

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



Τρεις ελληνικές ταινίες θεάματος: Ρωγμές στην ουτοπία της μακράς δεκαετίας του '60

Νίκος Φιλιππαίος

doi: [10.12681/30783](https://doi.org/10.12681/30783)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Φιλιππαίος Ν. (2022). Τρεις ελληνικές ταινίες θεάματος: Ρωγμές στην ουτοπία της μακράς δεκαετίας του '60. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 164–178. <https://doi.org/10.12681/30783>

ΝΙΚΟΣ ΦΙΛΙΠΠΑΙΟΣ

Τρεις ελληνικές ταινίες θεάματος: Ρωγμές στην ουτοπία της μακράς δεκαετίας του '60

Περίληψη

Τρεις ελληνικές ταινίες θεάματος: Ρωγμές στην ουτοπία της μακράς δεκαετίας του '60

Στο άρθρο μελετώνται τρεις ελληνικές κινηματογραφικές ταινίες της δεκαετίας του 1960: *Η Αθήνα τη Νύχτα* (1962), *Νυχτοπερπατήματα* (1964) και *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα* (1968). Στα τρία φιλμ, τα οποία συγκροτούν ένα νέο υπό-είδος, την «ταινία θεάματος», προβάλλεται το αθηναϊκό nightlife, μέσα από μια σπονδυλωτή ημινοκιμαντερίστικη μορφή, με πλάνα νυχτερινών κέντρων και δραματοποιημένα σκετς τα οποία συνεχονται μεταξύ τους μέσω του voice-over. Χάρη στη διάδραση ανάμεσα στη λόγια και τη λαϊκή κουλτούρα, την παράδοση και τις δυτικότερες επιδράσεις, καθώς και τον συντηρητικό και προοδευτικό λόγο, στις ταινίες αποτυπώνεται η ουτοπία της δεκαετίας του 1960. Η ουτοπία αυτή αναδύεται δύσκολα και σταδιακά, μέσα από τον εκδημοκρατισμό της κοινωνικοπολιτικής ζωής και από την επίδραση των δυτικών long sixties, στην κουλτούρα, στα ήθη και στην καθημερινή ζωή, αλλά τελικά περιχαρακώνεται εντός της ιδεολογικής ηγεμονίας της Δικτατορίας. Οι συγκεκριμένες τρεις ταινίες θεάματος σκιαγραφούν τη διαμόρφωση αλλά και τα όρια της ουτοπίας των ελληνικών long sixties.

Λέξεις-κλειδιά: ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος, μακρά δεκαετία του '60, λαϊκή κουλτούρα, νυχτερινή ζωή, ταινία θεάματος, μπαχτινισμός

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το κεντρικό θέμα: τρεις ταινίες θεάματος

Κεντρικό θέμα της συγκεκριμένης μελέτης αποτελούν τρεις ταινίες του λαϊκού/ δημοφιλούς κινηματογράφου της περιόδου 1950-1975: *Η Αθήνα τη Νύχτα* (1962), *Νυχτοπερπατήματα* (1964) και *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα* (1968). Τα τρία αυτά ασπρόμαυρα φιλμ διέπονται από κοινά στοιχεία σε επίπεδο δομής, ύφους, αισθητικής αλλά και κοινωνικής και νοοτροπικής αναπαράστασης, σε βαθμό που μπορεί να γίνει λόγος για την ανάδυση ενός λαϊκού/δημοφιλούς κινηματογραφικού υποείδους (sub-genre).

Το κυρίαρχο στοιχείο, που στην ουσία αποτελεί και τη γενεσιουργό αιτία της ανάδειξης ενός υποείδους, είναι η

κοινή θεματολογία, δομή και μορφή. Και οι τρεις ταινίες αποτελούν παρουσιάσεις της αθηναϊκής νυχτερινής ζωής της δεκαετίας του 1960, ενώ η δομή τους είναι σπονδυλωτή, με εναλλαγές κυρίως ανάμεσα σε μαγνητοσκοπημένες σκηνές μουσικών νυχτερινών κέντρων, συναυλιών, θεατρικών παραστάσεων, αλλά και εξωτερικών πλάνων της αστικής νυχτερινής Αθήνας με λιγότερα σε ποσότητα δραματοποιημένα σκετς, με πρωταγωνιστές διάσημους ηθοποιούς της εποχής. Επομένως, έχουμε να κάνουμε με έναν ιδιάζοντα συνδυασμό ντοκιμαντέρ και ταινίας μυθοπλασίας, του οποίου η συνεκτικότητα εξασφαλίζεται μέσω της τεχνικής του voice-over: στο *Αθήνα τη Νύχτα* και στη συνέχεια του (sequel), *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα*, ακούμε τη φωνή του Σταύρου Ξενίδη να αναλαμβάνει τον ρόλο του ξεναγού στη νυχτερινή ζωή της πρωτεύουσας, ενώ στα *Νυχτοπερπατήματα* στον

ρόλο του αφηγητή βρίσκουμε τον Χρήστο Κατσιγιάννη. Ακόμα ένα στοιχείο που μας επιτρέπει να αναφερόμαστε σε υποείδος, είναι πως και στις τρεις ταινίες παραλεύνουν ιδιαίτερα διάσημα και λαοφιλή πρόσωπα της εποχής ως guest-stars, τόσο από τον χώρο της υποκριτικής (Κώστας Χατζηχρήστος, Γιάννης Γκιωνάκης, Νίκος Ρίζος, Ανδρέας Μπάρκουλης, Τζένη Καρέζη κλπ.), όσο και της μουσικής (Γιώργος Ζαμπέτας, Βασίλης Τσιτσάνης, Σταύρος Ξαρχάκος, Μίκης Θεοδωράκης κ.α.), αλλά και του χορού (Γιάννης Φλερύ, Φώτης Μεταξόπουλος, Βαγγέλης Σειληνός, Ελένη Προκοπίου). Γενικότερα και οι τρεις ταινίες διακρίνονται από το κυρίαρχο στοιχείο της μουσικής και του χορού, ενώ είναι επίσης εμφανής η σκοπιμότητα προώθησης του αθηναϊκού nightlife της δεκαετίας του 60, και ακόμα περισσότερο η διαφήμιση των συγκεκριμένων νυχτερινών κέντρων και θεατρικών σκηνών που συμπεριλαμβάνονται στις ταινίες.¹ Επομένως, στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, θα ονομάσουμε το υποείδος που συγκροτούν οι τρεις συγκεκριμένες ταινίες «ταινία θεάματος». Αυτή η ονομασία θεωρείται συμβατική και άλλες προσεγγίσεις των συγκεκριμένων φιλμ πιθανώς καταλήξουν σε διαφορετική ορολογία.

Ο Ελληνικός κινηματογράφος της περιόδου 1950-1975 ως λαϊκή/δημοφιλής κουλτούρα

Βέβαια, οι συγκεκριμένες ταινίες μπορεί να συνιστούν ένα υποείδος που δεν έχει μελετηθεί ως τώρα, τόσο μέσα, όσο και έξω από τα ακαδημαϊκά πλαίσια, αλλά ως ένα μεγάλο βαθμό (αλλά όχι εντελώς ορθόδοξα) ακολουθούν τα δομικά, μορφικά, αφηγηματικά, αισθητικά και νοοτροπικά στοιχεία του ελληνικού μεταπολεμικού λαϊκού/δημοφιλούς κινηματογράφου, τα οποία έχουν αναλυθεί από την έρευνα.² Βέβαια, εξίσου ενδιαφέρονσα είναι και η απόκλιση των ταινιών από αυτές τις συμβάσεις.

Ο ελληνικός λαϊκός/δημοφιλής κινηματογράφος της περιόδου 1950-1975 αποτελεί μία από τις κυρίαρχες κατευθύνσεις που πήρε η λαϊκή/δημοφιλής κουλτούρα (popular culture) κατά τη συγκεκριμένη περίοδο στη χώρα μας. Μια σφαιρική και ολοκληρωμένη μελέτη του φαινομένου της λαϊκής/ δημοφιλούς κουλτούρας στην Ελλάδα κατά τις δύο (ή δυόμιση) πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες θα πρέπει επίσης να λάβει υπόψιν τους χώρους του εντύπου (λαϊκά περιοδικά, βιβλία και φυλλάδια), της μουσικής (λαϊκή και ευρύτερα ποπ μουσική), του θεάτρου (επιθεώρηση) αλλά και της διασκέδασης-ψυχαγωγίας ως σύνολο, από τα «νάιτ κλαμπ» και τις κοσμικές ταβέρνες ως τα προποτζιδικά και τα γήπεδα.

Όπως και οι άλλοι τομείς της ποπ/δημοφιλούς κουλτούρας, έτσι και ο κινηματογράφος μπορεί να αξιοποιηθεί ως ένα μέσο ανίχνευσης και μελέτης των νοοτροπιών που συγκροτούνταν στην ελληνική κοινωνία της συγκεκριμένης περιόδου. Πιο συγκεκριμένα, ο ελληνικός λαϊκός/δημοφιλής κινηματογράφος, όχι μόνο χάρη στην πλατιά λαϊκή του απήχηση, αλλά και επειδή, ήδη από τα σπάργανά του, εξοβελίστηκε από την κυρίαρχη

εθνοκεντρική ιδεολογία και την ηγεμονική υψηλή της κουλτούρα σχηματίζοντας τους δικούς του αισθητικούς, νοοτροπικούς αλλά και οικονομικοκοινωνικούς κώδικες³, αποτελεί έναν χώρο, όπου οι ανταγωνισμοί και οι αλληλεπιδράσεις της κουλτούρας, της ιδεολογίας και της νοοτροπίας παρουσιάζονται ανάγλυφοι. Βέβαια, αναγκαίο είναι να αποφευχθεί η απλοϊκή ερμηνεία αυτών των αντιθέσεων και αλληλεπιδράσεων, ως μια διαμάχη ανάμεσα σε μια αυστηρά συγκροτημένη και αρραγής μετεμφυλιακή επίσημη κρατική ιδεολογία συντηρητισμού και εθνοκεντρισμού από τη μία πλευρά, και σε μια επίσης υποτιθέμενη συγκροτημένη κουλτούρα και νοοτροπία του λαϊκού κινηματογράφου, ως πολιτισμική έκφραση των εξαρτημένων και περιθωριοποιημένων κοινωνικών ομάδων, από την άλλη. Αυτή η ερμηνεία είναι τόσο εκτός του πολιτισμικού και κοινωνικού πλαισίου της περιόδου που εξετάζουμε, όσο και η παλαιότερη η οποία οριοθετούνταν σε έναν αυστηρό ποιοτικό διαχωρισμό ανάμεσα στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο ως απορριπτέα μαζική κουλτούρα, και στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο ως υψηλή τέχνη.

Γενικότερα, η λαϊκή/δημοφιλής κουλτούρα από τα πρώτα χρόνια της ανάπτυξης της κατά τον 18ο και 19ο αιώνα αποτελεί ένα αισθητικό, νοοτροπικό και ιδεολογικό χωνευτήρι, μέσα στο οποίο συνεχώς αναταράσσονται, ανασηματοδοτούνται και τελικά ανατρέπονται διαλεκτικά τα παραδεδομένα στατικά δίπολα ερμηνείας και προσέγγισης: η υψηλή κουλτούρα εναντίον της μαζικής κουλτούρας, το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» εναντίον της παθητικής κατανάλωσης πολιτισμικών προϊόντων, η πολιτισμική κυριαρχία της ηγεμονικής ιδεολογίας εναντίον της έκφρασης των εξαρτημένων κοινωνικών ομάδων. Ο Stuart Hall, ένας από τους θεμελιωτές των πολιτισμικών σπουδών στη Βρετανία και διεθνώς, συνοψίζει αυτή την υβριδική και δυναμική διάσταση της λαϊκής/δημοφιλούς κουλτούρας: «Αυτή είναι η διαλεκτική της πολιτισμικής πάλης. Στην εποχή μας εξελίσσεται συνεχώς, στα πολύπλοκα μέτωπα της αποδοχής και της αντίστασης, της άρνησης και της συνθηκολόγησης, οι οποίες κάνουν το πεδίο της κουλτούρας ένα συνεχές πεδίο μάχης (...) Ο κίνδυνος προκύπτει όταν τείνουμε να σκεφτούμε τις πολιτισμικές μορφές ως συγκροτημένες και συνεκτικές: είτε πλήρως διεφθαρμένες, είτε πλήρως αυθεντικές. Ενώ είναι βαθιά αντιφατικές: παίζουν πάνω σε αντιθέσεις, ειδικά όταν λειτουργούν στον τομέα του «λαϊκού/δημοφιλούς». (...) Αυτό που είναι σημαντικό στον ορισμό της «λαϊκής/δημοφιλούς» κουλτούρας είναι οι σχέσεις που καθορίζουν την λαϊκή/δημοφιλή κουλτούρα» σε μια συνεχή ένταση (συγγένεια, επιρροή και ανταγωνισμός) με την κυρίαρχη κουλτούρα. Πρόκειται για μια σύλληψη της κουλτούρας που πολώνεται γύρω από αυτή την πολιτισμική διαλεκτική».⁴

Αυτή ακριβώς η κατά Stuart Hall «πολιτισμική διαλεκτική» έχει ερμηνευτεί συγκροτημένα και μεθοδικά από τον Μιχαήλ Μπαχτίν (Mikhail Bakhtin). Σύμφωνα με τον Ρώσο γλωσσολόγο και θεωρητικό της λογοτεχνίας, η ανθρώπινη γλώσσα, ως ένα κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο, εμπεριέχει ιστορικά και ιδεολογικά φορτι-

σμένες σημασίες, ακόμα περισσότερο αναπαριστά, αλλά και εν μέρει πλάθει τις κεφαλαιώδεις αντιθέσεις και αλληλεπιδράσεις που συνεχώς ανα-οριοθετούν τους διαχωρισμούς ανάμεσα στην ηγεμονία και την εξάρτηση, σε ιδεολογικό και πολιτισμικό επίπεδο. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με την μπαχτινική θεωρητική προσέγγιση, το φαινόμενο του πολυγλωσσισμού, ως ποικιλία ιδεολογικά φορτισμένων λόγων, είναι εγγενές σε μια συνεχώς εξελισσόμενη κοινωνία. Ωστόσο, η «ηγεμονικοποίηση» μιας γλώσσας και αντίστοιχα μιας κοσμοαντίληψης συνεπάγεται τον περιορισμό του πολυγλωσσισμού και της διαλογικότητας. Οι μόνοι γλωσσικοί «χώροι» που, σύμφωνα με τον Μπαχτίν, προβάλλουν αντίσταση στη γλωσσική-ιδεολογική ηγεμονία είναι αρχικά η, κυρίως λαϊκή προέλευσης, παρωδία και, έπειτα, το μυθιστορηματικό λογοτεχνικό είδος. Άρα, «οι κοινωνικές και ιστορικές φωνές που κατοικούν μέσα στη γλώσσα (όλες οι λέξεις, όλες οι μορφές της), που της δίνουν συγκεκριμένες, σαφείς σημασίες, οργανώνονται, μέσα στο μυθιστόρημα, σε ένα αρμονικό υφολογικό σύστημα, που αποδίδει τη διαφοροποιημένη κοινωνικό-ιδεολογική τοποθέτηση του συγγραφέα στους κόλπους του πολυγλωσσισμού της εποχής του»⁵.

Ωστόσο, εδώ προκύπτει ένας προβληματισμός κατά πόσο η μυθιστορηματική ανάλυση του Μπαχτίν, ως θεωρία αλλά και ως μέθοδος, μπορεί να εφαρμοστεί στον κινηματογράφο και βέβαια με ποιον τρόπο. Αν και το συγκεκριμένο ερώτημα ξεπερνά κατά πολύ τα όρια αυτής της μελέτης, μπορούμε να δώσουμε μια θετική απάντηση, καθώς, «όπως κάθε μυθιστόρημα είναι ένα υβρίδιο έτσι και οι ταινίες, και μάλιστα αυτές που συλλήβδην κατηγοριοποιούνται ως λαϊκός κινηματογράφος, συγκροτούν ένα πεδίο όπου η μπαχτινική οπτική μπορεί να αποδώσει ιδιαίτερα αξιόλογες ερμηνείες»⁶.

Τρεις «ταινίες θεάματος» της ελληνικής μακράς δεκαετίας του 1960

Με βάση το παραπάνω θεωρητικό πλαίσιο θα προσεγγιστούν οι τρεις ταινίες θεάματος που συναπαρτίζουν το corpus αυτή της μελέτης. Βέβαια, ακόμα ένα κομβικό κοινό στοιχείο των τριών ταινιών που συνηγορεί υπέρ της ανάδειξης ενός κινηματογραφικού υπο-είδους είναι ότι έχουν γυριστεί και προβληθεί κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον έχει ότι η χρονολογικά πρώτη (*Η Αθήνα τη Νύχτα*) έχει γυριστεί στην αρχή της δεκαετίας, το 1962, η δεύτερη (*Νυχτοπερπατήματα*) περίπου στη μέση της δεκαετίας, το 1964 και η τρίτη (*Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα*) στο τέλος της, στα 1968. Πρώτα απ' όλα, η αντιστοιχία των ετών παραγωγής των ταινιών με σημαντικά ιστορικά γεγονότα της δεκαετίας του 1960 είναι αξιοσημείωτη: το 1962 η Ελλάδα εντάσσεται στην ΕΟΚ, σφραγίζοντας έτσι την ολοένα και εντονότερη στροφή, σε οικονομικό, αλλά και πολιτικοκοινωνικό επίπεδο, προς τη Δύση και την Ευρώπη, η οποία είχε ξεκινήσει προπολεμικά. Παράλληλα, στο ίδιο έτος κορυφώνεται ο «Ανένδοτος Αγώνας» του Γεώργιου Παπανδρέου, κατά των εκλογών

του 1961 τις οποίες κέρδισε η ΕΡΕ και χαρακτηρίστηκαν από τον Παπανδρέου ως «εκλογές βίας και νοθείας». Το 1964 αποτελεί το αποκορύφωμα των ανανεωτικών πολιτικών της κυβέρνησης του Γεώργιου Παπανδρέου και της Ένωσης Κέντρου. Αυτές οι ανανεωτικές πολιτικές στράφηκαν ιδιαίτερα προς τον τομέα της παιδείας και του πολιτισμού, με την περίφημη «εκπαιδευτική μεταρρύθμιση». Τέλος, το 1968 αποτελεί το δεύτερο έτος της επταετούς στρατιωτικής Δικτατορίας. Παράλληλα, καθ' όλη τη διάρκεια τη δεκαετίας η ελληνική πολιτική και κοινωνική ζωή συνταράσσεται από τα γεγονότα του Κυπριακού, της δολοφονίας του Γρηγόρη Λαμπράκη (1963), τη δράση της Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, με πρώτο της εκλεγμένο πρόεδρο τον Μίκη Θεοδωράκη και την ολοένα πιο δυναμική άνοδο της Αριστερής ΕΔΑ, ήδη από το 1958, όταν κέρδισε 24,4% των ψήφων καταλαμβάνοντας 78 βουλευτικές έδρες, μια άνοδος που εκλήφθηκε ως απειλή τόσο από τις πολιτικές δυνάμεις της Δεξιάς, όσο και από εκείνες του Κέντρου. Βέβαια, όλος αυτός ο αναβρασμός, ο οποίος είχε ένα αναμφισβήτητο προοδευτικό πρόσημο σε πολιτικό επίπεδο, διακόπηκε με την επιβολή της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών στις 21 Απριλίου 1967.

Σε παραλληλία με τις βαρύνουσες πολιτικές εξελίξεις, η δεκαετία του 1960 στην Ελλάδα σημαδεύεται από σημαντικές αλλαγές στο πεδίο της καθημερινής ζωής, της κουλτούρας και της νοοτροπίας. Από τα μέσα της δεκαετίας του 2010, όλο και περισσότερες εγχώριες ακαδημαϊκές μελέτες στον χώρο των ιστορικών, κοινωνιολογικών και πολιτισμικών σπουδών υιοθετούν τον όρο «long sixties», τον οποίον εισηγήθηκε ο Βρετανός ιστορικός Arthur Marwick το 1998, προκειμένου να προσεγγίσει ιστορικά μια δεκαετία η οποία στον ευρύτερο Δυτικό κόσμο συμπεριέλαβε ένα πλήθος έντονων οικονομικών, τεχνολογικών, πολιτικών, κοινωνικών και πολιτισμικών αλλαγών, όπως «η ανάδειξη της νεολαίας, η πρόοδος της τεχνολογίας και η βελτίωση των συνθηκών ζωής, η ανάπτυξη του θεάματος, η μαζική και καταναλωτική αγορά, τα μετα-αποικιοκρατικά κινήματα, τα αιτήματα γύρω από τον εκδημοκρατισμό στην κοινωνική σφαίρα (έμφυλα και φυλετικά δικαιώματα, παιδεία, σεξουαλική απελευθέρωση, περιβάλλον).»⁷ Ο προσδιορισμός «μακρά» (long) οφείλεται στο ότι οι προαναφερθείσες αλλαγές ξεκίνησαν ήδη από το 1958 και ουσιαστικά ολοκληρώθηκαν ή διακόπηκαν το 1973, έτος της διεθνούς πετρελαϊκής κρίσης.

Βέβαια, χρειάζεται να είμαστε ιδιαίτερα προσεκτικοί στην εφαρμογή της ερευνητικής λογικής των long sixties στην ελληνική δεκαετία του 1960. Χωρίς αμφιβολία, η πλέον εμφανής οικονομική πρόοδος κυρίως των μεσοαστικών κοινωνικών στρωμάτων που ξεκίνησε από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, η εισβολή των νέων τεχνολογικών επιτευγμάτων και η εξοικείωση των Ελλήνων (ειδικότερα των αστικών κέντρων) με αυτά, η κυρίαρχη επίδραση της δημοφιλούς κουλτούρας (popular culture) των Η.Π.Α. μέσω του εντύπου, του κινηματογράφου και της μουσικής, η εισαγωγή και εμπέδωση των καταναλω-

τικών αξιών, η ανάδυση και επικράτηση μιας νεανικής κουλτούρας και αντίληψης, η ανάδειξη των γυναικών στον πολιτικοκοινωνικό στίβο, αλλά και ο προοδευτικός πολιτικός αναβρασμός που προαναφέρθηκε είναι τα κυρίαρχα στοιχεία που φανερώνουν τη δυναμική επίδραση των δυτικών long sixties στην Ελλάδα. Μάλιστα, ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς θεωρεί ότι οι διαδράσεις που χαρακτηρίζουν όλη τη δεκαετία του 1960 ουσιαστικά εκβάλλουν τις επιρροές τους ως το 1974 διαφωνώντας με την ερμηνεία της ελληνικής δεκαετίας του 60 ως σύντομη, καθώς διακόπηκε απότομα με την επιβολή της Δικτατορίας το 1967. Αντιθέτως, συνηγορεί υπέρ μιας «μακράς δεκαετίας του 60», ως μια συνεχής πορεία προοδευτικής εξέλιξης σε πολιτικοκοινωνικό επίπεδο η οποία μπορεί να αναχαιτίζεται ως ένα μεγάλο βαθμό από τη δικτατορία, αλλά κλείνει το κύκλο της και ολοκληρώνεται το 1974.⁸ Επομένως, τα «ελληνικά 60s» μπορούν αναμφίβολα να χαρακτηριστούν ως μακρά, αλλά δεν υπάρχει πλήρη αντιστοιχία με τα βρετανικά, αμερικάνικα ή ιταλικά. Όχι μόνο «είναι πολύ σημαντικό να αναζητήσει και να εντοπίσει κανείς τις εθνικές ιδιαιτερότητες της προδικτατορικής περιόδου και της δικτατορικής εμπειρίας, όπου εκτυλίσσονται και μετασχηματίζονται οι κοινωνικές και πολιτισμικές διεργασίες των long sixties στον ευρωπαϊκό νότο, και πιο ειδικά στην ελληνική κοινωνία», όπως σημειώνει η Άννα-Μαρία Σιχάνη⁹, αλλά ακόμα και η πιο αστικοποιημένη και δυτικοτροπη πλευρά της ελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του 1960 χαρακτηρίζεται από ένα αντιφατικό πήγαινε-έλα ανάμεσα στα δύο ακραία όρια του πολιτικού, κοινωνικού και νοοτροπικού προοδευτισμού και ενός βαθιά ριζωμένου συντηρητισμού, που έλκει την καταγωγή του από την περίοδο του Εμφυλίου, ίσως και ακόμα παλαιότερα, τα κρίσιμα χρόνια του Μεσοπολέμου,

Στις ταινίες που θα μελετήσουμε, γίνεται μια αντιφατική απόπειρα ανάδειξης αλλά και καταλαγιάσματος των πολυδιάστατων πολώσεων της ελληνικής μακράς δεκαετίας του '60, οι οποίες αφορούν την πολιτική, την κοινωνία και τη νοοτροπία, όπως εκφράζονται στην κουλτούρα της καθημερινής ζωής, τουλάχιστον εντός των ορίων της κινηματογραφικής αναπαράστασης. Για αυτόν τον λόγο ο ερευνητικός θεωρητικός λόγος σχετικά με τις ταινίες αυτές δεν οργανώνεται ούτε ανα τίτλο, ούτε χρονολογικά, αλλά συγκροτείται γύρω από αυτές τις δυναμικές διαλεκτικές σχέσεις κουλτούρας, νοοτροπίας και ιδεολογίας. Παράλληλα, γίνεται προσπάθεια να διερευνηθούν σφαιρικά οι ταινίες αυτές, οι οποίες άλλωστε ως «ταινίες θεάματος» αγκαλιάζουν πολλές πλευρές της λαϊκής-δημοφιλούς κουλτούρας: τη μουσική, το θέατρο και τη λογοτεχνία.

Μέσα, λοιπόν, από τα μορφικά, εκφραστικά και υφολογικά χαρακτηριστικά των αναπαραστάσεων αυτών των ταινιών θεάματος, μπορούμε να προσεγγίσουμε την κατά Raymond Williams «δομή της αίσθησης», ως «τη βιωμένη αίσθηση της ποιότητας της ζωής σε ένα τόπο και χρόνο [...] Η δομή της αίσθησης είναι η κουλτούρα μιας περιόδου: είναι το συγκεκριμένο ζωντανό αποτέλεσμα όλων

των στοιχείων του γενικού οργανισμού»¹⁰. Μάλιστα ο Βρετανός θεωρητικός, ακολουθώντας τον συνάδελφο του στο πανεπιστήμιο του Birmingham, Stuart Hall, αναδεικνύει τη λαϊκή/δημοφιλή κουλτούρα ως ένα κρίσιμο τομέα διοχέτευσης των διαδράσεων που καθορίζουν την πολιτισμική ηγεμονία και τη σχέση της με τις περιθωριοποιημένες αισθητικές και καλλιτεχνικές εκφράσεις¹¹.

Οι κοινωνικοπολιτικές, πολιτισμικές και νοοτροπικές αναπαραστάσεις

Πριν ωστόσο εμβαθύνουμε στις αναπαραστάσεις των τριών φιλμ, είναι αναγκαίο να αναφερθούμε στους βασικούς συντελεστές του καθενός από αυτά, δηλαδή στους σκηνοθέτες, παραγωγούς και σεναριογράφους:

Η Αθήνα τη Νύχτα (1962)
σκηνοθεσία: Κλέαρχος Κονιτσιώτης
σενάριο: Νίκος Τσιφόρος
παραγωγή: Κλέαρχος Κονιτσιώτης

Νυχτοπερπατήματα (1964)
σκηνοθεσία: Γιώργος Ζερβουλάκος
σενάριο: Νίκος Τσιφόρος, Θανάσης Βαλτινός, Τζίμης Κορίνης
παραγωγή: Κούρος Φιλμ, Περιοδικό Θεάματα

Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα (1968)
σκηνοθεσία: Αριστείδης Καρύδης Fuchs
σενάριο: Κώστας Πρετεντέρης, Ασημάκης Γιαλαμάς, Κώστας Μουρσελάς
παραγωγή: Κλέαρχος Κονιτσιώτης

Μια μίξη λόγιου και λαϊκού

Κοιτώντας τους βασικούς συντελεστές της καθεμιάς ταινίας, παρατηρούμε μια φαινομενικά απρόσμενη συνύπαρξη ανάμεσα σε αντιπροσώπους του λαϊκού/δημοφιλούς κινηματογράφου της δεκαετίας του 1960, όπως ο Νίκος Τσιφόρος, ο Κλέαρχος Κονιτσιώτης και το συγγραφικό ντουέτο των Κώστα Πρετεντέρη και Ασημάκη Γιαλαμά, με ανθρώπους οι οποίοι είτε παρήγαγαν ένα καλλιτεχνικό έργο που μπορεί να χαρακτηριστεί ως μεταβατικό από τον Παλιό στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, όπως ο σκηνοθέτης Γιώργος Ζερβουλάκος, είτε αποτελούν εκπροσώπους της υψηλής ποιοτικά λογοτεχνίας στη χώρα μας, δηλαδή ο Θανάσης Βαλτινός και ο Κώστας Μουρσελάς.

Ο Θανάσης Βαλτινός, οχτώ χρόνια πριν την πρώτη του συνεργασία με τον Θεόδωρο Αγγελόπουλο στην ταινία *Μέρες του '36* (1972), ως σεναριογράφος, και ενώ έχει κυκλοφορήσει στο περιοδικό *Εποχές* το πλέον διάσημο του αφήγημα *Η Κάθοδος των Εννιά* (1963), αλλά και έχει γράψει το πρώτο του σενάριο για την αστυνομική ταινία *Ενώ Σφύριζε Το Τρένο* (1961), συμπράττει στο σενάριο των *Νυχτοπερπατημάτων*, με τον κορυφαίο αντιπρόσωπο της λαϊκής κινηματογραφικής κωμωδίας της εποχής, Νίκο Τσιφόρο και τον επίσης νέο συγγραφέα

Τζίμμη Κορίνη, ήδη γνωστό από τα διηγήματά του στο λαϊκό αστυνομικό περιοδικό *Μάσκα*¹². Το 1968, τη χρονιά που Κώστας Μουρσελάς συνυπογράφει, μαζί με τον Ντουέτο Γιαλαμάς - Πρετεντέρης το σενάριο της *Αθήνας Μετά Τα Μεσάνυχτα*, έχει ήδη εμφανιστεί ως θεατρικός συγγραφέας, με έντονα πειραματικές διαθέσεις, με το μονόπρακτο *Άνθρωποι και άλογα* (1959) και έχει γράψει το σενάριο της ταινίας *Πρόσωπο με Πρόσωπο* (1966) του Ροβήρου Μανθούλη, μία από τις πιο εμβληματικές ελληνικές «ταινίες του δημιουργού» (film d'auteur) της δεκαετίας του 1960. Τέλος, η μοναδική και ιδιαίτερη πορεία του Γιώργου Ζερβουλάκου, ως σκηνοθέτη και παραγωγού, μπορεί να χαρακτηριστεί ως μεταιχμιακή ανάμεσα στον παλιό/λαϊκό και τον Νέο ελληνικό κινηματογράφο. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, παράλληλα με ταινίες μυθοπλασίας, είχε στρέψει το ενδιαφέρον του στο ντοκιμαντέρ, εστιάζοντας στον παραδοσιακό πολιτισμό, καθώς και στο Βυζάντιο και τον μοναχισμό. Κατά τη δεκαετία του 1970, οι ταινίες μυθοπλασίας που σκηνοθέτησε είναι αντιπροσωπευτικές της στροφής των αστυνομικών ταινιών σε «ταινίες σεξ»¹³, ενώ στη δεκαετία του 1980 χρημάτισε ως παραγωγός στις ταινίες *Ρεμπέτικο* (1983) και *Oh Babylon* (1989) του Κώστα Φέρρη. Έχουμε να κάνουμε με έναν κινηματογραφιστή που έχει γνώση των δομών και των συμβάσεων τόσο της λόγιας, όσο και της λαϊκής/δημοφιλούς κουλτούρας, μια γνώση που του επιτρέπει να κινείται άνετα και στα δύο ταμπλό.

Αυτή, λοιπόν, η απροσδόκητη συνάντηση του λόγιου με το λαϊκό/δημοφιλές, ακόμα περισσότερο η υπέρβαση των παραδεδομένων ορίων ανάμεσα στις δύο κατευθύνσεις της κουλτούρας, παρατηρείται και στους guest-star των ταινιών. Στο *Αθήνα τη Νύχτα*, οι προτεινόμενες επιλογές του αθηναϊκού nightlife του 1962 περιλαμβάνουν τόσο το νυχτερινό κέντρο όπου εμφανίζεται ο Γιώργος Ζαμπέτας, όσο και την παράσταση του έργου *Απόψε Αυτοσχεδιάζουμε* του Luigi Pirandello από τον θίασο του Δημήτρη Μυράτ, σε μουσική του Μάνου Χατζιδάκι. Από την άλλη πλευρά, στα *Νυχτοπερπατήματα* χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της υπέρβασης ανάμεσα στα όρια της λόγιας και λαϊκής κουλτούρας αποτελεί η σκεκάνς στην οποία ο Μίμης Φωτόπουλος διαβάζει σπαρταριστά ένα κείμενο του Νίκου Τσιφόρου, με αναφορά στον *Φάουστ* του Γκαίτε. Ωστόσο, αυτή η ανορθόδοξη συνάντηση της λόγιας με τη λαϊκή/δημοφιλή κουλτούρα υποχωρεί σαφώς στην τρίτη ταινία θεάματος, *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα*. Ας θυμηθούμε πως η συγκεκριμένη ταινία γυρίζεται το 1968, οπότε χωρίς αμφιβολία, αυτή η υποχώρηση σχετίζεται με την ηγεμονική αισθητική και πολιτισμική γραμμή που σταδιακά επιβάλλεται, αλλά και αναπαράγεται μέσω των ιδεολογικών μηχανισμών κατά την περίοδο της Δικτατορίας. Αυτή η ηγεμονική ιδεολογία συνδυάζει τον συντηρητικό εθνοκεντρισμό, ο οποίος όμως προσδένεται σε μία κίτς αισθητική, με την ανεξέλεγκτη υποδοχή της pop κουλτούρας και των καταναλωτικών προτύπων της ελεύθερης καπιταλιστικής οικονομίας. Η λόγια κουλτούρα στην ταινία *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα* αντιπροσωπεύεται αποκλειστικά από μαγνητοσκοπημένα αποσπάσματα συναυλίας του Σταύρου

Ξαρχάκου¹⁴. Το συμπέρασμα που μπορεί να εξαχθεί είναι ότι η αναδιαπραγμάτευση των ορίων ανάμεσα στη λόγια και τη λαϊκή κουλτούρα είναι πιο δυναμική και ρηξικέλευθη σε ένα πολιτικοκοινωνικό περιβάλλον ελεύθερης έκφρασης και έλλειψης λογοκρισίας.

Αντιθέτως, η πρώτη χρονολογικά από τις τρεις ταινίες, *Η Αθήνα τη Νύχτα*, όχι απλά πραγματώνει αυτή την υπέρβαση λόγιου-λαϊκού μέσω των καλλιτεχνών (σκηνοθέτη, σεναριογράφων, μουσικών, ηθοποιών) που συμμετέχουν, αλλά και προβάλλοντας εμφιατικά ένα από τα επιτεύγματα της μεταπολεμικής ελληνικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας: τον συγκερασμό λόγιας και λαϊκής μουσικής από τον Μάνο Χατζιδάκι και τον Μίκη Θεοδωράκη. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, μία ιδιαίτερη περίπτωση αποτύπωσης του κόσμου του λαϊκού τραγουδιού στον ελληνικό κινηματογράφο, που ξέφυγε από τις συνήθειες; στερεοτυπικές αναπαραστάσεις, είτε ως πολιτισμικός χώρος των μικροαστικών τάξεων είτε ως τουριστικό η ψυχαγωγικό φολκλόρ¹⁵.

Πρώτον, στο απόσπασμα της θεατρικής παράστασης του *Απόψε Αυτοσχεδιάζουμε* από τον Δ. Μυράτ, ακούμε το περίφημο *Φέρτε Μου ένα Μαντολίνο*, μία από τις μεγάλες επιτυχίες του Χατζιδάκι, καθώς και από τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα του ελαφρού τραγουδιού της δεκαετίας του 1960. Υπόψη βέβαια ότι το 1960, δύο χρόνια δηλαδή πριν την συγκεκριμένη ταινία, ο Χατζιδάκις είχε κερδίσει το βραβείο Όσκαρ μουσικής για την ταινία *Ποτέ την Κυριακή* του Ζιλ Ντασέν, με αποτέλεσμα τα τραγούδια του soundtrack να γίνουν «το σήμα κατατεθέν της χώρας μας στο εξωτερικό»¹⁶. Βέβαια ο Χατζιδάκις, ήδη από το τέλος της δεκαετίας του '40, ξεκίνησε μια τολμηρή για τα δεδομένα της εποχής και εκλεκτική πορεία συνένωσης της λόγιας κουλτούρας (π.χ. τα αισθητικά και ιδεολογικά διδάγματα της Γενιάς του '30) με το λαϊκό τραγούδι, πιο συγκεκριμένα το ρεμπέτικο, με έναρξη την περίφημη διάλεξη του για το ρεμπέτικο το 1949 στο Θέατρο Τέχνης, η οποία συμπληρώθηκε από συναυλία του Μάρκου Βαμβακάρη και της Σωτηρίας Μπέλλου.

Ωστόσο, πιο εμβληματικό είναι το απόσπασμα από μεγάλη συναυλία του Θεοδωράκη με τραγουδιστή τον Γρηγόρη Μπιθικώτση, που τραγουδάει το περίφημο *Η Μαργαρίτα η Μαργαρώ*, σε μουσική και στίχους Θεοδωράκη και με τραγουδίστρια τη Γιώτα Λύδια, με το *Μελαχροινή Μου Κοπελιά* (Θεοδωράκης/ Κώστας Βίβρος), τραγούδι που περιέχει και ένα από τα βασικά μελωδικά θέματα του περίφημου *Ζορμπά*. Το συγκεκριμένο συναυλιακό απόσπασμα από τους δημιουργούς της ταινίας τοποθετείται ουσιαστικά προτελευταίο στη σειρά των θεαμάτων που προσφέρει η νυχτερινή Αθήνα, προκειμένου προφανώς να τονιστεί η σημασία του. Ο Θεοδωράκης, ένας μουσικοσυνθέτης με σαφώς αριστερό πολιτικό προφίλ εμφανίζεται στην ταινία, ενώ ένα χρόνο πριν έχει αναδειχθεί σε επικεφαλής της νεολαίας Λαμπράκη. Κατά την ίδια περίοδο συγκροτεί το καλλιτεχνικό του όραμα μελοποίησης στίχων νεοελλήνων ποιητών με μια «έντεχνη λαϊκή μουσική», η οποία οφείλει πολλά

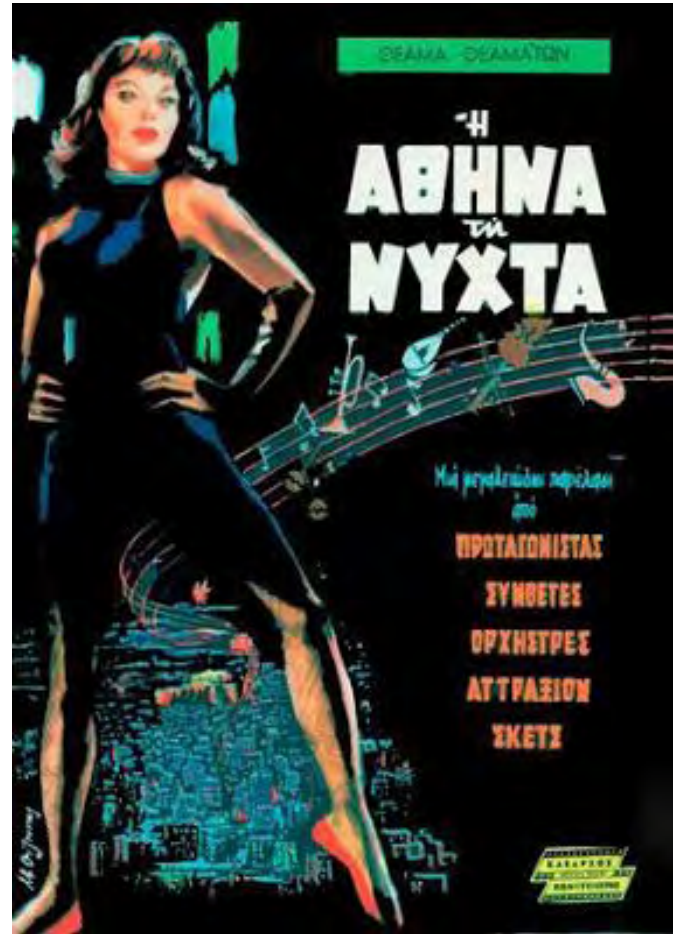
και στη λόγια δυτική μουσική παράδοση, ξεκινώντας το 1960 με το μουσικό άλμπουμ *Επιτάφιος*, σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου. Συσχετίζοντας αυτό το έργο του Θεοδωράκη με τις νοοτροπικές αλλαγές της μακράς δεκαετίας του 60, η Άννα-Μαρία Σιχάνη κάνει λόγο για «την ηγεμονική ανάδειξη ενός πλατιού εθνικολαϊκού μετώπου, για το οποίο, το έντεχνο λαϊκό τραγούδι θα λειτουργεί ως τρόπος έκφρασης και ταυτόχρονα ως φορέας διαμόρφωσης, και με τη νεολαία να ξεπηδά ως προνομιακό υποκείμενο δράσης», ενώ παράλληλα, «το εγχείρημα της μελοποιημένης ποίησης ταυτόχρονα κατορθώνει, μεταγλωττίζοντας με όρους μαζικής κουλτούρας τα ποιητικά έργα μοντερνιστών και μεταπολεμικών ποιητών, να καταρρίψει τις 'υψηλές' αντιστάσεις του λογοτεχνικού χώρου γύρω από την εντυπωσιακή διεύρυνση του κοινού»¹⁷.

Στη μεσαία χρονολογικά ταινία θεάματος του corpus μας, *Νυχτοπερπατήματα*, το αμάλγαμα λαϊκής και λόγιας κουλτούρας και τέχνης απεκδύεται κάθε πιο υψηλόφρονα, ακόμα και εθνικό υπαινιγμό και προσεγγίζεται μέσα από ένα καλλιτεχνικό προσανατολισμό, που προσιδιάζει στην κατεύθυνση που έχει ονομαστεί σινεμά του δημιουργού ή art house cinema. Θα επανέλθουμε σε στις art house επιρροές της συγκεκριμένης ταινίας, ωστόσο, στο θέμα που μας ενδιαφέρει εδώ, αρχικά να υπενθυμίσουμε τον ιδιαίτερο συνδυασμό των σεναριογράφων (Νίκος Τσιφόρος, Θανάσης Βαλτινός, Τζιμης Κορίνης) τον πολυδιάστατο σκηνοθέτη, Γιώργο Ζερβουλάκο, καθώς και τη συμμετοχή του ποιητή και μποέμ της εποχής Μάξιμου Αποστολόπουλου¹⁸ και του δημοσιογράφου, με ειδικότητα εκείνη την περίοδο στη δυτική ποπ μουσική, Νίκου Μαστοράκη. Ακόμα, είναι ενδιαφέρον πως στην παραγωγή της ταινίας συμμετέχει και το κινηματογραφικό περιοδικό *Θεάματα*, ένα στοιχείο ενδεικτικό της δημοσιογραφικής και διαφημιστικής ακόμα διάστασής της. Περνώντας, στο περιεχόμενο της ταινίας, αξίζει αναφοράς μια ιδιαίτερα αντιπροσωπευτική διαδοχή επεισοδίων, στο πλαίσιο της οποίας από μια ζωντανή εμφάνιση του -κατά πολλούς μελετητές- πρώτου ελληνικού ροκ συγκροτήματος, των Playboys, περνάμε αβίαστα σε μια πρόβα του έντεχνου Γιάννη Μαρκόπουλου, για να καταλήξουμε σε απόσπασμα από τον Βασίλη Τσιτσάνη και τον Γρηγόρη Μπιθικώτση να παίζουν και να τραγουδάνε σε μια ταβέρνα το διάσημο τραγούδι του πρώτου *Δροσουλά*.

Ρωγμές στην ουτοπία της ελληνικής μακράς δεκαετίας του 1960

Παράλληλα με αυτό το κυρίαρχο φαινόμενο υβριδισμού ανάμεσα σε κατευθύνσεις, γένη και είδη της πολιτισμικής και καλλιτεχνικής δράσης, και στις τρεις ταινίες αναπαρίστανται εμφατικά οι ιδεολογικές διαδράσεις που έκλεισε μέσα της η ουτοπία της δεκαετίας του 1960 στη χώρα μας. Αλλά τι εννοούμε όταν κάνουμε λόγο για την ουτοπία της ελληνικής μακράς δεκαετίας του 60;

Σταδιακά, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας, αλλά και ήδη από τα τέλη αυτής του 1950, στο φαντασιακό του μεγαλύτερου μέρους των Ελλήνων, ειδικά των μεσοαστικών



τάξεων, κυριαρχούσε η αντίληψη, ή καλύτερα η προσδοκία για μία κοινωνία αναπτυγμένη οικονομικά και τεχνολογικά, με μια δημοκρατική πολιτική ζωή, με μια ελευθεριάζουσα και προοδευτική ηθική στάση και βέβαια με τη ματιά της στραμμένη στη Δύση. Αυτή ακριβώς η αντίληψη είχε αναδειχθεί σε κυρίαρχη από τις αρχές της δεκαετίας, μέσω της αναπαραγωγής της από το κράτος και τους ιδεολογικούς του μηχανισμούς. Γενικότερα, η εσωστρεφής και συντηρητική κατεύθυνση της χώρας κατά τη δεκαετία του 1950 σταδιακά είχε δώσει τη θέση της στην εξωστρέφεια και τον προοδευτισμό. Βέβαια, δεν λείπει η σκληρή συντηρητική μετεμφυλιακή γραμμή, με τους φακέλους πολιτικών φρονημάτων και τις εξορίες των αντιφρονούντων, αλλά, όπως γράφει ο Αντώνης Λιάκος «η οικονομική ανάπτυξη δημιούργησε αιτήματα εκδημοκρατισμού και ανοίγματος του πολιτικού συστήματος στην κοινωνία, που υπερέβαιναν τις διαθεσιμότητες και τις αντοχές του μετεμφυλιακού καθεστώτος»¹⁹. Επομένως σταδιακά η οικονομική, πολιτικοκοινωνική και πολιτισμική κατάσταση έκανε στροφή και μαζί τους η κυρίαρχη ιδεολογία. Ως ενδείξεις της διάχυσης αυτής της ουτοπίας και ανάδειξής της στο κεντρικό ιδεολογικό πρόσταγμα, ειδικά της περιόδου 1963-1967, πέρα από τις άμεσα πολιτικές ανακατατάξεις, αναφέρουμε την έντονη τάση προς οικοδόμηση πολυκατοικιών στην Αθήνα, αποτέλεσμα ευνοϊκών νομικών ρυθμίσεων που ψηφίστηκαν την τριετία 1960-1963,²⁰ την ανάπτυξη ενός εξωστρεφούς τουρισμού που βασιζόταν περισσότερο στη συχνά μεγαλοαστικού τύπου διασκέδαση, και όχι

τόσο στην αξιοποίηση των αρχαιολογικών χώρων,²¹ τις κινήσεις ανάπτυξης της εγχώριας βιομηχανίας (π.χ. οι ηλεκτρικές συσκευές Εσκιμό)²² και βέβαια την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση της κυβέρνησης του Γιώργου Παπανδρέου.²³

Στις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις που μελετούμε, ενώ αυτή η ολοένα πιο κυρίαρχη ιδεολογική γραμμή της δεκαετίας του 1960 προβάλλεται και αναπαράγεται, παράλληλα παρουσιάζει και ρήγματα που δείχνουν σύγχυση ή ακόμα και αμφισβήτηση. Ωστόσο, αυτή η αμφισβήτηση δεν συγκροτείται ολοκληρωμένα, σε ένα ιδεολογικό επίπεδο, αντιθέτως διοχετεύεται στο πλαίσιο απεικονίσεων της διασκέδασης και ευρύτερα της κουλτούρας και της καθημερινής ζωής. Δύο άξονες σύγχυσης και τελικά αμφισβήτησης αυτής της ουτοπίας αρθρώνονται και αλληλοδιασταυρώνονται: η έλξη για τον κόσμο του περιθωρίου (καμπαρέ και «ύποπτα» νυχτερινά κέντρα, πόρνια, ομοφυλοφιλία) και η αντιμετώπιση της σεξουαλικότητας.

Βέβαια, οι θετικές αναπαραστάσεις της ουτοπίας της μακράς δεκαετίας του 1960 στις ταινίες συγκροτούνται με φωτεινή φωτογραφία, μεγάλα πλάνα τα οποία περικλείουν πολλούς ανθρώπους και τον αφηγητή να επιδίδεται σε σχόλια γεμάτα μπρίο και απενοχοποιημένο χιούμορ. Παράλληλα, παρουσιάζονται όλες οι εξελίξεις στον τομέα της διασκέδασης και ειδικότερα της νεανικής κουλτούρας στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του 1960, με ιδιαίτερη εστίαση στη μουσική. Αυτή η ανεξαρτητοποίηση της νεανικής μουσικής στην Ελλάδα, μια ανεξαρτητοποίηση που συνδέεται και με την ολοένα πιο απελευθερωμένη ερωτική έκφραση της νεανικής ηλικίας, ξεκινά από το τσα-τσα και το τουίστ, που κυριαρχεί την *Αθήνα τη Νύχτα*, με σημαντικούς Έλληνες συνθέτες των ιδιωμάτων της τζαζ, του λάτιν και του ελαφρού τραγουδιού όπως ο Γεράσιμος Λαβράνος και ο Γιώργος Μουζάκης, συνεχίζει με τις στις πρώτες εκφάνσεις της ροκ μουσικής, με την παρουσία του γκρουπ Playboys στα *Νυχτοπερπατήματα*, για να καταλήξει στο εμφανώς επηρεασμένο από την χίπικη κουλτούρα ψυχεδελικό ροκ συγκρότημα των Prophets στο τελευταίο φιλμ της άτυπης τριλογίας, *Η Αθήνα Μετά τα Μεσάνυχτα*.²⁴ Ακόμα, με σαφήνεια οι ταινίες προβάλλουν ένα ελκυστικό, τουριστικό προφίλ της Ελλάδας, στο οποίο κυριαρχεί ένα μοναδικό local color.²⁵ Ωστόσο, πίσω από αυτή την θετική πορεία προς τον δυτικό εκσυγχρονισμό κρύβεται η αμφιβολία, η αντίδραση και η φοβικότητα.

Σε άρθρο της που διερευνά τις «θεματικές της μεταμόρφωσης του αστικού χώρου στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 60», η Άννα Πούπου επικεντρώνεται στην εισαγωγική σεκάνς της ταινίας *Η Αθήνα τη Νύχτα*. Αφού ολοκληρωθούν οι τίτλοι αρχής, τα πρώτα πλάνα της ταινίας αποτελούν μία ξενάγηση του θεατή στους κεντρικούς αθηναϊκούς δρόμους, τόσο κατά τη διάρκεια της μέρας, όσο και της νύχτας. Μάλιστα κάποια από αυτά τα πλάνα πραγματοποιήθηκαν από αεροπλάνο, μια τεχνική που καταφάσκει στον ενθουσιασμό των 60ς

με τις νέες τεχνολογίες. Παράλληλα, ακούμε τον Ξενίδη να συγκρίνει τη σύγχρονη Αθήνα με τις μητροπόλεις του Δυτικού κόσμου, Παρίσι, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, αλλά και να κάνει μια αναλογία ανάμεσα στην ελκυστική πρωτεύουσα και σε εξίσου ελκυστική νέα γυναίκα. Ωστόσο, η Πούπου υποστηρίζει ότι αυτή την απεικόνιση προδίδει «μια κατάσταση αμηχανίας απέναντι στις ραγδαίες αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές μεταβολές που συμβαίνουν στην Αθήνα»²⁶.

Με έναν ανάλογο τρόπο ξεκινά και το sequel του φιλμ του '62, το *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα* του 1968, δηλαδή με πλάνα διάσημων σημείων του κέντρου της πόλης - στο κέντρο του πρώτου από αυτά βλέπουμε την Ακρόπολη και με συνεχείς αναφορές στον μοντέρνο, κοσμοπολίτικο και δυναμικό χαρακτήρα της πρωτεύουσας. Ωστόσο, πίσω και από αυτή την οπτιμιστική αναπαράσταση του κλεινού άστεως, η αμφισβήτηση караδοκεί. Μια μπαχτινική ενδοκειμενική ανάλυση²⁷ του σχολιασμού του Ξενίδη φανερώνει όλες τις αντιφάσεις της αναπτυσσόμενης μετεμφυλιακής ελληνικής κοινωνίας: «Αθηναϊκό σούρουπο, «ώρα γλυκιά του δειλινού πάνω απ' του χτες το κάστρο», όπως λέει κι ο ποιητής. Αλλά, το χτες μοιάζει πολύ μακρινό, καθώς το σούρουπο απλώνεται πάνω από την πολιτεία του σήμερα. Εδώ υπάρχει μια Αθήνα ζωντανή, μοντέρνα, με ένα χείμαρρο από αυτοκίνητα, με ενάμιση περίπου εκατομμύριο κατοίκους και με όλα τα γνωρίσματα μιας μεγάλης ευρωπαϊκής πρωτεύουσας. Και το σούρουπο σαν φτάνει... άιντε να βρεις τους θεούς που βγαίνουνε σεργιάνι. Αυτή την ώρα δεν υπάρχει παρά το πλήθος, το πλήθος που τρέχει προς όλες τις κατευθύνσεις. Είναι η ώρα που αποκτούν τα πόδια φτερά, τα λεωφορεία ουρές και οι δεσποινίδες αδιάκριτους συνοδούς, σαν τον οπερατέρ μας. Είναι η ώρα του πλήθους, του πλήθους που κατηγορίζει στην Ομόνοια, που ανεβοκατεβαίνει τις κυλιόμενες σκάλες, που χαζεύει τους χαζευοντες τουρίστες, που κανονίζει τηλεφωνικώς τα βραδινά του ραντεβού, που προχωρεί αργά ή γρήγορα για να υποδεχτεί τη νύχτα που έρχεται. Ένα μπέρδεμα πεζών και τροχοφόρων και τροχαίων σημάτων και κάποιων βιοπαλαιστών με άσπρα σακάκια και δίσκους στα χέρια που μεταξύ δυο πεζοδρομίων του Συντάγματος κερδίζουν το μεροκάματο του τρόμου». (σσ: στο πλάνο εμφανίζονται σερβιτόροι με δίσκους στα χέρια, οι οποίοι περνάνε έναν γεμάτο αυτοκίνητα που τρέχουν κεντρικό δρόμο) «Αυτό είναι το δειλινό της μεγάλης πολιτείας, που έχει κι ένα μεγάλο πρόβλημα. Κάθε μέρα τέτοια ώρα, το πρόβλημα της κυκλοφορίας. Υπάρχει ευτυχώς ο υπόγειος σιδηρόδρομος που πράττει το κατά δύναμιν τούτη την ώρα, που ο εργαζόμενος κόσμος γυρνάει στο σπιτάκι του μετά από ένα οχτάωρο βιοπάλης. Κοιτάξτε όλον αυτόν τον κόσμο: αυτή τη στιγμή δεν σκέφτεται τίποτ' άλλο, παρά να βρεθεί κοντά στη φάμιλία του, να βγάλει τα ρούχα της δουλειάς και νοικοκυρίστικα να ξενυχτήσει όπου τον βγάλει η άκρη. Με το κλείσιμο των μαγαζιών, μας αποχαιρετά η Αθήνα της μέρας, σε λίγες ώρες θα υπάρχει μια άλλη Αθήνα... Η Αθήνα Μετά τα Μεσάνυχτα!».

Η παρεμβολή ενός έξω-κινηματογραφικού είδους, μιας ποιητικής ιδιολέκτου με παλαιότερα, θα λέγαμε ρετρό, για τα δεδομένα της δεκαετίας του 1960, μορφικά και υφολογικά χαρακτηριστικά, δηλαδή το ιαμβικό μέτρο («ώρα γλυκιά του δειλινού πάνω απ' του χτες το κάστρο») και η ομοιοκαταληξία («Και το σούρουπο σαν φτάνει... άιντε να βρεις τους θεούς που βγαίνουνε σεργιάνι») λειτουργεί ως ένα σύνολο σημειώντων μιας πόλης με αδιαμφισβήτητο, αλλά κάπως ξεπερασμένο μεγαλείο, το οποίο πλέον έχει περάσει ανεπιστρεπτί στο κόσμο του ιστορικού παρελθόντος. Άλλωστε, ο στίχος που αποδίδεται στον ανώνυμο «ποιητή» προέρχεται από μία από τις πιο εμβληματικές καντάδες της Αθήνας του Μεσοπολέμου, *Στης Πλάκας Τις Ανηφοριές* του Τίμου Μωραϊτίνη.²⁸ Έχουμε, λοιπόν, να κάνουμε με την τεχνική του «υποτιθέμενου συγγραφέα» - στην περίπτωση μας στιχουργού- τον λόγο του οποίου οι δημιουργοί της ταινίας παρωδούν. Αντιθέτως η μοντέρνα Αθήνα αναπαρίσταται μέσω δαιδαλωδών ασύνδετων σχημάτων και αντίστοιχα μέσω μιας αλληλουχίας εικόνων, που προβάλλουν όχι μόνο την εξέλιξη (κυλιόμενες σκάλες), αλλά και μια καταπιεσμένη σεξουαλικότητα (οι αδιάκριτοι συνοδοί των δεσποινίδων), ακόμα και τρόμο («το μεροκάματο του τρόμου»). Τελικά, το μεγάλο πρόβλημα της Αθήνας είναι η έντονη κίνηση, το οποίο όμως εν μέρει θεραπεύεται μέσω του «υπόγειου σιδηροδρόμου», ο οποίος υπόψη πως γνώρισε ανάπτυξη κατά τη δεκαετία του 1960. Ωστόσο, η πλέον διφωνική φράση του αποσπάσματος είναι η «νοικοκυρίστικα να ξενυχτήσει». Μέσω μιας ισχυρής αντίθεσης προβάλλεται η γοητεία που ασκεί η νυχτερινή διασκέδαση και εν γένει το περιθώριο ως μέσο αντίστασης στο συντηρητικό προφίλ του φιλήσυχου νοικοκύρη, το οποίο βέβαια αποτελούσε εκ των ουκ άνευ στοιχείο του δικτατορικού ιδεολογικού λόγου.

Αυτό το άνοιγμα σε μία πιο ελευθεριάζουσα, αλλά την ίδια στιγμή διφορούμενη και αντιφατική σεξουαλικότητα, ως ένδειξη επιρροής της σεξουαλικής απελευθέρωσης των δυτικών «long 60s», είναι κυρίαρχο στην ταινία *Νυχτοπερπατήματα*. Σε αυτή την κατεύθυνση της ταινίας αναμφίβολα θα έπαιξε ρόλο ο σκηνοθέτης Γιώργος Ζερβουλάκος, ο οποίος από στα μέσα της δεκαετίας του 1970, σκηνοθέτησε δραματικές και αστυνομικές ταινίες με κυρίαρχο το ερωτικό-αισθησιακό στοιχείο, όπως το *Σπίτι στους Βράχους* (1974).

Ο κεντρικός ρόλος της σεξουαλικότητας στην ταινία πραγματώνεται μέσα από δύο κατηγορίες επεισοδίων. Στην πρώτη ανήκουν σκηνές με νεαρές όμορφες κοπέλες να εμφανίζονται με τα εσώρουχα ή να κάνουν στριπτίζ. Μια γυμνόστηθη γυναίκα στον λαϊκό κινηματογράφο των 60s σίγουρα αποτελούσε πρόκληση και στα *Νυχτοπερπατήματα* έχουμε δυο-τρεις τέτοιες σκηνές. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν δραματοποιημένα σκετς, τα οποία παρουσιάζουν άντρες να απατούν τις γυναίκες τους, όπου και εκεί βέβαια το ερωτικό γυναικείο γυμνό κυριαρχεί. Σε ένα από τα πιο μελοδραματικά σκετς της ταινίας, το οποίο θυμίζει απόσπασμα από φιλμ του Νίκου Ξανθόπουλου, ενώ ακολουθούνται οι περισσότερες από

τις συμβάσεις του μελοδράματος, μολαταύτα το θέμα είναι αδιαμφισβήτητο μοντέρνο: ένας σύζυγος σχεδόν εγκαταλείπει τη γυναίκα του και το ανήλικο παιδί τους, για να φύγει με μια νεότερη παθιασμένη από έρωτα νεαρή γυναίκα.

Στο κωμικό επεισόδιο μοιχείας, παρακολουθούμε τον καταπιεσμένο σύζυγο Γιάννη Γκιωνάκη να πιάνεται επ' αυτοφώρω από τη γυναίκα του ενώ χαριεντίζεται με δύο ημίγυμνα μοντέλα. Προκειμένου, λοιπόν, να γλιτώσει την καταδίκη υποδύεται τον ομοφυλόφιλο σχεδιαστή μόδας, καταλήγοντας σε μια συμπεριφορά η οποία μπορεί άνετα να χαρακτηριστεί ως σχιζοφρενική. Παρακολουθούμε, λοιπόν, την πορεία της ελληνικής κοινωνίας από τη σεξουαλική καταπίεση στην απελευθέρωση, μέσα από την ενοχή, την ηδονοβλεψία και την κινηματογραφική ψευδαίσθηση²⁹.

Αυτή η πολυπλοκότητα και η αντιφατικότητα της αναπαράστασης της σεξουαλικότητας της εποχής στην συγκεκριμένη ταινία γίνεται ιδιαίτερα διακριτή στον χαρακτήρα του θηλυρεπούς πλανόδιου πωλητή, που δεν είναι άλλος από τον Ανδρέα Νομικό, γνωστός με το ψευδώνυμο «Φτερού».³⁰ Ο Νομικός ενσαρκώνοντας τον στερεοτυπικό στον λαϊκό/δημοφιλή ρόλο του ομοφυλόφιλου εισβάλλει σε αρκετές σκηνές και συνομιλεί με τους υπόλοιπους χαρακτήρες, προκαλώντας το γέλιο και ενισχύοντας το κωμικό στοιχείο. Όμως μια σκηνή μπορεί, με όρους μπαχτινικής ανάλυσης, να χαρακτηριστεί ως εξόχως διφωνική, καθώς, αν και βουβή, αναδεικνύει τη σύγκρουση που εξελίσσεται στο πεδίο της σεξουαλικότητας στην ελληνική μακρά δεκαετία του '60. Βλέπουμε τον Νομικό να περιπλανιέται αμίλητος στην άδεια μεταμεσονύκτια Αθήνα, σε πανοραμικά ασπρόμαυρα πλάνα, προκαλώντας συναισθήματα μελαγχολίας και απομόνωσης. Η Αλίκη Κοσουφολόγου, σε κριτική της για τη μελέτη του Κωνσταντίνου Κυριάκου, *Επιθυμίες και Πολιτική: Η Queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*, κάνει λόγο για τις πιο υπαινικτικές σκηνές, που οδηγούν στην «ανάδειξη των μορφών αποσταθεροποίησης των προτύπων της κανονιστικής αρρενοπώτητας – ανδρείας στον κινηματογραφικό κόσμο, καθώς «Οι συμβολικές πράξεις, τα 'τραντάγματα' της κάμερας, φωτίζουν την πολλαπλότητα των 'τρόπων' που αναπαριστώνται, αλλά και την πολλαπλότητα των τρόπων της κινηματογραφικής αναπαράστασης»³¹.

Η κορύφωση επέρχεται, όταν η μουσική σύνθεση που συνοδεύει τη σκηνή της μοναχικής περιπλάνησης του Νομικού στην άδεια νυχτερινή πόλη τελειώνει, μα η σκηνή συνεχίζει εντελώς βουβή, πολλαπλασιάζοντας την αμηχανία και την αμφισημία της αναπαράστασης. Μια τέτοια αισθητική άποψη και δομή πιθανώς αποτελεί επιρροή από την ριζοσπαστικότητα του γαλλικού Νουβέλ Βαγκ, που είχε κάνει δυναμικά την εμφάνισή του κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1960. Εξίσου πιθανό είναι φορέας αυτών των νεωτερισμών να είναι ο σκηνοθέτης Γιώργος Ζερβουλάκος, ο οποίος, όπως προαναφέρθηκε, βρισκόταν σε ένα διάλογο με τον κινηματογράφο του δημιουργού (auter) της εποχής. Κάποια από

τα χαρακτηριστικά στοιχεία των πρώτων Νουβέλ Βαγκ ταινιών, χαρακτηρίζουν emphaticά και τη συγκεκριμένη σκηνή: «μακριά σε διάρκεια πλάνα [...] γύρισμα σε εξωτερικούς, φυσικούς χώρους, χαμηλός προϋπολογισμός, φυσικοί φωτισμοί [...], πειραματισμός στον ήχο»³². Συμπερασματικά, σε αυτή την αντιφατική αποτύπωση του συγκεκριμένου χαρακτήρα στον φακό αναπαριστάται ο κοινωνικός και νοοτροπικός διάλογος ανάμεσα στις δύο αντίθετες αντιδράσεις της ελληνικής κοινωνίας στη σεξουαλική απελευθέρωση: αισιοδοξία και δεκτικότητα από τη μία πλευρά, καχυποψία, φοβικότητα και απώθηση από την άλλη.

Οι κοινωνικές και νοοτροπικές αναπαραστάσεις στα *Νυχτοπερπατήματα* δείχνουν ότι οι αναδιατάξεις της ελληνικής μακράς δεκαετίας του 60 στο επίπεδο της ηθικής, των έμφυλων ρόλων και της σεξουαλικότητας σχετίζονται στενά με τις αλλαγές στο πολιτικό και ιδεολογικό πεδίο. Βλέποντας την ταινία, συνειδητοποιούμε ότι ο στενός κλοιός συντηρητισμού που είχαν επιβάλλει οι επικεφαλής του μετεμφυλιακού κράτους έχει αρχίσει να χαλαρώνει, οι ανατροπές που έχουν φέρει τα δυτικά long sixties έχουν εισβάλει για τα καλά στη χώρα, σε επίπεδο κοινωνικών ηθών, αισθητικής, καλλιτεχνικής αντίληψης και βέβαια πολιτικής ζωής. Η συγκροτημένη ιδεολογική ηγεμονία της δεκαετίας του 1950 η οποία στηρίζεται στους πυλώνες της εθνικής εσωστρέφειας, του ηθικοπλαστικού συντηρητισμού και της αυστηρής ταξικής διαστρωμάτωσης κλονίζεται και η ιδεολογία τείνει προς αναδιамόρφωση. Επομένως, έχουμε πράγματι να κάνουμε με μια ουτοπία της μακράς δεκαετίας του 60 στη χώρα μας, αλλά αυτή ουτοπία χαρακτηρίζεται από οπισθοδρομήσεις, ασυνέχειες και ρήγματα. Πριν τελειώσει η δεκαετία, αυτή η αβέβαιη πορεία θα οδηγήσει «στον γύψο» της Δικτατορίας.

Βέβαια, σε αυτό το σημείο χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή, καθώς η πολιτική και κοινωνική λογοκρισία που επέβαλε η Δικτατορία από το 1967, άφησε σχεδόν ανεπηρέαστη τη Δυτικότροπη επιρροή όσον αφορά τον καταναλωτισμό, την τεχνολογία και τη λαϊκή/δημοφιλή κουλτούρα. Μπορεί κατά τη διάρκεια της Επταετίας, κάθε πολιτικο-κοινωνική τάση προς την Αριστερά να απαγορεύτηκε αυστηρά, αλλά έγινε προσπάθεια να συνεχιστεί η ουτοπία στο επίπεδο της διασκέδασης, των θεαμάτων, της ηθικής και της νοοτροπίας. Όπως σημειώνει ο Αντώνης Λιάκος «το σύνθημα Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών ήταν το περίβλημα που συνέδεε έναν αυταρχικό εκμοντερνισμό με τον κόσμο της «εθνοκοφροσύνης» της εποχής του Εμφυλίου».³³

Στην ταινία *Η Αθήνα Μετά τα Μεσάνυχτα*, βλέπουμε ένα πολύπτυχο από καλλιτεχνικές εκφράσεις, που βέβαια κυρίως αφορούν τη λαϊκή/δημοφιλή κουλτούρα (όπως αναφέραμε, η υψηλή κουλτούρα στην ταινία αντιπροσωπεύεται από τον Σταύρο Ξαρχάκο): τον ρετρό 1930s χορό στο καμπαρέ *Kan Kan*, τη συναυλία του hippie-rock συγκροτήματος των Prophets αλλά και τη «λαϊκή συναυλία» του Γιώργου Ζαμπέτα. Βέβαια, όπως σημειώ-

νει ο Raymond Williams, αν θέλουμε να εξετάσουμε την κουλτούρα μιας παρελθούσας εποχής ως ένα σύνολο εκφράσεων και δραστηριοτήτων που καλύπτουν όλες τις πλευρές της ζωής, πρέπει να δώσουμε ιδιαίτερη σημασία «στις σχέσεις ανάμεσα στις συγκεκριμένες μορφές ολόκληρης της οργάνωσης [...] οι οποίες αποκαλύπτουν απρόσμενες ταυτότητες και ανταποκρίσεις σε δραστηριότητες που έως τότε θεωρούνταν απομονωμένες, ενώ άλλοτε δείχνουν αναπάντεχες ασυνέχειες».³⁴ Επομένως, παρόλο που στο *Η Αθήνα Μετά τα Μεσάνυχτα* ξεδιπλώνεται εντυπωσιακά «η ψυχαγωγική γεωγραφία της Ευρώπης», όπως αναφέρει και ο αφηγητής Σταύρος Ξενίδης, αναμφίβολα λείπει η τόλμη και η ελευθερία στην καλλιτεχνική έκφραση που χαρακτηρίζει τα *Νυχτοπερπατήματα*: οι ομοφυλόφιλοι χαρακτήρες απουσιάζουν εντελώς (υπόψη πως μια στερεοτυπική φιγούρα ομοφυλόφιλου παρουσιάζεται και στο *Αθήνα Τη Νύχτα*, ερμηνευμένη από τον Σπύρο Καλογήρου), ενώ το γυναικείο γυμνό είναι πιο περιορισμένο. Όπως είδαμε και στην μπαχτινική ανάλυση του προλόγου της ταινίας, υποβόσκει μια αβέβαιη φωνή αμφιβολίας και ασφυξίας για την ανορθόδοξη τροπή που έδωσε η Δικτατορία στην ουτοπία της δεκαετίας του '60 προς τον αυταρχισμό, αλλά αυτή η φωνή δεν συγκροτείται ουσιαστικά.

Αντιθέτως, τα *Νυχτοπερπατήματα* χαρακτηρίζονται από ένα έντονο auteur και art house στοιχείο, το οποίο αντιστοιχεί σε έναν πολιτικό λόγο υπαινικτικό μεν, αλλά ριζικά ετερογενή. Στον επίλογο της ταινίας, ενώ παρουσιάζονται ντοκιμενταριστικές ακατέργαστες σκηνές των οδοκαθαριστών του αθηναϊκού κέντρου κατά το ξημέρωμα, ο αφηγητής Χρήστος Κατσιγιάννης διαβάζει ένα κείμενο που χαρακτηρίζεται από ένα έντονα λυρικό ύφος, αλλά και ελάχιστη μπαχτινική πολυφωνία, φτάνοντας σε μια σχεδόν ευθεία υπεράσπιση των περιθωριοποιημένων κοινωνικών τάξεων και των υποπολιτισμικών ομάδων από την επίσημη κρατική ηγεμονική ιδεολογία, η οποία τις υποτιμά και εξοβελίζει. Ας σημειωθεί και την εμφάνιση του Β. Τσιτσάνη στην ίδια ταινία, να τραγουδά με τον Γ. Μπιθικώτση σε ένα λαϊκό καπηλειό.³⁵ Σπάνια στον ελληνικό λαϊκό/δημοφιλή κινηματογράφο των δεκαετιών του 1950 και 1960 βρίσκουμε έναν τέτοιο ετερογενή ιδεολογικό λόγο, ο οποίος μπορεί, λόγω των κοινωνικών και κυρίως πολιτικών συνθηκών της περιόδου, να παραμένει υπαινικτικός, ωστόσο φτάνει σε ένα αρκετά υψηλό επίπεδο στόχευσης και συγκρότησης.³⁶ Πιο συγκεκριμένα, ο μονόλογος στο φινάλε της ταινίας δρα αντίθετα στη διπλή ηγεμονική ιδεολογία, τόσο του εσωστρεφούς εθνοκεντρικού συντηρητισμού, όσο και στην δυτικότροπη αστική ουτοπία: «Ξημερώνει. Απάνω οι άγγελοι πλένουν το στερέωμα, παραδίδουν τον ουρανό στίλβοντα και υγρό. Οι οδοκαθαριστάι κάτω καθαρίζουν τους δρόμους. Σταματούν που και που, ανεμίζουν το σφουγγαρόπανο οι πρώτοι, τη σκούπα οι δεύτεροι και χαιρετιούνται. Οι οδοκαθαριστάι διαγράφουν τα ίχνη των νεκρών της χθεσινής ημέρας, εξαφανίζουν τους λεκέδες από το αίμα του σκοτωμένου ποδηλάτη, το άδειο πακέτο των τσιγάρων, το γράμμα που δε φυλάχτηκε στο συρτάρι. Κάθε ημέρα, πιστεύουν, πρέπει να ξημερώνει λευκή, οι

δρόμοι να είναι ολοσδιόλου ανύποπτοι για ό,τι πρόκειται να δεχθούν. Οι οδοκαθαριστάι είναι οι λειτουργοί της αδέκαστης ιστορίας. Ο χρόνος δεν αλλάζει τα μεσάνυχτα, αλλάζει όταν οι οδοκαθαριστάι καθαρίζουν τους δρόμους. Οι οδοκαθαριστάι σκουπίζουν... σκουπίζουν, φανατικά ασυμβίβαστοι. Σηκώνονται, φωνάζουν τους αγγέλους: Εμείς συνάδελφοι το χρέος μας το κάναμε, η ευθύνη ανήκει τώρα στο Θεό, ανήκει στους κυβερνήτες, ανήκει στο έθνος». Αποσύρονται. Ανεβαίνει ο ήλιος, ξεκινούν τα λεωφορεία, ξυπνούν οι δημόσιοι υπάλληλοι».

Επίλογος

Ο ελληνικός λαϊκός/δημοφιλής κινηματογράφος της περιόδου 1950-1975 κρύβει εκπλήξεις, καθώς οι ταινίες που γυρίστηκαν είναι πολλές και αρκετές από αυτές λησμονημένες και παραμελημένες. Επομένως, στη συγκεκριμένη μελέτη αναδείξαμε τρία φιλμ, *Η Αθήνα τη Νύχτα* (1962), *Νυχτοπερπατήματα* (1964) και *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα* (1964). Αυτές οι ταινίες συγκροτούν ένα νέο κινηματογραφικό υπό-είδος που ονομάσαμε «ταινία θεάματος», καθώς και στις τρεις μέσα από μια σπονδυλωτή δομή και κυρίως ντοκιμενταριστική μορφή, με ισχυρά ωστόσο στοιχεία μυθοπλασίας, παρουσιάζεται ένα πανόραμα της νυχτερινής ζωής της Αθήνας κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Πέρα από τη διάδραση διαφορετικών τομέων της λαϊκής/δημοφιλούς κουλτούρας, το σινεμά, το θέατρο, τη μουσική και τη λογοτεχνία, στις ταινίες αυτές συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν ευρύτερα η λαϊκή και η λόγια κουλτούρα. Ίσως το πιο χαρακτηριστικό και δυναμικό παράδειγμα αυτής της αλληλεπίδρασης αποτελεί η συμπερίληψη αποσπασμάτων από συναυλία του Μίκη Θεοδωράκη, με τραγουδιστή τον Γρηγόρη Μπιθικώτση στην ταινία *Η Αθήνα τη Νύχτα*. Στη διάρκεια εκείνων των ετών, ο Θεοδωράκης αναπτύσσει το πολιτικό-καλλιτεχνικό του όραμα για τη συνάντηση της λόγιας ποίησης με το λαϊκό τραγούδι, μέσα από τις μελοποιήσεις Ελλήνων ποιητών, ενώ παράλληλα έχει ενεργό ρόλο στην πολιτική ζωή ως επικεφαλής της νεολαίας Λαμπράκη.

Παράλληλα, οι τρεις αυτές ταινίες θεάματος, μέσω των αναπαραστάσεων της κοινωνίας και της νοοτροπίας της εποχής, διαγράφουν τη διαμόρφωση, τα χαρακτηριστικά, αλλά και τα όρια της ουτοπίας που σηματοδότησε την ελληνική μακρά δεκαετία του '60. Αυτή η ουτοπία ξεκινούσε από την προσδοκία μιας πιο δημοκρατικής πολιτικής ζωής και έφτανε ως μια καθημερινότητα πιο άνετη οικονομικά και απελευθερωμένη ηθικά και νοοτροπικά, με την ανεπτυγμένη τεχνολογία, τον καταναλωτισμό και την στροφή προς τα δυτικά πρότυπα σε πρώτο πλάνο. Η παρουσίαση της Αθήνας στις ταινίες είναι αισιόδοξη και θετική, ως μια μητρόπολη ευρωπαϊκών προτύπων, με σπαρταριστή και σεξουαλικά απελευθερωμένη νυχτερινή ζωή που προβάλλει ένα local color το οποίο συνδυάζει Ανατολή-λαϊκότητα (π.χ. Γιώργος Ζαμπέτας) και δυτικόφερτη ποπ κουλτούρα (π.χ. νεανικά night club). Από την άλλη πλευρά όμως, αυτή η κατάφαση στην πρόοδο και την εξέλιξη παρουσιάζει ρωγμές,

καθώς ως ένα μεγάλο βαθμό έρχεται σε αντίθεση στον συντηρητισμό, την εσωστρέφεια και τον εθνοκεντρισμό της μετεμφυλιακής περιόδου. Στις αναπαραστάσεις των τριών ταινιών βλέπουμε τόσο τη θετική πλευρά αυτής της ουτοπίας, όσο και την αμφιβολία και τη φοβικότητα που προκαλεί. Έτσι, η *Αθήνα τη Νύχτα* διακρίνεται από μια αισιόδοξία και μια βεβαιότητα, η ουτοπία προβάλλεται εμφατικά. Τα *Νυχτοπερπατήματα* χαρακτηρίζονται από μια ετερογένεια, η οποία σε καλλιτεχνικό και αισθητικό επίπεδο εκφράζεται με ένα κυρίαρχο στοιχείο *auter* και *art-house* κινηματογράφου. Στο πολιτικό-ιδεολογικό επίπεδο συγκροτείται ένας λόγος που αντιστέκεται τόσο στη δυτικόστροφη ουτοπία, όσο στον εσωστρεφή συντηρητισμό, προβάλλοντας τα αιτήματα και τις αξίες των περιθωριοποιημένων κοινωνικών τάξεων και πολιτισμικών ομάδων. Τέλος, στην ταινία *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα*, παρόλο που η συνάντηση διαφορετικών τομέων της δημοφιλούς κουλτούρας εξακολουθεί να ανθίζει, προβάλλεται η προσαρμογή της ουτοπίας στο στενό κλοιό της Δικτατορίας: κάθε πολιτική αναφορά αποκλείεται, ενώ τα ήθη, ειδικά τα σεξουαλικά, παρουσιάζονται λιγότερο απελευθερωμένα. Βέβαια, εντός της κινηματογραφικής γλώσσας της ταινίας, υπάρχουν στοιχεία αμφισβήτησης του δικτατορικού ιδεολογικού λόγου, αλλά παραμένουν στο περιθώριο.

Αυτή η μελέτη των τριών ταινιών θεάματος θα μπορούσε να καταστεί πιο πολύπλευρη και σφαιρική, αν εμπλουτιζόταν με συμπεράσματα από προφορικές συνεντεύξεις με ανθρώπους που είχαν παρακολουθήσει τις ταινίες, κυρίως την εποχή που αρχικά προβλήθηκαν, κατά τη δεκαετία του 1960. Με αυτό τον τρόπο, θα πραγματοποιούταν ένα άνοιγμα της έρευνας των ταινιών στην Προφορική Ιστορία. Όπως οι πολιτισμικές σπουδές αμφισβητούν τις ιεραρχίες της λαϊκής/δημοφιλούς κουλτούρας, με ανάλογο τρόπο η προφορική ιστορία αναδιοργανώνει τις ιεραρχίες της ιστορικοποίησης του παρελθόντος και της επιστήμης της ιστοριογραφίας.³⁷ Για παράδειγμα, μία γρήγορη συζήτηση που πραγματοποίησα σχετικά με αυτές τις ταινίες με έναν άνθρωπο που, ως γεννημένος το 1947 και διαμένοντας σε όλη τη διάρκεια της ζωής του εκτός Αθηνών, σε μια από τις μεγαλύτερες επαρχιακές πόλεις της χώρας, έζησε τη μακρά δεκαετία του 1960, βιώνοντας αυτή τη «ιδιαίτερη αίσθηση της ζωής» όπως περιγράφει τη δομή της αίσθησης ο Raymond Williams³⁸, έδωσε ήδη ένα πρώτο συμπέρασμα: οι ανήλικοι απαγορευόταν να παρακολουθήσουν τις ταινίες αυτές, ειδικά την *Αθήνα τη Νύχτα*, με αποτέλεσμα στο επίπεδο του φαντασιακού τους να δρα ήδη η σεξουαλική απελευθέρωση, η γοητεία της μεγάλης πόλης και πιθανώς η ανατρεπτική ματιά των long sixties.³⁹

Επομένως, με ποιον άραγε τρόπο δέχονταν και αναστοχάζονταν οι κινηματογραφικοί θεατές της δεκαετίας του 1960 αυτές τις ταινίες; Γενικότερα, θεωρούμε ότι η δεξίωση των προϊόντων της λαϊκής/δημοφιλούς κουλτούρας δεν είναι παθητική, απλοϊκή και μονοδιάστατη. Στο σημαντικό του θεωρητικό κείμενο *Encoding/Decoding*, ο Stuart Hall υποστηρίζει ότι ο τηλεθεατής (εμείς συμπλη-

ρώνουμε, ευρύτερα ο δέκτης της λαϊκής/δημοφιλούς κουλτούρας) μπορεί να αποκωδικοποιήσει το μήνυμα του μέσου με τρεις τρόπους: τον «κυρίαρχο-ηγεμονικό» (*dominant-hegemonic code*), όπου η κατανόηση βασίζεται στην κυριολεξία και ο θεατής παραμένει «εντός του κυρίαρχου κώδικα» της ηγεμονικής ιδεολογίας. Τον «διαπραγματευμένο τρόπο» (*negotiated code*), στο πλαίσιο του οποίου ο δέκτης αντιμετωπίζει το μήνυμα με μία «μίξη στοιχείων δεκτικότητας και αντίθεσης», που συχνά οδηγεί την ίδια την επικοινωνία σε αδιέξοδο. Τέλος, ο Hall διακρίνει «τον αντιθετικό κώδικα» (*oppositional code*), που πραγματώνεται όταν ο θεατής «διαλύει την ολιστική συνοχή του μηνύματος μέσα σε ένα εναλλακτικό πλαίσιο αναφοράς». Αυτό βέβαια το εναλλακτικό πλαίσιο αναφοράς δεν μπορεί παρά να συγκροτείται κατά την αλληλεπίδραση της νοοτροπίας του δέκτη και της κοινωνικής ομάδας που ανήκει με τη συνολική ή ακόμα και κυρίαρχη ιδεολογία⁴⁰. Επομένως, οι θεατές αυτών των ταινιών θεάματος, κατά την περίοδο της πρώτης προβολής τους, πιθανώς θα μπορούσαν να αποκωδικοποιήσουν τα μηνύματα των ταινιών με έναν αποδομητικό και ανατρεπτικό τρόπο. Κανείς δεν μπορεί να βεβαιώσει, αν όντως πραγματοποιήθηκε μια τέτοια κινηματογραφική «ανάγνωση» από τους θεατές της εποχής, τουλάχιστον μέχρι να μιλήσουμε μαζί τους. Πάντως το προοδευτικό ακόμα και ανατρεπτικό, πολιτικό, πολιτισμικό και νοοτροπικό πλαίσιο της μακράς δεκαετίας του 1960 αναμφίβολα τους έδινε το έναυσμα. ■

Παραπομπές

1. Ελίζα Άννα Δελβερούδη, *Οι Νέοι Στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, σειρά: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς - 40, Αθήνα, 2004 [<https://www.openbook.gr/oi-neoi-stis-kwmwdies-tou-ellinikou-kinimatografou-1948-1974/> (13-02-2021)], σ. 408.
2. Για μια βασική βιβλιογραφία γύρω από τον θεωρητικό και ερευνητικό λόγο σχετικά με τον ελληνικό λαϊκό/δημοφιλή κινηματογράφο της περιόδου, βλ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Ταινίες για όλη την ελληνική οικογένεια». Ο λαϊκός κινηματογράφος στην Ελλάδα (1950-1975)», Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Γιάννης Παπαθεοδώρου, (επιμ.), *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και δημοφιλή κουλτούρα*, Ορρογτυπα, Πάτρα 2021, σ. 462-468.
3. Δερμεντζόπουλος, ό.π., ολόκληρο το κεφάλαιο, αλλά κυρίως το τελικό συμπέρασμα, σ. 460-461
4. Stuart Hall, «Notes On Deconstructing The Popular», στο Stephen Duncombe (επιμ.) *Cultural Resistance Reader*, Verso, Λονδίνο/ Νέα Υόρκη, 2002, σ. 187-189 (η μετάφραση από τα αγγλικά πραγματοποιήθηκε από μας).
5. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής* (μετάφραση: Γιώργος Σπανός), Πλέθρον, σειρά: Θεωρία Λογοτεχνίας και Κριτικής, Αθήνα (2η έκδοση), 2003 (α΄ έκδοση: 1980), σ. 157.
6. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Μπαχτίν και θεωρία των ειδών στον κινηματογράφο: τα όρια της διαλογικότητας», στο Μάριος Πούρκος (επιμ.), *Προοπτικές και Όρια της Διαλογικότητας στον Μιχαήλ Μπαχτίν: Εφαρμογές στην Ψυχολογία, την Εκπαίδευση και τον Πολιτισμό*, Ορρογτυπα, Αθήνα, 2015, σ. 6 (η σελιδαρίθμηση του συγκεκριμένου άρθρου ακολουθεί την ανάρτηση στο προφίλ του Χ. Δερμεντζόπουλου στο www.academia.edu [διαθέσιμο στο https://uoi.academia.edu/ChristosDermentzopoulos?from_navbar=true (12-02-2021)]).
7. Άννα Μαρία Σιχάνη, *Λογοτεχνικό πεδίο, πολιτισμικές τεχνολογίες και δημόσια σφαίρα στη μακρά δεκαετία του '60* (αδμοσίευτη διδακτορική διατριβή), Ιωάννινα, 2018, σ. 10. Τρεις ενδεικτικές μελέτες που εμπλέκουν την έννοια της «μακράς δεκαετίας του 1960»: Κώστας Κορνέτης, *Τα Παιδιά της Δικτατορίας, φοιτητική αντίσταση, πολιτισμικές πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*, Αθήνα (Πόλις) 2015. Αναστασία Νάτσινα, Αγγέλα Καστρινάκη, Ιωάννης Δημητρακάκης, Ευαγγελία Δασκαλά, *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Αθήνα (Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών) 2015 [διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/2197> (13-02-2021)], Άννα Μαρία Σιχάνη, *Λογοτεχνικό πεδίο, πολιτισμικές τεχνολογίες και δημόσια σφαίρα στη μακρά δεκαετία του '60* (διδακτορική διατριβή), Ιωάννινα 2018.
8. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Σύντομη ή μακρά;», *Το Βήμα* (2008) [<https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/syntomi-i-makra/> (13-02-2021)].
9. Σιχάνη, ό.π., 13.
10. Raymond Williams, *Κουλτούρα και Ιστορία* (μετάφραση: Βενετία Αποστολίδου), Γνώση, σειρά: Κλειώ, Θεωρία και Ιστορία - 3, Αθήνα, 1994, σ. 145-147.
11. ό.π., 156-157.
12. Η συμμετοχή του Τζίμη Κορίνη στο σενάριο δεν αναφέρεται από τους τίτλους της ταινίας, όπου σύμφωνα με τη συνηθισμένη πρακτική της εποχής καταγράφονται αναλυτικά όλοι οι συντελεστές, αλλά αναφέρεται στο βιογραφικό του στη Wikipedia και στο Biblionet, ενώ παράλληλα επιβεβαιώνεται προφορικά από τον ίδιο.
13. Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Τ. 1, Αιγόκερως, Αθήνα (12η έκδοση), 2010, σ. 232.
14. Το περίεργο είναι ότι στους τίτλους της ταινίας αναφέρεται πως συμμετέχει ο «Μίκης Θεοδωράκης και η ορχήστρα του», με τραγουδιστές τον Αντώνη Καλογιάννη και τη Μαρία Φαραντούρη, αλλά δεν κανείς τους δεν εμφανίζεται τελικά. Πιθανώς πρόκειται για μία περίπτωση λογοκρισίας της τελευταίας στιγμής από το δικτατορικό καθεστώς. Αυτή η αλλαγή προφανώς δεν συμπεριλήφθηκε στους τίτλους αρχής της ταινίας.

15. Για το ρεμπέτικο τραγούδι στον ελληνικό κινηματογράφο 1950-1974, βλ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Ρεμπέτικο τραγούδι και ελληνικός κινηματογράφος -των ειδών (1950-1074). Σκέψεις γύρω από την αναζήτηση μιας εν δυνάμει λαϊκής αντίστασης στα αντικείμενα του αστικού λαϊκού πολιτισμού», στο Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μάνος Σπυριδάκης (επιμέλεια), *Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και Πολιτική*, Μεταίχμιο, σειρά: Ετερότητες - 1, Αθήνα, 2004, 265-284. Βέβαια, αξίζουν αναφορές τρεις ταινίες μικρού μήκους της δεκαετίας του 1960, οι οποίες κατά κάποιο τρόπο αποτελούν προπομπές του κύματος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Αυτά τα τρία φιλμ έχουν ως κεντρικό τους θέμα το ρεμπέτικο τραγούδι και παρουσιάζουν συσχετισμούς με τις συγκεκριμένες ταινίες θεάματος που εξετάζονται εδώ: βλ. Τρούσας, Φώντας. Η «Ρεμπετοαναβίωση» στον Ελληνικό Κινηματογράφο των Αρχών της δεκαετίας του '60. Lifo (2020), https://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/299700/i-rempetoanaviosi-ston-elliniko-kinimatografo-ton-arxon-tis-dekaetias-toy-60 (13-02-2021).
16. Ευαγγελία Δασκαλά, «Εισαγωγή στη “μακρά δεκαετία του ‘60”», στο Αναστασία Νάτσινα, Αγγέλα Καστρινάκη, Ιωάννης Δημητρακάκης, Ευαγγελία Δασκαλά (επιμ.), *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα 2015, [<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2197>] (13-02-2021)], σ. 16.
17. Σιχάνη, ό. π., 144-145.
18. Κάποιες πληροφορίες για τον Μάξιμο Αποστολόπουλο, βλ. το λήμμα που έχει επιμεληθεί ο Δ. Π. Κωστελένος για τη Βιογραφική Εγκυκλοπαίδεια Ελλήνων Λογοτεχνών του 1976. Το κείμενο παραδίδεται στον ιστότοπο *ανεμούριον*. https://anemourion.blogspot.com/2017/10/blog-post_504.html (13-02-2021).
19. Αντώνης Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός Αιώνας*, Πόλις, Αθήνα (2η έκδοση), 2020 (α' έκδοση: 2019), σ. 399.
20. Εμμανουήλ Κριαράς, *Ανοικοδόμηση και Αντίπαροχή στη Δεκαετία του 1960*, *Καθημερινή* (12.12.1999) Το κείμενο παρατίθεται στο ιστολόγιο *ανεμούριον*: https://anemourion.blogspot.com/2017/02/blog-post_580.html (13-02-2021).
21. ό. π., 366-370.
22. ό.π., 350-351, 358.
23. Ν. Βαρμάζης Ν., Γιάννου Τ, *Η μεταρρύθμιση του 1964*. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. x.x. [https://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/education/translation/handbook_interlingual/pop18.html] (13-02-2021)].
24. Για τον Γεράσιμο Λαβράνο, βλ. Τρούσας, Φώντας. *Γεράσιμος Λαβράνος (1935-2015)*. Lifo 2015 [<https://www.lifo.gr/culture/music/gerasimos-labranos-1935-2015>] (13-02-2021). Για τον Γιώργο Μουζάκη, βλ. Συκκά, Γιώτα. *Ο μποξέρ, ο μπον βιβέρ, ο Μουζάκης*. *Καθημερινή* (2019) [<https://www.kathimerini.gr/life/people/1006583/o-mpoxer-o-mpou-viver-o-mouzakis/>] (13-02-2021)]. Για το συγκρότημα των Playboys, Νταλούκας, Μανώλης. *Ποιο ήταν το πρώτο συγκρότημα που έπαιξε ροκ εν ρολ στην Ελλάδα;* *Όγδοο* (2018) [<https://www.ogdoo.gr/erevna/thema/poio-itan-to-proto-sygkrotima-pou-epaikse-rok-en-rol-stin-ellada> (13-02-2021)]. Για το συγκρότημα των Prophets, βλ. Φώντας. *The Upsetters - The Prophets - Nektar: μια διαχρονική ελληνική ιστορία (η οποία ξαναλέγεται)*. *Δισκορυχείον* (2018) [<https://diskoryxeion.blogspot.com/2018/12/the-upsetters-prophets-nektar.html>] (13-02-2021)]. Συνολικά για την τζαζ στην Ελλάδα από το 1930 έως το 1974, βλ. Παπαδημητρίου, Σάκης, *Η Τζαζ στην Ελλάδα (μέρος α: 1920-1974)*, Mic.gr [<http://www.mic.gr/thema/toy-saki-papadimitrioy-i-tzaz-stin-ellada-meros-proto-1920-1974>] (13-02-2021)] και συνολικά για το ροκ στην Ελλάδα την περίοδο 1956-1967, Κώστας Κατσάπης, *Ήχοι και Απόηχοι: Κοινωνική Ιστορία του Ροκ Εν Ρολ Φαινομένου στην Ελλάδα 1956-1967*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών (Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών), σειρά: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς - 45, Αθήνα, 2007. Για τη νεανική μουσική και στις ελληνικές κινηματογραφικές κωμωδίες από το 1948 ως τις αρχές της δεκαετίας του 1960, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Οι νέοι διασκεδάζουν: ελεύθερος χρόνος και ψυχαγωγία στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου», στο Γιάννης Κοκκώνας (επιμέλεια), *Οι χρόνοι της Ιστορίας: για μια Ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, σειρά: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς - 33, Αθήνα, 1998, σ. 267-268.
25. «Local colour in a film or television drama series includes elements of representing place (landscapes, iconic buildings, flora and fauna, etc.), language (standard language, vernaculars, etc.), cultural practices with a cultural proximity (manners, traditions, cuisine, etc.), social discourses and the ‘spill-over’ of narrative meaning into the real world (e.g. becoming a touristic commodity)» (Susanne Eichner, Anne Marit Waade. *Local Colour in Danish and German Crime Series*, *Journal of Global Media* 5.1(2015) [https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00031988/GMJ9_Eichner%20Waade_final.pdf] (13-02-2021)].
26. Άννα Πούπου, «Θεματικές της μεταμόρφωσης του αστικού χώρου στον ελληνικό κινηματογράφο της

δεκαετίας του 60», *Αρχειοτάξιο*, 13 (2011), σ. 44.

27. Αυτή η ενδοκειμενική ανάλυση ακολουθεί τις μεθόδους και τα εργαλεία που εγκαινίασε ο ίδιος ο Μπακτίν και αποτυπώνονται στη μελέτη του *Ο Μυθιστορηματικός Λόγος*, (Μπακτίν, ό.π., 171-186).

28. Σκιαδάς, Ελευθέριος Γ., «Στης Πλάκας τις ανηφορίες» του αξέχαστου Τίμου Μωραϊτίνη, *Η ιστορία του δημοφιλοφιλούς τραγουδιού*. Τα Αθηναϊκά (2019) [<https://www.taathinaika.gr/stis-plakas-tis-anifories-tou-aksechastou-timou-moraitini/>] (13-02-2021)].

29. Μια ψυχαναλυτική ανάγνωση των συγκεκριμένων ταινιών θεάματος, η οποία βέβαια θα διατηρούσε παράλληλα έναν κοινωνικό-ιστορικό χαρακτήρα, θα ήταν ενδιαφέρουσα. Αυτή η ανάλυση θα μπορούσε να στηριχτεί στην ιδέα της εσωτερικεύσης των νοοτροπικών και ιδεολογικών διαμαχιών της εποχής στον ψυχικό κόσμο. Συνεπώς, θα διαμορφωθεί μία αντίθεση ανάμεσα: α) στο συγκροτημένο σύμφωνα με την μετεμφυλιακή ιδεολογική ηγεμονία υπερεγώ του συντηρητικού, ηθικοπλαστικού νοικοκύρη άντρα, ο οποίος μένει πιστός στις οικογενειακές του αρχές· β) στο ασυνείδητό του ηλεκτρίζεται συνεχώς από εικόνες κυρίως σεξουαλικής απελευθέρωσης, αλλά και και κοινωνικοπολιτικής αμφισβήτησης, οι οποίες συνυφαίνονται στην κυρίαρχη δημοφιλή κουλτούρα της Δύσης και ευρύτερα στην κουλτούρα των long 60s. Η διάδραση αυτή οδηγεί σε ψυχικές εντάσεις, που μπορούν να ερμηνεύσουν, για παράδειγμα, τη σχιζοφρενική συμπεριφορά του χαρακτήρα που υποδύεται ο Γιάννης Γκιωνάκης στο συγκεκριμένο σκετς. Φυσικά εδώ μπορεί να γίνει λόγος για τη δύναμη του φαντασιακού, ως σημείο συνάντησης της ψυχολογικής και πολιτικοκοινωνικής πλευράς της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως διατυπώθηκε από τον Κορνήλιο Καστοριάδη: «πως θα μπορούσε κανείς να στρέψει αυτή την πηγή που βρίσκεται στα ενδότερα της ψυχής μας, απ' όπου ταυτόχρονα αναβλύζουν φαντάσματα ξενωτικά και ελεύθερες δημιουργίες πιο αληθινές απ' την αλήθεια; (...) πως μπορούμε να εξαλείψουμε εκείνο που βρίσκεται στη βάση αυτού που μας κάνει ανθρώπους (ή εν πάση περιπτώσει είναι άρρηκτα συνυφασμένο μαζί του)- τη συμβολική μας λειτουργία, που προϋποθέτει να βλέπουμε και να σκεπτόμαστε ένα πράγμα σαν κάτι που δεν είναι;» (Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η Φαντασιακή Θέσμιση της Κοινωνίας*, Κέδρος, Αθήνα, 1978, 153-154). Είναι προφανές ότι μια τέτοια προσέγγιση των συγκεκριμένων ταινιών υπερβαίνει κατά πολύ τα όρια της συγκεκριμένης μελέτης.

30. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον Ανδρέα Νομικό, βλ.: <https://el.wikipedia.org/wiki/Φτερού> (13-02-2021).

31. Κοσσυφολόγου, Αλίκη. *Κινηματογραφικές αναπαράστασεις της αρρενωπότητας, της θηλυκότητας και της θηλυπρέπειας*. Η Κυριακάτικη Αυγή, Αναγνώσεις: κριτική βιβλίου, τεχνών και επιστημών, 2017 [https://avgj-anagnoseis.blogspot.com/2017/10/blog-post_5.html] (13-02-2021)].

32. Στεφάνη, Εύα *Το Κίνημα της Νουβέλ Βαγκ*. Camera Stylo Online (2011) [<https://camerastyloonline.wordpress.com/2011/01/22/to-kinima-tis-nouvelle-vague-evas-stefani/>](13-02-2021)]. Υπόψη πως δεν έχει ακόμα πραγματοποιηθεί μία ακαδημαϊκή μελέτη σχετικά με τις επιρροές του Νουβέλ Βαγκ στον ελληνικό κινηματογράφο των πρώτων δύο μεταπολεμικών δεκαετιών. Αυτή η μελέτη δεν θα είναι μόνο ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, αλλά και διαφωτιστική για τη συνολική ακαδημαϊκή προσέγγιση του ελληνικού κινηματογράφου της περιόδου.

33. Λιάκος, ό.π., 396.

34. Williams, ό.π., 144-145.

35. Για τη σταδιακή ένταξη του ρεμπέτικου, ως πολιτισμικός και νοοτροπικός λόγος στο αστικό κοινωνικό πλαίσιο από τη δεκαετία του 1950 ως σήμερα, βλ. Στάθης Δαμιανάκος, *Ήθος και Πολιτισμός των Επικίνδυνων Τάξεων στην Ελλάδα*, Πλέθρον, Αθήνα, 2005, σ. 117-128. Ο Δαμιανάκος σημειώνει ότι μπορεί το ρεμπέτικο τραγούδι, κατά τη μακρά και πολυδιάστατη ένταξή του στην μεταπολεμική ελληνική κοινωνία να δέχτηκε αλλαγές που αλλοίωσαν τα αρχικά χαρακτηριστικά του ως υπο-πολιτισμική έκφραση, αλλά τονίζει ότι «το τραγούδι αυτό, μολοντί μυθοποιημένο και ενταγμένο εφεξής στην περιοχή του «ονείρου», εξακολουθεί να γίνεται αντιληπτό ως ένα διαφορετικός λόγος, λόγος αντιπαράθεσης στον θεσμικό (και θεσμιζόμενο) λόγο, υπόσχεση ελευθερίας, όπως θα έλεγε ο Renault d' Allones (1973)» (ό.π., σ.120).

36. Για την «πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», βλ. το ομώνυμο άρθρο της Δελβερούδη: Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», *Ιστορικά: περιοδική έκδοση ιστορικών σπουδών*, 26 (1997), σ. 145-164.

37. Paul Thompson, *Φωνές Από το Παρελθόν: Προφορική Ιστορία*, Πλέθρον, Αθήνα, 2009.

38. Williams, ό.π., 145.

39. Το πιο πιθανό και εύλογο είναι πως για τους κινηματογραφικούς θεατές της επαρχίας, οι «ταινίες θεάματος» λειτουργούσαν ως μια φαντασιακή εμπειρία του αθηναϊκού nightlife. Ο αρθρογράφος Δημήτρης

Πολιτάκης αναφέρεται στο η *Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα* ως «ένα προσχηματικής αφήγησης ποτ-πουρί με στιγμιότυπα από θέατρα, συναυλίες, μπουζούκια, κλαμπ και καμπαρέ εκείνης της εποχής, με στόχο το κοινό της επαρχίας κυρίως που δεν θα είχε ποτέ την ευκαιρία να τα επισκεφθεί και να ζήσει για μια φορά έστω την φαντασμαγορική νύχτα της πρωτεύουσας» (Πολιτάκης Δημήτρης, *Ζωή Κλειστή, Σαν Περίπτερο Μετά Τα Μεσάνυχτα*. Lifo (2020) [<https://www.lifo.gr/articles/opinions/297457/zoi-kleisti-san-periptero-meta-ta-mesanyxta> (13-02-2021)]).

40. Stuart Hall, «Encoding/Decoding», στο Meenakshi Gigi Durham και Douglas M. Kellner (επιμ.), *Media and Cultural Studies: KeyWorks (Revised Edition)*, Blackwell Publishing, Malden, σ.171-173 (η μετάφραση των όρων και των αποσπασμάτων από τα αγγλικά πραγματοποιήθηκε από μας).