

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος #5-7 (2019-2021): Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης



Αναπαραστάσεις του Πολυτεχνείου στον κινηματογραφικό φακό: ταινίες τεκμηρίωσης στην εκπνοή της Χούντας και στα πρώτα έτη της Μεταπολίτευσης

Σοφία Ζησιμοπούλου

doi: [10.12681/30780](https://doi.org/10.12681/30780)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ζησιμοπούλου Σ. (2022). Αναπαραστάσεις του Πολυτεχνείου στον κινηματογραφικό φακό: ταινίες τεκμηρίωσης στην εκπνοή της Χούντας και στα πρώτα έτη της Μεταπολίτευσης. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 124-138. <https://doi.org/10.12681/30780>

ΣΟΦΙΑ ΖΗΣΙΜΟΠΟΥΛΟΥ

Αναπαραστάσεις του Πολυτεχνείου στον κινηματογραφικό φακό: ταινίες τεκμηρίωσης στην εκπνοή της Χούντας και στα πρώτα έτη της Μεταπολίτευσης

Περίληψη

Στο παρόν κείμενο, επιχειρείται η εξέταση των αναπαραστάσεων του Πολυτεχνείου από τον κινηματογραφικό φακό, όπως αυτή πραγματοποιήθηκε σε ταινίες τεκμηρίωσης κατά την εκπνοή της Χούντας και στα πρώτα έτη της Μεταπολίτευσης. Λαμβάνοντας υπόψη την πληθώρα σχετικών τεκμηριωτικών αφηγημάτων στον Τύπο, τη λογοτεχνία και την τηλεόραση, αυτό το άρθρο διερευνά τη συμβολή των φιλικών αφηγήσεων στην εδραίωση του Πολυτεχνείου, ως κυρίαρχο μνημονικό τόπο στη συλλογική μνήμη και στη δημόσια ιστορία. Στο πλαίσιο αυτό, αξιοποιούνται ταινίες, όπου το Πολυτεχνείο αποτελεί κύρια (*Η Δοκιμή & Εδώ Πολυτεχνείο*) ή δευτερεύουσα θεματική (*Μέγαρο, Αγώνας, Μαρτυρίες, Νέος Παρθενώνας, Παράσταση για έναν ρόλο, Η ηλικία της θάλασσας, Τα τραγούδια της φωτιάς, Η δίκη της Χούντας*). Στις ταινίες αυτές εξετάζονται τόσο θεματικά και αφηγηματικά γνωρίσματα, όσο και τα περικειμενικά στοιχεία, που δίνουν πληροφορίες για την πολιτική αυτοσυνειδησία των εκάστοτε κινηματογραφιστών. Παράλληλα, και μέσω των ίδιων παρακειμενικών πληροφοριών, επιχειρείται η ανασύνθεση του πλαισίου παραγωγής και κυκλοφορίας της κάθε ταινίας σε ευρύτερα ακροατήρια. Όπως θα προσπαθήσω να αποδείξω, οι ταινίες αυτές συνιστούν προνομιακούς φορείς ιστορικής γνώσης, στον βαθμό που επιχειρούν μια σύνθετη ανάγνωση των ιστορικών γεγονότων, εστιάζοντας στα κίνητρα και τη στοχοθεσία του φοιτητικού κινήματος, αλλά και στη σχέση του με ευρύτερες κοινωνικο-πολιτικές ομάδες (εργατικό κίνημα, χουντικές αρχές κτλ.). Ταυτόχρονα, πολλές από τις ταινίες διερευνούν τα γεγονότα τόσο σε επίπεδο συγχρονίας όσο και σε επίπεδο διαχρονίας, με το Πολυτεχνείο να τοποθετείται πλάι σε μείζονα ιστορικά γεγονότα της προδικτατορικής, δικτατορικής και μεταδικτατορικής περιόδου, σε μια ευρύτερη γενεαλογία συλλογικών αγώνων και διεκδικήσεων.

Λέξεις-κλειδιά: Πολυτεχνείο, Χούντα, κινηματογράφος τεκμηρίωσης, δημόσια ιστορία

Στην πυκνή σε γεγονότα χουντική επταετία (πραξικόπημα, αντικίνημα, φιλελευθεροποίηση καθεστώτος, κατάληψη Νομικής, κατάληψη Πολυτεχνείου, Κύπρος), η εξέγερση του Πολυτεχνείου κατέχει κομβική θέση στο συλλογικό φαντασιακό και επανέρχεται συχνά στον δημόσιο λόγο ως μετωνυμία της Μεταπολίτευσης, αλλά και ως κεφαλαιώδης στιγμή της αντιχουντικής διαμαρτυρίας.¹ Στα χρόνια που ακολούθησαν τη δικτατορική περίοδο, παρότι πολλές πτυχές της επταετίας μελετή-

θηκαν ισχνά, για το Πολυτεχνείο ειδικότερα, και για τη φοιτητική αντίσταση γενικότερα, σημειώθηκε ευρεία βιβλιογραφική παραγωγή, ενώ συστάθηκε ένα αφηγηματικό αμάγαμα,² το οποίο καθιέρωσε το Πολυτεχνείο σε συμβολικό τόπο μνήμης και το φοιτητικό κίνημα σε συλλογικό ήρωα της μεταπολιτευτικής Ελλάδας.³

Στο αφηγηματικό αυτό σώμα, διακρίνονται αναρίθμητες μαρτυρίες και οπτικοακουστικό τεκμηριωτικό υλικό,

τα οποία διαχύθηκαν άμεσα στη δημόσια σφαίρα και κοινοποιήθηκαν σε εγχώρια και διεθνή ακροατήρια.⁴ Με βασικό αιτούμενο την καταγγελία της Χούντας, και αργότερα την απονομή δικαιοσύνης για τα εγκλήματά της, οι εκάστοτε ερμηνευτικές κοινότητες αφομοίωσαν το υλικό και οδηγήθηκαν σε μια έκρηξη πολιτικού λόγου, χαρακτηριστικό γνώρισμα της πρώιμης Μεταπολίτευσης. Έτσι, το Πολυτεχνείο εγγράφηκε γρήγορα στη δημόσια ιστορία, προτού ακόμη προλάβει να καταστεί αντικείμενο διερεύνησης στην ακαδημαϊκή έρευνα, και κατέκτησε επάξια τον χώρο των ΜΜΕ, της τηλεόρασης, του κινηματογράφου και γενικά του δημόσιου λόγου.⁵

Σύμφωνα με τον Α. Rosenstone, στη σύγχρονη εποχή, οι τρόποι που οι άνθρωποι κατανοούν το παρελθόν τους βασίζονται εν πολλοίς σε οπτικά μέσα.⁶ Δε θα ήταν άστοχο να ισχυριστεί κανείς το ίδιο και για το Πολυτεχνείο ή συλλήβδην για τη χουντική επταετία. Μέσω της εξαντλητικής οπτικής και ηχητικής καταγραφής του, το Πολυτεχνείο πέρασε ταχύτατα στη δημόσια σφαίρα, με τις φιλικές αφηγήσεις γύρω από αυτό να συνυπάρχουν με πλήθος λογοτεχνικών αφηγήσεων, προφορικών και γραπτών μαρτυριών. Κατά τη γνώμη μου, τα φιλμ αυτά είναι προνομιακοί φορείς ιστορικής συνείδησης στον βαθμό που αφενός εγγράφουν ιστορικά γεγονότα (είτε εν τη γενέσει τους, είτε με την αναπαραγωγή παλαιότερων τεκμηρίων), αφετέρου αποτελούν και τα ίδια ιστορικούς δείκτες για τις νοοτροπίες και την ιστορική κουλτούρα της εποχής τους, με τον τρόπο που χειρίζονται κάθε φορά το θέμα τους.⁷ Ειδικότερα, ως προς τη θεματογραφία τους, οι αφηγήσεις αυτές καλύπτουν τα γεγονότα του τριημέρου, αλλά ταυτόχρονα θέτουν στο προσκήνιο το ίδιο το φοιτητικό κίνημα, χαρτογραφώντας το πεδίο δράσης του, αναδεικνύοντας τη στοχοθεσία του και τη σχέση του με ευρύτερα συλλογικά υποκείμενα (π.χ. εργατικό κίνημα). Παράλληλα, με βασικό άξονα το Πολυτεχνείο και το σύνολο της χουντικής επταετίας, πολλές από αυτές τις ταινίες επιχειρούν να αξιολογήσουν τα γεγονότα όχι μόνο στη συγχρονία, αλλά και στη διαχρονία τους, προσφέροντας μια «γενεαλόγηση» της νεότερης ελληνικής ιστορίας, όπου το Πολυτεχνείο τοποθετείται συχνά δίπλα στην Κατοχή, τον Εμφύλιο και τα Ιουλιανά, ως ορόσημο στην αλληλουχία συλλογικών αγώνων.

Στο παρόν άρθρο, θα επικεντρωθώ στις αναπαραστάσεις του Πολυτεχνείου σε ταινίες τεκμηρίωσης, λίγο πριν την εκπονή της Χούντας και στα πρώτα έτη της Μεταπολίτευσης. Χρησιμοποιώ τον όρο «ταινία τεκμηρίωσης», αντί του όρου «ντοκιμαντέρ», εξαιτίας της ορολογικής ασάφειας που διακρίνει τον δεύτερο όρο, αλλά και εξαιτίας της ετερογένειας των εξεταζόμενων ταινιών, γεγονός που συνεπάγεται διαφορετικές ειδολογικές κατηγοριοποιήσεις.⁸ Επιλέγω να καταπιαστώ με ταινίες τεκμηρίωσης, αντί για ταινίες μυθοπλασίας, αρχικά λόγω της αριθμητικής υπεροχής τους, αλλά και λόγω της έκρηξης των τεκμηριωτικών αφηγήσεων κατά την περίοδο αυτή,⁹ όπου το τραυματικό βίωμα της Κύπρου είναι ακόμη νωπό, οι δίκες των χουντικών στελεχών είναι εν εξελίξει και η ελληνική κοινωνία καλείται να αφηγηθεί

με νέους τρόπους το παρελθόν της, με αίτημα την εθνική συμφιλίωση και την εξάλειψη των μετεμφυλιακών διαιρέσεων. Στο πλαίσιο αυτό, επιλέγω τις ταινίες τεκμηρίωσης ως προνομιακές εστίες κατόπτευσης αυτού του κλίματος, και ως εγχειρήματα αφηγηματοποίησης του Πολυτεχνείου, σε άμεση χρονική απόσταση από τα ίδια τα γεγονότα.

Από τις ταινίες αυτές, κάποιες αξιοποιούν την κατάληψη του Πολυτεχνείου σχεδόν σε όλη τους την έκταση (*Η Δοκιμή & Εδώ Πολυτεχνείο*),¹⁰ ενώ άλλες καταπιάνονται σε πολύ μικρή έκταση με το ζήτημα της φοιτητικής εξέγερσης, εντάσσοντάς τη συνήθως σε μια διαφορετική θεματική (*Μέγαρο, Αγώνας, Μαρτυρίες, Νέος Παρθενώνας, Παράσταση για έναν ρόλο, Η ηλικία της θάλασσας, Τα τραγούδια της φωτιάς, Η δίκη της Χούντας*)¹¹ και για αυτόν τον λόγο δε θα θιγούν σχολαστικά στο παρόν άρθρο. Θα πρέπει, παράλληλα, να τονιστεί ότι δε σκοπεύω να εξαντλήσω το σύνολο των αφιερωμάτων στο Πολυτεχνείο, παρά μόνο να αναφερθώ στις γνωστότερες ταινίες της δικτατορικής περιόδου και των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης (έως και το 1981), όπου το βίωμα των γεγονότων είναι ακόμη νωπό.¹² Σε σχέση με τις προαναφερόμενες ταινίες, θα επιμείνω κυρίως σε ζητήματα αναπαράστασης του φοιτητικού κινήματος, στις μεταξύ τους ομοιότητες και σε περικειμενικά στοιχεία, που δίνουν πληροφορίες για την πρόθεση του δημιουργού και την κυκλοφορία των ταινιών σε ποικίλα δίκτυα της επικοινωνιακής σφαίρας (βραβεία, περιοδικά και εφημερίδες), ενώ θα τις εντάξω στα χρονικά συμφραζόμενα της παραγωγής τους, δίνοντας έμφαση στις ιδιαίτερες συνθήκες της δικτατορικής και μεταδικτατορικής περιόδου.

Το κινηματογραφικό τοπίο πριν το Πολυτεχνείο

Αναφορικά με το κινηματογραφικό τοπίο, όπως αυτό διαμορφώνεται λίγο πριν το 1973, κρίνεται απαραίτητο να δοθούν ορισμένες διευκρινίσεις. Στα τέλη της δεκαετίας του '60, και συγκεκριμένα κατά το 1970, συντελείται μια αλλαγή στον ελληνικό κινηματογράφο. Πρόκειται για την περίοδο, όπου ο παλιός εμπορικός κινηματογράφος (ΠΕΚ) αρχίζει να υποχωρεί. Στη θέση του, γεννιέται, κατά πολλούς μελετητές, ένα νέο κύμα, ο λεγόμενος Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ). Ο όρος καταγράφηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, ενώ η νέα τάση αποκρυσταλλώθηκε και καθιερώθηκε στη συνείδηση κοινού και κριτικών με την προβολή της ταινίας, *Αναπαράσταση*, του Αγγελόπουλου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1970.¹³ Παρότι ο όρος και η αυστηρή τομή μεταξύ ΠΕΚ και ΝΕΚ έχουν κατά καιρούς αμφισβητηθεί, η αλλαγή στο εγχώριο κινηματογραφικό τοπίο γίνεται εν πολλοίς αποδεκτή, τουλάχιστον σε επίπεδο λειτουργίας ορισμένων σκηνοθετών και στην προσωπική τους γραφή.¹⁴

Οι σκηνοθέτες, που συχνά συγκαταλέγονται, στη γενιά του ΝΕΚ, έχουν επηρεαστεί από τον Μάη του '68 και άλλα ευρωπαϊκά ιδεολογικά ρεύματα, ενώ εκδηλώνουν σχετικά νωρίς τη σαφή τους αντίσταση κατά της Χούντας.¹⁵ Η

αντίσταση αυτή περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων. Πολλοί εξ αυτών διώκονται και εξορίζονται (Βρεττάκος, Βούλγαρης, Μαρκετάκη), ενώ άλλοι καταγγέλλουν έμμεσα τη Χούντα μέσα από τις ταινίες τους, στρεφόμενοι προς την πολιτική θεματολογία, η οποία θα κορυφωθεί στη μεταπολιτευτική κινηματογραφία.¹⁶ Με το πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου, η Χούντα θα ανακόψει τις προσπάθειες πολλών κινηματογραφιστών και αρκετά κινηματογραφικά γυρίσματα θα μείνουν μετέωρα.¹⁷ Αρκετοί σκηνοθέτες καταφεύγουν στο εξωτερικό, ενώ, όσοι μένουν στην Ελλάδα, θα πρέπει να αντιμετωπίσουν τους κατασταλτικούς μηχανισμούς του χουντικού καθεστώτος. Στο πλαίσιο αυτό, η δραστηριότητα των επίδοξων τεχνικών και σκηνοθετών δεν κάμπτεται, αλλά τροποποιείται αναλόγως. Ο κινηματογράφος θα λειτουργήσει ως μέσο διαμαρτυρίας με τα έμμεσα αντικουντικά μηνύματα, που εγγράφονταν στις ταινίες, αλλά και με την κινηματογράφιση σημαντικών στιγμών της επταετίας στους δρόμους.¹⁸

Όπως σημειώνει η Μαρία Κομνηνού, την περίοδο της χουντικής επταετίας, δημιουργούνται δύο επίπεδα στη δημόσια σφαίρα: από τη μια μεριά η καθεστωτική δημόσια σφαίρα, κι από την άλλη, η παράνομη-αντικαθεστωτική.¹⁹ Στο πρώτο επίπεδο, λειτουργεί ο επίσημος καθεστωτικός λόγος, με τη Χούντα να σκηνοθετεί διαρκώς τον εαυτό της σε ταινίες επικαίρων, όπου προβάλλεται η δημόσια ζωή της χώρας και τα επιτεύγματα του κράτους (γιορτές πολεμικής αρετής, καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, αθλητικά επιτεύγματα κ.ά.), ενώ ταυτόχρονα οι κινηματογραφικές αίθουσες κατακλύζονται από τις εθνοπατριωτικές υπερπαραγωγές του Τζαίημς Πάρις.²⁰ Από την άλλη μεριά, στη σφαίρα της αντικαθεστωτικής δράσης και στο μαχόμενο πεδίο των δρόμων βγαίνουν πολλοί κινηματογραφιστές, όπως ο Βούλγαρης, ο Καβουκίδης και ο Ζυρίνης, ο Μαραγκός κ.ά..²¹

Ο Παντελής Βούλγαρης κινηματογράφησε τις γιορτές πολεμικής αρετής στο Παναθηναϊκό Στάδιο, απαθανάτισε την κηδεία του Γεωργίου Παπανδρέου, και με βάση το υλικό αυτό, υλοποίησε το πρώτο αντιστασιακό ντοκιμαντέρ, με στόχο την ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης. Πρόκειται για το *Ce n'est que le début* (Δεν είναι παρά η αρχή..., 1969), που ολοκληρώθηκε στο Παρίσι, το 1971, με τη βοήθεια των Γαβρά και Βασιλή Βασιλικού.²² Ο Κώστας Ζυρίνης ανέλαβε να κινηματογραφήσει πλάνα, για λογαριασμό της πολιτικής οργάνωσης, στην οποία ανήκε.²³ Ήδη, από το 1973, είχε τραβήξει στιγμιότυπα από την κατάληψη της Νομικής. Κατόπιν, το φθινόπωρο του 1973, και έχοντας ιδρύσει την ομάδα ΚΙΝΟ, τράβηξε πλάνα από τους ξυλοδαρμούς των φοιτητών στο μνημόσυνο του Γιώργου Παπανδρέου.²⁴ Οι φωτογραφίες, μάλιστα, των φοιτητών θα διανεμηθούν σε δημοσιογράφους και θα χρησιμοποιηθούν από τον Γιώργο Μαγκάκη ως αποδεικτικό υλικό στη δίκη των συλληφθέντων.²⁵ Κατόπιν, ο Ζυρίνης και οι συνεργάτες του κινηματογράφησαν την εξέγερση του Πολυτεχνείου, και έστειλαν ξανά το κινηματογραφημένο υλικό στο εξωτερικό. Κατά τον Ζυρίνη, επρόκειτο για μια λανθασμένη ενέργεια, καθώς τα φιλικά ντοκουμέντα ξέφυγαν από τον έλεγχό τους και κα-

τέστησαν προϊόντα καπηλείας. Αργότερα, αποφάσισαν να φέρουν τον κόσμο σε επαφή με το υλικό και για τον λόγο αυτό μονταρίστηκε το φιλμ *Κινηματογραφημένες στιγμές του '73*, το οποίο προβλήθηκε σε διάφορους χώρους ανά την Ελλάδα.²⁶ Σε παρόμοια γραμμή, είχε κινηθεί και στο εξωτερικό ο Κώστας Χρονόπουλος με το *Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών*, το 1971, όπου παρουσίαζε στιγμές της χουντικής επταετίας, πριν το Πολυτεχνείο. Η ταινία του στόχευε κυρίως στην ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης και στην ενίσχυση του δημοκρατικού φρονήματος των Ελλήνων μεταναστών και εμικρέδων.²⁷

Στις δηλώσεις τους οι παραπάνω σκηνοθέτες και παρά τις εκάστοτε ιδεολογικές τους διαφοροποιήσεις φαίνεται να ορίζουν τη συγκεκριμένη τους δουλειά με περισσότερο πολιτικούς όρους, εμφανίζοντας πλήρη αυτοσυνειδησία για τον ρόλο τους ως ιστορικοί δράστες.²⁸ Η κυρίαρχη στόχευσή τους αφορά λιγότερο την καλλιτεχνική δημιουργία και περισσότερο την πληροφόρηση της διεθνούς κοινής γνώμης, με τη φυγάδευση των ταινιών στο εξωτερικό και τη μετέπειτα προβολή τους σε φεστιβάλ και άλλους χώρους, που λειτουργούν ως πλατφόρμες διαμαρτυρίας κατά της Χούντας. Με τη συμβολή τους, οι εν λόγω κινηματογραφιστές δρουν στο πλαίσιο ενός ευρύτερου αντιδικτατορικού αγώνα εντός και εκτός Ελλάδας (παράνομος Τύπος στην Ελλάδα, εκπομπές BBC και Deutsche Welle, αντιδικτατορικά έντυπα του εξωτερικού),²⁹ ενώ σηματοδοτούν τις απαρχές μιας πλούσιας φιλικής ιστορίας της χουντικής επταετίας, η οποία θα γνωρίσει ακόμη μεγαλύτερη άνθιση με την εξέγερση του Πολυτεχνείου, και θα κορυφωθεί στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια.

Η εξέγερση του Πολυτεχνείου στη δημόσια ιστορία: οπτικοακουστικά τεκμήρια και φιλική μνήμη

Κατά τη διάρκεια της τριήμερης κατάληψης του Πολυτεχνείου, το γεγονός παρακολουθείται συστηματικά από τον πολιτικό και καλλιτεχνικό κόσμο, ενώ καλύπτεται ενδελεχώς από ξένα και ελληνικά ειδησεογραφικά πρακτορεία, τα οποία διαχέουν ντοκουμέντα στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Οι φωτορεπόρτερ Αριστοτέλης Σαρρηκώστας, Αλέκος Βουτσαράς και Βασίλης Καραμανώλης βρέθηκαν στην πρώτη γραμμή,³⁰ ενώ οι Νίκος Πατσαβός, Β. Μάλλιος και Σινάνης Σινανίδης έζησαν από κοντά τις τραγικές ώρες εισβολής του τανκ στο Πολυτεχνείο ως απεσταλμένοι τηλεοπτικών συνεργείων. Μάλιστα, ο Σινάνης Σινανίδης αναγκάστηκε να κινηματογραφήσει πλάνα για λογαριασμό των χουντικών αρχών, προκειμένου να προβάλει τα τεκταινόμενα από την οπτική της Χούντας, σε ένα δικαιωτικό για την ίδια θέαμα.³¹

Η ταινία της αστυνομίας για τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, όπου οι φοιτητές παρουσιάζονταν ως βέβηλοι αναρχικοί, αναμετρήθηκε αργότερα με την ταινία της ολλανδικής τηλεόρασης, το μοναδικό ντοκουμέντο που δείχνει την εισβολή του τανκ στο Πολυτεχνείο και χρησιμοποιήθηκε ως αποδεικτικό υλικό στη δίκη του Πολυτε-

χνείου, το φθινόπωρο του 1975.³² Οι δύο αντιτιθέμενες ταινίες, που θα προβληθούν στο δικαστήριο, της ολλανδικής τηλεόρασης και της αστυνομίας, μεταφέρουν στην πολιτική αρένα την πολεμική των εικόνων, και τοποθετούν τα ντοκουμέντα όχι μόνο ενώπιον του δικαστηρίου, αλλά και ενώπιον όλης της κοινής γνώμης. Εξάλλου, δεν είναι μόνο οι παρευρισκόμενοι που πληροφορούνται τα τεκταινόμενα, αλλά κάθε ενδιαφερόμενος πολίτης, εφόσον οι περιγραφές των ταινιών φιλοξενούνται στον Τύπο, ενώ η ταινία της ολλανδικής τηλεόρασης θα προβληθεί αργότερα στο ΕΙΡΤ.³³

Με βάση τα παραπάνω, καθίσταται σαφές ότι, κατά την περίοδο αυτή, η πρόσφατη ιστορία γίνεται αντιληπτή με τη διαμεσολάβηση των ΜΜΕ, τα οποία καθορίζουν το γεγονός είτε ως είδηση, είτε ως αντικείμενο ερμηνευτικών διενέξεων. Το πληροφοριακό δυναμικό των φωτογραφιών, των ταινιών και των αντίστοιχων δημοσιευμάτων διαμορφώνουν μια ορισμένη στάση της κοινής γνώμης και εδραιώνουν συγκεκριμένες ερμηνευτικές σταθερές γύρω από το γεγονός του Πολυτεχνείου ειδικά, και της χουντικής επταετίας συνολικά.³⁴ Ανάμεσα στις σταθερές αυτές, θα πρέπει να σημειωθεί η εξιδανικευτική προσέγγιση του φοιτητικού κινήματος, αλλά και η παγίωση μιας πεποίθησης περί παλλαϊκής συμμετοχής, άξονες που θα προβληματίσουν τη δημόσια συζήτηση μέσα στις επόμενες δεκαετίες.³⁵ Ταυτόχρονα, οι πρώτες αυτές καταγραφές, στηριγμένες αποκλειστικά στην αποδεικτική ισχύ του τεκμηρίου, θα αποτελέσουν τη μαγιά για τα κινηματογραφικά και πλείστα άλλα οπτικοακουστικά εγχειρήματα που θα ακολουθήσουν. Με αυτόν τον τρόπο, αρχίζει σταδιακά να σχηματίζεται μια ισχυρή εικονογραφία (φωτογραφίες του Πολυτεχνείου, πλάνα του τανκ), που θα συνοδεύσει όλες τις απόπειρες αναπαραστάσης και επιμνημόνευσης του Πολυτεχνείου στη δημόσια σφαίρα της Μεταπολίτευσης, από τη μικρή ή τη μεγάλη οθόνη, μέχρι τις σχολικές γιορτές και τις διαδηλώσεις.

Το Πολυτεχνείο ως κυρίαρχη κινηματογραφική θεματική

Ενώ πολλοί κινηματογραφιστές στην Ελλάδα βρίσκονται εντός του χώρου του Πολυτεχνείου ή στους πέριξ δρόμους, και βιώνουν λεπτό προς λεπτό τις εξελίξεις, οι διαμένοντες στο εξωτερικό, Δημήτρης Μακρής (Ιταλία) και Ζυλ Ντασέν (Αμερική) πληροφορούνται τα γεγονότα από άλλες πηγές, και αποφασίζουν να δράσουν άμεσα. Στις μαρτυρίες τους η απόφαση αυτή στηρίζεται σε συναισθηματική και ιδεολογική βάση.³⁶ Και οι δύο σκηνοθέτες αναζήτησαν άμεσα υλικό: ο Μακρής άντλησε τεκμήρια από φίλους του φωτορεπόρτερ στην Ελλάδα, ενώ χρησιμοποίησε επίσης μέρος της ταινίας της ολλανδικής τηλεόρασης.³⁷ Αντίστοιχα, ο Ντασέν αναζήτησε μαρτυρίες ανθρώπων, που συμμετείχαν στο Πολυτεχνείο (από γιατρούς, νοσοκόμες, αυτόπτες μάρτυρες) τις οποίες και ενέταξε στην ταινία.³⁸

Οι ταινίες, που παρήχθησαν, φέρουν αρκετές ομοιότητες μεταξύ τους, τόσο ως προς την ειδολογική τους κατηγοριοποίηση όσο και ως προς τη θεματική τους. Και οι δύο θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν δραματοποιημένα ντοκιμαντέρ, εφόσον συμπλέκουν πραγματικά τεκμήρια με δραματοποιημένες σκηνές, χωρίς ωστόσο να μπορούν να κατηγοριοποιηθούν πλήρως.³⁹ Ωστόσο, ο βαθμός ένταξης του δραματοποιημένου στοιχείου διαφέρει στις δύο ταινίες. Ο Μακρής ενσωματώνει αρκετό τεκμηριωτικό υλικό και το διασυνδέει με δραματοποιημένες σκηνές, που αφορούν κυρίως τη δράση των φοιτητών στο Πολυτεχνείο, τις ενέργειες της αστυνομίας και του πλήθους, ισορροπώντας τα στοιχεία fiction (ηθοποιοί) με τα στοιχεία faction (ντοκουμέντα Πολυτεχνείου).⁴⁰ Για την επίτευξη της μέγιστης αληθοφάνειας στις δραματοποιημένες σκηνές, χρησιμοποίησε την τεχνική front projection, ενώ με το απρόσωπο αφηγηματικό σχόλιο (voice over) κατάφερε να τιθασεύσει την πολυσημία της εικόνας και του ήχου, προσδίδοντας ακόμη περισσότερα πραγματολογικά στοιχεία στο σύνολο της ταινίας.⁴¹ Αντίθετα, η ταινία του Ντασέν βρίθκει δραματοποιημένων σκηνών, και το τεκμηριωτικό υλικό είναι ελάχιστο: αφορά κυρίως τις στιγμές εισβολής του τανκ στο Πολυτεχνείο, τη συνέντευξη ενός Δανού δημοσιογράφου, ο οποίος βρέθηκε στο Πολυτεχνείο, και τις μαρτυρίες που συνέλεξε ο Ντασέν και διαβάζονται από διεθνούς φήμης προσωπικότητες (Μαξιμίλιαν Σελ, Λίλιαν Χέλμαν, Άρθουρ Μίλερ, Λώρενς Ολίβιε).⁴² Στα υπόλοιπα μέρη της ταινίας, ο θεατής παρακολουθεί τη «δοκιμή», δηλαδή τις πρόβες μιας κινηματογραφικής ταινίας του Πολυτεχνείου, όπου δίδονται σκηνοθετικές οδηγίες, και γυρίζονται σκηνές σχετικές με τη φοιτητική εξέγερση και την κατάληψη του Πολυτεχνείου. Ανάμεσα σε αυτές τις σκηνές, παρεμβάλλονται μουσικά ιντερμέδια με τον Μίκη Θεοδωράκη και τον Γιάννη Μαρκόπουλο, μαζί με την ανάγνωση μαρτυριών και δυο μονολόγους της Μερκούρη και του Ντασέν, που απευθύνονται στο αμερικανικό κοινό.⁴³

Η ανισοβαρής σχέση τεκμηριωτικού υλικού και δραματοποιημένων σκηνών επικρίθηκε στην ταινία του Ντασέν, όπου αμφισβητήθηκαν τόσο οι αναπαραστατικές της μέθοδοι όσο και η επίτευξη του βασικού της στόχου, να ευαισθητοποιήσει δηλαδή την αμερικανική κοινή γνώμη. Σε άρθρο του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, ο Μ. Δημόπουλος σημείωνε ότι «η ταινία προσβάλλει το κοινό με τη σκηνοθεσία της, που μπαλαντζάρει μεταξύ μιας "αποστασιοποίησης" μπρεχτιζόντος τύπου (ο σκηνοθέτης που θέλει ν' αναπαραστήσει τα γεγονότα πάνω σε μια θεατρική σκηνή) και μιας κλασιάρικης και λυρικής μεγαλοστομίας, που οι δημιουργοί της δεν προσπαθούν να την συγκρατήσουν, ποζάροντας στις συγκινησιακές εντυπώσεις που θα προξενήσει [...]». Αρνητικά κρίνεται και η μουσική του Θεοδωράκη, ενώ ως μοναδικό πλεονέκτημα αναγνωρίζεται η χρήση ντοκιμαντέρ από το Πολυτεχνείο.⁴⁴ Ηπιότερη είναι η κριτική του Μπ. Κολώνια στο ίδιο περιοδικό, ο οποίος διακρίνει αρετές στην ταινία, αλλά τη θεωρεί άνιση, κατηγορώντας τη πως δίνει μια εντελώς διαστρεβλωτική εικόνα για την εξέγερση του Πολυτεχνείου.⁴⁵ Παρομοίως δυσμενής είναι και η

κριτική που πραγματοποιείται από τη στήλη του *Ριζοσπάστη*. Με αφετηρία το *Ποτέ την Κυριακή* και τη φολκλορική αναπαράσταση της Ελλάδας στον κινηματογράφο, ο αρθρογράφος εντάσσει σε ένα παρόμοιο πλαίσιο τη *Δοκιμή*, θεωρώντας πως μεταφέρει το αντίστοιχο φολκλορικό κλίμα και στο Πολυτεχνείο. Παράλληλα, αμφισβητεί τόσο τις αναπαραστατικές της ιδιότητες, όσο και τη στοχοθεσία της (δηλαδή την ευαισθητοποίηση του αμερικανικού κοινού για την εμπλοκή της χώρας του στα ελληνικά πολιτικά πράγματα).⁴⁶

Επιστρέφοντας ξανά στη θεματική και τα αφηγηματικά γνωρίσματα των ταινιών, θα πρέπει να επισημανθεί ότι και οι δύο επιχειρούν να αποδώσουν τα γεγονότα πολυεστιακά: από τη μεριά των φοιτητών, του πλήθους και της αστυνομίας. Ωστόσο, το φοιτητικό κίνημα είναι ο βασικός πρωταγωνιστής. Και οι δύο ταινίες επιμένουν στη σκιαγράφηση των κινήτρων του, στη χαρτογράφηση του πεδίου δράσης αλλά και των κύριων γνωρισμάτων του. Στο *Εδώ Πολυτεχνείο*, το ελληνικό φοιτητικό κίνημα τοποθετείται μεταξύ των εγχώριων συλλογικών διεκδικήσεων αλλά και των διεθνών ζητημάτων της περιόδου. Οι φοιτητές αναφέρονται τόσο στα εσωτερικά ζητήματα, που τους απασχολούν (αναβολή υποχρεωτικής στράτευσης, κονδύλια στην παιδεία, ανατροπή χουντικού καθεστώτος), αλλά και στα διεθνή τεκταινόμενα των ημερών τους (εξελίξεις στη Μ. Ανατολή).⁴⁷ Αντίστοιχα, στη *Δοκιμή*, οι φοιτητές, έχοντας συσπειρωθεί με ομάδα εργατών, αναφέρονται λιγότερο στις διεθνείς εξελίξεις. Έντονο, ωστόσο, είναι και στις δύο περιπτώσεις το αντιαμερικανικό πρόσημο, και ιδίως στη *Δοκιμή*, όπου η Μελίνα Μερκούρη και ο Ζυλ Ντασέν αναφέρονται ρητά στην ευθύνη της αμερικανικής κυβέρνησης και τοποθετούν την κατάσταση στην Ελλάδα σε ένα διεθνές συγκείμενο, παραλληλίζοντας το ελληνικό καθεστώς με το δικτατορικό καθεστώς της Χιλής.⁴⁸

Η πολιτική ταυτότητα των φοιτητών, όμως, δε συγκροτείται μόνο από την άρθρωση πολιτικού λόγου, αλλά και από τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά τους. Και στις δύο ταινίες, προβάλλεται εμφανώς η αλληλένδετη σχέση πολιτισμού και πολιτικής, ιδίως μέσα από το πλαίσιο της μουσικής.⁴⁹ Στο *Εδώ Πολυτεχνείο*, οι φοιτητές τραγουδούν τραγούδια του Γιάννη Μαρκόπουλου και του Μίκη Θεοδωράκη, ενώ στη *Δοκιμή*, πρωταγωνιστούν και οι ίδιοι οι συνθέτες. Συγκεκριμένα, εμφανίζεται κάποια στιγμή ο ίδιος ο Μαρκόπουλος να τραγουδά με τους φοιτητές, ενώ ο Θεοδωράκης συμμετέχει ακόμη πιο ενεργά και η παρουσία του βαραίνει πολύ περισσότερο. Όπως είναι ευρέως γνωστό, ήδη από τη δεκαετία του '60, μέσα από τη μελοποίηση σημαντικών Ελλήνων ποιητών, αλλά και μέσα από την πολιτική του δραστηριότητα, ο Θεοδωράκης είχε αποκτήσει κύρος και σημαντική παρουσία ανάμεσα στη νεολαία και το αφυπνιζόμενο φοιτητικό κίνημα.⁵⁰ Η δυναμική της μελοποιημένης ποίησης και η συγκινησιακή λειτουργία της μουσικής του επιδρούν καταλυτικά στην ταινία, ιδίως όταν πλαισιώνουν τις καταθέσεις μαρτύρων, αλλά και στον επίλογο ταινίας, όπου το αντικείμενο της αναπαράστασης και η μουσική

ενώνονται σε μια τελετουργική-συμβολική έξοδο.⁵¹

Παρότι, ο Μπ. Κολώνιας θεωρεί ότι η ισχυρή παρουσία της μουσικής στην ταινία ισοδυναμεί σχεδόν με «αποπολιτικοποίηση της πολιτικής» και οδηγεί σε μια απλουστευτική παρουσίαση του αντικουντικού αγώνα (ως το «δικαίωμα να τραγουδάμε λεύτερα»), επισημαίνει ταυτόχρονα τη δυνατότητα της μουσικής του Θεοδωράκη να διευρύνει τη χρονική εμβέλεια των γεγονότων.⁵² Εφόσον η μουσική του συνδέεται με διαφορετικές ιστορικές στιγμές της νεοελληνικής ιστορίας, κάθε του νέα δουλειά τοποθετείται σε μια ευρύτερη ερμηνευτική προοπτική, όπου συνδέονται οι τωρινοί αγώνες με τους προγενέστερους.⁵³ Θα προεκτείνω το επιχείρημα εδώ για να αναφερθώ συγκεκριμένα στην επιλογή του *Άξιον Εστί*, και στο απόσπασμα με το οποίο κλείνει η ταινία. Πλαισιωμένοι από τη Μελίνα Μερκούρη και απαγγέλλοντας τη «Μεγάλη Έξοδο» (Ανάγνωσμα Τρίτο) του *Άξιον Εστί*, οι φοιτητές πραγματοποιούν μια συμβολική τελετουργική έξοδο. Ο παραλληλισμός τους με «ελεύθερους πολιορκημένους» είναι αρκετά συχνός σε έντυπα της περιόδου,⁵⁴ αλλά στο σημείο αυτό η ανάγνωση του συγκεκριμένου αποσπάσματος συνδέει το Πολυτεχνείο τόσο με την Επανάσταση του '21, όσο και με την περίοδο της Κατοχής. Το ποιητικό χωρίο αναφέρεται στον απαγορευμένο εορτασμό της 25^{ης} Μαρτίου 1942, όπου μαθητές και φοιτητές επιχείρησαν να καταθέσουν στεφάνια σε αγάλματα ηρώων της επανάστασης του 1821.⁵⁵ Μέσω της μελοποιημένης ποίησης, οι δύο χρονικές στιγμές ενώνονται ως κοινές συγκυρίες αντιστασιακού πνεύματος. Στο υπόλοιπο μέρος της, η *Δοκιμή* δεν έχει πολλές αναφορές στο προδικτατορικό παρελθόν, με εξαίρεση μια δραματοποιημένη σκηνή, όπου αναφέρεται ο έλεγχος πολιτικών φρονημάτων, πριν και κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας.

Στο *Εδώ Πολυτεχνείο*, η ερμηνεία της σημασίας του Πολυτεχνείου στη διαχρονία του και η τοποθέτησή του σε μια σειρά από λαϊκούς αγώνες της νεότερης ιστορίας, προκύπτει με ενάργεια. Οι σκηνές των φοιτητικών διαδηλώσεων εναλλάσσονται με σκηνές από την κηδεία του Σωτήρη Πέτρουλα, ενώ ακούγεται το ομότιτλο τραγούδι του Μίκη Θεοδωράκη.⁵⁶ Σύμφωνα με τον Βαλούκο, παρόμοια λειτουργία έχει και μια δραματοποιημένη σκηνή ανάκρισης, όπου ο αξιωματικός ρωτά επίμονα έναν συλληφθέντα φοιτητή, αν ανήκει στους Λαμπράκηδες.⁵⁷ Η επίμονη ερώτηση δείχνει αφενός την ανοησία των αστυνομικών, που αποδίδονται γελοιογραφικά σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, καθώς η ηλικία του νέου δεν ευνοεί την ένταξή του στην οργάνωση.⁵⁸ Ταυτόχρονα, σε ένα δεύτερο επίπεδο, η σκηνή αυτή ισχυροποιεί την άποψη του σκηνοθέτη για την ιστορική ολότητα όλων των αγώνων. Σύμφωνα με το ιδεολογικο-πολιτικό μήνυμα της ταινίας, οι αγώνες του Πολυτεχνείου αποτελούν συνέχεια των μαχητικών διαδηλώσεων του καλοκαιριού του '65, και το πνεύμα του Πολυτεχνείου μετεξέλιξη των κινήματων της γενιάς των Λαμπράκηδων.⁵⁹

Το φοιτητικό κίνημα αποδίδεται εξιδανικευτικά και στις

δύο περιπτώσεις, με τους φοιτητές να παρουσιάζονται ως ομοιογενές σώμα, χωρίς αναφορά στην «πάλη των γραμμών» και τις διαφορετικές ιδεολογικές πεποιθήσεις περί ανατροπής του καθεστώτος, που υπέβρασαν στις εκάστοτε οργανώσεις.⁶⁰ Παράλληλα, στο *Εδώ Πολυτεχνείο*, ο κόσμος φαίνεται να υποστηρίζει σύσσωμος τη φοιτητική εξέγερση, ενώ στη *Δοκιμή*, η εικόνα αυτή τίθεται εν αμφιβόλω για ορισμένες κοινωνικές ομάδες, αμφισβητώντας το αφήγημα της παλλαϊκής αντίστασης, που θα συνεχίσει να κυριαρχεί για χρόνια στη δημόσια συζήτηση.⁶¹ Τέλος, και στις δύο ταινίες πραγματοποιείται αναφορά σε νεκρούς, γεγονός που επίσης ταλάνισε τον δημόσιο λόγο, ενώ επανήλθε δριμύτατα σε κινηματογραφικά και τηλεοπτικά αφιερώματα.⁶²

Σχετικά με τις πολιτισμικές τύχες των ταινιών, θα πρέπει να ειπωθεί ότι το *Εδώ Πολυτεχνείο* παίχτηκε στο Πανεπιστήμιο του Μιλάνου, και στην Palazzina Liberty, ενώ φιλοξενήθηκε στο Φεστιβάλ Βενετίας 1974 σε αντιφασιστικό κινηματογραφικό αφιέρωμα.⁶³ Σύμφωνα με τα λεγόμενα του σκηνοθέτη της, η ταινία δεν είχε ευμενή αποδοχή στην Ελλάδα και μάλιστα δεν έγινε δεκτή στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1975, παρότι το Φεστιβάλ φιλοξένησε πολλές ταινίες με θέμα τη χουντική επταετία.⁶⁴ Ωστόσο, προβλήθηκε στη δημόσια τηλεόραση, μεταγενέστερα, ενώ ο Μακρής συνέχισε να ασχολείται με το ζήτημα αναπαράστασης της χουντικής επταετίας, εντάσσοντας το *Εδώ Πολυτεχνείο* σε μια τριλογία, μαζί με τις μεταγενέστερες ταινίες του *Κεκαρμένοι* (1986) και *Χαιρέτα μας τον Πλάτανο* (2004).⁶⁵ Η *Δοκιμή*, αντίστοιχα, ταξίδεψε στο Φεστιβάλ Βερολίνου το 1974, και γνώρισε την έντονη αποδοκίμασή του κοινού, σε μια προβολή όπου τα εισιτήρια εξαντλήθηκαν μέσα σε 90 λεπτά. Σε συνέντευξή του, ο Ντασέν δήλωνε τις επιφυλάξεις της Μελίνας Μερκούρη για τη συγκεκριμένη φεστιβαλική συμμετοχή εξαιτίας της παρουσίας πολλών ομάδων της άκρας Αριστεράς στο Βερολίνο, ενώ στην ίδια γραμμή κινούνταν και οι διοργανωτές της εκδήλωσης. Εν τέλει, η ταινία γνώρισε πολλές αποδοκίμασιες, αρκετές από τις οποίες στόχευαν στον ίδιο τον Μίκη Θεοδωράκη και τον Λώρενς Ολίβιε.⁶⁶ Σύμφωνα με τον Ντασέν, το κλίμα ήταν εντελώς διαφορετικό στην προβολή της ταινίας στη Γαλλία αλλά και στην Αμερική, όπου φαίνεται να πέτυχε τον στόχο της, δηλαδή την ευαισθητοποίηση του κοινού σχετικά με την εμπλοκή του αμερικανικού παράγοντα στην ελληνική πολιτική κατάσταση.⁶⁷ Με το πέρασμα του χρόνου, η ταινία επαναπροβλήθηκε στην ελληνική τηλεόραση και επαναξιολογήθηκε, μακριά από το συγκινησιακά φορτισμένο κλίμα των ημερών, με την αναγνώριση της πρόθεσης του Ντασέν για την ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης και την εκτροπή της Χούντας.⁶⁸

Οι αντιφατικές αντιδράσεις που συνόδευαν τις ταινίες κατά την πρώτη προβολή τους και τις πλαισίωσαν στο πέρασμα του χρόνου αποτελούν ένα γλαφυρό παράδειγμα, προκειμένου διαπιστώσει κανείς την πολυκύμαντη σχέση της δημόσιας ιστορίας με το παρελθόν. Αποτελώντας οι ίδιες προϊόντα δημόσιας ιστορίας, στον βαθμό που επιχειρούν να αφηγηθούν ιστορικά γεγονότα και να τα

επικοινωνήσουν σε δημόσια ακροατήρια, οι ταινίες του Μακρή και του Ντασέν καταναλώθηκαν με διαφορετικό τρόπο σε διαφορετικές χρονικές συγκυρίες, αναδεικνύοντας τις πολιτισμικές μεταβλητές που καθορίζουν τη σχέση μιας κοινωνίας με προγενέστερες περιόδους. Η αποτίμησή τους θα πρέπει να αξιολογηθεί σε διακριτά χρονικά επίπεδα: στο δικτατορικό πλαίσιο παραγωγής τους, στο μεταδικτατορικό πλαίσιο προβολής τους αλλά και σε όλο το πολιτικό φάσμα της πρώιμης και ύστερης Μεταπολίτευσης, όπου το Πολυτεχνείο επανήλθε συχνά στον δημόσιο λόγο, άλλοτε με ευνοϊκούς και άλλοτε με δυσμενείς όρους.

Το Πολυτεχνείο ως δευτερεύουσα θεματική σε ταινίες τεκμηρίωσης

Κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά έτη, αναδύονται νέες μορφές συλλογικής δράσης και κοινωνικής διαμαρτυρίας, με το Πολυτεχνείο να εδραιώνεται ως μνημονικός τόπος και να επανέρχεται διαρκώς στο προσκήνιο μέσα από τους επετειακούς εορτασμούς του. Το κοινό της περιόδου είναι έντονα πολιτικοποιημένο και βρίσκει βήμα πολιτικής έκφρασης σε ποικίλους χώρους και συγκυρίες (διαδηλώσεις, μουσικές σκηνές, πολιτιστικούς οργανισμούς).⁶⁹ Αναφορικά με τον κινηματογράφο, το Πολυτεχνείο επιστρέφει ως δευτερεύουσα αναφορά στη θεματογραφία πολλών ταινιών τεκμηρίωσης, που διακρίνονται για τον πολιτικό τους χαρακτήρα. Πρόκειται, εξάλλου, για μια περίοδο άνθισης του ντοκιμαντέρ –και ιδίως του πολιτικού ντοκιμαντέρ.⁷⁰

Στα *Μέγαρα* των Μανιάτη και Τσεμπερόπουλου και στον *Αγώνα* (Ομάδα των έξι), το Πολυτεχνείο επιστρέφει για να συνδεθεί με τις εργατικές κινητοποιήσεις και αποτελεί αποσπασματική αναφορά στο σύνολο των ταινιών. Στην ταινία αποτυπώνονται τα γεγονότα της υποχρεωτικής απαλλοτρίωσης γης στην Πάχη Μεγάρων, και ο αγώνας των Μεγαριτών για να εμποδίσουν αυτή την εξέλιξη. Κατά την 16^η Νοέμβρη 1973, κι ενώ οι Μεγαρίτες βρίσκονται έξω από το Συμβούλιο Επικρατείας και περιμένουν να μάθουν τα αποτελέσματα της προσφυγής τους, πληροφορούνται την αρνητική για αυτούς απόφαση και αποφασίζουν να ενωθούν με τους φοιτητές στο Πολυτεχνείο. Μάλιστα, το τρίτο μέρος της ταινίας των *Μεγάρων* ολοκληρώνεται με την παράθεση φωτογραφιών από την επέμβαση του ταγκ στο Πολυτεχνείο και τη λήξη της τριήμερης κατάληψης.⁷¹ Παρομοίως, η σύνδεση εργατών και φοιτητών φαίνεται και πάλι, αλλά σε πολύ μικρότερο βαθμό στον *Αγώνα* (Ομάδα των έξι), όπου θεματοποιούνται ακριβώς οι αγώνες του ελληνικού λαού από την κατάληψη της Νομικής μέχρι τη Μεταπολίτευση και τις μεγάλες απεργίες εναντίον της κυβέρνησης Καραμανλή, το καλοκαίρι του 1975. Στο πλαίσιο αυτό, το Πολυτεχνείο καλύπτεται αποσπασματικά στον βαθμό που καταδεικνύει την εξέλιξη των αγώνων στο πέρασμα του χρόνου.⁷²

Στις *Μαρτυρίες* του Νίκου Καβουκίδη, το Πολυτεχνείο επιστρέφει με ποικίλους τρόπους: μέσα από την χρή-

ση πλάνων και εικόνων της χουντικής επταετίας, αλλά και μέσα από την επιμνημόνευσή του στους δρόμους με πορείες και κατάθεση στεφάνου στον προαύλιο χώρο του Πολυτεχνείου. Λειτουργώντας ως χρονικογράφος, ο Καβουκίδης, κατέγραψε όλες τις δημόσιες εκδηλώσεις αντίστασης της δικτατορικής περιόδου, αλλά και τις αντίστοιχες εκδηλώσεις του πρώτου μεταπολιτευτικού έτους, δημιουργώντας ένα φιλικό αποτέλεσμα, που παραπαίει ανάμεσα στην «αυστηρότητα της ιστορικής ανάλυσης και την παραφορά του βιωμένου, τον παλμό των εικόνων».⁷³ Στο σύνολο της ταινίας ανιχνεύονται επίσης και μαρτυρίες φοιτητών. Στα λεγόμενα των τελευταίων, η βασική στόχευση του φοιτητικού κινήματος ήταν η αποτίναξη του χουντικού ζυγού και των Αμερικανών. Το φοιτητικό κίνημα, ενωμένο με το λαϊκό, πάλεψε προς αυτή την κατεύθυνση αλλά οι στόχοι του Πολυτεχνείου δεν εκπληρώθηκαν και εκκρεμούν ακόμη ως προς την ολοκλήρωσή τους. Το αντιαμερικανικό πρόσημο είναι εξίσου έντονο και στα *Τραγούδια της φωτιάς* του Κούνδουρου, που δεν καταπιάνεται τόσο με τα γεγονότα του Πολυτεχνείου όσο με τη μνήμη του Πολυτεχνείου και τη λαϊκή εκτόνωση των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης, όπως αυτή εκδηλώνεται στις μεγάλες συναυλίες των Μαρκόπουλου και Θεοδωράκη. Τα συνθήματα «Έξω το ΝΑΤΟ», «Έξω οι Αμερικάνοι», συνδυάζονται με την καταγγελία του αμερικανικού παράγοντα, μέσα από την περίπτωση του Δώρου Λοϊζου και τα γεγονότα της Κύπρου.

Παράλληλα, προσπάθειες αποτίμησης του Πολυτεχνείου στη διαχρονία της νεοελληνικής ιστορίας εντοπίζονται στον *Νέο Παρθενώνα*, στην *Ηλικία της θάλασσας* και στο *Παράσταση για έναν ρόλο*. Στις ταινίες αυτές το Πολυτεχνείο εμφανίζεται ως ένας κρίκος στην αλυσίδα των αγώνων της μεταπολεμικής Ελλάδας και συγκεκριμένα των αγώνων της Αριστεράς. Έτσι, άλλοτε μέσω του voice over, και άλλοτε μέσω του μοντάζ και της αλληλουχίας των εικόνων, το Πολυτεχνείο τοποθετείται ως συνδεκτικός κρίκος σε μια αλληλουχία, που περιλαμβάνει επίσης την Αντίσταση, τον Εμφύλιο και τα Ιουλιανά.⁷⁴ Στη *Δίκη της Χούντας*, τέλος, το Πολυτεχνείο και η κατάληψη της Νομικής αναφέρονται ελάχιστα, καθώς το κέντρο βάρους πέφτει στα ίδια τα χουντικά στελέχη. Ωστόσο, και στο εν λόγω φιλμ εντοπίζεται το αντιαμερικανικό στοιχείο, ιδίως σε σχέση με το ζήτημα της Κύπρου, ενώ σαφής και χαρακτηριστική είναι η σύνδεση της δικτατορικής περιόδου με προδικτατορικά γεγονότα, μέσα όμως από την πορεία των πρωταγωνιστών της άλλης πλευράς, δηλαδή των εκπροσώπων και συνεργατών του χουντικού καθεστώτος.⁷⁵

Επιχειρώντας να συσχετίσει κανείς αυτές τις φιλικές προσπάθειες με τις ταινίες του Μακρή και του Ντασέν, διακρίνει σαφώς μια κοινή τάση σκιαγράφησης του εγχώριου φοιτητικού κινήματος, το οποίο αποδίδεται εξιδανικευτικά, ενώ συνδέεται άμεσα με τα λοιπά κινήματα του καιρού του, και κυρίως με το εργατικό. Ταυτόχρονα, κοινή παραμένει μια προσπάθεια επανα-αφήγησης της νεοελληνικής ιστορίας, με άξονα τους συλλογικούς αγώ-

νες αντίστασης, όπου το αντιαμερικανικό πρόσημο και η επεμβατική αμερικανική πολιτική αποτελούν το αντίπαλον δέος, πρακτική που διαπερνά αυτή την περίοδο πολλές πτυχές της μαζικής κουλτούρας και του πολιτικού λόγου.⁷⁶

Αντί επιλόγου

Είναι πλέον αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι το Πολυτεχνείο συνιστά έναν κυρίαρχο μνημονικό τόπο στη δημόσια σφαίρα των τελευταίων δεκαετιών. Για να κατανοήσει κανείς τη δυναμική του ως αντικείμενο της δημόσιας ιστορίας, θα πρέπει να διατρέξει το σύνολο των φιλικών αφηγήσεων όλης της μεταπολιτευτικής περιόδου, και παράλληλα να τις συγκρίνει με σχετικές μυθοπλασίες, τηλεοπτικά και ραδιοφωνικά αφιερώματα, δημοσιεύματα στον Τύπο και πλήθος άλλων πηγών, εργασία που υπερβαίνει κατά πολύ την έκταση του παρόντος άρθρου.

Στο παρόν κείμενο, επικεντρώθηκα στις φιλικές αφηγήσεις τεκμηρίωσης γύρω από το Πολυτεχνείο, κατά την εκπονή της Χούντας και στα πρώτα έτη της Μεταπολίτευσης, συσχετίζοντας τα εκάστοτε εγχειρήματα, με την περιρρέουσα ατμόσφαιρα στην οποία εντάσσονται. Επιχείρησα να δείξω την ιστορική αξία των ταινιών αυτών ως μηχανισμών καταγραφής των γεγονότων αλλά κυρίως ως μοχλών παραγωγής ιστορικής συνείδησης. Ειδικότερα, επεσήμανα την προσπάθεια των κινηματογραφιστών να ανιχνεύσουν τα πλέγματα σχέσεων ανάμεσα στις εκάστοτε δομές, και κυρίως ανάμεσα στο φοιτητικό κίνημα και λοιπές κοινωνικο-πολιτικές ομάδες (εργατικό κίνημα, διανοούμενοι, χουντικές αρχές), αλλά και την προσπάθειά τους να ερμηνεύσουν τα γεγονότα στη συγχρονία και στη διαχρονία τους. Τέλος, υπογράμμισα την πολιτική αυτοσυνειδησία των εκάστοτε κινηματογραφικών συντελεστών τόσο κατά τη δικτατορική όσο και κατά τη μεταδικτατορική περίοδο, εντάσσοντάς την κάθε ταινία στα συμφραζόμενα παραγωγής της, είτε στην ατμόσφαιρα της αντιχουντικής διαμαρτυρίας είτε στο κλίμα των πολιτικών συγκυριών της πρώιμης Μεταπολίτευσης.

Σε σχέση τώρα με τη μεταγενέστερη παραγωγή αντίστοιχων ταινιών, θα πρέπει να ειπωθούν τα εξής: η πληθώρα των ταινιών τεκμηρίωσης στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης δεν ανέκοψε την πορεία των αντίστοιχων φιλικών εγχειρημάτων μέσα στις επόμενες δεκαετίες. Αντίθετως, η έκρηξη αφηγημάτων τεκμηρίωσης συνεχίστηκε ακάθεκτη –εν αντιθέσει με τις μυθοπλαστικές παραγωγές για την περίοδο αυτή– με τα πρώτα φιλμ να επαναπροβάλλονται στην τηλεόραση και να αξιοποιούνται αποσπασματικά σε νέα αφιερώματα και ρεπορτάζ.⁷⁷ Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να αναφερθούν τα αφιερώματα των εκπομπών *Μηχανή του Χρόνου*, *Ρεπορτάζ χωρίς σύνορα*, *Φάκελοι*, αλλά και οι κινηματογραφικές παραγωγές *Η δικτατορία των συνταγματαρχών*, *Στοργή στο λαό*, απόπειρες ετερογενείς ως προς το ύφος και τη στόχευση, αλλά απόλυτα στραμμένες στα γεγονότα της περιόδου.⁷⁸ Έτσι, η έκρηξη του ντοκουμέντου δεν επέφερε κορεσμό αλλά μεγιστοποίησε την επιθυμία αναδιάρθρωσης του παρελθόντος σε οπτικά μέσα, οδηγώντας σε μια φιλικά διαμεσολαβημένη μνήμη του Πο-

λυτεχνείου, και αργότερα με το διαδίκτυο, στην πλήρη εκτεχνολόγησή της.⁷⁹

Παρότι, πια, υπάρχουν πολλές και διαφορετικές ταινίες τεκμηρίωσης για τη χουντική επταετία, η επαναπροσέγγιση αυτών των πρώτων εγχειρημάτων δεν έχει απωλέσει την ερευνητική της σημασία. Έχοντας πλέον απομακρυνθεί από την ηρωοποίηση του φοιτητικού κινήματος στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, και έχοντας βιώσει την κριτική αξιολόγηση της γενιάς του Πολυτεχνείου στην πρόσφατη μνημονιακή κρίση, τόσο η δημόσια ιστορία όσο και η ακαδημαϊκή καλούνται να επανεξετάσουν τα τεκμήρια του παρελθόντος υπό νέες προοπτικές. Στο πλαίσιο αυτό, η επαναπροσέγγιση του συνόλου των ταινιών, σε μία συγκριτολογική βάση, αναδεικνύει τη σημασία των πολιτισμικών μεταβλητών, που καθορίζουν το ιστορικό νόημα κάθε εποχής και τους τρόπους με τους οποίους μια κοινωνία τοποθετείται απέναντι στο παρελθόν της. Με αφετηρία τις ταινίες της δικτατορικής και της πρώιμης μεταδικτατορικής περιόδου, μπορεί κανείς να ιχνηλατήσει την πληθωρική φιλική μνήμη του Πολυτεχνείου, συσχετίζοντας τις ετερογενείς προσλήψεις του με τις κατά καιρούς πολιτικές εξελίξεις, οι οποίες επιτάσσουν διαφορετικές αναγνώσεις του παρελθόντος, και αναπόφευκτα επηρεάζουν τη θέση και την κυκλοφορία των ιστορικών γεγονότων στα πληροφοριακά κανάλια της εκάστοτε δημόσιας σφαίρας. ■

Παραπομπές

1. Βλ. Κωστής Κορνέτης, *Τα Παιδιά της Δικτατορίας, Φοιτητική Αντίσταση, Πολιτισμικές Πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*, (μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου), Αθήνα, Πόλις, 2015, σ. 23-25.
2. Βαγγέλης Καραμανωλάκης, «Εισαγωγή» στο Βαγγέλης Καραμανωλάκης (επιμ.), *Η στρατιωτική δικτατορία 1967-1974, Έξι στιγμές του εικοστού αιώνα, Τα Νέα*, Αθήνα, 2012, σ. 9-10. Κωστής Κορνέτης, ό. π., σ. 505.
3. Κωστής Κορνέτης, «Να τελειώνουμε με το Πολυτεχνείο;», *Χρόνος*, 24 Νοεμβρίου 2016. Διαθέσιμο εδώ: <https://chronos.fairead.net/kornetis-polytexneio>
Βλ. επίσης Βαγγέλης Καραμανωλάκης, «Ανώτατη εκπαίδευση: η επόμενη μέρα», στο Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Ηλίας Νικολακόπουλος, Τάσος Σακελλαρόπουλος, (επιμ.), *Η Μεταπολίτευση '74-'75, στιγμές μιας μετάβασης*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2016, σ. 155-156.
4. Αναφέρω ενδεικτικά τα εξής: Νίκος και Βούλα Καστρινού, *Πολυτεχνείο: Μέρες του Νοέμβρη 1973: χρονικό*, Αθήνα, Μήνυμα, 1974. Φ. Καββαδίας, *Εδώ Πολυτεχνείο*, Αθήνα, Αντ. Ν. Σάκκουλας, 1974. Βλ. επίσης το βιβλίο του Μηνά Παπάζογλου, που εκδίδεται το 1975 και περιέχει μαρτυρίες από αυτόπτες μάρτυρες. Μηνάς Παπάζογλου, *Φοιτητικό κίνημα και δικτατορία*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1975. Ταυτόχρονα, οι εφημερίδες της εποχής, και ιδίως στο πλαίσιο παρακολούθησης των δικών των χουντικών, αναπαράγουν τις εκάστοτε καταθέσεις μαρτύρων, αλλά και τις περιγραφές της ραδιοφωνικής εκπομπής του Πολυτεχνείου, όπως επίσης και τη σχετική ταινία της ολλανδικής τηλεόρασης για τα γεγονότα των ημερών. «Συνετρίβησαν βλέποντας και ακούγοντας όσα διέπραξαν στο Πολυτεχνείο. Προβλήθηκε χθες στο Εφετείο η ταινία από τα γεγονότα στο Πολυτεχνείο και ακούσθηκε η δραματική μαγνητοταινία», εφ. *Το Βήμα*, 26 Νοεμβρίου 1975. Τα επόμενα χρόνια, η δημοσίευση μαρτυριών συνεχίζεται και οι πρωταγωνιστές-αυτόπτες μάρτυρες πρωτοστατούν σε αυτό το εγχείρημα. Όπως επισημαίνει η Κατερίνα Λαμπρινού, ο λόγος για τη γενιά του Πολυτεχνείου στη δημόσια σφαίρα είναι λόγος από την ίδια τη γενιά, που λειτουργεί αυτοαναφορικά. Κατερίνα Λαμπρινού, «Η "γενιά του Πολυτεχνείου" στο καλινδοσκόπιο της Μεταπολίτευσης» στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση, Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σ. 154.
5. Dimitris Antoniou, Kostis Kornetis, Anna-Maria Sichani, Katerina Stafatos, «Introduction: The Colonels' Dictatorship and its Afterlives», *Journal of Modern Greek Studies*, 35 (2017) σ. 281. Ως δημόσια ιστορία, νοείται η ιστορία που ποιείται στους δρόμους, στα ΜΜΕ, στις τέχνες και γενικά στον δημόσιο χώρο. Εν αντιθέσει με την ακαδημαϊκή ιστορία, η δημόσια ιστορία ερμηνεύει το παρελθόν για πολύ μεγαλύτερα ακροατήρια, ενώ, μέσω του διαδικτύου, εξαπλώνεται ταχύτατα σε όλο τον κόσμο. Serge Noiret, «Ο καθένας μας είναι ιστορικός του παρελθόντος του», συνέντευξη στον Σπύρο Κακουριώτη, *Η Αυγή*, 08 Σεπτεμβρίου 2013. Διαθέσιμο εδώ: <http://www.avgi.gr/article/10966/901393/serge-noiret-o-kathenas-mas-einai-istorikos-tou-parelthontos-tou-#>
Για την έννοια της δημόσιας ιστορίας βλ. επίσης τον ορισμό του Raphael Samuel, ο οποίος ορίζει τη δημόσια ιστορία ως το σύνολο πρακτικών, όπου ενσωματώνεται η ιστορία, ή εντοπίζεται μια διαλεκτική σχέση παρόντος-παρελθόντος. Με την έννοια αυτή, η δημόσια ιστορία εκλαμβάνεται ως μια σύνθετη διαδικασία, μονίμως ενεργή, η οποία διαμορφώνεται από ποικίλους χρήστες, πέραν των ακαδημαϊκών ιστορικών, όπως σκηνοθετών, δημοσιογράφων, ξεναγών κτλ. Raphael Samuel, *Theatres of Memory, Past and present in contemporary culture*, London, Verso, 1994, σ. 8. Βλ. επίσης Paul Ashton & Helda Kean "Introduction: People and their Pasts and Public History Today", στο Paul Ashton & Helda Kean (επιμ.), *People and their Pasts. Public History today*, London, New York, Palgrave, Macmillan, σ. 1-15.
6. Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, London, Harvard University Press, 1995, σ. 22-23.
7. Για τον Marc Ferro, κάθε ταινία είναι ιστορικό τεκμήριο, εφόσον μας προμηθεύει με μια εικόνα των νοοτροπιών, αφού αντανakλά μια κατάσταση πραγμάτων. Σώτη Τριανταφύλλου, «Watch out: cinema is so permanent», σημείωμα στην έκδοση Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και ιστορία*, (μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου-εισαγωγή Σώτη Τριανταφύλλου), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2001, σ. 13.
8. Χρησιμοποιώ την έννοια «ταινία τεκμηρίωσης» για να ορίσω τις μη-μυθοπλαστικές ταινίες (non-fiction), που αξιοποιούν τεκμηριωτικό υλικό, αλλά ενίοτε εντάσσουν σε μεγάλο βαθμό τεχνικές δραματοποίησης. Στην παρούσα εργασία, συνεξετάζονται ταινίες διαφορετικού ύφους, όπου η δραματοποίηση βαραίνει συχνά περισσότερο από το τεκμηριωτικό υλικό, αλλά δε θα μπορούσαν να θεωρηθούν αμιγώς μυθοπλα-

στικές ταινίες. Για την ορολογική ασάφεια του ντοκιμαντέρ αλλά και για την έννοια του non-fiction βλ. ενδεικτικά τα εξής: Carl Platina, «What a Documentary is, After all», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, No 2, (Spring 2005) σ. 105. Nora M. Alter, *Projecting History, German Nonfiction Cinema, 1967-2000*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, σ. 1-11. Ο Στάθης Βαλούκος έχει κατατάξει χρονολογικά τις ταινίες σε ντοκιμαντέρ πριν και μετά τη δικτατορία, κατηγοριοποιώντας τις κατόπιν ανάλογα με τη διαφορετική υφολογία τους σε *cinéma vérité*, *cinéma direct*, αγωνιστικό ντοκιμαντέρ κ.ά. Στάθης Βαλούκος, *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965-1981), Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2011, σ. 99-127. Η Αφροδίτη Νικολαΐδου αποδέχεται την κατάταξη των παραπάνω ταινιών στην ευρύτερη θεματολογία του πολιτικού ντοκιμαντέρ. Όπως επισημαίνει, οι ταινίες χαρακτηρίζονται από κοινή θεματολογία, αλλά διαφορετικό αισθητικό τρόπο αντιμετώπισής της. Διαπιστώνοντας και η ίδια τους πολλαπλούς ειδολογικούς ορισμούς, που έλαβε η *Δοκιμή* (οπτικό δοκίμιο, δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, ημι-ντοκιμαντέρ), επιχειρεί να την προσεγγίσει ως επιτελεστικό ντοκιμαντέρ, πλάι στα *Τραγούδια της Φωτιάς* του Κούνδουρου. Αφροδίτη Νικολαΐδου, «Η στρατηγική της επιτελεστικότητας στα πολιτικά ντοκιμαντέρ για τη Δικτατορία: Η δοκιμή του Ζυλ Ντασέν και Τα τραγούδια της φωτιάς του Νίκου Κούνδουρου», στο *Θέατρο και δημοκρατία, Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούνκερ, Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, 5-8 Νοεμβρίου 2014*, τ. Β΄, Αθήνα, 2018, σ. 239-240, 242.

9. Όπως επισημαίνει ο Αλέξης Δερμεντζόγλου, το Πολυτεχνείο περιμένει ακόμη τον σκηνοθέτη του, εφόσον υπάρχουν ελάχιστες μυθοπλαστικές ταινίες που να καταπιάνονται με το ζήτημα αυτό ως κυρίαρχη θεματική, εν αντιθέσει με τα αντίστοιχα πολυάριθμα ντοκιμαντέρ. Αλέξης Δερμεντζόγλου, «Το Πολυτεχνείο περιμένει πάντα... τον σκηνοθέτη του», εφ. *Μακεδονία*, 17 Νοεμβρίου 2019. Διαθέσιμο εδώ: <https://kemes.wordpress.com/2019/11/16/%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CF%85%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B5%CE%B9%CE%BF-%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%B5%CE%B9-%CF%80%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CE%BD%CF%83/> Με το φοιτητικό αντιδικτατορικό κίνημα σε ταινίες τεκμηρίωσης και μυθοπλασίας έχει καταπιαστεί και η Αγγελική Κόκκαλη στο εξής άρθρο: Αγγελική Κόκκαλη, «Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τ. 92-93 (1997) σ. 127-150.

10. *Η Δοκιμή* (Ζυλ Ντασέν, 1974), *Εδώ Πολυτεχνείο* (Δημήτρης Μακρής, 1974)

11. *Μαρτυρίες* (Καβουκίδης Νίκος, 1975), *Μέγαρα* (Τσεμπερόπουλος Γιώργος, Μανιάτης Σάκης, 1974), *Αγώνας* (Ομάδα των έξι: Πιανικόπουλος Δημήτρης, Ζαφειρόπουλος Ηλίας, Θανάσουλαι Γιώργος, Μαραγκός Θεόδωρος, Παπανικολάου Κώστας, Οικονομίδης Φοίβος, 1975), *Παράσταση για έναν ρόλο [Μικρασία-Εμφύλιος-Κυπριακό]* (Γρηγοράτος Διονύσης, 1978), *Νέος Παρθενώνας* (Χρονόπουλος Κώστας, Χρυσοβιτσάνος Γιώργος, Σκρομπέλος Θανάσης, Ζάχος Σπύρος, 1975), *Η ηλικία της θάλασσας* (Παπαγιαννίδης Τάκης, 1978), *Τα τραγούδια της φωτιάς* (Κούνδουρος Νίκος, 1974), *Η δίκη της Χούντας* (Θεοδοσόπουλος Θεοδόσης, 1981).

12. Χρησιμοποιώ ως συμβατικό όριο το 1981, στηριζόμενη αποκλειστικά στην αριθμητική υπεροχή των σχετικών με το Πολυτεχνείο ταινιών τεκμηρίωσης, κατά την περίοδο 1974-1981. Η επιλογή μου υπαγορεύεται από την κοινή θεματολογία, τον πολιτικό ρόλο που διαδραματίζουν συχνά οι συντελεστές των ταινιών, αλλά και τη μικρή χρονική απόσταση από τα ίδια τα ιστορικά γεγονότα, που εγγράφονται στις ταινίες. Ταυτόχρονα, υπαγορεύεται από την αλλαγή, που συντελείται στο εγχώριο κινηματογραφικό τοπίο, μετά την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία, την τοποθέτηση της Μελίνας Μερκούρη στο Υπουργείο Πολιτισμού και του Μάνου Ζαχαρία ως συμβούλου κινηματογραφίας. Σύμφωνα με τον Σολδάτο, η κατάσταση στα εγχώρια κινηματογραφικά ζητήματα μοιάζει πλήρως συγκεκριμένη την περίοδο 1981-1982, γεγονότα που ενισχύεται από την προαναγγελία νομοσχεδίου για τον κινηματογράφο, το οποίο προκαλεί ενστάσεις και μακροχρόνιες συζητήσεις, και ψηφίζεται τελικά το 1986. Βλ. σχετικά Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 45-48 και Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Β΄ 1967-1990, Αθήνα, Αιγόκερως, 2010 (15^η έκδοση), σ. 125, 159. Στο πλαίσιο αυτό, λαμβάνω υπόψη μου τις συζητήσεις γύρω από τα επισφαλή όρια κατάτμησης της Μεταπολίτευσης σε διακριτές υποχρονικότητες και τις σχετικές διαφωνίες. Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης, «Εισαγωγή» στο Μάνος Αυγερίδης κ.ά, ό. π., σ. 18.

13. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 37.

14. Μαρία Κομνηνού, «Ένας διανοούμενος στη δημόσια σφαίρα», στο Αγγαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2006 (2^η έκδοση), σ. 24.

15. Μαρία Κατσουνάκη, «Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και η άνθιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου» στο «Διότι δεν συνεμορφώθη...» *Ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας, Ο Πολίτης*, τχ. 99 (Απρίλιος 2002) σ. 35.

16. Βασίλης Βαμβακάς, «Είδη πολιτικής εικονογραφίας στον ελληνικό κινηματογράφο (1974-2010)», *Filmicon, Journal of Greek Film Studies*, 21/09/2017. Διαθέσιμο εδώ: <http://filmiconjournal.com/blog/post/64/eidh-politikis-eikonografias-ston-elliniko>

kinimatografo-1974-2010

17. Κλασική περίπτωση είναι η ταινία *Κιέριον* του Δήμου Θέου, τα γυρίσματα της οποίας συνέπεσαν με το χουντικό πραξικόπημα. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 67. Αντίστοιχη περίπτωση ήταν και η *Ανοικτή επιστολή* του Σταμπουλόπουλου. Βλ. τη μαρτυρία του Σταμπουλόπουλου στο ντοκιμαντέρ του Τάκη Παπαγιαννίδη, *Από τη στάχτη του Φοίνικα* (1998).

18. Γ. Κοντογιάννης, «Ο κινηματογράφος "περισώζει" τα γεγονότα της επταετίας», εφ. *Το Βήμα*, 15 Σεπτεμβρίου 1974.

19. Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα : μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2001, σ. 117.

20. Φώτος Λαμπρινός, *Χούντα είναι. Θα περάσει; Τα κινηματογραφικά Επίκαιρα στη διάρκεια της Δικτατορίας, 1967-1974*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2013, σ. 25,195,225. Όπως επισημαίνει ο Σολδάτος, δε θα πρέπει να θεωρηθεί ότι ο ελληνικός κινηματογράφος αντιδρά σύσσωμος στη δικτατορία. Αντίθετα, ένα μεγάλο μέρος του συμπλέει μαζί της. Γιάννης Σολδάτος, ό. π., σ. 7.

21. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 99.

22. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 99. Βλ. επίσης τη μαρτυρία του Παντελή Βούλγαρη στο ντοκιμαντέρ του Τ. Παπαγιαννίδη ό.π.

23. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 99-100. Όπως έχει δηλώσει ο ίδιος ο Ζυρίνης, ανήκε στη μαρξιστική-λενινιστική αντιστασιακή οργάνωση «Λαϊκή Εξουσία». Βλ. σχετικά Κώστας Ζυρίνης, «Η ιστορία της ταινίας του Πολυτεχνείου, ή αλλιώς το χρονικό μιας διαρκούς σύλληψης», *Ελευθεροτυπία*, 15 Νοεμβρίου 2005. Διαθέσιμο εδώ:
<https://zyrinis.gr/node/36063>

24. Κώστας Ζυρίνης, «Ένας "άλλος" κινηματογράφος», *Φιλμ*, 3 (01/04/1974) σ. 434-435. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 99.

25. Στάθης Βαλούκος, ό.π. Σε δημοσίευμα της εφημερίδα, *Το Βήμα*, γράφεται πως ο συνήγορος των κατηγορουμένων ζήτησε να προβάλει το ίδιο το φιλμ αλλά η πρότασή του δεν έγινε δεκτή. Γ. Κοντογιάννης, ό. π.

26. Κώστας Ζυρίνης, «Ένας "άλλος" κινηματογράφος», ό. π., σ. 435-436.

27. Η ταινία προβλήθηκε στη βελγική και ολλανδική τηλεόραση, αλλά και σε φεστιβάλ ντοκιμαντέρ της Ιταλίας και της Ελβετίας. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 100. Βλ. επίσης Μάμπης Κολώνιας, «13 μικρού μήκους ταινίες εκτός συναγωνισμού», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 2-3 (1974) σ. 91. Στο ίδιο περιοδικό, και σε κριτική του για την ταινία, ο Κολώνιας εντόπιζε πολλαπλά μειονεκτήματα στη σύνθεση της ταινίας και κατέληγε στο συμπέρασμα πως παρουσίαζε ενδιαφέρον περισσότερο ως πολιτική πράξη και λιγότερο ως καλλιτεχνικό προϊόν. Μάμπης Κολώνιας, «Κώστας Χρονόπουλος, Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 2-3 (1974) σ. 92-93.

28. Οι παραπάνω σκηνοθέτες εκκινούν από διαφορετικές ιδεολογικές αφετηρίες, και επιλέγουν να διακινήσουν με διαφορετικό τρόπο τις ταινίες τους. Είναι, για παράδειγμα, χαρακτηριστικό το ότι η ταινία του Χρονόπουλου διατίθεται σε φεστιβάλ ενώ ο Ζυρίνης αντιμετωπίζει τα φεστιβάλ με καχυποψία. Αντίστοιχα, κάποιοι λειτουργούν συνεργατικά και κάποιοι μεμονωμένα. Ωστόσο, στο σύνολό τους, όλοι εκφράζουν την πρόθεσή τους να διασώσουν τη σύγχρονη πραγματικότητα, να πληροφορήσουν την κοινή γνώμη και να συμβάλουν στην ανατροπή της Χούντας. Βλ. τη μαρτυρία του Βούλγαρη στο ντοκιμαντέρ του Τάκη Παπαγιαννίδη, *Από τη στάχτη του φοίνικα*, ό.π. Κώστας Ζυρίνης, «Ένας "άλλος" κινηματογράφος», ό.π. Κώστας Χρονόπουλος, «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών», *Φιλμ*, 3, (01/04/1974) σ. 395-397.

29. Βλ. σχετικά Καραμανωλάκης Βαγγέλης, *Η έντυπη αντίσταση: δικτατορία 1967-1974*, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010, σ. 18-22.

30. «Εικόνες μέσα από τον φακό και την ψυχή τους», *Ριζοσπάστης*, 14 Νοέμβρη 1997. <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=3704940>

31. Για τις μαρτυρίες των Πατσαβού, Μάλλιου, Σινανίδη και Κόνραντ βλ. την εκπομπή-αφιέρωμα του δημοσιογράφου Δημήτρη Παπαναγιώτου (17 Νοεμβρίου 1978): «Ημέρες Πολυτεχνείου με τον φακό των Ελλήνων και ξένων οπερατέρ»
<https://archive.ert.gr/91471/>
Βλ. επίσης «Πολυτεχνείο. Πλούσιο αποδεικτικό υλικό στα χέρια του εισαγγελέως», εφ. *Το Βήμα*, 13 Οκτω-

βρίου 1974.

32. Ό.π. Βλ. επίσης «Συνετρίβησαν βλέποντας και ακούγοντας...», ό.π.«Και η Αστυνομία κινηματογράφησε όλα τα γεγονότα. Ο κ. Τσεβιάς συντάσσει το πόρισμα», εφ. *Το Βήμα*, 11 Οκτωβρίου 1974.

33. «Συνετρίβησαν βλέποντας και ακούγοντας...», ό.π.Η ταινία της ολλανδικής τηλεόρασης φαίνεται πως μεταδόθηκε άμεσα από το ΕΙΡΤ, όπως προκύπτει από σχετικά δημοσιεύματα στην εφημερίδα *Τα Νέα* και *Το Βήμα*. «Θα διευκρινισθεί εντός των ημερών το θέμα της ταινίας του Πολυτεχνείου», *Το Βήμα*, 29 Οκτωβρίου 1974. «Υπάρχει κι άλλη ταινία για το Πολυτεχνείο», εφ. *Τα Νέα*, 6 Νοεμβρίου 1974. Γ. Κοντογιάννης, ό. π.

34. Βλ. Hagen Fleischer, *Οι πόλεμοι της μνήμης: ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στη δημόσια ιστορία*, Αθήνα, Νεφέλη, 2008, σ. 29, όπου ο Fleischer κάνει μια αντίστοιχη παρατήρηση για τον ρόλο που διαδραμάτισαν τα ΜΜΕ στην ερμηνεία του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

35. Βλ. συνολικά Κωστής Κορνέτης, ό. π., σ. 22, 526, 533-538.

36. Ο Μακρής έχει δηλώσει ότι ο συναισθηματικός αντίκτυπος, που του γέννησαν τα γεγονότα, τον ώθησε στον σχεδιασμό της ταινίας το ίδιο μόλις βράδυ. Συνέντευξη του Δημήτρη Μακρή στην Ντέπυ Βρεττού. ERTopen/Doc on air.

<https://www.youtube.com/watch?v=acTkTY0GtMo>

Παρομοίως, ο Ντασέν περιγράφει την επαφή του με τα γεγονότα σε ένα εξίσου φορτισμένο κλίμα. Όπως εξομολογείται σε συνεντεύξεις, όλο το βράδυ της 17^{ης} Νοέμβρη ενημερωνόντουσαν με τη Μελίνα Μερκούρη για την εξέλιξη των γεγονότων από το τηλέφωνο, δεχόμενοι κλήσεις από φίλους στην Αθήνα. Παράλληλα, φοιτητές μέσα από το Πολυτεχνείο τηλεφωνούσαν στη Μερκούρη, ζητώντας της να μεσολαβήσει στον Διεθνή Ερυθρό Σταυρό για δωρεά αίματος. Η συναισθηματική έξαρση, που του προκάλεσαν τα ερεθίσματα αυτά, σε συνδυασμό με την ασίγαστη έγνοια των Μερκούρη-Ντασέν για την Ελλάδα, όπως μεταφραζόταν σε μια ήδη εντατική αντικουντική εκστρατεία στο εξωτερικό, τον οδήγησαν αμέσως στην οργάνωση ενός κινηματογραφικού εγχειρήματος, άμεσα συνδεδεμένου με τα επικαιρικά γεγονότα. Κώστας Πάρλας, «Το Πολυτεχνείο στη “Δοκιμή” του Ζυλ Ντασέν. Ο σκηνοθέτης της ταινίας εξηγεί πώς γυρίστηκε και ποιες αντιδράσεις συνάντησε», εφ. *Το Βήμα*, 27 Οκτωβρίου 1974. Σύμφωνα με την Μ. Κοτζαμάνη, οι Ντασέν και Μερκούρη είχαν ήδη οραματιστεί μια ταινία σχετική με το χουντικό καθεστώς, αλλά οι εξελίξεις του Πολυτεχνείου τους οδήγησαν σε νέα κατεύθυνση. Marina Kotzamani, “The Rehearsal by Jules Dassin (1974): An edifying story told inside out”, *Journal of the Hellenic Diaspora*, 26/2 (2000) σ. 97.

37. Στην ταινία του Μακρή εντοπίζονται πολλά στιγμιότυπα, που ενσωματώνονται στην εκπομπή «Ημέρες Πολυτεχνείου με τον φακό των Ελλήνων και ξένων οπερατέρ» ό. π.

Κατά τον σκηνοθέτη, το υλικό, που έφτανε στα χέρια του, ανανεωνόταν διαρκώς, με αποτέλεσμα τη συνεχή αναπροσαρμογή του σεναρίου. «Συζήτηση με το σκηνοθέτη. Παρακολουθώντας το γύρισμα μερικών σκηνών του “Εδώ Πολυτεχνείο”», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 20 Ιουνίου 1974. Βλ. επίσης «Οι στόχοι της ταινίας “Εδώ Πολυτεχνείο”». Γυρίζεται στο Μιλάνο και θα προβληθεί σε φοιτητικές και εργατικές λέσχες», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 30 Μαΐου 1974.

38. Κώστας Πάρλας, ό. π.

39. Στον πρόλογο της ταινίας, ο Ντασέν δηλώνει πως δεν έχει αξιώσεις ντοκιμαντέρ. Δημήτρης Δανίκας, «Η Δοκιμή του Ζυλ Ντασέν», *Ριζοσπάστης*, 7 Γενάρη 1975.

40. Σε δημοσίευμα στην εφημερίδα *Το Βήμα*, αναφέρεται πως ο Μακρής αξιοποιεί απόσπασμα από ταινία της βελγικής τηλεόρασης. Ωστόσο, το υλικό της ταινίας του Μακρή ταυτίζεται με το ντοκιμαντέρ της ολλανδικής τηλεόρασης. Γ. Κοντογιάννης, ό. π.

41. Για την τεχνική front projection μιλά ο ίδιος στη Ντέπυ Βρεττού ό.π.Ο Βαλούκος κάνει λόγο για «κλεμμένο» γύρισμα: λήψη που αποκρύπτει τεχνηέντως αφηγηματικά στοιχεία του περιβάλλοντος χώρου, με την πρόθεση να υποβάλει την εντύπωση διαφορετικού τόπου και χρόνου των γυρισμάτων. Στάθης Βαλούκος, ό.π.σ. 102.

42. Όπως επισημαίνει η Αφροδίτη Νικολαΐδου, ο Μίλλερ, η Χέλμαν και ο Ντασέν, που συμμετέχουν στην ταινία, είχαν επίσης υποστεί τις διώξεις του μακαρθισμού. Η ανάγνωση μαρτυριών Ελλήνων αγωνιστών από τους ίδιους δημιουργεί ένα χωροχρονικό συνεχές αγώνων ενάντια στον αυταρχισμό της εξουσίας. Παρομοίως, ερμηνεύεται και ο ρόλος των Θεοδωράκη και Μερκούρη, που είναι γνωστοί για τον αντιδικτατορικό τους αγώνα και συμμετέχουν στο φιλμ. Αφροδίτη Νικολαΐδου, ό. π., σ. 245. Σύμφωνα με την Μ. Κοτζαμάνη, όλο το φιλμ δομείται σε δύο επίπεδα: μέσα και έξω από το Πολυτεχνείο. Εκτός τοποθετούνται όσοι ζουν εκτός Ελλάδος, όπως, για παράδειγμα, η Μερκούρη και ο Θεοδωράκης, που είναι αναγκαστικά εξόριστοι. Αντίστοιχα, οι μαρτυρίες όσων έζησαν τα γεγονότα συνδέονται με τη βιωμένη εμπειρία εντός Ελλάδος, και ενίοτε εντός του ίδιου του Πολυτεχνείου. Marina Kotzamani, ό. π., σ. 98-101.

43. Μπάμπης Κολώνιας, «Τρεις ταινίες-ένα σύμπτωμα», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 4 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1975) σ. 22. Ο Ντασέν περιγράφει τη μορφή της ταινίας ως εξής: «Σαν δοκιμή για το γύρισμα ενός φιλμ. Η μορφή της είναι, κατά την άποψή μου, πολύ ενδιαφέρουσα. Υπάρχει ένα είδος χορού, που τραγουδά τα τραγούδια που ακούγονταν τις μέρες εκείνες μέσα στο Πολυτεχνείο. Παράλληλα, όλοι όσοι παίζουν στην ταινία, ανήκουν σε αυτόν τον Χορό. Όταν έρχεται η στιγμή να παίξουν έναν συγκεκριμένο ρόλο, βγαίνουν από το σύνολο, κάνουν τη “δοκιμή” τους, και ξαναγυρίζουν στη θέση τους. Ο χορός στα μάτια μου αντιπροσωπεύει την Ενότητα, τον Ελληνικό Λαό, την Ελληνική Πραγματικότητα». Κώστας Πάρλας, «Το Πολυτεχνείο στη “Δοκιμή”...», ό.π. Να σημειωθεί εδώ ότι στην εφημερίδα *Ελεύθερη Ελλάδα*, ο τίτλος της ταινίας αποδίδεται ως «Η πρόβα». «“Η πρόβα” του Ζυλ Ντασέν σε παγκόσμια πρώτη. Ο ξεσηκωμός του Νοέμβρη θέμα της ταινίας. Μια συνέντευξη με τη Μελίνα», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 18 Ιουλίου 1974.

44. Μ. Δημόπουλος, «Φεστιβάλ Βερολίνου, Φόρουμ Νέου Κινηματογράφου 1973-1974. Κριτική παρουσίαση από τον Μ. Δημόπουλο», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 1 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1974) σ. 35-36.

45. Μπάμπης Κολώνιας, «Τρεις ταινίες-ένα σύμπτωμα», ό. π., σ. 22-29. Στην ίδια γραμμή κινήθηκε και η κριτική του Χρ. Ντόκα στο *Αντί*, σύμφωνα με την οποία ο Ντασέν παρέλειψε ή αποσιώπησε πολλά γεγονότα, με γνώμονα το εξελλαδικό κοινό, στο οποίο και σκόπευε να παρουσιάσει την ταινία. Χρ. Ντόκας, «Η “Δοκιμή” του Ζυλ Ντασέν έβαλε σε δοκιμασία πολλές δόκιμες και αδόκιμες συνειδήσεις», *Αντί-Δεκαπενθήμερη πολιτική επιθεώρηση*, τχ. 11, (25 Ιανουαρίου 1975), 6.

46. «Αν στο *Ποτέ την Κυριακή* υπήρχε η γραφικότητα της ελληνικής πραγματικότητας και η μηχανικότητα της περιγραφής της, στη *Δοκιμή* προστίθεται μια άλλη διάσταση: η αμερικανικότητα. Έτσι έχουμε: τραγούδι, χορό, απαγγελία, συνθήματα, μια πόρτα που μοιάζει με την Πόρτα του Πολυτεχνείου, την Μ. Μερκούρη να τραγουδάει και να χορεύει, τον Θεοδωράκη να διευθύνει χορωδία φοιτητών, τον Μαρκόπουλο να χτυπιέται τραγουδώντας, και τέσσερα μεγάλα αστέρια του δυτικού θεατρικού και κινηματογραφικού στερεώματος να απαγγέλλουν Σεφέρη και γράμματα φυλακισμένων. Στο τέλος υπάρχει και λίγο ντοκουμανταίρ από τα γεγονότα, δείχνοντας τα τανκς και την αστυνομία. Τώρα αν όλα αυτά αναφέρονται στις μέρες του Πολυτεχνείου και ανταποκρίνονται έστω και στο ελάχιστο σε κάποια πραγματικότητα, ας μας επιτρέψουν οι δημιουργοί της ταινίας ν’ αμφιβάλουμε». Δημήτρης Δανίικας, ό. π.

47. Όπως επισημαίνει ο Α. Ελεφάντης, το πολιτικο-ιδεολογικό τοπίο της εποχής συγκροτείται από τους εξής άξονες: Βιετνάμ, Μάης του ‘68, γκεβαρισμός στον δυτικοευρωπαϊκό φοιτητικό κόσμο, ισραηλινο-αραβικός πόλεμος των έξι ημερών και παρακολούθηση των εξελίξεων στις χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού. Άγγελος Ελεφάντης, «Οι Έλληνες στη Δυτική Ευρώπη», στο «*Διότι δεν συνερμορφώθην...*» *Ο πολιτικός στα χρόνια της δικτατορίας*, ό. π., σ. 16

48. Η Μελίνα Μερκούρη, απευθυνόμενη προς το αμερικανικό κοινό, λέει τα εξής: «Εσύ... Ξέρεις πως Έλληνες σπουδαστές κι εργάτες [...] ακρωτηριάστηκαν από αμερικανικές εκρηκτικές σφαίρες; Θ’ αναστατώσουν αν μάθαινες τη συνενοχή της κυβέρνησής σου;» Σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Ελεύθερη Ελλάδα*, μιλώντας για την ταινία, η Μερκούρη υπερτονίζει την υπαιτιότητα της αμερικανικής κυβέρνησης. «[...] Γιατί οι Αμερικανοί είναι υπεύθυνοι για ό,τι συνέβη στην Ελλάδα. Τα αμερικανικά τανκς σκότωσαν αυτά τα παιδιά. Για μένα είναι πολύ σημαντικό να δουν οι Αμερικάνοι το τι κάνει το Πεντάγωνο στην Ελλάδα [...]». «Ταινία για τη λαϊκή εξέγερση του Νοέμβρη γυρίζει ο Ζυλ Ντασέν με συμμετοχή κορυφαίων του κινηματογράφου», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 02 Μαΐου 1974.

49. Σταύρος Ζουμπουλάκης, «Ο πολιτισμικός ριζοσπαστισμός της δεκαετίας του ‘60» στο «*Διότι δεν συνερμορφώθην...*», ό. π., σ. 12-15.

50. Βλ. σχετικά Ιωάννα Παπαθανασίου, Πολίνα Ιορδανίδου, Άντα Κάπολα, Τάσος Σακελλαρόπουλος, Αγγελική Χριστοδούλου, *Η νεολαία Λαμπράκη τη δεκαετία του 1960. Αρχαιακές τεκμηριώσεις και αυτοβιογραφικές καταθέσεις*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, 2009, σ. 63-64.

51. Μπάμπης Κολώνιας, «Τρεις ταινίες-ένα σύμπτωμα», ό. π., σ. 25.

52. Ό. π., σ. 23.

53. Αντίθετα, στην περίπτωση της μουσικής του Μαρκόπουλου, βλέπει να εκφράζεται περισσότερο η πρωτογενής αντίδραση απέναντι σε όσα διαδραματίζονται στην ταινία. ό.π.

54. Μηνάς Παπάζογλου, ό. π., σ. 131.

55. Τάσος Λιγνάδης, *Το Αξιον Εστί του Ελύτη, Εισαγωγή, σχολιασμός, ανάλυση*, Αθήνα, Πορεία, 1999 (1^η έκδοση με προσθήκη), σ. 160-161.

56. Πρόκειται για το ομώνυμο τραγούδι «Σωτήρη Πέτρουλα», που ηχογραφήθηκε το 1965 στην Αθήνα και συμπεριλαμβάνεται στον δίσκο *Της εξορίας* (1976). Μίκης Θεοδωράκης, *Μελοποιημένη ποίηση, τ. Α: Τραγούδια*, Αθήνα, Ύψιλον, 1997-1998, σ. 142-145.

57. Στάθης Βαλούκος, ό.π.σ. 103

58. Ο αστυνομικός ρωτά: «Δεν ήσουνα Λαμπράκης ρε;». Ο φοιτητής απαντά: «Μα πώς να ήμουν Λαμπράκης; Ήμουν μόλις 12 χρονών».

59. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 103

60. Βλ. Κωστής Κορνέτης, ό. π., σ. 533-538.

61. Η λαϊκή συμμετοχή δεν ήταν κολοσσιαία, όπως συχνά αναφέρεται. Οι ποσοτικές εκτιμήσεις για την προσέλευση του κόσμου διαφέρουν. ό. π., σ. 526.

62. Για τις αντικρουόμενες απόψεις περί νεκρών και τη «θεωρία του δήθεν έπους» βλ. ό. π., σ. 22.

63. R.S., «Il cinema antifascista in rassegna a Venezia», *La Stampa*, 11/10/1974.

64. Συνέντευξη του Δημήτρη Μακρή στη Ντέβυ Βρεττού ό.π.Μαρία Παπαδοπούλου, «Η νέα κινηματογραφική γενιά εξορμά. 76 ταινίες υπεβλήθησαν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Θέματα παρμένα από την επταετία της Χούντας», εφ. *Τα Νέα*, 20 Αυγούστου 1975.

65. Χρήστος Αγγελίδης, «Δημήτρης Μακρής: Να ψαρεύουμε στο μεγάλο πέλαγος του ωραίου», Διαθέσιμο εδώ: <https://www.oanagnostis.gr/dimitris-makris-na-psarevoume-sto-megalo-pelagos-tou-oreou/>

66. Πάρλας Κώστας, «Το Πολυτεχνείο στη *Δοκιμή* του Ζυλ Ντασέν...», ό.π.

67. ό.π.

68. Σε μεταγενέστερες εκτιμήσεις, και παρά τις καλλιτεχνικές αδυναμίες που εντοπίζονται στην ταινία, η *Δοκιμή* δικαιώνεται με βάση τη στοχοθεσία της, δηλαδή την καταγγελία του απριλιανού καθεστώτος και την ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης. Γιώργος Μπράμος, «Στην οδό Αθηναίων εφήβων» και Νίκος Κολοβός «Ένας Αμερικανός Έλληνας» στο *Ζυλ Ντασέν* (επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης-Γιάννης Σολδάτος), Θεσσαλονίκη, Φεστιβάλ Κινηματογράφου, 2000, σ. 11-16, 49-58.

69. Νίκος Σερεντεδάκις, «Συνέχειες και ασυνέχειες της συλλογικής δράσης κατά τη μετάβαση από την “καχεκτική δημοκρατία” στη “Μεταπολίτευση”», στο Μάνος Αυγερίδης κ.ά, ό. π., σ. 108.

70. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ. 107-108.

71. Ό. π., σ. 116-117.

72. Ό. π., σ. 110-111.

73. Κώστας Σταματίου, «Φιλμ-Χρονικό: *Μαρτυρίες*-ταινία ντοκουμέντο του Νίκου Καβουκίδη», εφ. *Τα Νέα*, 11 Νοεμβρίου 1975. Για τη φράση εντός της παρένθεσης και τον αντίστοιχο χαρακτηρισμό της ταινίας βλ. Μ. Δημόπουλος, «Από την κινηματογράφιση των αγώνων στον αγωνιστικό κινηματογράφο (*Νέος Παρθενώνας-Αγώνας-Μαρτυρίες*)», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 7 (Ιούλιος-Οκτώβριος 1975) σ. 32-33.

74. Σχετικό με τα ντοκιμαντέρ της περιόδου αυτής είναι και το *24 Ιούλη 1974* του Λευτέρη Χαρωνίτη, όπου παρουσιάζεται η συζήτηση νέων από διαφορετικές παρατάξεις, χωρίς την επέμβαση του σκηνοθέτη. Βλ. Στάθης Βαλούκος, ό. π., σ.112,115-122.

75. Ο Θεοδόσης Θεοδοσόπουλος θα επανέλθει αργότερα στο ίδιο θέμα με το φιλμ *Η δίκη των βασανιστών* (1982), που όμως θα γνωρίσει μικρότερη επιτυχία. Γιάννης Σολδάτος, ό. π., σ. 130. Αξίζει, εδώ, να σημειωθεί ότι, στις αρχές του 1981, η Πρωτοβάθμια Επιτροπή Ελέγχου απαγόρευσε το έργο θεωρώντας ότι «αναζωπυρώνει τα πολιτικά πάθη», με την εμφάνιση προσώπων όπως ο Άρης Βελουχιώτης και ο Ιωάννης Μεταξάς, ενώ αρκετές ενστάσεις σημειώθηκαν και για τα σχόλια της αφηγήτριας του ντοκιμαντέρ και τους ιστορικούς της συσχετισμούς. Βλ. περισσότερα στο Πηνελόπη Πετσίνη, «Από τον “κατευνασμό των πολιτικών παθών” στη “δεξιά κουλτούρα”. Μάχες της μνήμης και πολιτική λογοκρισία στη Μεταπολίτευση», στο *Αφιέρωμα: Λογοκρισία και δημοκρατία. Μετεμφυλιακό κράτος και Μεταπολίτευση, Αρχαιοτάξιο*, 22, (Νοέμβριος 2020), 103.

76. Τζένη Λαλιούτη, «Ο αντιαμερικανισμός και το εθνικό αφήγημα της Μεταπολίτευσης, 1974-1985: ανθρωπολογικά στοιχεία, ορθολογικές χρήσεις» στο Μάνος Αυγερίδης κ.ά., ό. π., σ. 197-210.

77. Η *Δοκιμή* θα παιχτεί αρκετές φορές στην ελληνική τηλεόραση. Βλ. ενδεικτικά, «Το Πολυτεχνείο κλέβει την παράσταση. Με εκδηλώσεις-εκπομπές-προγράμματα», εφ. *Το Βήμα*, 14-20 Νοεμβρίου 1982. «Επτά εκπομπές για την επέτειο του Πολυτεχνείου», εφ. *Τα Νέα*, 11 Νοεμβρίου 1983. Βλ. επίσης Αλέξης Δερμεντζόγλου, ό.π.

78. Αναφέρομαι στα τηλεοπτικά αφιερώματα: *Η Μηχανή του Χρόνου-Οι νεκροί του Πολυτεχνείου και οι ελεύθεροι σκοπευτές της Χούντας* (28 Ιανουαρίου 2017), *Ρεπορτάζ χωρίς σύνορα-Η αληθινή ιστορία της 17 Νοέμβρη. Από τις βόμβες...στη Νομική* (Νοέμβρης 2002), *Νέοι Φάκελοι* (23/04/2012). Πρόκειται για τις εξής ταινίες: *Η δικτατορία των συνταγματάρχων* του Ροβήρου Μανθούλη (1998) και το *Στοργή στο λαό* του Βασίλη Δούβλη (2013). Τα προαναφερθέντα αφιερώματα και ταινίες είναι απλώς ενδεικτικά και δεν εξαντλούν τα αναρίθμητα τηλεοπτικά και κινηματογραφικά προϊόντα, που έχουν υλοποιηθεί τα τελευταία χρόνια.

79. Πρβ. εδώ τη σχετική παρατήρηση του Αντώνη Λιάκου για την ιστορία στο διαδίκτυο, «η οποία δε μείωσε αλλά αύξησε τη λατρεία του ντοκουμέντου, και μάλιστα του αδιαμεσολάβητου ντοκουμέντου. Αυτή η λατρεία φαίνεται, άλλωστε, και στη μηχανική αναπαραγωγή του ντοκουμέντου στο διαδίκτυο, με τα προγράμματα ψηφιοποιήσεων, στον Τύπο και στα ιστορικά ένθετα. Πρόκειται για μια λατρεία η οποία αναδιαρθρώνει την εικόνα του παρελθόντος πάνω σε ορατά στοιχεία». Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, Αθήνα, Πόλις, 2007, σ. 19. Κατά τον Hoskins, η σχέση μας με το παρελθόν σήμερα είναι πλήρως μεσολαβημένη από τα ηλεκτρονικά μέσα, που έχουμε στη διάθεσή μας, και συνεπώς πλήρως εκτεχνολογημένη, εφόσον μεσολαβείται από διαφορετικές τεχνολογικές συσκευές. Andrew Hoskins, «New Memory: Mediating History», *Historical Journal of Film Radio and Televisual*, 21:4, σ. 333-346.