικές ταινίες, όπου το γέλιο και η σάτιρα χρησιμοποιούνται ως μέσο για την υπεράσπιση μιας ανώτερης και γενικά αποδεκτής ανθρωπιστικής ή ηθικής ή πολιτικής αξίας.⁵⁸ («Στρατευμένη» και

57. Βασίλης Βαμβακάς, «Η πολιτική της κωμωδίας στη γελοιοποίηση του πολέμου», *Οι αναταραστές...*, ό.π., σ. 271 κ.ε.

58. «Η καλύτερη σάτιρα είναι εκείνη που είναι βέβαιη για τις αξίες της [...] Για να έχει επιτυχία θα πρέπει η κοινωνία να αποδέχεται έστω και τυπικά τα ιδανικά που ο σατιρικός υπερασπίζεται», Arthur Pollard, *Σάτιρα*, Αθήνα, Ερμής, σ. 13, 14.

πολιτική δε σημαίνει αναγκαστικά επαναστατική ταινία. Πολιτικός λόγος δε σημαίνει μονοσήμαντα ριζική αμφισβήτηση του (καπιταλιστικού) συστήματος ούτε συλλήβδην καταγγελία των μορφών εξουσίας που (ανα)παράγονται στα πλαίσιά του. Ίσως μάλιστα να σημαίνει και υπεράσπιση ορισμένων απ' αυτές.⁵⁹ Με την έννοια αυτή στις πολιτικές εμπορικές κωμωδίες υποφώσκει ένας πολιτικός σχολιασμός που μεταπολεμικά δε βρήκε επαρκή νομιμοποιητική βάση ώστε να αρθρωθεί, ούτε στο στρατόπεδο των μισαλλόδοξων νικητών του Εμφυλίου ούτε στο στρατόπεδο των νικημένων, όταν συμβολικά αυτό αναριχήθηκε στην κυβερνητική εξουσία μετά το 1981, για να χρησιμοποιήσει νέες μεθόδους Λήθης και «εθνικής» ενότητας, νομιμοποίηση την οποία βρίσκει ενδεχομένως σήμερα, στην εποχή του «τέλους των ιδεολογιών» ή στο «τέλος της εποχής των ιδεολογιών». Η μεταμοντέρνα άποψη, να θεωρούμε τις αντιπολεμικές, σατιρικές κωμωδίες, μόνο ή κυρίως ως «διαφυγή από οποιαδήποτε ουσιοκρατική κυριαρχία»⁶⁰ αφορά στις δικές μας αναγνώσεις, οι οποίες με τη σειρά τους συνδέονται με τα σύγχρονα πολιτικά, πολιτιστικά και επιστημονικά δεδομένα και λιγότερο ή καθόλου με τη λειτουργία τους στη δοσμένη ιστορική-πολιτική συγκυρία, συνθήκη επαρκή για να οδηγήσει σε κυκλικά συμπεράσματα.



Η διαφήμιση της 100ής θριαμβευτικής παράστασης από το Βήμα. Οι δημιουργοί παίρνουν έμμεση αλλά σαφή θέση: απευθύνονται στο κοινό από τη σκοπιά των καταδικασόμενων του Εμφυλίου και κάνουν λόγο για αδελφοκτόνο πόλεμο.

59. Κάτι που παρατηρείται εντονότατα στην τριετία 1964-1967 όταν οι θρυλικές θεατρικές επιτυχίες «Υπάρχει και φιλότιμο», Σακελλάριος-Γιαννακόπουλος (1964), «Ξύπνα Βασίλη», Δ. Ψαθάς (1965), «Η κόρη μου η Σοσιαλίστρια», Α. Σακελλάριος (1965) κατηγορήθηκαν τόσο από τις δεξιές όσο και από τις αριστερές εφημερίδες ως «θέατρο του Κέντρου».

60. Β. Βαμβακάς, ό.π., σ. 270.

SUMMARY

Paraskevas Mouratidis, «*The return of the Germans*» and «*What did you do at the War Thanassis?*». *The historical attestation and political function of two satirical comedies*

This article refers to the potential use, as historical source of two satirical comedies, the movies «*Οι Γερμανοί ξανάρχονται*» (1947) and «*Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;*» (1971). The theoretical basis which underlines the article is that Greek post-war cinema offers to the historian a priceless source material for the study of recent Greek history. The choice of the specific movies is justified by the common fundamental elements which they, not by chance, share. Both of them were showed in historically crucial periods. The first, at 1947, during –at the beginning indeed– of the Greek Civil War. The second, at 1971, the last years of the military Dictatorship. Both of them, as they seemingly refer to the Germans Occupation of Greece, exercise criticism on their contemporary totalitarian regimes. The fact that they were produced under these vicious circumstances does not reduce their political significance. Both of them, were extraordinary successful. This choice from the audiences is precisely what gives us an insight look of their attitudes and feelings. For the same reason they strongly influenced «public opinion» and provoked harsh political dialogue through the press as well intense political reactions. In our opinion, these two movies reflect the «common sense» for the given historical moments, as they illuminate the internal political and ideological motivations of the majority of the middle-class. Or, generally thinking, the majority of people who, during the Civil War or the Junta, placed themselves against the Regime, although they were not willing to directly resist to the official decisions. In sum, we believe that film research offers a considerable source material, one that does not replace traditional history sources, but adds to them. Moreover, this new approach may be proved more attractive or effective when we try to familiarize younger audiences with recent Greece's political History.