

Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας
Παιδαγωγική Σχολή
Τμήμα Νηπιαγωγών
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Δημιουργική Γραφή

**Ελληνικός κινηματογράφος και λογοτεχνικές μεταφορές: μελέτη
περιπτώσεων**
Διπλωματική εργασία

Όνοματεπώνυμο φοιτήτριας : Μπουκάλα Αικατερίνη

Επιβλέπουσα καθηγήτρια : Καλούδη Κωστούλα

Δεκέμβριος 2020

Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας
Παιδαγωγική Σχολή
Τμήμα Νηπιαγωγών
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Δημιουργική Γραφή

**Ελληνικός κινηματογράφος και λογοτεχνικές μεταφορές: μελέτη
περιπτώσεων**

Διπλωματική εργασία

Όνοματεπώνυμο φοιτήτριας : Μπουκάλα Αικατερίνη

Τριμελής επιτροπή:
Καλούδη Κωστούλα
Κωτόπουλος Τριαντάφυλλος
Καλεράντε Ευαγγελία

Πίνακας Περιεχομένων

Περίληψη	5
Abstract.....	6
Εισαγωγή	7
1. Ιστορικά στοιχεία του ελληνικού κινηματογράφου.....	7
2. Η σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και την λογοτεχνία.....	8
3. Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στον Κινηματογράφο.....	11
4. Ερμηνευτική προσέγγιση του σεναρίου και του μυθιστορήματος.....	13
4.1 Το σενάριο.....	13
4.2 Το μυθιστόρημα	14
Κεφάλαιο 1 ^ο : Ελληνικός κινηματογράφος και λογοτεχνικές μεταφορές: Δεκαετίες 1920 – 1940.....	16
1.1 Εισαγωγή.....	16
1.2 Συνοπτική παρουσίαση των ταινιών της δεκαετίας 1920 – 1930.....	20
1.3 Συνοπτική παρουσίαση των ταινιών της δεκαετίας 1930 – 1940.....	21
1.4 Η δεκαετία του 1940.....	22
1.4.1 Εισαγωγή	22
1.4.2 Ο ελληνικός κινηματογράφος κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1940.....	22
1.5 Η Γκόλφω του Σπυρίδωνος Περεσιάδη.....	27
1.6 Η Στέλλα Βιολάντη του Γρηγορίου Ξενόπουλου.....	31
1.7 Δάφνις και Χλόη.....	34
1.8 Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας.....	36
Κεφάλαιο 2 ^ο : Ελληνικός κινηματογράφος και λογοτεχνικές μεταφορές: Η μεταπολεμική περίοδος	37
2.1 Η περίοδος του ελληνικού κινηματογράφου από το 1949 ως το 1967.....	37
2.2 Η Στέλλα.....	39

2.3 Ερόικα.....	43
2.4 Νυχτερινή Περιπέτεια.....	44
2.5 Έγκλημα στα παρασκήνια.....	45
Κεφάλαιο 3 ^ο : Ελληνικός κινηματογράφος και λογοτεχνικές μεταφορές: Δεκαετία 1960.....	47
3.1 Η περίοδος 1967 – 1974.....	47
3.2 Η κινηματογραφική μεταφορά του βιβλίου «Ο Βίος και η Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά»..	50
3.3 Οι Σουλιώτες.....	55
3.4 Οι Αμφιβολίες.....	57
Κεφάλαιο 4 ^ο : Ελληνικός κινηματογράφος και λογοτεχνικές μεταφορές: Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος.....	59
4.1 Εισαγωγή.....	59
4.1 Ο Νέος και ο Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος.....	61
4.2 Παραδείγματα μεταφορών βιβλίων σε ταινίες στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο....	65
4.2.1 Η Ρόζα της Σύρνης.....	65
4.2.2 Η μεταφορά της «Μικράς Αγγλίας» στην μεγάλη οθόνη.....	68
4.2.3 Η «Δεμένη Κόκκινη Κλωστή» στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.....	70
4.2.4 Η κάθοδος των εννιά.....	72
4.2.5 Η καγκελόπορτα του Αντρέα Φραγκιά.....	74
4.2.6 Ο Λοιμός του Αντρέα Φραγκιά.....	76
Κεφάλαιο 5 ^ο : Κείμενα εμπνευσμένα από τις ταινίες.....	80
Επίλογος.....	88
Βιβλιογραφία.....	90

Περίληψη

«Ο κινηματογράφος είναι ένα αγαθό που κρατά κορυφαία θέση στο χώρο του πολιτισμού. Επόμενο είναι και η σημασία ενός βιβλίου για τον κινηματογράφο να αποσκοπεί στην ανάδειξη αυτής της πολιτισμικής πλευράς της χώρας παραγωγής. Ο ελληνικός κινηματογράφος γεννήθηκε, ενηλικιώθηκε και ωρίμασε μέσα σε ποικίλες οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές δυσκολίες, τις οποίες ξεπέρασε χάρις στο πείσμα και στην ευγενή φιλοδοξία των πρώτων, αλλά και των μεταγενέστερων, κινηματογραφιστών» (Δανιήλ, Α. & Κορκοβέκου, Α. (2008). Ελληνικός Κινηματογράφος. Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://www.dwrean.net/2016/11/ellinikos-kinimatografos.html> , Ημερομηνία πρόσβασης: 29/10/2020).

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να παρουσιάσει την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου και ορισμένες από τις γνωστότερες μεταφορές λογοτεχνικών έργων ανά δεκαετία. Για το λόγο αυτό, η εργασία δομείται συνολικά σε πέντε κεφάλαια. Αρχικά, στην εισαγωγή γίνεται αποσαφήνιση των σημαντικότερων εννοιών και παρουσιάζεται η θεματική της εργασίας. Το πρώτο κεφάλαιο, παρουσιάζει τον ελληνικό κινηματογράφο τις δεκαετίες 1920 ως 1940 και οι λογοτεχνικές μεταφορές που εξετάζονται είναι οι εξής: *η Γκόλφω, Η Στέλλα Βιολάντη, Δάφνις και Χλόη και ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, απεικονίζεται η ιστορία του ελληνικού κινηματογραφικού χώρου από το 1949 ως το 1967. Τα έργα που εξετάζονται στο κεφάλαιο αυτό είναι τα εξής: *η Στέλλα, η Ερόικα, η Νυχτερινή Περιπέτεια και το Έγκλημα στα παρασκήνια*. Στο τρίτο κεφάλαιο, γίνεται παρουσίαση του ελληνικού κινηματογράφου από το 1967 ως το 1974 και αναλύονται *ο Βίος και η Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά, οι Σουλιώτες και οι Αμφιβολίες*. Έργα, τα οποία έγιναν ιδιαίτερα γνωστά και αποτέλεσαν σύμβολα της Ελλάδας τόσο στην λογοτεχνική όσο και στην κινηματογραφική μορφή τους. Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο αποτυπώνεται η εξέλιξη του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, ο οποίος καλύπτει την περίοδο από το 1974 ως και σήμερα. Τα χρόνια αυτά, ο κινηματογράφος στην Ελλάδα πέρασε από διάφορα στάδια και υιοθέτησε πολλά είδη. Στο κεφάλαιο αυτό, παρουσιάζονται τα έργα: *η Ρόζα της Σμύρνης, η Μικρά Αγγλία, Δεμένη Κόκκινη Κλωστή, Η κάθοδος των εννιά, η Καγκελόπορτα και ο Λοιμός*.

Λέξεις – κλειδιά: Ελληνικός κινηματογράφος, λογοτεχνία, κινηματογράφος, μυθιστόρημα, κινηματογραφικές μεταφορές, σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου.

Abstract

"Cinema is a commodity that holds a leading position in the field of culture. Next is the importance of a book for cinema to aim at highlighting this cultural aspect of the country of production. "Greek cinema was born, grew up and matured in various economic, political and social difficulties, which it overcame thanks to the stubbornness and noble ambition of the first and later filmmakers".

The aim of this paper is to present the history of Greek cinema and some of the most famous transfers of literary works per decade. For this reason, the work is structured in a total of five chapters. First, the introduction clarifies the most important concepts and presents the topic of the work. The first chapter presents the Greek cinema in the decades 1920 to 1940 and the literary metaphors that are examined are the following: *Golfo*, *Stella Violanti*, *Daphnis and Chloe* and *o Agapitikos tis Voskopoulas*.

The second chapter depicts the history of the Greek cinema from 1949 to 1967. The works examined in this chapter are the following: *Stella*, *Our Last Spring*, *Night Adventure* and *Crime in the Background*. In the third chapter, there is a presentation of Greek cinema from 1967 to 1974 and analyzes *Alexis Zorbas*, *The Souliotes* and *The Doubts*. These works became particularly famous and became symbols of Greece in both their literary and cinematic form. . The fourth and last chapter reflects the evolution of modern Greek cinema, which covers the period from 1974 until today. During these years, the cinema in Greece went through various stages and adopted many genres. In this chapter, the works are presented: *Rose of Smyrna*, *Little England*, *Knitted Red Thread*, *The Descent of the Nine*, *The Railing Gate* and *The Plague*.

Keywords: Greek cinema, literature, cinema, novel, cinematic metaphors, relationship between literature and cinema

Εισαγωγή

1. Ιστορικά στοιχεία του ελληνικού κινηματογράφου

Ο ελληνικός κινηματογράφος εμφανίζεται με ταινίες, οι οποίες έχουν γυριστεί στην Ελλάδα από σκηνοθέτες είτε Έλληνες είτε ξένους. Η διάκριση του ελληνικού κινηματογράφου σε παλιό, νέο και σύγχρονο γίνεται βάσει χρονολογικών, αλλά και υφολογικών κριτηρίων. Ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος περιλαμβάνει την περίοδο μέχρι και την δεκαετία του 1960, ο νέος ελληνικός κινηματογράφος περιλαμβάνει τις δεκαετίες 1970 και 1980 και τέλος, ο σύγχρονος κινηματογράφος απευθύνεται από το 1990 έως και σήμερα (Papadimitriou, 2005: 13).

Οι πρώτες κινηματογραφικές προσπάθειες στην Ελλάδα έχουν την βάση τους στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Οι πρώτες πιο ώριμες και αξιόλογες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου εμφανίστηκαν κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της περιόδου αυτής είναι η ταινία: *Δάφνις και Χλόη* που βγήκε στην μεγάλη οθόνη το 1931. Η χρυσή εποχή του ελληνικού κινηματογράφου εντοπίζεται την περίοδο από το 1955 ως το 1967, οπότε και γυρίστηκαν κάποιες από τις σημαντικότερες ταινίες που είναι γνωστές ακόμα και σήμερα. Τέτοιες είναι για παράδειγμα, η *Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη που γυρίστηκε το 1955, το *Ποτέ την Κυριακή* του Ζυλ Ντασέν το 1960, ο *Ηλίας του 16^{ου}* το 1959 και *Τα κίτρινα γάντια* το 1960 του Αλέκου Σακελλάριου, καθώς και πολλά άλλα (Tzioumakis, 2017, Ιστότοπος: <https://www.jstor.org/stable/10.2979/filmhistory.29.2.01> , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/10/2020.).

Κατά την διάρκεια της δικτατορίας, από το 1967 ως το 1974, ο κινηματογράφος της προηγούμενης χρυσής περιόδου παρήκμασε, ενώ ταυτόχρονα, με την Μεταπολίτευση, δημιουργήθηκε ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Ορισμένες από τις εξέχουσες μορφές της περιόδου, μέσω των οποίων ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος έγινε γνωστός τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, είναι ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος και ο Παντελής Βούλγαρης. Χαρακτηριστικό της δεκαετίας του 1980 είναι το μειωμένο ενδιαφέρον του κοινού για καλλιτεχνικότερες ταινίες (Karalis, 2012: 196). Οι ταινίες που έγιναν πιο γνωστές αυτή την

δεκαετία ήταν η *Λούφα και παραλλαγή* το 1984 του Νίκου Περράκη και το *Ρεμπέτικο* του Κώστα Φέρρη το 1983.

Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1990, ο ελληνικός κινηματογράφος γνώρισε διεθνή αναγνώριση και διάκριση μέσα από την βράβευση της ταινίας *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* του Θεόδωρου Αγγελόπουλου. Επίσης, σημαντικό στοιχείο της ίδιας δεκαετίας αποτέλεσε η εισπρακτική επιτυχία των Μιχάλη Ρέππα και Θανάση Παπαθανασίου *Safe Sex* το 1999. Με την πάροδο των χρόνων και άλλοι νέοι Έλληνες σκηνοθέτες έκαναν τις πρώτες τους απόπειρες, οι οποίες γνώρισαν σημαντική επιτυχία. Τέτοιοι σκηνοθέτες είναι για παράδειγμα, ο Τάσος Μπουλμέτης σκηνοθέτης της *Πολίτικης Κουζίνας* το 2003 και ο Γιάννης Οικονομίδης σκηνοθέτης του *Σπιρτόκουτου* το 2002. Το 2009, ο ελληνικός κινηματογράφος γνώρισε και πάλι διεθνή αναγνώριση με τον *Κυνόδοντα* του Γιώργου Λάνθιμου (Παρίδης, 2013, <http://www.lifo.gr/mag/features/3960> , Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2020).

2. Η σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και την λογοτεχνία

Ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία είναι δύο ξεχωριστά, αλλά εξίσου εξαιρετικά έργα τέχνης. Όπου η λογοτεχνία ήταν μια δημοφιλής μορφή έκφρασης κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, ο κινηματογράφος έχει πάρει τη θέση της από τον 20ο αιώνα και μετά. Αν και οι δύο αυτές τέχνες έχουν συγκεκριμένες συνδέσεις και διαφορές, και οι δύο έχουν μια ομοιότητα να μεταφέρουν τους αναγνώστες / κοινό τους σε έναν διαφορετικό κόσμο (Λυδάκη, 2008: 84).

Η λογοτεχνία είναι ένας τρόπος καλλιτεχνικής έκφρασης εδώ και αιώνες τώρα. Οι συγγραφείς έχουν αφηγηθεί ιστορίες για θεούς και θεές, ήρωες και τις γενναίες νίκες τους, ιστορικά έπη, ρομαντικές τραγωδίες, κωμικά συμβάντα, θρυλικά επεισόδια και πολλά άλλα. Ο κινηματογράφος κάνει μακράν το ίδιο πράγμα εδώ και αρκετά χρόνια. Ένα σημαντικό δυνατό σημείο στον κινηματογράφο, που απουσιάζει από τη λογοτεχνία, είναι το πλεονέκτημα της οπτικής προβολής ολόκληρης της εικόνας στην οθόνη, κάτι το οποίο βοηθά το κοινό να συνδεθεί στενότερα με τη στιγμή (Λυδάκη, 2008: 85).

Η λογοτεχνία οδηγεί τους αναγνώστες της σε ένα ταξίδι φαντασίας που βρίσκεται μακριά από τον πραγματικό κόσμο, ενώ ο κινηματογράφος δείχνει έναν τόσο ευφάνταστο κόσμο ενώπιον του κοινού και δεν χρειάζεται να ασκήσει μεγάλη πίεση στο μυαλό τους για να ερευνήσουν τις φαντασίες τους. Βλέπουν ουσιαστικά την ταινία μέσω της φαντασίας των

δημιουργών (Kidwai, 2018, <https://www.youthkiawaaz.com/2018/05/cinema-and-literature/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2020).

Με άλλα λόγια, μπορεί να ειπωθεί ότι η λογοτεχνία είναι μια τέχνη που αναπτύσσεται μέσω της γραφής, ενώ ο κινηματογράφος ζωντανεύει αυτά τα κείμενα μέσω ήχου, μουσικής, εικαστικών και ηθοποιών. Η λογοτεχνία έχει όλες τις έννοιες που κρύβονται από μόνες τους που χρησιμοποιούνται για την ανάπτυξη μιας ταινίας. Αν και οι δύο είναι κάπως αλληλεξαρτώμενες, και οι δύο πρέπει να μελετηθούν για να κατανοηθεί πλήρως μια ταινία που βασίζεται σε ένα κομμάτι λογοτεχνίας.

Επιπλέον, η λογοτεχνία ήταν πάντα μια μεγάλη έμπνευση για τον κινηματογράφο σε όλο τον κόσμο. Στην Ινδία, ειδικά, έπη όπως τα *Mahabharata*¹ και *Ramayana*² έχουν δημιουργηθεί και αναδημιουργηθεί στην μεγάλη οθόνη αρκετές φορές. Μυθιστορήματα διάσημων συγγραφέων της Βεγγάλης, συγγραφέων Γκουτζαράτι, συγγραφέων Ουρντού και αγγλικών συγγραφέων μετατρέπονται σε ταινίες αρκετά συχνά (Kidwai, 2018, <https://www.youthkiawaaz.com/2018/05/cinema-and-literature/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2020).

Βέβαια, μπορεί εύκολα να ειπωθεί ότι το πρώτο βήμα του κινηματογράφου είναι η λογοτεχνία. Κατά τη διαδικασία δημιουργίας μιας ταινίας, οι παράγοντες που μπορούν να την αναπτύξουν είναι το σενάριο και οι διάλογοι που περιλαμβάνονται σε αυτό. Η παραγωγή και οι τεχνικές πτυχές είναι δευτερεύουσες στη διαδικασία δημιουργίας ταινιών. Ως εκ τούτου, δεν θα είναι λάθος να ειπωθεί ότι η λογοτεχνία ώθησε τους ανθρώπους να προχωρήσουν στον κινηματογράφο (Kidwai, 2018, <https://www.youthkiawaaz.com/2018/05/cinema-and-literature/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2020).

¹ Το Mahabharata είναι ένα αρχαίο ινδικό έπος, η κύρια ιστορία του οποίου περιστρέφεται γύρω από δύο οικογένειες - τους Παντάβες και τους Καουράβες - οι οποίοι, στον πόλεμο της Κουρουτσέτρα, πολεμούν για το θρόνο της Χαστιναπούρα. Πηγή: <https://www.ancient.eu/Mahabharata/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2020.

² Το Ramayana είναι ένα αρχαίο ινδικό έπος, που δημιουργήθηκε κατά τον 5ο αιώνα Π.Χ. και μιλούσε για την εξορία και την μετέπειτα επιστροφή του Ράμα, πρίγκιπα της Ayodhya. Πηγή: https://www.ancient.eu/The_Ramayana/ , Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2020.

Υπήρξαν αρκετοί σκηνοθέτες που έχουν προσαρμόσει μυθιστορήματα, έργα, ακόμη και ποίηση σε ταινίες, όπως ο *Χάρι Πότερ*³ της Ρούλινγκ, η *Υπερηφάνεια και Προκατάληψη*⁴ της Jane Austen και η *Λογική και Ευαισθησία*⁵, οι *Devdas* του Sarat Chandra Chatterjee, η *Ηλιάδα* και η *Οδύσσεια* του Ομήρου.

Ο σκοπός της ταινίας δεν πρέπει να είναι ένα απλό αντίγραφο της λογοτεχνίας, αλλά πρέπει να έχει τα δικά του χαρακτηριστικά και τεχνικές που είναι αρκετά παρακινητικές για να την απολαύσει το κοινό. Αν και η λογοτεχνική μορφή ενός κειμένου για πολλούς αποτελεί το ίδιο το σενάριο μιας ταινίας, μπορεί να μην είναι σωστό να εξεταστεί ένα λογοτεχνικό κομμάτι με τέτοιο τρόπο (Λυδάκη, 2008: 85).

Η γλώσσα είναι ένα άλλο στοιχείο που διαφέρει σε ένα βιβλίο και μια ταινία. Αν και μπορεί να υπάρχει ομοιότητα στη χρήση της γλώσσας και στις δύο μορφές τέχνης, υπάρχουν ορισμένες διαφορές μεταξύ της χρήσης της γλώσσας στη λογοτεχνία και εκείνης στον κινηματογράφο. Η σχέση μεταξύ χρόνου και χώρου είναι επίσης πολύ διαφορετική στη λογοτεχνία από ότι στον κινηματογράφο. Ενώ στη λογοτεχνία ένα γεγονός περιγράφεται ακριβώς με τον τρόπο που έχει συμβεί, οι ταινίες δείχνουν τον τρόπο που συμβαίνει.

Μια ταινία δεν πρέπει να παίζει το ρόλο της κυριολεκτικής οπτικής αναπαράστασης του βιβλίου στο οποίο βασίζεται. Πρέπει να είναι μια σωστή παραγωγή που έχει μετατρέψει τις λέξεις από το χαρτί στον προφορικό λόγο (Kidwai, 2018⁶).

Ο τρόπος με τον οποίο το μέσο εκφράζει τη σημασία τους είναι εκεί που βρίσκεται η ομοιότητα και η διαφορά. Οι λέξεις είναι ο μόνος τρόπος έκφρασης. Σε ένα βιβλίο, οι λέξεις

³ Η 1^η ταινία είχε τίτλο *Ο Χάρι Πότερ και η Φιλοσοφική Λίθος* και κυκλοφόρησε το 2001, η 2^η ταινία είχε τίτλο *Ο Χάρι Πότερ και η Κάμαρα με τα Μυστικά* και κυκλοφόρησε το 2002, η 3^η ταινία, *ο Χάρι Πότερ και ο αιχμάλωτος του Αζκαμπάν*, το 2004, η 4^η, *ο Χάρι Πότερ και το Κόπελλο της Φωτιάς*, το 2005, η 5^η είχε τίτλο *ο Χάρι Πότερ και το Τάγμα του Φοίνικα* και κυκλοφόρησε το 2007, η 6^η ταινία ήταν *ο Χάρι Πότερ και ο ημίαιμος Πρίγκιπας* και κυκλοφόρησε το 2009 και η τελευταία ταινία *Ο Χάρι Πότερ και οι Κλήροι του θανάτου* κυκλοφόρησε σε δυο μέρη το 2010 και το 2012. Πηγή: https://www.lifo.gr/articles/san_simera/215226/to-2001-kanei-premiera-o-protos-xari-poter-stis-aitheyses-ksanavlepyyme-oles-tis-tainies , Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2020.

⁴ Η ταινία κυκλοφόρησε σε σκηνοθεσία Τζο Ράιτ το 2005. Πηγή: <https://www.athinorama.gr/tv/movie.aspx?id=1007781&d=2014-7-19> , Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2020.

⁵ Η ταινία γυρίστηκε από τον Ανγκ Λι το 1995. Πηγή: https://www.athinorama.gr/cinema/movie/logiki_kai_euaisthisia-1005191.html , Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2020.

⁶ <https://www.youthkiawaaz.com/2018/05/cinema-and-literature/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2020.

περιγράφουν την ιστορία και δίνουν ζωή στην φαντασία του αναγνώστη, ενώ σε μια ταινία, οι λέξεις δίνουν ζωή σε μια σκηνή που βλέπει το κοινό. Σε μια ταινία, μια μοναδική σκηνή μοιάζει με μια ολοκληρωμένη πρόταση ή μια σειρά προτάσεων σε ένα βιβλίο. Η δύναμη της οπτικοακουστικής εμπειρίας έχει μια μακροχρόνια προσπάθεια στο κοινό για τη δύναμη των γραπτών λέξεων (Kidwai, 2018, <https://www.youthkiawaaz.com/2018/05/cinema-and-literature/>, Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2020).

3. Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στον Κινηματογράφο

Η προσαρμογή ταινιών είναι η μεταφορά ενός έργου ή μιας ιστορίας, εν όλω ή εν μέρει, σε μια ταινία μεγάλου μήκους. Παρόλο που συχνά θεωρείται ως παράγωγο έργο, η προσαρμογή της ταινίας έχει εννοηθεί πρόσφατα από ακαδημαϊκούς μελετητές όπως ο Robert Stam ως μια διαλογική διαδικασία. Μια κοινή μορφή προσαρμογής της ταινίας είναι η χρήση ενός μυθιστορήματος ως βάση μιας ταινίας μεγάλου μήκους. Άλλα έργα προσαρμοσμένα σε ταινίες περιλαμβάνουν μη μυθοπλαστικά έργα, συμπεριλαμβανομένης της δημοσιογραφίας, αυτοβιογραφίες, κόμικς, θεατρικά έργα, ιστορικές πηγές και άλλες πηγές. Από τις πρώτες μέρες του κινηματογράφου, στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα, η προσαρμογή από διαφορετικές πηγές υπήρξε η δημοφιλέστερη πρακτική της δημιουργίας ταινιών (Φαρμάκη, 2014, <http://www.artmag.gr/articles/media-keyhole/item/350-literature-movies>, Ημερομηνία πρόσβασης: 6/10/2020).

Το 1924, ο Erich von Stroheim επιχείρησε μια κυριολεκτική προσαρμογή του μυθιστορήματος του Frank Norris McTeague με την ταινία του *Greed* και η ταινία που προέκυψε είχε διάρκεια 9½ ώρες. Μετά από επίπονη προσπάθεια κατάφερε να περικόψει την ταινία στις 4 ώρες και μετά στις 2 ώρες. Το τελικό αποτέλεσμα ήταν μια ταινία που ήταν σε μεγάλο βαθμό ασυνάρτητη. Από τότε, λίγοι σκηνοθέτες προσπάθησαν να βάλουν όλο το περιεχόμενο ενός μυθιστορήματος σε μια ταινία.

Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι προσαρμογές ταινιών παρεμβάλλουν, επίσης, σκηνές ή εφευρίσκουν χαρακτήρες. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα όταν ένα μυθιστόρημα είναι μέρος μιας λογοτεχνικής ιστορίας. Περιστατικά ή αποσπάσματα από μεταγενέστερα ή παλαιότερα μυθιστορήματα είναι πιθανόν να εισαχθούν σε μία ταινία. Επιπλέον, οι σκηνοθέτες θα εφεύρουν

νέους χαρακτήρες ή θα δημιουργήσουν ιστορίες που δεν υπήρχαν καθόλου στο αρχικό υλικό. Βέβαια αυτό είναι μια αμφιλεγόμενη τακτική. Δεδομένου του αναμενόμενου κοινού που θα δει μια ταινία, ο σεναριογράφος, ο σκηνοθέτης ή η εταιρεία παραγωγής μπορεί να θέλουν να αυξήσουν τον χρόνο παρουσίας ορισμένων χαρακτήρων ή να εφεύρουν νέους χαρακτήρες. Οι χαρακτήρες που εφευρίσκονται είναι πιθανόν μερικές φορές να χρησιμοποιούνται για την περιγραφή της πλοκής του έργου με την μορφή του αφηγητή (Φαρμάκη, 2014, <http://www.artmag.gr/articles/media-keyhole/item/350-literature-movies>, Ημερομηνία πρόσβασης: 6/10/2020).

Υπήρξαν αρκετές αξιοσημείωτες περιπτώσεις εφευρετικής προσαρμογής ενός λογοτεχνικού έργου κατά την μεταφορά του στον κινηματογράφο. Η αλλαγή είναι ουσιαστική και πρακτικά αναπόφευκτη και επιβάλλεται τόσο από τους περιορισμούς του χρόνου όσο και του μέσου, αλλά έχει πάντα ως σκοπό την επίτευξη της ισορροπίας. Ορισμένοι θεωρητικοί του κινηματογράφου έχουν υποστηρίξει ότι ένας σκηνοθέτης δεν πρέπει να ενδιαφέρεται εντελώς για την πρωτογενή πηγή, καθώς τα δύο έργα τέχνης πρέπει να θεωρηθούν ως ξεχωριστές οντότητες. Είναι δεδομένο ότι η απόλυτη μεταγραφή ενός μυθιστορήματος σε ταινία είναι αδύνατη και ανέφικτη. Άλλοι υποστηρίζουν ότι αυτό που κάνει μια προσαρμογή ενός λογοτεχνικού έργου σε ταινία καλή και ποιοτική είναι η κυριολεκτική προσαρμογή του περιεχομένου της και η παροχή ακριβούς αποτελέσματος. Επίσης, ο σκηνοθέτης πρέπει να εισάγει αλλαγές, εάν είναι απαραίτητο, για να ταιριάζει στις απαιτήσεις του χρόνου και να μεγιστοποιεί την πιστότητα σε έναν από τους προαναφερθέντες άξονες (Black, 2006: 16 - 19).

Στις περισσότερες περιπτώσεις προσαρμογής, οι ταινίες απαιτούν τη δημιουργία αντικειμένων που σχετίζονται με την ταινία, όπως είναι για παράδειγμα, τα κοστούμια ή η σκηνική διακόσμηση, δεδομένου ότι μπορεί αυτά να μην καθορίζονται στο αρχικό υλικό. Στη συνέχεια, η επιρροή των δημιουργών των ταινιών μπορεί να μην αναγνωριστεί επειδή δεν υπάρχει σύγκριση με το αρχικό υλικό, παρόλο που οι νέες οπτικές ταυτότητες θα επηρεάσουν την ερμηνεία.

Μια συχνά παραβλεπόμενη πτυχή της προσαρμογής της ταινίας είναι η συμπερίληψη του ήχου και της μουσικής. Σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, ένα συγκεκριμένο ηχητικό εφέ μπορεί συχνά να υπονοείται ή να καθορίζεται από ένα γεγονός, αλλά κατά τη διαδικασία προσαρμογής,

οι σκηνοθέτες πρέπει να καθορίσουν συγκεκριμένα τα ηχητικά χαρακτηριστικά που επηρεάζουν οριακά την ερμηνευτική ερμηνεία. Σε ορισμένες περιπτώσεις προσαρμογής, η μουσική μπορεί να έχει καθοριστεί στο αρχικό υλικό (Black, 2006: 16 - 19).

4. Ερμηνευτική προσέγγιση του σεναρίου και του μυθιστορήματος

4.1 Το σενάριο

Το σενάριο αποτελεί ένα κείμενο, το οποίο ακολουθεί πλήρως τους κανόνες του γραπτού λόγου και πρέπει να περιλαμβάνει λεκτικά σχήματα και λέξεις, ενώ δεν πρέπει να εμπεριέχονται σε αυτό γραφικά, εικόνες ή σχεδιαγράμματα. Επίσης, το σενάριο ως κείμενο προορίζεται να έχει συγκεκριμένη χρήση, η οποία αναφέρεται στην συμβολή του να παραχθεί ένα οπτικοακουστικό έργο. Επιπρόσθετα, ένας σεναριογράφος δεν προχωράει στην συγγραφή ενός σεναρίου με σκοπό να το δημοσιεύσει στο ευρύ κοινό ή να το διαβάσει σε κάποιο ακροατήριο. Αντιθέτως, το σενάριο, όπως και το περιεχόμενο αυτού δημιουργούνται από έναν συγκεκριμένο δημιουργό πληροφοριών, τον σεναριογράφο και απευθύνεται προς συγκεκριμένους δέκτες, οι οποίοι είναι ο παραγωγός ενός έργου, ο σκηνοθέτης, οι ηθοποιοί και οι λοιποί συντελεστές αυτού (Σκοπετέας, 2006: 2).

Το σενάριο είναι ένα από τα μέρη που αποτελούν την συνολική παραγωγή ενός έργου, το οποίο είναι οπτικοακουστικό. Κατά την συγγραφή του σεναρίου, ο σεναριογράφος, πρέπει να λαμβάνει υπόψη του τόσο τους προαναφερθέντες κανόνες όσο και το κοινό στο οποίο επιθυμεί να απευθυνθεί το τελικό οπτικοακουστικό έργο του και τα μηνύματα που θέλει να επικοινωνήσει μέσω αυτού στο κοινό του. Συνεπώς, η μορφή του σεναρίου πρέπει να σχετίζεται με την μορφή και το είδος του τελικού έργου. Έτσι, ο σεναριογράφος πρέπει να δημιουργήσει την αφήγηση της ιστορίας του σεναρίου του με τρόπο που θα μπορέσει να καθοδηγήσει τα υπόλοιπα μέρη που συμβάλλουν στην παραγωγή του τελικού έργου, ώστε όλα τα προαναφερθέντα μηνύματα να επικοινωνηθούν στο κοινό (Σκοπετέας, 2006: 2).

Όλη η παραπάνω διαδικασία οδηγεί σε μια σειρά αποτελεσμάτων, τα οποία, σύμφωνα με τον Σκοπετέα (2006: 2 & 3), περιγράφονται ως ακολούθως: α) γίνεται «συγκρότηση του σεναρίου μόνο από περιγραφές οπτικών και ηχητικών εικόνων, β) «το περιττό οποιασδήποτε προσπάθειας να προκληθεί συγκίνηση μέσω καλλολογικών στοιχείων και λογοτεχνικών δυνατοτήτων, γ) την τυποποίηση της φόρμας γραφής του, ώστε να διευκολύνονται οι προκαθορισμένοι δέκτες του

και δ) το δεδομένο επέμβασης και αλλαγής του αν έτσι κριθεί αναγκαίο κατά τα επόμενα στάδια της υλοποίησης του οπτικοακουστικού έργου» (Σκοπετέας, 2006: 2).

Από την άλλη, για να επιτευχθεί η δημιουργία ενός οπτικοακουστικού έργου, ανεξάρτητα από τη διάρκεια που αυτό θα έχει, πρέπει να συνδυάζει ορισμένα ετερόκλητα στοιχεία, αλλά και σκέψεις, πρακτικές και τεχνικές, οι οποίες διακρίνονται σε δυο διαφορετικά συστήματα. Ειδικότερα, το πρώτο σύστημα σχετίζεται με το κινηματογραφικό έργο, το οποίο τις οπτικοακουστικές τεχνικές της ταινίας και πρέπει να περιλαμβάνει τις εξής τέσσερις βασικές τεχνικές του κινηματογράφου: πρώτον,, την φωτογραφία, η οποία καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο όλα τα εικονιζόμενα πρόσωπα και αντικείμενα θα καταγραφούν από την κάμερα, δεύτερον, τον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης αποφασίζει να στήσει όλα όσα εικονίζονται μπροστά στην κάμερα, τρίτον, το μοντάζ, το οποίο είναι ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται τα διαφορετικά πλάνα και οι διαφορετικές σκηνές, ώστε να δίνεται στο έργο η αίσθηση της συνέχειας και τέταρτον, ο ήχος, ο οποίος αποτελεί τον συνδυασμό ανάμεσα στην ένταση και τον χρωματισμό της μουσικής και όλων των ήχων που επιλέγει ο σκηνοθέτης να υπάρχουν στο έργο. Το δεύτερο σύστημα από το οποίο αποτελείται ένα οπτικοακουστικό έργο περιλαμβάνει την αφήγηση και τον ρόλο που αυτή διαθέτει στο έργο. Η αφήγηση, δηλαδή η διαδικασία με την οποία γίνεται παρουσίαση της ιστορίας του έργου, υπάρχει και σε άλλους τρόπους επικοινωνίας ενός μηνύματος προς ένα συγκεκριμένο κοινό, με την διαφορά, όμως, ότι σε αυτούς τους τρόπους υπάρχει συνύπαρξη της αφήγησης με άλλες τεχνικές (Σκοπετέας, 2006: 3).

4.2 Το μυθιστόρημα

Ως μυθιστόρημα ορίζονται όλα τα κείμενα, τα οποία έχουν ως κοινό τους σημείο το γεγονός ότι είναι έργα μυθοπλασίας σε πεζό λόγο. Το μυθιστόρημα, λόγω της εκτενούς του αφήγησης, διαφέρει από το διήγημα και από την νουβέλα που είναι μεσαίας έκτασης. Λόγω του μεγέθους του, το μυθιστόρημα, σε αντίθεση με άλλα, μικρότερα είδη, επιτρέπει την παρουσίαση μιας μεγαλύτερης ποικιλίας χαρακτήρων, την ύπαρξη συνθετότερης πλοκής, της ευρύτερης ανάπτυξης του κοινωνικού περιβάλλοντος και μιας πιο τεκμηριωμένης διεύρυνσης των χαρακτήρων, αλλά και των κινήτρων που αυτοί έχουν. Το μυθιστόρημα μπορεί να αποτελείται από διαφορετικές εκτενείς αφηγήσεις και λόγω αυτού παρατηρείται ότι το μυθιστόρημα μπορεί να περιλαμβάνει έργα που είναι εντελώς ανόμοια μεταξύ τους, όπως είναι για παράδειγμα, η Έμμα της Τζέιν Όστιν, ο Ορλάντο της Βιρτζίνια Γουλφ, το Πόλεμος και Ειρήνη του Λέοντος

Τολστόν, η Δίκη του Φραντς Κάφκα, Ο ήλιος ανατέλλει ξανά του Έρνεστ Χέμινγουει και η Λολίτα του Βλάντιμιρ Ναμπόκοφ (Abrams, 2020: 286).

Στον μεγαλύτερο αριθμό των ευρωπαϊκών γλωσσών, ο όρος που χρησιμοποιείται για το μυθιστόρημα είναι roman, όρος ο οποίος πηγάζει από τον μεσαιωνικό romance που σημαίνει κυριολεκτικά μυθιστορία. Η αγγλική λέξη novel που χρησιμοποιείται για το μυθιστόρημα προέρχεται από την ιταλική novella, η οποία σε κυριολεκτική μετάφραση ερμηνεύεται ως κάτι νέο και μικρό, δηλαδή μια ιστορία που είναι μικρή σε έκταση και έχει γραφεί σε πεζό λόγο. Επιπρόσθετα, ο αγγλικός όρος novella, όπως και ο σχετικός γερμανικός όρος novella, χρησιμοποιούνται πολύ συχνά ως συνώνυμα του όρου novelette, το οποίο ερμηνεύεται ως ένα μυθοπλαστικό αφήγημα, που είναι γραμμένο σε πεζό λόγο και έχει μεσαίο μέγεθος (Abrams, 2020: 286, 287).

Παρατηρείται ότι οι Έλληνες συγγραφείς του 2^{ου} και 3^{ου} αιώνα μ.Χ. είχαν γράψει μυθιστορίες σε πεζό λόγο, οι οποίες ήταν εκτενείς σε μέγεθος. Μια από τις πιο τυπικές υποθέσεις των μυθιστοριών αυτών ήταν δυο εραστές, οι οποίοι είχαν χωριστεί και κατόρθωναν, εν τέλει, να ξανασιμίζουν μετά από εμπλοκή τους σε επικίνδυνες και αγωνιώδεις περιπέτειες και άλλες αντιξοότητες. Το Δάφνις και Χλόη⁷ είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιας μυθιστορίας (Abrams, 2020: 287).

Ένας εκ των σημαντικότερων προδρόμων του μυθιστορήματος ήταν το πικαρέσκο, το οποίο δημιουργήθηκε κατά τον 16^ο αιώνα στην Ισπανία. Η ισπανική λέξη picaresco ερμηνεύεται ως απατεώνας και για το λόγο αυτό η συνηθέστερη πλοκή μιας τέτοιας ιστορίας περιλάμβανε τις πράξεις ενός «απατεωνίσκου», ο οποίος επιβίωνε μόνο λόγω της εξυπνάδας του και παρόλες τις περιπέτειές του, δεν αποφάσιζε να αλλάξει χαρακτήρα. Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα πικαρέσκο είναι οι *Περιπέτειες του Τομ Σώγιερ* του Μάρκ Τουέιν. Όλα τα είδη εκτενών αφηγήσεων πεζού λόγου συνέβαλλαν στην εξέλιξη του μυθιστορήματος και στην διάκρισή του σε διαφορετικά είδη, όπως το μυθιστόρημα περιστατικών, παράδειγμα του οποίου αποτελεί ο *Ροβινσώνας Κρούσος* του Νταφόε⁸, το μυθιστόρημα χαρακτήρων, όπως είναι για

⁷ Το Δάφνις και Χλόη γράφτηκε από έναν από τους πρώτους μυθιστοριογράφους, ο Έλληνας Λόγγος, τον 3^ο αιώνα μ.Χ.

⁸ Ο Ντάνιελ Νταφόε έγραψε τον Ροβινσώνα Κρούσο το 1917.

παράδειγμα, η *Πάμελα* του Ρίτσαρντσον⁹, το επιστολικό μυθιστόρημα, παράδειγμα του οποίου αποτελεί το *Πορφυρό Χρώμα* της Γουόκερ¹⁰, το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, στους εκπροσώπους του οποίου συγκαταλέγονται πολλοί γνωστοί συγγραφείς, όπως ο Μπαλζάκ, ο Φλωμπέρ, η Γεωργία Σάνδη και ο Τολστόυ, αλλά και το μυθιστόρημα ηθών, του οποίου η Τζέιν Όστιν αποτελεί μια εκ των σημαντικότερων εκπροσώπων (Abrams, 2020: 287).

Κεφάλαιο 1^ο: Ελληνικός κινηματογράφος και λογοτεχνικές μεταφορές: Δεκαετίες 1920 – 1940

1.1 Εισαγωγή

Ουσιαστικά, η πρώτη περίοδος του ελληνικού κινηματογράφου εντοπίζεται από το 1904 ως το 1940. Ο κινηματογράφος ήρθε στην Ελλάδα, αφού πρώτα είχε καθιερωθεί ως μέσο ψυχαγωγίας σε πλήθος δυτικών χωρών. Ως προϊόν που ήταν καινούργιο και καινοτόμο, όπως ήταν λογικό, αποτέλεσε αντικείμενο αντιδράσεων, προβληματισμού για τους συντηρητικούς εκπροσώπους της κοινωνίας και αμφισβήτησης ως καλλιτεχνικό προϊόν. Όμως, σύντομα υπερίσχυσε στην συνείδηση του λαού του θεάτρου και του θεάτρου σκιών που επικρατούσαν έως τότε. Η πρώτη κινηματογραφική εμφάνιση έλαβε χώρα το 1897 σε μια αίθουσα που είχε στηθεί πρόχειρα στην πλατεία Κολοκοτρώνη. Στην αίθουσα αυτή προβλήθηκαν αρχικά, οι ακόλουθες ταινίες: *η Άφιξη του τρένου*, *Το γέμμα του μπέμπε* και *η έξοδος των εργοστασίων*. Το 1911 δημιουργήθηκαν ορισμένες από τις πρώτες κινηματογραφικές αίθουσες. Τα πρώτα χρόνια, η προβολή συνοδευόταν από ένα πιάνο και αργότερα, την προβολή συνόδευε μια ορχήστρα. Οι πρώτοι Έλληνες κινηματογραφιστές ασχολήθηκαν στις ταινίες τους με τα «journal», δηλαδή τα θέματα που ήταν επίκαιρα στην εποχή. Το πρώτο ελληνικό κινηματογραφικό έργο γυρίστηκε το 1903 από τον Δημήτρη Μεραβίδη, ενώ η πρώτη ταινία μικρού μήκους γυρίστηκε το 1912 από τον Ζοζέφ Χεπ και έφερε τον τίτλο *οι Μικροί Πρίγκηπες στον κήπο των ανακτόρων*. Μάλιστα, ο Ζοζέφ Ζεπ είχε προσκληθεί στην Αθήνα για τον σκοπό αυτό (Δανιήλ & Κορκοβέκου, 2008: 5 - 8).

⁹ Ο Σάμιουελ Ρίτσαρντσον έγραψε την *Πάμελα* το 1740.

¹⁰ Η Άλις Γουόκερ έγραψε το *Πορφυρό Χρώμα* το 1982.

Τα προβλήματα και οι ελλείψεις που έπρεπε να αντιμετωπίσουν οι πρώτοι κινηματογραφιστές ήταν πολλά, με ένα εξ' αυτών να είναι η έλλειψη σημαντικών παραγόντων, όπως είναι οι ηθοποιοί κινηματογράφου, οι βοηθοί σκηνοθέτη, οι τεχνικοί σύμβουλοι, οι δεύτεροι οπερατέρ, οι μακιγιέρ, οι κομμωτές και οι φροντιστές. Ειδικότερα, το γεγονός ότι δεν υπήρχαν ηθοποιοί κινηματογράφου, αλλά μόνο θεάτρου, των οποίων η αμοιβή ήταν ιδιαίτερα αυξημένη, έκανε επιτακτική την ανάγκη χρησιμοποίησης ερασιτεχνών σε δευτερεύοντες ρόλους. Επιπρόσθετα, η απουσία ύπαρξης στούντιο κατέστησε αναγκαία την δημιουργία ταινιών, οι οποίες αποτελούνταν από σενάρια που απαιτούσαν γυρίσματα σε εξωτερικούς χώρους. Έτσι, η έναρξη των γυρισμάτων λάμβανε χώρα κατά την ανατολή του ηλίου και η λήξη κατά την δύση του, προκειμένου το φως της ημέρας να λειτουργεί ως φυσικός προβολέας. Επιπλέον, ουσιαστικές ελλείψεις παρουσιάζονταν στον χώρο, τα διαθέσιμα υλικά, το μακιγιάζ και το μοντάζ. Σημαντικό πρόβλημα ήταν και το ίδιο το φιλμ, το οποίο ήταν εξαιρετικά ευαίσθητο και εύφλεκτο και κινδύνευε να καταστραφεί πολύ εύκολα, ακόμα και από την καύτρα ενός τσιγάρου. Σε συνδυασμό με όλα τα παραπάνω, η απουσία των σοβαρών κινηματογραφικών επιχειρηματικών δημιουργούσε επιπρόσθετες δυσκολίες στην ανάπτυξη του χώρου. Όταν δε μετέπειτα ακολούθησε η μετατροπή του κινηματογράφου σε ομιλούντα, τότε προέκυψε το πρόβλημα του συγχρονισμού της εικόνας και του ήχου. Για να επιλυθεί το εν λόγω ζήτημα, αρχικά, οι Έλληνες κινηματογραφιστές, χρειάστηκε να απευθυνθούν σε ξένες εταιρείες, κάτι το οποίο, βέβαια, αύξανε το κόστος παραγωγής της ταινίας (Δανιήλ & Κορκοβέκου, 2008: 5 - 8).

Ένας από τους πρώτους Έλληνες κινηματογραφιστές που ταξίδεψαν στο εξωτερικό και ειδικότερα, στην Γερμανία, προκειμένου να έρθει σε επαφή με τους εκεί αρμόδιους παράγοντες εκσυγχρονισμού των ταινιών με σύγχρονα τεχνικά μέσα ήταν ο Δημήτριος Γαζιάδης. Στα προαναφερθέντα προβλήματα ήρθε να προστεθεί και η κρατική φορολογία, η οποία ήταν μεγάλη για έναν τομέα, ο οποίος δεν είχε ξεκινήσει καν ακόμη να υπολογίζεται ως επιχείρηση. Σημαντικό είναι, επίσης, να αναφερθεί ότι στα αυξημένα έξοδα προστίθετο και το γεγονός ότι οι ελληνικές ταινίες προβάλλονταν μόνο στην Ελλάδα και στις χώρες που υπήρχε ελληνικό στοιχείο και συγκεκριμένα, σε πόλεις των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής, στην Κύπρο, την Κωνσταντινούπολη και την Αίγυπτο, κάνοντας έτσι αδύνατη την απόσβεση των εξόδων. Η απόσβεση αυτή γινόταν ακόμα πιο δύσκολη όταν η ταινία περιελάμβανε ομιλία. Επιπρόσθετα, καθώς δεν είχαν δημιουργηθεί ακόμη σχολές για τους επαγγελματίες του κινηματογραφικού

κλάδου, όλοι όσοι ασχολούνταν με αυτόν ήταν αυτοδίδακτοι. Ο ελληνικός κινηματογράφος, στο πέρασμα των χρόνων, ασχολήθηκε με όλα τα θέματα. Έτσι, είδαν το φως της δημοσιότητας δράματα, κωμωδίες, ρομάντζα, ηθογραφίες, ποιμενικά, αλλά και ταινίες σχετικές με την ελληνική ιστορία, όπως ήταν για παράδειγμα, η Ελληνική Επανάσταση και η Μικρασιατική Καταστροφή, οι οποίες αξιοποιήθηκαν κινηματογραφικά στο έπακρον. Το ελληνικό κινηματογραφικό κοινό δημιουργήθηκε από την αυξανόμενη και συνεχή αστικοποίηση και την συνεχή οικονομική ανάπτυξη. Η κινηματογραφική παραγωγή της Ελλάδας μεταξύ των ετών 1920 και 1930 χαρακτηρίζεται ως πλούσια, ενώ υποχωρεί την επόμενη δεκαετία (Δανιήλ & Κορκοβέκου, 2008: 5 -8).

Στους πρώτους Έλληνες κινηματογραφιστές συγκαταλέγεται ο Αχιλλέας Μαδράς. Ο τελευταίος ήρθε στην Ελλάδα από την Αμερική, ενώ είχε γνωρίσει σημαντική επιτυχία στο εξωτερικό. Πιο συγκεκριμένα, στην αρχή της καριέρας του, εργάστηκε ως ηθοποιός στο Παρίσι στον θίασο της Σάρα Μπερνάρ. Αργότερα, συμμετείχε σε δευτερεύοντες ρόλους σε πλήθος διαφορετικών ταινιών στο Χόλυγουντ. Ο Αχιλλέας Μαδράς, συλλέγοντας υλικό που είχαν συγκεντρώσει Έλληνες οπερατέρ σχετικά με την Μικρασιατική καταστροφή, γύρισε και προέβαλλε την ταινία με τίτλο *Πρόσφυγες* στον ελληνικό πληθυσμό της Αμερικής. Τα έσοδα της ταινίας αυτής τα διέθεσε προκειμένου να γυρίσει στην Ελλάδα τις εξής ταινίες: *Μαρία Πενταγιώτισσα*, η οποία γυρίστηκε το 1928 και πρωταγωνιστούσε η σύζυγός του, Φρίντα Πουπελίνα και *Μάγος της Αθήνας*, η οποία γυρίστηκε το 1931 και σε αυτήν συμπρωταγωνιστούσε ο ίδιος ο Αχιλλέας Μάρδας με την σύζυγό του.

Επίσης, άλλοι πρωτοπόροι του χώρου του ελληνικού κινηματογράφου ήταν οι Δημήτρης και Κώστας Γαζιάδης. Ο πρώτος γεννήθηκε το 1897 και πέθανε το 1965. Αρχική του ενασχόληση ήταν τα ντοκιμαντέρ, ενώ μεταγενέστερα, κατά τα έτη 1919 – 1920 απασχολήθηκε στην θέση του βοηθού σκηνοθέτη, πλάι σε αρκετούς γνωστούς σκηνοθέτες του εξωτερικού. Αργότερα, με την επιστροφή του στην Ελλάδα, συνέχισε να ασχολείται με τα ντοκιμαντέρ, ενώ προσέθεσε στην θεματολογία του και τα επίκαιρα θέματα. Το 1923, ο ίδιος μαζί με τον αδελφό του Κώστα, προχώρησαν στην ίδρυση της DAG Film, στις πρώτες κινηματογραφικές απόπειρες της οποίας περιλαμβάνεται η ταινία μικρού μήκους με τίτλο *Προμηθέας Δεσμώτης*, η οποία γυρίστηκε το 1927 και είχε ως βάση της την παράσταση που είχαν δώσει στους Δελφούς οι Άγγελος και Εύα Σικελιανού. Στις πρώτες απόπειρες της DAG Film να γυρίσει ταινία μεγάλου

μήκους περιλαμβάνεται η αισθηματική κωμωδία με τίτλο *Έρωτας στα κύματα*, η οποία γυρίστηκε το 1928. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι στις ταινίες του Δημήτρη Γαζιάδη έλαβαν μέρος σημαντικοί και πολύ γνωστοί θεατρικοί ηθοποιοί, όπως είναι για παράδειγμα, ο Κώστας Μουσούρης, ο Γιώργος Παππάς, ο Νίκος Ροζάν, η Βάσω Μανωλίδου και ο Αιμίλιος Βεάκης. Επίσης, ο Γαζιάδης είχε συνεργαστεί με σημαντικούς διανοούμενους, αλλά και δημοσιογράφους, όπως ήταν ο Παύλος Νιρβάνας. Έναν χρόνο αργότερα, το 1929, ο Γαζιάδης συνεργάστηκε με τον Ορέστη Λάσκο για το σενάριο της ταινίας με τίτλο «Το λιμάνι των δακρύων». Το ίδιο έτος έκανε τα γυρίσματα της ταινίας *Αστέρω*, η οποία είναι από τις γνωστότερες και πιο επιτυχημένες ταινίες τόσο του ίδιου όσο και γενικά. Η ταινία αυτή αποτελεί διασκευή της ξένης ταινίας *Ραμόνα*, για την δημιουργία της οποίας ο Γαζιάδης, συνεργάστηκε με τον Παύλο Νιρβάνα. Επόμενο αντικείμενο θεματικής του ενασχόλησης ήταν οι λεγόμενες ταινίες της «φουστανέλας», οι οποίες θεωρούνταν από τις εμπορικότερες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Έτσι, στα πλαίσια αυτών των ταινιών, το 1930, ο Γαζιάδης γύρισε την *Μπόρα*, η οποία είχε τις βάσεις της στην διασκευή της *Επανόδου* ή αλλιώς *Καρλ και Άννα* του Λέναρντ Φρανκ. Στην *Μπόρα* ενσωματώθηκαν στοιχεία από την μικρασιατική καταστροφή. Το ίδιο έτος, ο Γαζιάδης ασχολήθηκε με τον χώρο της οπερέτας, γυρίζοντας τους «*Απάχιδες των Αθηνών* του Πρινέα – Χατζηαποστόλου και την οπερέτα *Φίλησέ με, Μαρίτσα* του Μπόργη. Η τελευταία ταινία του Δημήτρη Γαζιάδη είχε τον τίτλο *Έξω η φτώχεια* και γυρίστηκε το 1932. Η καριέρα του στον κινηματογραφικό χώρο ολοκληρώθηκε με τον τρόπο που ξεκίνησε, δηλαδή με ταινίες μικρού μήκους και με ταινίες που εμπεριέχουν επίκαιρα ζητήματα.

Νέοι κινηματογραφιστές, όπως ήταν ο Ορέστης Λάσκος, εμφανίστηκαν κατά την διάρκεια της δεκαετίας 1930 – 1940. Ο Λάσκος γεννήθηκε στην Ελευσίνα το 1907. Φοίτησε στο γυμνάσιο της Αθήνας και στην συνέχεια, γράφτηκε στην Ιατρική Σχολή, την οποία δεν ολοκλήρωσε ποτέ, καθώς έκανε την εγγραφή του στην Σχολή Ευελπίδων. Από την τελευταία δραπέτευσε, επιζητώντας να ζήσει πιο εναλλακτικά και να ασχοληθεί με την ποίηση, την ηθοποιία και την σκηνοθεσία. Κατά τα πρώτα χρόνια, ο Ορέστης Λάσκος, ασχολήθηκε με πιο ελαφρές θεατρικές μορφές, απαγγέλλοντας τα ποιήματά του στην σκηνή. Μετέπειτα προχώρησε στην ίδρυση του «Βαριετέ Λάσκου». Επίσης, ο Λάσκος εργάστηκε ως ηθοποιός σε ταινίες που γυρίστηκαν από τους Αδελφούς Γαζιάδη, όπως προαναφέρθηκε. Στις πρώτες σκηνοθετικές του απόπειρες περιλαμβάνεται η ταινία *Δάφνις και Χλόη*, η οποία γυρίστηκε το 1930 και είχε

ιδιαίτερη σημασία για τον ελληνικό κινηματογράφο της εποχής εκείνης. Ο Λάσκος άντλησε υλικό για τις ταινίες του τόσο από τις περιηγήσεις του και τα ταξίδια στην Ελλάδα όσο και από τα υπόλοιπα ταξίδια που έκανε στην Αφρική, αλλά και στην Ευρώπη. Ο συνολικός αριθμός ταινιών που γύρισε ήταν 54, εκ των οποίων στις 23 πρωταγωνίστρια ήταν η σύζυγός του, Μπέατα Ασημακοπούλου (Δανιήλ & Κορκοβέκου, 2008: 5 - 8).

Στο κεφάλαιο αυτό, και συγκεκριμένα στις ενότητες 1.5 έως και 1.8, οι κινηματογραφικές μεταφορές λογοτεχνικών έργων που θα παρουσιαστούν είναι οι εξής: *η Γκόλφω*, *η Στέλλα Βιολάντη*, *Ο Δάφνις και η Χλόη* και *ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*.

1.2 Συνοπτική παρουσίαση των ταινιών της δεκαετίας 1920 – 1930

Κατά την διάρκεια της δεκαετίας 1920 – 1930, ο ελληνικός κινηματογράφος είναι ακόμη στο στάδιο της δημιουργίας και του σχηματισμού. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι δεν υπήρχαν αξιόλογοι άνθρωποι που ασχολήθηκαν με τον χώρο, δημιουργώντας ταινίες, το περιεχόμενο των οποίων ήταν ελληνικό. Έτσι, εκείνη την εποχή δημιουργήθηκαν ταινίες εθνικών δραμάτων και φουστανελών, ταινίες – ηθογραφίες, ρομαντικές ταινίες, κωμωδίες, αλλά και φάρσες. Όπως ήδη προαναφέρθηκε, τα γεγονότα της ελληνικής ιστορίας, όπως είναι η Μικρασιατική Καταστροφή, ενέπνευσαν πολλούς κινηματογραφιστές να γυρίσουν τόσο ντοκιμαντέρ όσο και ταινίες που στηρίζονταν μεν σε πραγματικά δεδομένα, όμως οι ίδιες ήταν προϊόντα μυθοπλασίας. Ορισμένα εκ των μεγαλύτερων και σημαντικότερων κινηματογραφικών ονομάτων εκείνης της εποχής ασχολήθηκαν με κάποιο αντικείμενο της έβδομης τέχνης, ένα εκ των οποίων ήταν και η Μικρασιατική Καταστροφή. Ενδεικτικά, αναφέρονται τα ακόλουθα έργα της εποχής εκείνης:

- τα ζουρνάλ των Αδελφών Γαζιάδη με τίτλους: *η Μικρασιατική Καταστροφή* και *Το ελληνικό θαύμα* το 1922,
- η ταινία του 1922 του Βιλάρ με τίτλο *Ο Βιλάρ στα γυναικεία λουτρά του Φαλήρου*,
- η *Τσιγγάνα των Αθηνών* του Αχιλλέα Μαδρά την ίδια χρονιά,
- οι ταινίες *Ο Μιχαήλ δεν έχει ψιλά*, *Το όνειρο του Μιχαήλ*, *Ο έρωσ του Μιχαήλ και της Κοντσέτας* και *Ο γάμος της Κοντσέτας και του Μιχαήλ* του Μιχαήλ Μιχαήλ, η ταινία του 1925 του Δήμου Βρατσάνου με τίτλο: *Της μοίρας το αποπαίδι*,

- η κινηματογραφική αναπαράσταση της παράστασης των Άγγελου και Εύα Σικελιανού στους Δελφούς με τίτλο *Προμηθέας Δεσμώτης*, από τον Δημήτρη Γαζιάδη το 1927, καθώς και οι ταινίες *Έρωσ και κύματα* και *Αστέρω* του ιδίου το 1928 και 1929 αντίστοιχα, και
- οι ταινίες *Μαρία Πενταγιώτισσα* και *Αι τελευταίαι ημέραι του Οδυσσέα Ανδρούτσου* του Αχιλλέα Μαδρά (Δανιήλ & Κορκοβέκου, 2008: 8).

1.3 Συνοπτική παρουσίαση των ταινιών της δεκαετίας 1930 - 1940

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, κατά την περίοδο της δεκαετίας 1920-1930, ο ελληνικός κινηματογράφος γνώρισε σημαντική άνθηση, η οποία ήταν ιδιαίτερα ικανοποιητική για την εν λόγω χρονική περίοδο. Αντίθετα, κατά την δεκαετία 1930 – 1940, παρά την ύπαρξη της οικονομικής ανάκαμψης και της πολιτικής σταθερότητας επί κυβερνήσεως Ελευθερίου Βενιζέλου και της εισόδου ξένων επενδυτικών εταιρειών στην Ελλάδα, αλλά και την ανάπτυξη του «ομιλούντος» κινηματογράφου, ο χώρος παρήκμασε. Ενδεικτικά, οι ταινίες που ξεχώρισαν την αναφερόμενη χρονική περίοδο είναι οι ακόλουθες:

- οι οπερέτες του 1930 του Δημήτρη Γαζιάδη με τίτλους: *Απάχηδες των Αθηνών* και *Φίλησέ με Μαρίτσα*,
- η ταινία που γύρισε το 1931 ο Ορέστης Λάσκος με τίτλο: *Δάφνις και Χλόη*,
- *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* που γυρίστηκε το 1932 από τον Δημήτρη Τσακίρη,
- Η ταινία του 1932 του Στέλιου Τατασόπουλου με τίτλο *Κοινωνική σαπίλα*,
- Η ταινία που γύρισε ο Γιάννης Πρινέας το 1932 με τίτλο *Ελληνική ραψωδία*
- Το *Στα κύματα του Βοσπόρου*, γυρισμένο το 1934 από τον Ηλία Παρασκευά,
- *Το τραγούδι του χωρισμού* που γυρίστηκε από τον Φίνο το 1939 και άλλες.

1.4 Η δεκαετία του 1940

1.4.1 Εισαγωγή

Στα προνομιακά και ιδιαίτερα δυναμικά στοιχεία του κινηματογράφου βρίσκεται η δυνατότητα που προσφέρει στον θεατή να «συνομιλήσει» με το παρελθόν. Το στοιχείο αυτό έχει γίνει αντικείμενο σύγχρονης διερεύνησης και προβληματισμού. Λόγος αυτού είναι η ραγδαία αύξηση που παρατηρήθηκε κατά την διάρκεια των τελευταίων ετών σχετικά με την ιστορία, αλλά και την προώθηση της σημασίας που έχει ο οπτικός γραμματισμός για την διαδικασία της εκπαίδευσης και της μάθησης. Η «δύναμη» που έχει ο κινηματογράφος ως μέσο να βάλει τον θεατή μέσα σε μια συγκεκριμένη και ολοκληρωμένη αισθητική εμπειρία, μπορεί να επιδράσει σημαντικά στο να διαμορφωθεί μια συγκεκριμένη εικόνα για μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Επίσης, πρέπει να αναφερθεί ότι η προαναφερθείσα δυναμική που έχει ο κινηματογράφος ως μέσο δεν εντοπίζεται μόνο στην παραδοσιακή του μορφή, αλλά υπάρχει και στις νεότερες μορφές διακίνησής του μέσω της τηλεόρασης, του βίντεο και του διαδικτύου (Λεμονίδου, 2017: 9 - 20).

Η ενασχόληση του κινηματογράφου με θέματα που ανήκουν στο παρελθόν είναι ακόμη πιο σημαντική όταν τα θέματα αυτά έχουν άμεση σχέση με σημαντικά και ιδιαιτέρως ευαίσθητα συμβάντα από την πρόσφατη ιστορία μιας χώρας. Στις περιπτώσεις αυτές, ο τρόπος με τον οποίο η κινηματογραφική εικόνα διαχειρίζεται τα γεγονότα αυτά, μπορεί να συμβάλλει καθοριστικά στο να διαμορφωθούν οι συλλογικές αντιλήψεις αναφορικά με ένα συγκεκριμένο ζήτημα. Συνεπώς, η ακαδημαϊκή διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στην ιστορία και τον κινηματογράφο θεωρεί ότι η διαχείριση από την πλευρά του κινηματογράφου των θεμάτων που ανήκουν στην ιστορική κατηγορία είναι ιδιαίτερα σημαντική και αυτό οφείλεται στα μεγάλα επίπεδα επίδρασης του μέσου στο καταναλωτικό κοινό (Λεμονίδου, 2019, Πηγή: <http://clioturbata.com/%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82/greek-cinema/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/10/2020).

1.4.2 Ο ελληνικός κινηματογράφος κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1940

1.4.2.1 Εισαγωγικά

Είναι λίγοι αυτοί που θα διαφωνούσαν με την άποψη ότι η δεκαετία του 1940 είναι το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα ενασχόλησης με σημαντικά και ευαίσθητα ζητήματα της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Εκείνη την περίοδο έλαβαν χώρα πολλά γεγονότα, τα οποία είχαν

καθοριστική σημασία για την μετέπειτα διαμόρφωση της ιστορίας της Ελλάδας. Μάλιστα, τα ιστορικά γεγονότα της περιόδου εκείνης είναι τόσο σημαντικά, που εξακολουθούν να αποτελούν σημείο ενδιαφέροντος και συζήτησης ακόμα και στην σημερινή εποχή. Η διαρκώς αυξανόμενη συζήτηση επί των γεγονότων αυτών δημιουργεί νέες απόψεις και ερμηνείες, αλλά και νέα πεδία αντιπαραθέσεων. Κατ' επέκταση, ο τρόπος με τον οποίο η ιστορική περίοδος αυτή αντιμετωπίστηκε από την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων έως και σήμερα είναι ιδιαίτερα σημαντικός και ενδιαφέρων, όπως και η κατανόηση του βαθμού στον οποίο το κινηματογραφικό μέσο συμβάλλει στην συνολική πρόσληψη των ιστορικών γεγονότων.

Μια από τις βασικότερες διαστάσεις που πρέπει κανείς να λαμβάνει υπόψη του κατά την προσέγγιση της δεκαετίας του 1940 είναι ο ιδιαίτερα πολύπλοκος και πολύπτυχος χαρακτήρας που διαθέτει. Η περίοδος της δεκαετίας του 1940, η οποία πρέπει να εξετάζεται και να διερευνάται ως ένα ενιαίο σύνολο, αποτελείται από έναν μεγάλο αριθμό πολλών και διαφορετικών γεγονότων, τα οποία είναι σαφές ότι τόσο αλληλοσυνδέονται μεταξύ τους όσο χαρακτηρίζονται και από αυτονομία σχετικά με την δυναμική τους. Ειδικότερα, η Κατοχή, ο πόλεμος, η Εθνική Αντίσταση, ο Εμφύλιος Πόλεμος που πραγματοποιήθηκε από το 1946 ως το 1949, τα Δεκεμβριανά, όπως και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίστηκαν οι Έλληνες Εβραίοι αποτελούν πολύ σημαντικά στοιχεία για την ιστορικά έρευνα (και όχι μόνο) και προσφέρουν ένα πολύ μεγάλο μέγεθος υλικού τόσο πρωτογενούς όσο και δευτερογενούς, το οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε κάθε περίπτωση. Τούτο έχει ως αποτέλεσμα ένας σημαντικός αριθμός μελετών της συγκεκριμένης περιόδου να είναι αποσπασματικές, ενώ η απουσία καταγεγραμμένων ολοκληρωμένων συνθέσεων παρόλο που είναι μια ιδιαίτερα σημαντική πρόκληση για το έργο το ερευνητών, δεν πρέπει να λειτουργεί ανασταλτικά ως προς αυτό (Λεμονίδου, 2019, Πηγή: <http://clioturbata.com/%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82/greek-cinema/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/10/2020).

Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητο να επισημανθούν τα ακόλουθα σημεία: αρχικά, πρέπει να αναφερθεί ότι παρά τις ιδιαιτερότητες που διαθέτει, η περίπτωση της Ελλάδας δεν διαφοροποιείται σημαντικά από αυτές των υπόλοιπων ευρωπαϊκών κρατών, στα οποία η μνήμη σχετικά με τα γεγονότα που σημειώθηκαν κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά και συνολικά

κατά την δεκαετία του 1940, είχε αρκετές διακυμάνσεις και μετατροπές, καθώς συνδεόταν άμεσα με τις τρέχουσες πολιτικές συγκυρίες και τις ευρύτερες κοινωνικές εξελίξεις που σημειώθηκαν εκείνη την περίοδο τόσο σε διεθνές όσο και εθνικό επίπεδο. Έτσι, ο χώρος του ελληνικού κινηματογράφου, στο μεγαλύτερο μέρος των περιπτώσεων, ακολούθησε και υιοθέτησε την τάση αυτή. Επιπρόσθετα, οι ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, οι οποίες είχαν ως θεματική τους τα γεγονότα που σημειώθηκαν κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1940 δεν ήταν πολλές σε αριθμό. Αυτό ισχύει ειδικά δε αν συγκρίνουμε τον αριθμό αυτών των ταινιών με τα συνολικά ποσοστά ελληνικών κινηματογραφικών παραγωγών κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Έτσι, το υπάρχον δείγμα παραμένει μεν ιδιαίτερα σημαντικό, είναι όμως δύσκολο στην διαχείρισή του, καθώς εμπεριέχονται σε αυτό πολλοί τύποι προσεγγίσεων, στις οποίες περιλαμβάνονται πολλά και διαφορετικά κινηματογραφικά είδη (Τομαή, 2006: 89 - 101). Επίσης, σε ένα ιδιαίτερα σημαντικό κομμάτι της κινηματογραφικής παραγωγής, ανεξάρτητα από το είδος αυτής, παρατηρείται μια εμφατική τάση προς την καταγραφή των βιωμάτων της εποχής που διερευνάται. Η καταγραφή αυτή μπορεί να περιλαμβάνει τόσο ατομικά ή οικογενειακά βιώματα ή πιο γενικά, σε επίπεδο τοπικών κοινωνιών ή και ευρύτερα. Στόχος αυτού είναι να υπάρξει μια εις βάθος ιστορική προσέγγιση των εξεταζόμενων γεγονότων. Το φαινόμενο αυτό μπορεί να συνδεθεί και με το γεγονός ότι οι ταινίες που γυρίστηκαν κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1940 προσπαθούσαν να αποφύγουν σε σημαντικό βαθμό την αναπαράσταση της βίας που χαρακτήριζε τα γεγονότα της εποχής. Η τάση αυτή ήταν χαρακτηριστική για την εποχή και πιθανές εξαιρέσεις βασίζονται σε πολιτικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά που είναι απόλυτα διακριτά (Τομαή, 2006: 89 - 101).

Στο παρόν κεφάλαιο, γίνεται αναφορά σε λογοτεχνικές μεταφορές στον κινηματογράφο, οι οποίες απευθύνονται στην δεκαετία του 1940 με μερικό ή με ολικό τρόπο. Αυτό συμβαίνει γιατί τα χρονολογικά όρια που χρησιμοποιούνται για την χρονική κατάταξη των κινηματογραφικών ταινιών δεν μπορούν ποτέ να είναι απόλυτα σαφή και ασφαλή. Παρόλα αυτά, όμως, τα όρια αυτά θέτουν σημαντικά όρια αναφορικά με τις τάσεις των αντίστοιχων χρονικών περιόδων.

1.4.2.2 Παρουσίαση του ελληνικού κινηματογράφου την δεκαετία 1940 - 1949

Η περίοδος από το 1940 ως το 1949 αποτελεί στην δεύτερη περίοδο στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Η δεύτερη περίοδος αυτή ξεκινάει μετά τον πόλεμο του 1940,

διαρκεί σε όλα τα χρόνια της γερμανικής κατοχής και ολοκληρώνεται μετά την λήξη του εμφυλίου πολέμου. Είναι αναμενόμενο ότι σε αυτήν περίοδο οι προσπάθειες που γίνονται με σκοπό την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας αναστέλλονται και οι καλλιτέχνες καλούνται να διαδραματίσουν έναν δικό τους ρόλο. Η κατάσταση δυσχέρειας στην οποία βρίσκεται η χώρα παραμένει και αφού αποχώρησαν τα κατοχικά στρατεύματα. Τόσο οι Άγγλοι στην αρχή, όσο και οι Αμερικάνοι αργότερα, διεκδικούσαν την απόκτηση συμφερόντων στην διαμόρφωση των πολιτικών πραγμάτων, κατάσταση η οποία με την σειρά την ανέστειλε κάθε προσπάθεια κινηματογραφικής δημιουργίας. Την περίοδο εκείνη το Χόλυγουντ γνώρισε την πλήρη άνθησή του και οι τάσεις που δημιούργησε επιβλήθηκαν σε όλο τον κόσμο γενικά, αλλά και στον ελλαδικό χώρο ειδικά. Έγιναν ορισμένες απόπειρες να υπάρξει απόκλιση από τους κανόνες που επέβαλλαν οι χολυγουντιανές τάσεις, οι οποίες, όμως, δεν μπόρεσαν να ευδοκιμήσουν, κυρίως λόγω διαφόρων παραγόντων, όπως η λογοκρισία που επικρατούσε την εποχή και την αυξημένη φορολογία. Αυτό είχε τις εξής δυο συνέπειες: πρώτον, την απουσία βαθύτερου προβληματισμού στις ταινίες της εποχής και δεύτερον, την καλλιέργεια ενός κλίματος ηττοπάθειας. Επίσης, στις ταινίες της περιόδου 1940 – 1949 διαπιστώνονται και ελλείψεις από τεχνικής και σκηνοθετικής άποψης. Οι ηθοποιοί της εποχής εκείνης δεν λάμβαναν καμία καθοδήγηση και έπαιζαν στις ταινίες, χρησιμοποιώντας, σε μεγάλο βαθμό, τις ικανότητες αυτοσχεδιασμού που διέθεταν. Στην επίτευξη ενός καλύτερου αποτελέσματος συνέβαλλαν, λοιπόν, στοιχεία, όπως ήταν οι εκφράσεις του προσώπου, οι κινήσεις και οι στάσεις του σώματός τους, η τυποποιημένη ενδυμασία που χρησιμοποιείτο, όπως και οι ατάκες, οι οποίες ήταν άκρως χαρακτηριστικές, κάνοντάς τους διάσημους μέχρι και σήμερα. Παρά την ύπαρξη των δυσκολιών, όμως, υπήρξε ένας σημαντικός αριθμός σκηνοθετών, που δεν υιοθέτησαν τα επικρατούντα ξένα πρότυπα και πρωτοτύπησαν στον βαθμό βέβαια που αυτό ήταν επιτρεπτό για την εποχή εκείνη (Λεμονίδου, 2019, Πηγή: <http://clioturbata.com/%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82/greek-cinema/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/10/2020).

Παρόλες τις αντιξοότητες που προαναφέρθηκαν σχετικά με την εποχή της δεκαετίας 1940 – 1949, δημιουργήθηκαν αξιόλογες ταινίες, οι οποίες σηματοδότησαν την εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου. Παραδείγματα αποτελούν οι εξής ταινίες: η *Φωνή της καρδιάς* που γυρίστηκε από το 1943 από τον Δημήτρη Ιωαννόπουλο, οι *Ραγισμένες καρδιές* του Ορέστη

Λάσκου το 1945, η ταινία των Φίνου και Τζαβέλλα του 1946 *Πρόσωπα λησμονημένα*, «οι Γερμανοί ξανάρχονται» των Φίνου – Σακελλάριου το 1949 και οι ταινίες του Νίκου Τσιφόρου *Χαμένοι Άγγελοι* και *Τελευταία αποστολή*. Σημαντικές λογοτεχνικές μεταφορές τις περιόδου αποτελούν οι ταινίες *Μαρίνος Κοντάρας*, η οποία γυρίστηκε το 1949 από τον Τζαβέλλα, στηριζόμενος στο ομώνυμο διήγημα του Αργύρη Εφταλιώτη και *Κόκκινος Βράχος* που γυρίστηκε από τον Γρηγόρη Γρηγορίου και βασίζεται στο μυθιστόρημα του Γρηγορίου Ξενόπουλου με τίτλο *Φωτεινή Σαντρή* (Λεμονίδου, 2017: 9 - 20).

Στο σημείο αυτό, κρίνεται σκόπιμο να γίνεται συνοπτική αναφορά στην προσωπικότητα και το έργο του Φιλοποίμενος Φίνου, ο οποίος γεννήθηκε 1908 και πέθανε το 1977 και ήταν ίσως η λαμπρότερη προσωπικότητα του ελληνικού κινηματογράφου, τόσο του ποιοτικού όσο και του εμπορικού. Επίσης, ο Φίνος θεωρείται και από τους πρωτοπόρους και του σημαντικότερους παραγωγούς ελληνικών ταινιών κατά την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Οι σπουδές του ήταν στον τομέα της Νομικής και των Πολιτικών Επιστημών στην Αθήνα, τις οποίες και εγκατέλειψε για να αφοσιωθεί στον κινηματογράφο. Το 1939, συνεργάστηκε με τους Δριμαρόπουλο, Σκούρα, Προβελλέγγιο και Χλοΐδη για την ίδρυση των Ελληνικών Κινηματογραφικών Στούντιο. Την ίδια χρονιά, σκηνοθέτησε την ταινία με τίτλο «Το τραγούδι του χωρισμού». Λίγα χρόνια αργότερα, το 1943, γύρισε μαζί με τον Γιώργο Καβουκίδη την ταινία *η Φωνή της καρδιάς*, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ιωαννόπουλου και σε ηθοποιία των Δημήτρη Χορν, Αιμίλιου Βεάκη και Καίτης Πάνου. Έναν χρόνο αργότερα, γυρίστηκε στα στούντιο του Φίνου η *Βίλα με τα Νούφαρα*. Τα στούντιο αυτά ήταν τα πιο καλά και άκρως εξοπλισμένα από τεχνικής άποψης. Μετά το 1944 και για 35 έτη, ο Φίνος, ξεκίνησε να γυρίζει πολλές από τις σημαντικότερες ταινίες του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου. Στα στούντιο του Φίνου γυρίστηκαν γνωστές ταινίες από σημαντικούς σκηνοθέτες. Παραδείγματα είναι τα ακόλουθα: α) *Ο Μεθύστακας* του Γιώργου Τζαβέλλα, β) *οι Ραγισμένες καρδιές* του Ορέστη Λάσκου, γ) *το Παπούτσι από τον τόπο σου* και *οι Γερμανοί ξανάρχονται* του Σακελλάριου, δ) η ταινία *Οι ουρανοί είναι δικοί μας* του Ντίνου Δημόπουλου και ε) *Το αμαξάκι*, *Το τελευταίο ψέμα* και *η Ηλέκτρα* του Μιχάλη Κακογιάννη. Τέλος, ο Φίνος συνεργάστηκε και με περισσότερους από τους πιο γνωστούς ηθοποιούς της χώρας, όπως είναι ο Δημήτρης Χορν, η Τζένη Καρέζη, ο Αιμίλιος Βεάκης, ο Αλέκος Αλεξανδράκης, ο Νίκος Σταυρίδης, η Ρένα Βλαχοπούλου, ο Βασίλης Αυλωνίτης, η Ζωή Λάσκαρη, ο Μίμης Φωτόπουλος, η Ειρήνη Παππά, η Γεωργία

Βασιλειάδου, η Κυβέλη, ο Λάμπρος Κωνσταντάρας, η Αντιγόνη Βαλάσκου, η Αλίκη Βουγιουκλάκη, Μαίρη Χρονοπούλου, αλλά και πολλοί άλλοι (Finos Film, 2020, Ημερομηνία επίσκεψης: 29/10/2020).

Αφού έχει ολοκληρωθεί η ανασκόπηση του ελληνικού κινηματογράφου από την αρχή της εμφάνισής του στην Ελλάδα μέχρι και τη δεκαετία του 1940, ακολουθεί η αναφορά στις λογοτεχνικές μεταφορές στην μεγάλη οθόνη εκείνης της περιόδου.

1.5 Η Γκόλφω του Σπυρίδωνος Περεισιάδη

Το ειδυλλιακό δράμα *η Γκόλφω* γράφτηκε από τον Σπυρίδωνα Περεισιάδη και εκδόθηκε από τον Μιχαήλ Σαλίβερο το 1904. Το έργο αποτελείται από πέντε πράξεις και λαμβάνει χώρα στην περιοχή των Καλαβρύτων και συγκεκριμένα, στα Αροάνια Όρη. Η Γκόλφω και ο Τάσος είναι δυο ερωτευμένοι νέοι, οι οποίοι έχοντας πάρει την ευχή των γονιών τους έχουν αποφασίσει να παντρευτούν. Όμως, υπάρχουν αρκετά πρόσωπα από το περιβάλλον και των δυο που δεν συμφωνούν με το γάμο αυτό και προσπαθούν να χωρίσουν το ζευγάρι. Η Γκόλφω είναι απόλυτα αφοσιωμένη στην σχέση που έχει με τον Τάσο και αρνείται να παντρευτεί τον πλούσιο Κίτσο που την πολιορκεί. Από την άλλη, όμως, ο Τάσος, απομακρύνεται από τις αρχές του και προχωράει σε γάμο με την Σταυρούλα, η οποία είναι κόρη ενός πλούσιου Τσέλιγκα, του Ζήση, μέσω του οποίου θα εξασφάλιζε μια οικονομικά εύρωστη ζωή. Όταν το μαθαίνει αυτό η Γκόλφω, νιώθοντας ότι ο αγαπημένος της την πρόδωσε, αποφασίζει να τερματίσει τη ζωή της. Πρώτα, όμως, συναντά το ζευγάρι και δίνει τις ευχές της μεγαλόψυχα. Βλέποντας την αξιοπρεπή στάση της Γκόλφως, ο Τάσος, αποφασίζει να μην προχωρήσει στο γάμο του με την Σταυρούλα και να επιστρέψει στην αγαπημένη του Γκόλφω. Όμως, ο Τάσος βρήκε την Γκόλφω όταν ήταν ήδη πολύ αργά, καθώς εκείνη είχε πει το δηλητήριο. Τότε, ο Τάσος, βρισκόμενος σε απόγνωση, βάζει τέλος στην ζωή του με το μαχαίρι του. Το τέλος του έργου δείχνει την Αστέρω, που είναι η μητέρα της Γκόλφως και τον Θανασούλα, που είναι ο πατέρας του Τάσου, να αντικρίζουν μαζί τα πεθαμένα σώματα των παιδιών τους (<http://theatrokaiaparadosi.thea.auth.gr/%CE%A0%CE%B5%CF%81%CE%B5%CF%83%CE%B9%CE%AC%CE%B4%CE%B7%CF%82%20-%20%CE%93%CE%BA%CF%8C%CE%BB%CF%86%CF%89.html>), Ημερομηνία επίσκεψης: 10/11/2020).

Η γλώσσα στην οποία έχει γραφεί το πεντάπρακτο έργο *η Γκόλφω* είναι η δημοτική. Τα κύρια πρόσωπα του έργου είναι δώδεκα, τρεις εκ των οποίων είναι γυναίκες. Επίσης, στο έργο μετέχει και ο Χορός που αποτελείται από βοσκούς και βοσκοπούλες. Το έργο διαδραματίζεται σε ένα βουκολικό τοπίο, το οποίο αντικατοπτρίζει πολλά στοιχεία από την καθημερινότητα των ανθρώπων της εποχής. Για παράδειγμα, είναι άκρως χαρακτηριστική η εικόνα με την κόρη που πάει στην βρύση και συναντάει εκεί και άλλους ανθρώπους και συζητούν και ανταλλάσσουν πληροφορίες. Αυτή η εικόνα της βρύσης ως σημείο συνάντησης και συζήτησης μεταξύ των ανθρώπων είναι κοινό στοιχείο αρκετών έργων. Επιπρόσθετα, στο έργο είναι έντονη η παρουσία των ταξικών διαφορών που παρατηρούνται ιδιαίτερα στην επαρχία της εποχής και καθόριζαν σε σημαντικό βαθμό τις σχέσεις και τις συμπεριφορές των ατόμων. Στο παρόν έργο, οι ταξικές διαφορές είναι ικανές να χωρίσουν το ζευγάρι, προκειμένου οι ήρωες να έχουν μια πιο άνετη και καλή ζωή. Ειδικότερα, ο Τσέλιγκας Ζήσης για να μπορέσει να αλλάξει την γνώμη του Τάσσου και να τον πείσει να παντρευτεί την κόρη του, του έταξε για προίκα χίλια πρόβατα, εξακόσια γίδια, εβδομήντα άλογα και αρκετά χωράφια. Επίσης, το γεγονός ότι η κόρη του Ζήση, η Σταυρούλα, προέρχεται από ανώτερη κοινωνική τάξη φαίνεται από το ότι απαιτεί από τις άλλες βοσκοπούλες της βρύσης να γεμίσει την στάμνα της πρώτη. (<http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/%CE%A0%CE%B5%CF%81%CE%B5%CF%83%CE%B9%CE%AC%CE%B4%CE%B7%CF%82%20-%20%CE%93%CE%BA%CF%8C%CE%BB%CF%86%CF%89.html> , Ημερομηνία επίσκεψης: 10/11/2020).

Το έργο *η Γκόλφω* παίχτηκε πρώτη φορά στο Θέατρο Παράδεισος στις 10 Αυγούστου του 1894 από τον θίασο Πρόοδο του Δημήτρη Κοτοπούλη. Στο θέατρο, ο εμπλουτισμός της δράσης γίνεται μέσω δημοτικών τραγουδιών, τα οποία ανήκουν κυρίως στις κατηγορίες των νυφιάτικων και της αγάπης και χρησιμοποιήθηκαν πολλές φορές και για να σημάνουν την έναρξη κάθε πράξης. (<http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/%CE%A0%CE%B5%CF%81%CE%B5%CF%83%CE%B9%CE%AC%CE%B4%CE%B7%CF%82%20-%20%CE%93%CE%BA%CF%8C%CE%BB%CF%86%CF%89.html> , Ημερομηνία επίσκεψης: 10/11/2020).

Για την ταινία ο παραγωγός διέθεσε το μυθικό, για την εποχή, ποσό των εκατό χιλιάδων δραχμών. Όμως, η ταινία δεν γνώρισε την αναμενόμενη από τον παραγωγό εισπρακτική επιτυχία και αυτός ήταν και ο λόγος που ο Μπαχατώρης δεν ασχολήθηκε εκ νέου με τον χώρο του κινηματογράφου. Η ταινία ήταν βουβή και ασπρόμαυρη και η πρεμιέρα της έγινε στις 22 Ιανουαρίου του 1915 στον κινηματογράφο Πάνθεον στην πλατεία της Ομόνοιας. Σε γενικές γραμμές, η ταινία δέχθηκε θετικές κριτικές, όμως επισημάνθηκαν τα υπάρχοντα τεχνικά λάθη που είχε (<https://www.sansimera.gr/articles/1046>, Ημερομηνία πρόσβασης 3/11/2020).

Η πλοκή της ταινίας είναι ανάλογη με αυτή του βιβλίου. Έτσι, ο νεαρός και ιδιαίτερα γοητευτικός βοσκός Τάσος προσπαθεί να επιλέξει μεταξύ της πλούσιας Σταυρούλας, η οποία ήταν κόρη Τσέλιγκα και ήθελε πάση θυσία να τον παντρευτεί και της όμορφης και ευγενικής Γκόλφω, την οποία επιθυμεί περισσότερο και θέλει να την παντρευτεί. Η Σταυρούλα κατόρθωσε να δελεάσει τον Τάσο με την βοήθεια του πατέρα της και ο Τάσος απαρνήθηκε την Γκόλφω.



Εικόνα 2: Φωτογραφία από την ταινία με τους ηθοποιούς της εποχής, Πηγή:
<https://www.sansimera.gr/articles/1046>,

Ημερομηνία πρόσβασης 3/11/2020

Η Γκόλφω απελπισμένη παίρνει δηλητήριο και ο Τάσος, νιώθοντας ένοχος, αυτοκτόνησε και αυτός και η Σταυρούλα έμεινε μόνη (<https://www.sansimera.gr/articles/1046>, Ημερομηνία πρόσβασης 3/11/2020).

Η ταινία γυρίστηκε εκ νέου το 1955 σε παραγωγή της Φίνος Φιλμ, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Ορέστη Λάσκου. Η κατηγορία της ταινίας είναι δραματική και το είδος είναι βουκολική και αισθηματική. Η πρώτη προβολή έγινε στις 28 Μαρτίου του 1955 και έλαβαν μέρος μερικοί από τους γνωστότερους ηθοποιούς της εποχής, όπως η Αντιγόνη Βαλάκου, ο Μίμης Φωτόπουλος, ο Γιώργος Γλυνός, ο Κώστας Χατζηχρήστος και ο Νίκος Καζής. Η ταινία «έκοψε» 115.285 εισιτήρια (<http://finosfilm.com/gallery/movieGallery/22>, Ημερομηνία πρόσβασης: 3/11/2020).



Εικόνα 3: *Η Γκόλφω*¹²

1.6 Η Στέλλα Βιολάντη του Γρηγορίου Ξενόπουλου

Η *Στέλλα Βιολάντη* είναι ένα από τα πιο σπουδαία θεατρικά έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου, το οποίο γράφτηκε το 1914. Στην αρχική του μορφή, το έργο, ήταν ένα διήγημα με τίτλο *Έρως Εσταυρωμένος* και είχε δημοσιευτεί το 1901 στα Παναθήναια. Σε δραματικό – θεατρικό έργο μετατράπηκε το 1908 από τον Γρηγόριο Ξενόπουλο και στο θέατρο συνοδευόταν από μουσική του Μανώλη Καλομοίρη. Η *Στέλλα Βιολάντη* περιγράφει την σύγκρουση που υπάρχει μεταξύ ενός πατέρα και της κόρης του. Ο πατέρας θέλει να αποφασίζει

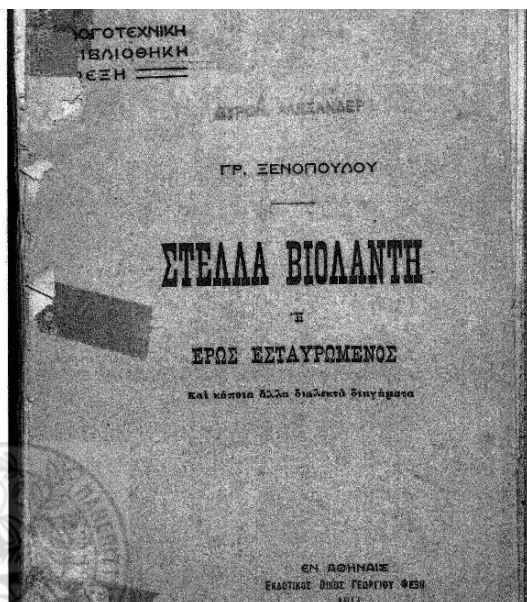
¹² Στην εικόνα απεικονίζεται η Αντιγόνη Βαλάκου ως Γκόλφω. Πηγή: <http://finosfilm.com/gallery/movieGallery/22#/images/7>

ο ίδιος για όσα αφορούν την ζωή της κόρης του και εκείνη αντιδρά σε αυτό (<https://www.ebooks4greeks.gr>, Ημερομηνία επίσκεψης: 30/10/2020).

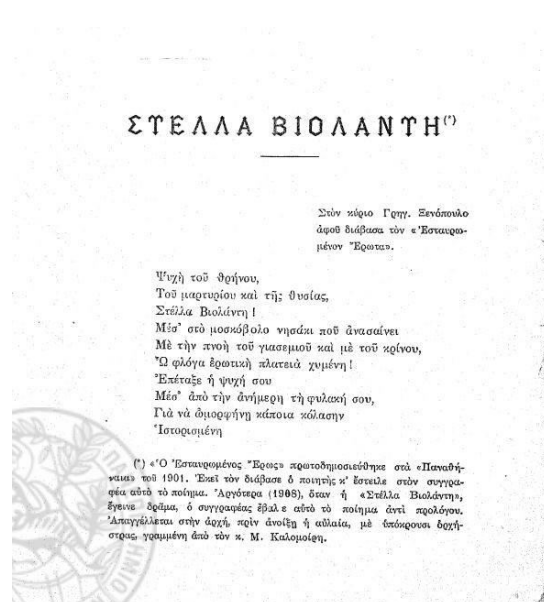
Ειδικότερα, το έργο διαδραματίζεται στην Ζάκυνθο το 1880, όπου ο Παναγής Βιολάντης διαμένει με την σύζυγό του, τις τρεις κόρες του Στέλλα, Κατίνα και Νένα, τον γιο του Ντάντη και την ανύπαντρη αδελφή του. Σύμφωνα με τις αρχές της τότε πατριαρχικής οικογένειας, ο Παναγής Βιολάντης επιλέγει να παντρέψει την πρώτη του κόρη και πρωταγωνίστρια, Στέλλα, με έναν έμπορο σαφώς μεγαλύτερό της σε ηλικία. Δεν είχε υπολογίσει, όμως, ότι η κόρη του είναι κρυφά ερωτευμένη με έναν υπάλληλο του αγγλικού τηλεγραφείου του νησιού, τον Χρηστάκη Ζαμάνο, ο οποίος της ζήτησε να τον παντρευτεί. Μη αποδεχόμενος ο Παναγής Βιολάντης ότι η Στέλλα έχει άποψη και βούληση διαφορετική της δικής του, αποφασίζει να γελοιοποιήσει και να εξευτελίσει τον νεαρό και να φυλακίσει την κόρη του στη σοφίτα του σπιτιού τους. Παρά τον εγκλεισμό της, η Στέλλα, παρουσιάζεται ανυποχώρητη. Όμως, όταν ο πατέρας της την ανακοίνωσε ότι ο Χρηστάκης δεν την ήθελε πια, εκείνη πέθανε προδομένη και πληγωμένη από

την σωματική και ψυχική εξουθένωση

(<https://www.ebooks4greeks.gr>, Ημερομηνία επίσκεψης: 30/10/2020).



Εικόνα 4: Το εξώφυλλο του βιβλίου¹³



Εικόνα 5: Αντί προλόγου¹⁴

¹³ Πηγή: <http://etolikotheater.weebly.com/uploads/7/3/2/7/7327842/downloaded.pdf>

¹⁴ Ο Παλαμάς όταν διάβασε στα Παναθήναια το «Ερως Εσταυρωμένος» έστειλε στον Ξενόπουλο το ποίημα αυτό, το οποίο ο τελευταίος το έβαλε στην «Στέλλα Βιολάντη» αντί προλόγου (<http://etolikotheater.weebly.com/uploads/7/3/2/7/7327842/downloaded.pdf>)

Η ταινία γυρίστηκε το 1931 σε σκηνοθεσία του Γιάννη Λούμου και σενάριο του Γρηγορίου Ξενοπούλου. Το είδος της ταινίας είναι κοινωνική, αισθηματική, δραματική και είχε διάρκεια 105 λεπτά. Η ταινία ήταν ασπρόμαυρη, κάτι που είναι δεδομένο για τον τότε κινηματογράφο και ήταν βουβή. Στην ταινία έλαβαν μέρος οι ακόλουθοι ηθοποιοί: Ελένη Παπαδάκη (Στέλλα), Αθανάσιος Μαρίκος (πατέρας Στέλλας), Ευτυχία Παυλογιάννη, Σπύρος Νέζερ, Γιάννης Φλερύ, Γιώργος Πλούτης, Κίττυ Αρσένη, Αιμιλία Μάρκου, Χρήστος Γεωργιάδης και Τιτικά Σοφιάδου.

Η υπόθεση της ταινίας ήταν η ακόλουθη: η πρωταγωνίστρια, Στέλλα είναι κόρη ενός τραπεζίτη από το νησί της Ζακύνθου. Ο πατέρας της σχεδιάζει να την παντρέψει με έναν πλούσιο άνδρα, όμως εκείνη είναι ερωτευμένη με ένα τηλεγραφετή, ο οποίος είναι φτωχός. Η Στέλλα αντιτίθεται στην επιθυμία του πατέρα της και εκείνος την κλειδώνει στην σοφίτα και την αφήνει να μένει εκεί απομονωμένη από τους υπόλοιπους. Όταν η Στέλλα μαθαίνει ότι ο άνδρας που αγαπούσε την ήθελε μόνο για να έχει πρόσβαση στην περιουσία της και ότι μετά τον εγκλεισμό της παντρεύτηκε την κόρη ενός ευγενούς, την οποία έπαιζε η Καίτη Αρσένη, τότε κατέρρευσε τόσο σωματικά όσο και ψυχικά και πέθανε (Ταινιοθήκη της Ελλάδας, 2006, Ημερομηνία επίσκεψης: 30/10/2020).

Κατά την μεγαλύτερη πλειοψηφία τους οι κριτικές που δέχτηκε η ταινία ήταν ιδιαίτερα θετικές. Μια εξ' αυτών είναι η κριτική του Παύλου Νιρβάνα στην Νέα Εστία: «*Η “Στέλλα Βιολάντη”* τουλάχιστον είναι μια σοβαρή υπόσχεσις για μελλοντικό ελληνικό κινηματογράφο. Και ευτυχώς υπάρχουν στη νέα μας λογοτεχνία πολλά έργα ακόμη, που αν λάβουν την καλή τύχη του ωραίου έργου του κ. Ξενοπούλου μπορούν να τροφοδοτήσουν με αξιόλογα βιβλία το βουβό ή έστω και το λάλο θέατρο των σκιών, όπως υπάρχουν και λαϊκοί μύθοι και θρύλοι, με το θείο δώρο του φανταστικού, που θα μπορούσαν να εμπνεύσουν σενάρια βγαλμένα από τα ποιητικά μύχια της εθνικής μας ψυχής» (Αγαθός, 2014: 47).

Οι κριτικές που ακολούθησαν την πρώτη προβολή της ταινίας *Στέλλα Βιολάντη* πολλές δεκαετίες μετά ήταν διφορούμενες. Για παράδειγμα, η Αγλαΐα Μητροπούλου χαρακτήρισε την ταινία ως «επιτυχημένη ηθογραφία της επτανησιακής αστικής κοινωνίας της τότε εποχής», όμως σχολίασε αρνητικά την προσπάθεια που έκαναν τόσο ο διευθυντής φωτογραφίας όσο και ο σκηνοθέτης να εντάξουν σε μια βουβή ταινία μια σκηνή που θα ήταν παρλάν (Αγαθός, 2014: 47).

Καθώς η ταινία του Γιάννη Λούμου θεωρείται ως χαμένη, μπορεί να γίνει ανάλυσή της μέσω των κριτικών και των άρθρων που είναι διαθέσιμα σήμερα. Από τις πηγές αυτές διαπιστώνεται ότι το έργο περιλάμβανε έναν αριθμό εξωτερικών γυρισμάτων στο νησί της Ζακύνθου, καθιστώντας τον περιβάλλοντα χώρο και την παρουσίαση της τοπικής κοινωνίας με αληθοφάνεια. Αυτό που μπορεί, εν κατακλείδι, να ειπωθεί είναι ότι η *Στέλλα Βιολάντη* είναι η πρώτη σοβαρή προσπάθεια του ελληνικού κινηματογράφου να απεικονίσει ένα λογοτεχνικό έργο (Αγαθός, 2014: 47).

1.7 Δάφνις και Χλόη

Η ταινία *Δάφνις και Χλόη* βασίζεται στην ιστορία αγάπης, η οποία γράφτηκε τον 3^ο αιώνα μ.Χ. από τον Έλληνα συγγραφέα Λόγγο, ο οποίος θεωρείται από τους πρώτους μυθιστοριογράφους του κόσμου. Η υπόθεση του βιβλίου διαδραματίζεται στο νησί της Λέσβου, όπου δυο βοσκοί αποφασίζουν να υιοθετήσουν δυο παιδιά που βρήκαν μόνα τους σε μια παραλία του νησιού. Μόνο δείγμα της καταγωγής των παιδιών είναι τα κοσμήματα που φορούν. Όσο μεγαλώνουν τα δυο παιδιά, αρχίζουν να αναπτύσσουν ερωτικά αισθήματα το ένα προς το άλλο (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2020, <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/3/2515>, Ημερομηνία πρόσβασης: 31/10/2020).



Θεωρείται η πρώτη γυμνή εμφάνιση στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο.

Εικόνα 6: Πηγή: Μηχανή του Χρόνου, <https://www.mixanitouxronou.gr/tag/dafnis-ke-chloi/>,

Η ταινία *Δάφνις και Χλόη* γυρίστηκε το 1931 σε σκηνοθεσία και σενάριο του Ορέστη Λάσκου. Ανήκει στο είδος των συναισθηματικών ταινιών και είναι βουβή. Η ταινία θεωρήθηκε ιδιαίτερα τολμηρή για την εποχή της, προκάλεσε πλήθος αντιδράσεων και αποκαλέστηκε από αρκετούς ως «πορνογραφική», λόγω των γυμνών σκηνών που περιείχε. Ήταν η πρώτη φορά που προβλήθηκε ταινία με γυμνές σκηνές στην Ευρώπη (Μηχανή του Χρόνου, <https://www.mixanitouxronou.gr/tag/dafnis-ke-chloi/>, Ημερομηνία πρόσβασης: 31/10/2020).

Η πλοκή της ταινίας είναι η ακόλουθη: Δυο βοσκοί, ο Δάφνις και η Χλόη, μεγαλώνουν παρέα στο νησί της αρχαίας Λέσβου. Ο ερχομός της εφηβείας, όμως, αφυπνίζει τα ερωτικά ένστικτα των παιδιών και ιδιαίτερα της Χλόης, κάτι το οποίο αντιμετωπίζεται από τους πρωταγωνιστές με ταραχή και αμηχανία, καθώς δεν γνωρίζουν τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να διαχειριστούν αυτό που βιώνουν. Η Χλόη πολιορκείται έντονα από έναν νεαρό Πρίγκιπα, από τον οποίο την σώζει ο Δάφνις με βίαιο τρόπο. Για την πράξη του αυτή, ο Δάφνις, συλλαμβάνεται και καταδικάζεται εις θάνατον, ώσπου αποκαλύπτεται την τελευταία στιγμή η ευγενική του καταγωγή. Παρόλο που τώρα οι νεαροί θα μπορούσαν να παντρευτούν, προκύπτει το ζήτημα της διαφοράς κοινωνικής τάξης που υπήρχε μεταξύ τους. Όμως και πάλι, αποκαλύπτεται ότι και η Χλόη προέρχεται από οικογένεια ευγενών, συνεπώς, οι δυο νέοι μπορούν να ζήσουν τον έρωτά τους με ελευθερία (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2020, <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/3/2515>, Ημερομηνία πρόσβασης: 31/10/2020).

Γενικά, η ταινία δεν εμφάνισε σημαντικές αποκλίσεις από το αρχαίο έργο, όπως και τον βουκολικό του χαρακτήρα, και στηρίχθηκε στην μετάφραση αυτού που πραγματοποίησε ο Ηλίας Βουτιερίδης το 1922 (Δελβερούδη, 1999: 35). Λόγω υψηλού κόστους, όμως, έγινε παράλειψη της επιδρομής των ληστών και των Μηθυμναίων (Γιατρομανωλάκης, 2002: 199).

Η ταινία γυρίστηκε στην Αγιάσο της Λέσβου, πλην της σκηνής των νυμφών, η οποία για οικονομικούς λόγους γυρίστηκε στην Λίμνη Βουλιαγμένης. Στις σκηνές αυτές θεωρείται ότι ο Λάσκος πρωτοτυπεί, καθώς κινεί τον φακό της μηχανής κατά την διάρκεια της λήψης και δεν τον κρατά σταθερό, ακολουθώντας τα δεδομένα της εποχής. Επίσης, στην ταινία ο σκηνοθέτης κάνει χρήση του παγχρωματικού φιλμ, μέσω του οποίου δίδονται διαφορετικές αποχρώσεις στην ασπρόμαυρη εικόνα (Γιατρομανωλάκης, 2002: 204). Τα κοστούμια των πρωταγωνιστών προέρχονταν από τις Δελφικές Γιορτές που είχε διοργανώσει ο Άγγελος Σικελιανός από το 1927 ως το 1930. Η αρχική κόπια της ταινίας, το αρνητικό της, όπως και το λογοτεχνικό έργο του Λόγγου θεωρούνταν χαμένα, ώσπου ανακαλύφθηκαν ύστερα από πολλά χρόνια στην Αμερική. Η αποκατάσταση της ταινίας και του αρνητικού της έγινε από την Ταινιοθήκη της Ελλάδας, το 1992 με την συμβολή του Ορέστη Λάσκου (Μηχανή του Χρόνου, <https://www.mixanitouxronou.gr/tag/dafnis-ke-chloi/>, Ημερομηνία πρόσβασης: 31/10/2020).

1.8 Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας

Η ταινία *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* βασίστηκε στο θεατρικό έργο που έγραψε ο Δημήτριος Κορομηλάς το 1891. Ο Κορομηλάς εμπνεύστηκε την συγγραφή του έργου του από το ποίημα που έγραψε ο Γιάννης Ζαλοκώστας με τίτλο *Μια βοσκοπούλα αγάπησα*. Η ταινία προβλήθηκε το 1931 και αποτελεί την τρίτη ταινία που υποστηρίζει το είδος «φουστανέλα». Οι δυο πρώτες ήταν η *Γκόλφω* το 1914 και η *Αστέρω* το 1929. Η σκηνοθεσία και η διασκευή του σεναρίου έγινε από τους Δημήτρη Τσακίρη και Ηλία Παρασκευά. Το είδος της ταινίας είναι βουκολική, μεγάλου μήκους και ήταν η πρώτη ομιλούσα ταινία που γυρίστηκε στην Ελλάδα. Το ντουμπλάρισμα της ταινίας έγινε στο Βερολίνο και η μουσική γράφτηκε από τον επτανήσιο συνθέτη Διονύση Λαυράγκα, έργου του οποίου είναι και η μελοποίηση του ποιήματος του Ζαλοκώστα *Μια βοσκοπούλα αγάπησα* (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2006, <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/91>, Ημερομηνία πρόσβασης: 1/11/2020).

Η ταινία διαδραματίζεται στην ελληνική του 19^{ου} αιώνα, όπου ο Μήτρος, ένας μεγαλοτσέλιγκας, θέλοντας να δείξει στην Κρουστάλλω τα συναισθήματά του για εκείνη, της χαρίζει έναν ολόχρυσο σταυρό. Όμως, ο Μήτρος δεν γνωρίζει ότι η Κρουστάλλω είναι ερωτευμένη με έναν φτωχό τσοπάνη, τον Λιάκο, ο οποίος είχε σώσει στο παρελθόν τη ζωή του Μήτρου. Το δώρο του Μήτρου προς την Κρουστάλλω προκαλεί προστριβές μεταξύ των δυο ανδρών. Το έντονο κλίμα έρχεται να δυναμιτίσει το γεγονός ότι ο Μήτρος ζητάει το χέρι της Κρουστάλλως από την κυρά Στάθαινα, η οποία ήταν η μητέρα της, αλλά και νεανικός έρωτας του Μήτρου. Σταδιακά, η κατάσταση εξομαλύνεται και πρυτανεύουν η λογική και η σύνεση (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2006, <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/91>, Ημερομηνία πρόσβασης: 1/11/2020).



Εικόνα 7: Πηγή: Ταινιοθήκη της Ελλάδος

Τα γυρίσματα της συγκεκριμένης ταινίας ήταν ιδιαίτερα δύσκολα για την οικονομική κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου. Το συνολικό μπάτζετ της ταινίας αντιστοιχούσε στο

(τεράστιο για την εποχή) ποσό των 1.600.000 δραχμών. Τα εσωτερικά γυρίσματα έγιναν στο Βερολίνο. Τα εξωτερικά γυρίσματα ξεκίνησαν το φθινόπωρο του 1930 με σκοπό η ταινία να προβληθεί στις αρχές του 1931. Οι τοποθεσίες των εξωτερικών γυρισμάτων ήταν οι ακόλουθες: το Μαντούδι Ευβοίας, περιοχές της Αθήνας, ο Χελμός και τα θεσσαλικά Τέμπη. Εν τέλει, η ταινία άργησε να ολοκληρωθεί και προβλήθηκε το 1932. Πιο συγκεκριμένα, η πρεμιέρα του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας* έγινε στον κινηματογράφο «Σπλέντιντ» στις 25 Ιανουαρίου και ήταν η πρώτη ελληνική ταινία που προβλήθηκε για τρεις συνεχόμενες εβδομάδες, ενώ θεωρήθηκε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία. Η ταινία προβλήθηκε και σε ανήλικους κάτω των 15 ετών, καθώς δε θεωρήθηκε ότι είχε κάτι που θα μπορούσε να βλάψει τα παιδιά (Τσιάπος, 2015, http://protestainies.blogspot.com/2016/02/blog-post_40.html, Ημερομηνία πρόσβασης: 1/11/2020).

Η ταινία γυρίστηκε και με αγγλικούς τίτλους σε κοντινές χρονολογίες με αυτή της προβολής της στην Ελλάδα. Ενδεικτικά αναφέρονται: α) *True Love* 1933, 1937, 1938, β) *Shepherdess' Sweetheart* 1935 και γ) *Crustalo* 1936, 1937. Παρά το γεγονός ότι ο *Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* θεωρήθηκε η μεγαλύτερη επιτυχία του ελληνικού κινηματογράφου εκείνης της περιόδου, υπήρξε ταυτόχρονα και μια εκ των τελευταίων κινηματογραφικών παραγωγών της. Λόγοι αυτού ήταν το ιδιαίτερα αυξημένο κόστος και η επικράτηση του ομιλούντος κινηματογράφου, η οποία αύξησε πολύ τον ανταγωνισμό (Τσιάπος, 2015, http://protestainies.blogspot.com/2016/02/blog-post_40.html, Ημερομηνία πρόσβασης: 1/11/2020).

Κεφάλαιο 2^ο: Ελληνικός κινηματογράφος και λογοτεχνικές μεταφορές: Η μεταπολεμική περίοδος

2.1 Η περίοδος του ελληνικού κινηματογράφου από το 1949 ως το 1967

Στα χρόνια που έπονται μετά και την λήξη του Εμφυλίου Πολέμου σηματοδοτούν την εποχή κατά την οποία η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία ανθίζει. Η άνθηση αυτή πραγματοποιείται μέσω δυο διαφορετικών τρόπων. Ειδικότερα, κυρίαρχη τάση της δεκαετίας του 1950 ήταν οι μελοδραματικές ταινίες, στις οποίες γινόταν αναπαράσταση της δύσκολης καθημερινότητας που βίωναν οι άνθρωποι, οι οποίοι προέρχονταν κυρίως από τις εργατικές

τάξεις και προσπαθούσαν να κερδίσουν τα προς το ζην. Από την άλλη, κατά την δεκαετία του 1960, ο ελληνικός κινηματογράφος επηρεάστηκε από τα δυτικά πρότυπα και στράφηκε προς την παραγωγή ταινιών το περιεχόμενο των οποίων ήταν πιο ευχάριστο και ανάλαφρο. Στόχος της κινηματογραφικής δημιουργίας της εποχής είναι να ψυχαγωγήσει και να διασκεδάσει τον θεατή με σκοπό να αποσπαστεί η σκέψη του από τις δυσκολίες που αντιμετώπιζε κατά την διάρκεια της καθημερινής του ζωής. Εντός αυτού του πλαισίου περιλαμβάνεται και η αποφυγή αναφοράς σε οποιαδήποτε μορφή, στα πρόσφατα γεγονότα που είχαν σημαδέψει την δεκαετία του 1940 και είχαν ταλαιπωρήσει την μεγαλύτερη πλειοψηφία της ελληνικής κοινωνίας. Για το λόγο αυτό, προτιμήθηκε η προβολή εικόνων μιας καθημερινότητας που ήταν ειρηνική (Φώτος, 2003: 217 - 227).

Από την άλλη, όσον αφορά τις ταινίες που ασχολήθηκαν με τα ιστορικά συμβάντα της δεκαετίας του 1940 (οι οποίες ήταν ελάχιστες σε αριθμό), οι σκηνοθέτες τους συμμορφώθηκαν απόλυτα με το κλίμα που επικρατούσε εκείνη την εποχή και πειθάρχησαν στους αυστηρούς κανόνες της λογοκρισίας, ασχολούμενοι κυρίως με την Κατοχή και τον πόλεμο μεταξύ Ελλάδας και Ιταλίας και όχι με τον Εμφύλιο. Έτσι, στις ταινίες αυτές προβλήθηκαν περισσότερο οι επιτυχίες που σημείωσε στο αλβανικό μέτωπο ο ελληνικός στρατός, τα αισθήματα αυτοθυσίας και γενναιότητας που επέδειξαν οι Έλληνες στρατιώτες. Επίσης, δόθηκε έμφαση σε συγκεκριμένες περιπτώσεις ατομικού ηρωισμού προσώπων που με τα έργα τους συνέβαλλαν καθοριστικά στην νίκη έναντι των κατοχικών δυνάμεων. Ταυτόχρονα, αποσιωπήθηκε στις ταινίες αυτές οποιοδήποτε στοιχείο που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως διχαστικό για την ελληνική κοινωνία, με σκοπό την προβολή του υπερταξικού χαρακτήρα της ελληνικής Αντίστασης, της εθνικής ομοψυχίας και ενότητας του ελληνικού λαού και της σύσσωμης συσπείρωσης που αυτός ο λαός επέδειξε προκειμένου να εναντιωθεί και να νικήσει, εν τέλει, τις δυνάμεις Κατοχής (Ανδρίτσος, 2016: 35 - 42).

Στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου 1949 – 1967 ξεχωριστή θέση κατέχουν οι ακόλουθες δυο ταινίες: η πρώτη, ιδιαίτερα δημοφιλής ταινία είναι *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* του Αλέκου Σακελλάριου το 1948. Στο έργο αυτό τίθεται με σαφήνεια το πρόβλημα της εθνικής συμφιλίωσης, παρόλο που το έργο γυρίστηκε κατά την διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου και η στιγμή θα μπορούσε να θεωρηθεί λίγο πρόωρη. Το δεύτερο έργο γυρίστηκε από τον Ελληνοαμερικανό Γκρεγκ Τάλλας το 1953 και είχε τίτλο το *Ξυπόλητο Τάγμα*. Στόχος της

ταινίας αυτής ήταν η γλαφυρή παρουσίαση των κακουχιών που πέρασαν οι άνθρωποι κατά την διάρκεια της Κατοχής, αλλά και τους καθημερινούς τρόπους που έβρισκαν για να αντισταθούν. Αυτά πραγματοποιούνται μέσω της εξιστόρησης των περιπετειών μιας ομάδας που αποτελείται από ορφανά παιδιά. Επιπρόσθετα, η παρουσίαση της καθημερινότητας των ανθρώπων την περίοδο της Κατοχής και της μετέπειτα τραυματικής μνήμης που άφησε στην ελληνική κοινωνία η εποχή εκείνη παρουσιάζεται και στην ταινία *Ψηλά τα χέρια, Χίτλερ* που γυρίστηκε το 1962 από τον Ροβήρο Μανθούλη. Ωστόσο, πρέπει να αναφερθεί ότι την εξεταζόμενη περίοδο υπήρξαν αρκετά δείγματα ελληνικής παραγωγής, στα οποία επιχειρήθηκε η διατύπωση ενός πιο εναλλακτικού λόγου, κυρίως από δημιουργούς που προέρχονταν από τον χώρο της Αριστεράς. Παραδείγματα τέτοιων ταινιών είναι το *Πρόσωπο με πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη το 1966, οι *Παράνομοι* του Νίκου Κούνδουρου το 1958 και *Το μπλόκο* του Άδωνι Κύρου το 1964. Τέλος, όπως έχει ήδη προαναφερθεί, ορισμένοι κινηματογραφικοί δημιουργοί επιχειρήσαν, έστω και σποραδικά, να ασχοληθούν με τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίστηκαν οι Έλληνες Εβραίοι κατά την διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Οι ταινίες αυτές, παρόλο που δεν είναι πολλές σε αριθμός, κρίνονται ως ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς ότι το ζήτημα αυτό είχε αποσιωπηθεί εκείνη την εποχή. Τέτοιες ταινίες ήταν για παράδειγμα, *Το πικρό ψωμί* του Γρηγόρη Γρηγορίου το 1951, η *Προδοσία* του Κώστα Μανουσάκη το 1964 και το *Αμόκ* του Ντίνου Δημόπουλου το 1953 (Ανδρίτσος, 2016: 35 - 42).

Στο παρόν κεφάλαιο θα αναλυθούν οι ακόλουθες μεταφορές της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο: η *Στέλλα*, η *Ερόϊκα*, το *Έγκλημα στα παρασκήνια* και η *Νυχτερινή Περιπέτεια*.

2.2 Η Στέλλα

Εισαγωγικά

Ιστορικά, το θέατρο και ο κινηματογράφος έχουν συνδεθεί στενά από πολλές απόψεις, καθώς τα θεατρικά είδη και η αισθητική τους είχαν σημαντική επίδραση στην ταινία. Για παράδειγμα, θεατρικά είδη του δέκατου ένατου αιώνα, όπως το μελόδραμα, είχαν αντίκτυπο σε πολλά δημοφιλή αμερικανικά είδη ταινιών. Από τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου, οι συνεργασίες μεταξύ κινηματογραφιστών και προσωπικού του θεάτρου δείχνουν όχι μόνο πώς οι δύο μορφές τέχνης επηρέασαν η μια την άλλη, αλλά και ότι οι ροές μεταξύ θεάτρου και ταινίας είναι αμφίδρομες. Σκηνοθέτες, συγγραφείς, ηθοποιοί και προσωπικό που εργάζονται σε αυτά τα δύο μέσα δείχνουν ότι υπάρχει πολύ διασύνδεση της σκηνης και της οθόνης.

Από την αρχή του σύγχρονου δράματος έως το μουσικό θέατρο του 20ού αιώνα, έχουν γίνει πολλές απόπειρες μεταφοράς τους σε ταινία. Λιγότερο συχνά, οι ταινίες έχουν προσαρμοστεί για να αποτελούν μέρη του θεάτρου. Εν τω μεταξύ, η ταινία είχε βαθιά επίδραση στο θέατρο του 20ού αιώνα. Στις αρχές του 20ού αιώνα, σκηνοθέτες και συγγραφείς του θεάτρου ενσωμάτωσαν ταινίες και οπτικές εικόνες στο θέατρο. Για το μεγαλύτερο μέρος του 20ού αιώνα, οι επαγγελματίες του θεάτρου και οι θεωρητικοί αισθάνθηκαν πιεσμένοι από την αυξανόμενη δημοτικότητα της ταινίας στο ευρύ κοινό. Ως αποτέλεσμα, εν μέσω της ανησυχίας για την ταινία, η σχέση μεταξύ θεάτρου και ταινίας θεωρείται σε μεγάλο βαθμό ως ανταγωνιστική. Οι μελετητές και οι κριτικοί υποστηρίζουν ότι η στενή σχέση της ταινίας με το θέατρο εμποδίζει την ταινία να γίνει μια μοναδική μορφή τέχνης. Σήμερα, σε έναν κόσμο με γνώμονα την τεχνολογία, ο κινηματογράφος και τα μέσα ενημέρωσης επηρεάζουν σημαντικά σκηνοθέτες, συγγραφείς, ηθοποιούς, καλλιτέχνες, επαγγελματίες, κοινό και κριτικούς. Επιπλέον, η διαίωσιση του θεάτρου και της διχοτομίας του κινηματογράφου εμποδίζει την αμοιβαία ανταλλαγή και κινητικότητα μεταξύ κινηματογραφικών και δραματικών μέσων έκφρασης. Πράγματι, πολλές συζητήσεις επικεντρώθηκαν στη διεπιστημονικότητα, επειδή οι καλλιτεχνικές πρακτικές μπορούν να είναι διαπολιτισμικές, διαπολιτισμικές και διεθνείς.

Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο είναι πολύ διαφορετική από την μεταφορά ενός θεατρικού έργου στην μεγάλη οθόνη. Αυτό συμβαίνει, γιατί στην περίπτωση αυτή, ο κινηματογραφικός δημιουργός πρέπει να λάβει υπόψη του τον τρόπο με τον οποία θα συντημήσει ή θα παραλείψει, αν χρειαστεί, αποσπάσματα του έργου ή σε άλλες περιπτώσεις μπορεί να χρειαστεί να βρουν τρόπο να το εκτείνουν. Συνεπώς, η μέθοδος ανάλυσης της μεταφοράς και απόδοσης θεατρικών έργων στον κινηματογράφο είναι διαφορετική από εκείνη της λογοτεχνίας (Αγαθός, 2014).

Η ταινία

Η ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη *Στέλλα* είναι μια ταινία – θρύλος για τον ελληνικό κινηματογράφο, καθώς η προβολή της σε ξένα κινηματογραφικά φεστιβάλ οδήγησε στην διεθνή αναγνώριση των συντελεστών της. Η *Στέλλα* βασίστηκε στο βιβλίο του Ιάκωβου Καμπανέλλη με τίτλο *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*.. Το έργο γράφτηκε το 1954. Ο συγγραφέας εμπνεύστηκε το εν λόγω θεατρικό μετά από την γνωριμία του με την νέα, τότε, ηθοποιό Μελίνα Μερκούρη. Μάλιστα, η τόσο επιτυχής κινηματογραφική μεταφορά του Μιχάλη Κακογιάννη είχε ως

αποτέλεσμα την ματαιώση της προγραμματισμένης παράστασης. Τελικά, το έργο ανέβηκε στο θέατρο πρώτη φορά το 1997 σε σκηνοθεσία του Θέμη Μουμουλίδη από το ΔΗΠΕΘΕ Βόλου. Το έργο μεταφέρει στα ελληνικά την ιστορία της *Κάρμεν* που έγραψε ο Προσπέρ Μεριμέ και εκδόθηκε πρώτη φορά το 1845 (http://www.kambanellis.gr/?page_id=105, Ημερομηνία πρόσβασης: 9/11/2020).

Το σενάριο της ταινίας γράφτηκε από τον ίδιο τον Μιχάλη Κακογιάννη, ο οποίος βασίστηκε στο θεατρικό του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Η *Στέλλα*, την οποία υποδύεται η Μελίνα Μερκούρη, είναι η πρωταγωνίστρια της ταινίας. Αυτή είναι μια γνωστή λαϊκή τραγουδίστρια, η οποία εμφανίζεται στο μαγαζί ο Παράδεισος. Η *Στέλλα* είναι ένας χαρακτήρας που δεν ακολουθεί τα πρότυπα και τα στερεότυπα της εποχής εκείνης και συμπεριφέρεται και δρα ανεξάρτητα από αυτά. Η πρωταγωνίστρια διατηρεί δεσμό με έναν νεαρό γόνο πλούσιας οικογένειας, τον Αλέκο, τον οποίο υποδύεται ο Αλέκος Αλεξανδράκης. Η οικογένεια του Αλέκου δεν συμφωνεί με την σχέση που αυτός διατηρεί με την *Στέλλα*. Όταν η τελευταία γνωρίζεται έναν ποδοσφαιριστή του Ολυμπιακού, τον Μίλτο, τον οποίο παίζει ο Γιώργος Φούντας, διακόπτει την σχέση της με τον Αλέκο. Ο Μίλτος θέλει να παντρευτεί την *Στέλλα* και εκείνη, αρχικά, δέχεται, όμως αλλάζει σχεδόν αμέσως γνώμη. Καθώς ως χαρακτήρας δεν ενδιαφέρεται για τις κοινωνικές συμβάσεις και τα κοινωνικά στερεότυπα, δεν εμφανίζεται στην εκκλησία την ημέρα του γάμου της με τον Μίλτο, χωρίς να τον έχει ενημερώσει και αποφασίζει να περάσει την νύχτα της με έναν νεαρό που είχε γνωρίσει τυχαία στο δρόμο, τον Αντώνη, τον οποίο υποδύεται ο Κώστας Κακκαβάς. Όταν το πρωί επιστρέφει στο σπίτι της, βρίσκει τον Μίλτο να την περιμένει και την σκοτώνει με το μαχαίρι του (<https://www.in.gr/2019/11/21/plus/features/stella-tainia-thrylos-tou-ellinikou-kinimatografou/>, Ημερομηνία πρόσβασης: 9/11/2020).

Ο Μιχάλης Κακογιάννης προσπαθεί να κάνει έναν συνδυασμό του ιταλικού νεορεαλισμού και στοιχείων από την αρχαία τραγωδία και το μελόδραμα. Πρέπει να αναφερθεί ότι η Μελίνα Μερκούρη ερμήνευσε εξαιρετικά τον ρόλο της ανεξάρτητης και ασυμβίβαστης γυναίκας και για το λόγο αυτό η *Στέλλα* ήταν η ταινία που άνοιξε τον δρόμο της για διεθνή καριέρα. Πολύ καλές ερμηνείες δόθηκαν από τους υπόλοιπους πρωταγωνιστές της ταινίας *Στέλλα*, ανεξαρτήτως της έκτασης που είχε ο ρόλος τους. Τα σκηνικά της ταινίας δημιουργήθηκαν από τον Γιάννη Τσαρούχη, ενώ την μουσική ανήκει στον Μάνο Χατζιδάκι και

τον Βασίλη Τσιτσάνη. Από τα πιο χαρακτηριστικά τραγούδια της ταινίας είναι τα εξής: «*Αγάπη που έγινες δίκωπο μαχαίρι*», «*Εφτά τραγούδια θα σου πω*» και «*Το Φεγγάρι είναι κόκκινο*» (<https://www.in.gr/2019/11/21/plus/features/stella-tainia-thrylos-tou-ellinikou-kinimatografou/>, Ημερομηνία πρόσβασης: 9/11/2020).

Η ταινία γυρίστηκε σε διάφορα μέρη της Αθήνας και του Πειραιά, ενώ το τρίσρατο που παρουσιάζεται στο τέλος του έργου είναι στα Εξάρχεια και σχηματίζεται από την συμβολή των οδών Τσαμαδού, Καλλιδρομίου και Πλαπούτα. Η Στέλλα προβλήθηκε πρώτη φορά στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου στις Κάννες το 1955 και παρόλο που δεν κέρδισε κανένα βραβείο, προκάλεσε το ενδιαφέρον. Στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών, η Μελίνα Μερκούρη γνώρισε τον Ζιλ Ντασέν και έγινε η μούσα του σε όλες τις επόμενες ταινίες του. Το 1956, απονεμήθηκε στην Στέλλα η Χρυσή Σφαίρα καλύτερης ταινίας της Ένωσης Ξένων Ανταποκριτών του Χόλυγουντ, ενώ η Ντένη Βαχλιώτη προτάθηκε για το Όσκαρ ενδυματολογίας. Στην Ελλάδα, η ταινία παρουσιάστηκε πρώτη φορά στις 21 Νοεμβρίου του 1955 και έγινε η εμπορικότερη ταινία της περιόδου 1955 – 1956 από τις εικοσιτέσσερις ελληνικές παραγωγές που προβλήθηκαν τότε, κόβοντας 134.142 εισιτήρια. Η κριτική που



Εικόνα 8: Σκηνή από την ταινία, με την Μελίνα Μερκούρη να ενσαρκώνει την ασυμβίβαστη Στέλλα.

δέχθηκε η ταινία σχολιάζεται από αμήχανη έως και ευνοϊκή, ενώ τα έντυπα που προέρχονταν από τον Αριστερό Χώρο την κατακεραύνωσαν

(<https://www.in.gr/2019/11/21/plus/features/stella-tainia-thrylos-tou-ellinikou-kinimatografou/>,

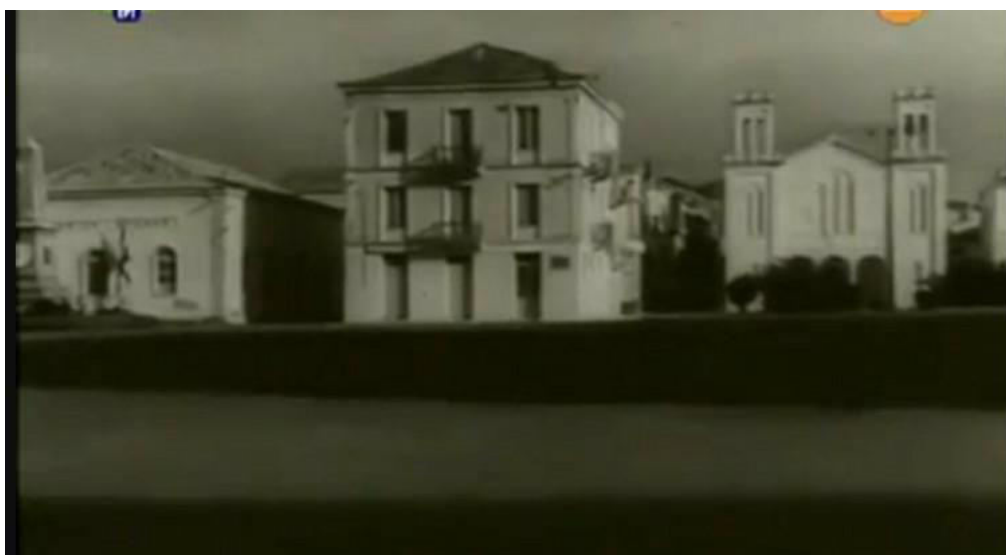
Ημερομηνία πρόσβασης: 9/11/2020).

2.3 Ερόικα

Η ταινία *Ερόικα* βασίζεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη, το οποίο εκδόθηκε το 1937 και θεωρείται ένα έργο – σταθμός για την ελληνική πεζογραφία, καθώς ο συγγραφέας έχει εμπλουτίσει το πεζό κείμενο με στοιχεία λυρισμού και ποίησης. Το έργο του Πολίτη ανήκει στο είδος «μυθιστόρημα εφηβείας» και μέσω αυτού τέθηκαν για πρώτη φορά στα ελληνικά δεδομένα οι προβληματισμοί που αντιμετωπίζουν τα παιδιά που βρίσκονται στην εφηβική ηλικία. Το μυθιστόρημα του συγγραφέα έχει ως ήρωες παιδιά που βρίσκονται ακριβώς στο μεταίχμιο μεταξύ της παιδικής ηλικίας και της επερχόμενης και αναπόφευκτης ενηλικίωσης. Ο τίτλος που επέλεξε ο Πολίτης «*Ερόικα*» παραπέμπει στις λέξεις ερωτικά και ηρωικά, οι οποίες είναι οι κεντρικές έννοιες του έργου, καθώς τα παιδιά από τη μια, ντύνονται πυροσβέστες και παριστάνουν τους ήρωες και από την άλλη, έρχονται αντιμέτωπα με τις πρώτες ερωτικές επιθυμίες. Επίσης, ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν στο έργο η μεταμπίηση και ιδιαίτερα, η περικεφαλαία. Το μυθιστόρημα δεν παρουσιάζει κάποια ιδιαίτερη πλοκή και ένα από τα πιο δυνατά του σημεία είναι η λεπτομερής αφήγηση που περιλαμβάνει (Μαργαρίτη, 2017, Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020).

Η ταινία *Ερόικα* γυρίστηκε από τον Μιχάλη Κακογιάννη το 1960. Ο σκηνοθέτης με την βοήθεια της αγγλίδας σεναριογράφου Τζέιν Κόμπ αποφάσισε να αφήσει πίσω του τις ταινίες της δεκαετίας του 1950, οι οποίες διακρίνονταν για τον νεορεαλισμό τους και που του είχαν δώσει διεθνή αναγνωρισιμότητα. Έτσι, στράφηκε προς την δημιουργία ταινιών, στις οποίες θα αντικατοπτρίζονται τα μοντερνιστικά στοιχεία και το ανήσυχο και ταραχώδες κλίμα που χαρακτήρισε την δεκαετία του 1960. Το σενάριο της ταινίας στηρίχθηκε πιστά στο κείμενο του μυθιστορήματος του Πολίτη και παρουσιάζει τις κοινωνικές και πολιτικές αναζητήσεις που εμφανίζονται σε μια παρέα εφήβων που βρίσκονται στην πόλη του Ναυπλίου. Οι έφηβοι αυτοί βρίσκονται στο στάδιο της μετάβασης από την παιδική ηλικία προς την ενηλικίωση. Παράλληλα, στην ταινία αναλύονται οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στους νεαρούς Έλληνες και τους νεαρούς Γάλλους και Άγγλους (Πουλάκος, 2008, Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020)

Η ταινία έκοψε 18.968 εισιτήρια και κατέκτησε την τριακοστή τέταρτη θέση επί συνόλου εξήντα οκτώ ταινιών εκείνη την χρονιά. Απέσπασε το βραβείο σκηνοθεσίας το 1961 στο Ελληνικό Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης και το βραβείο φωτογραφίας από την Πανελλήνια Ένωση Κριτών Κινηματογράφου την ίδια χρονιά. Επίσης, το 1960, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Λονδίνου έλαβε ειδική μνεία, ενώ, πάλι το 1960, ήταν επίσημη συμμετοχή του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου. Στην *Ερόικα* έλαβαν μέρος οι ηθοποιοί Αλέξανδρος Μαμάτης, Νικηφόρος Νανέρης, Τζέιμς Ράσελ, Πάτρικ Ομπράιαν, Πάνος Γκούμας, Τασσώ Καββαδία και Γιάννης Βόγλης (Πουλάκος, 2008, Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020).



Εικόνα 9: Εικόνα της φανταστικής πόλης από την ταινία *Ερόικα*

2.4 Νυχτερινή Περιπέτεια

Η ταινία *Νυχτερινή Περιπέτεια* βασίζεται στο μυθιστόρημα που έγραψε ο Άγγελος Τερζάκης με τίτλο *Η Μενεξεδένια πολιτεία*. Το μυθιστόρημα εκδόθηκε πρώτη φορά από το βιβλιοπωλείο της Εστίας το 1937. Στην ιστορία του βιβλίου περιγράφεται ο βίος μιας αστικής οικογένειας Μαλβή, η οποία ζει στην Αθήνα και συγκεκριμένα στην Πλάκα, όπως και του στενού της περιβάλλοντος. Η οικογένεια αποτελείται από έναν πατέρα που είναι ασήμαντος και άβουλος και μια μητέρα που είναι ιδιαίτερα φιλόδοξη και όμορφη. Η μητέρα εγκαταλείπει τον σύζυγο και τα παιδιά της, τα οποία προσπαθούν να προσαρμοστούν στην νέα κατάσταση που

έχει δημιουργηθεί με την απουσία της μητέρας τους. Η ζωή που ζουν οι ήρωες είναι άχαρη και η μενεξεδένια πολιτεία, η οποία είναι μια πόλη που έχει αρχίσει να χάνει την ειδυλλιακή όψη της είναι στην ουσία η Αθήνα. *Η Μενεξεδένια Πολιτεία* είχε μεταφερθεί στην μικρή οθόνη το 1975 από τον Κώστα Φέρρη (Στάμος, 2020, Ημερομηνία πρόσβασης, 20/11/2020).

Η ταινία *Νυχτερινή Περιπέτεια* γυρίστηκε το 1954 και το σενάριο και την σκηνοθεσία ήταν του ίδιου του Άγγελου Τερζάκη, στην πρώτη και τελευταία ταινία που σκηνοθέτησε. Στην ταινία πρωταγωνιστής είναι ένας οικογενειάρχης, ο οποίος ερωτεύτηκε μια κοπέλα και οδηγείται μέσω του έρωτα αυτού, τόσο ο ίδιος όσο και η οικογένειά του, σε καταστάσεις έντονες και ακραίες. Η *Νυχτερινή Περιπέτεια* έκοψε 33.379 εισιτήρια ήδη από την πρώτη προβολή της στις κινηματογραφικές αίθουσες της Αθήνας και του Πειραιά. Η ταινία βρέθηκε στην δέκατη τρίτη

θέση επί συνόλου είκοσι ταινιών που προβλήθηκαν την περίοδο 1953 – 1954. Στους ηθοποιούς που έλαβαν μέρος στην ταινία περιλαμβάνονται οι ακόλουθοι: Βασίλης Διαμαντόπουλος, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Ντίνος Ηλιόπουλος, Μαρία Αλκαίου και Νίκος Τζόγιας. Η μουσική της ταινίας είναι του Μάνου Χατζιδάκι (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2006, Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020).



Εικόνα 10: Η αφίσα της ταινίας

2.5 Έγκλημα στα παρασκήνια

Η ταινία *Έγκλημα στα παρασκήνια* είναι μια κινηματογραφική ταινία ελληνικής παραγωγής, η οποία προβλήθηκε το 1960 και πρωταγωνίστησαν σε αυτή πολλοί διάσημοι

Έλληνες ηθοποιοί. Η ταινία *Έγκλημα στα παρασκήνια* βασίζεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Γιάννη Μαρή, το οποίο γράφτηκε και δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στις αρχές του 1960. Αυτό και το μυθιστόρημα *Έγκλημα στο Κολωνάκι* είναι τα δυο πρώτα μυθιστορήματα που γράφτηκαν από τον Γιάννη Μαρή και θεωρούνται ως κλασικά για το είδος τους (<https://www.vivliopoleiopataki.gr/product/513104/vivlia-logotexnia-ellhnikh-logotexnia/Egklhma-sta-paraskhnia/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/11/2020).

Σύμφωνα με την υπόθεση της ταινίας, η οποία δεν αποκλίνει από αυτή του βιβλίου, η Ρόζα Δελλή, γνωστή πρωταγωνίστρια του θεάτρου δολοφονείται και την ίδια στιγμή, ένας εκ των ηθοποιών του θιάσου εξαφανίστηκε. Η ελληνική αστυνομία υπό τον επιθεωρητή Μπέκα και ο διευθυντής της εφημερίδας Πρωινή, προσπαθούν να βρουν λύση στο έγκλημα και να εντοπίσουν τον δολοφόνο. Τα τρία αρχικά ύποπτα άτομα ήταν ο Χάρης Αποστολίδης, ο οποίος ήταν ο ζεν πρεμιέ του θιάσου και εμφανίστηκε να έχει έντονο διαπληκτισμό με την Ρόζα Δελλή το βράδυ της δολοφονίας της, ένα άγνωστο άτομο που την είχε επισκεφτεί το βράδυ του φόνου και η επίσης ηθοποιός Έλενα Παυλίδη, η οποία την μισούσε ανέκαθεν. Γρήγορα καθίσταται σαφές στον θεατή ότι η βάση της υπόθεσης εντοπίζεται στην περίοδο της γερμανικής κατοχής και ότι το έγκλημα πηγάζει από συναισθηματικά αίτια. Ο δημοσιογράφος της εφημερίδας Πρωινή Μακρής, βοηθάει τον επιθεωρητή Μπέκα να εντοπίσει την άκρη του νήματος της υπόθεσης. Εν τέλει, αποδεικνύεται ότι ο θύμα δολοφονήθηκε από τον Παύλο Στεφάνου, ο οποίος ήταν φίλος και προστάτης της, ενώ ταυτόχρονα, ήταν και θύμα εκβιασμού του αγνώστου επισκέπτη του μοιραίου βραδιού. Ο τελευταίος αποδείχθηκε ότι ήταν ο σύζυγος της Ρόζας Δελλή, Μάκης Αγγέλογλου, ο οποίος θεωρείτο πεθαμένος την περίοδο της κατοχής (<https://web.archive.org/web/20140528115016/http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/596> , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/11/2020).

Τον δημοσιογράφο της Πρωινής Μακρή ενσαρκώνει ο Αλέκος Αλεξανδράκης, τον αστυνόμο Μπέκα ο Τίτος Βανδής, την Έλενα Παυλίδη έπαιξε η Μάρω Κοντού, την Ρόζα Δελλή η Έφη Μελά, την Μαίρη Λαμπρινού ενσάρκωσε η Αλίκη Γεωργούλη, τον Παύλο Στεφάνου ο Χρήστος Τσαγγανέας, την παραδουλεύτρα της Θάλειας Χαλκιά έπαιξε η Σαπφώ Νοταρά, ενώ την ίδια την Θάλεια Χαλκιά την ενσάρκωσε η Ζωρζ Σαρή.

Η ταινία *Έγκλημα στα παρασκήνια* βασίστηκε στα αμερικάνικα φιλμ νουάρ και θεωρείται ως μια από τις καλύτερες ελληνικές ταινίες αυτού του είδους. Στο πρώτο Φεστιβάλ

Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης το 1960 για την ταινία βραβεύτηκαν ο Αριστείδης Καρύδης – Φουκς με το βραβείο φωτογραφίας και η Ζωρζ Σαρή με το βραβείο του Β' γυναικείου ρόλου. Η ταινία συμμετείχε το 2001 στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου στις Κάννες και αποτελεί την πρώτη ταινία ελληνικής παραγωγής που διανεμήθηκε στην αγορά της Αμερικής. Η ταινία έκοψε 67.610 εισιτήρια και κατέλαβε την έβδομη θέση επί συνόλου 58 ταινιών.. (<https://web.archive.org/web/20140528115016/http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/596> , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/11/2020).



Εικόνα 12: Η αφίσα της ταινίας Πηγή: <https://ellinikoskinimatografos.gr/egklima-sta-paraskinia/>,

Κεφάλαιο 3^ο: Ελληνικός κινηματογράφος και λογοτεχνικές μεταφορές: Δεκαετία 1960

3.1 Η περίοδος 1967 – 1974

Η χρονική περίοδος από το 1967 ως το 1974 συνέπεσε χρονικά με το στρατιωτικό καθεστώς που είχε επιβληθεί στην Ελλάδα. Πλην των ιδιαίτερων κοινωνικών και πολιτικών χαρακτηριστικών που έχει η συγκεκριμένη περίοδος, είναι πάρα πολύ σημαντική και για την ίδια

την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Εκείνη την εποχή, το έργο των Ελλήνων κινηματογραφιστών δέχεται υψηλά ποσοστά επιδράσεων από την επίσημη κρατική ιδεολογία, ενώ παράλληλα, ο κινηματογράφος ξεκινάει να αντικαθίσταται από την τηλεόραση, γεγονός που τον κάνει να μην θεωρείται πια ως προνομιακό μέσο μαζικής ψυχαγωγίας. Όπως είναι η φυσικό, όλη η προαναφερθείσα κατάσταση αποτυπώνεται με σαφή τρόπο και στις κινηματογραφικές παραγωγές της περιόδου.

Αρκετοί Έλληνες σκηνοθέτες, έχοντας ως δεδομένο ότι ο κινηματογράφος ήταν το δημοφιλέστερο μέσο μαζικής ψυχαγωγίας, ιδιαίτερα κατά τα πρώτα χρόνια της χούντας, προχώρησαν πρόθυμα στην παραγωγή ταινιών, στις οποίες κυριαρχούσαν γεγονότα προερχόμενα από την πρόσφατη ιστορία της χώρας εν αντιθέσει με την κυρίαρχη τάση της εποχής εκείνης. Χαρακτηριστικό είναι, επίσης, ότι σε πολλές ταινίες αναπαρίστανται πολεμικές σκηνές, παρά το γεγονός ότι κυριαρχούσε το αντίθετο, όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η πλειοψηφία, βέβαια, των ταινιών αυτών έχουν μελοδραματικό χαρακτήρα και δεν χαρακτηρίζονται από σημαντική καλλιτεχνική αξία. Σε αυτές παρουσιαζόταν πληθώρα ιστορικών ελληνικών γεγονότων, από την αρχαία ιστορία έως και την δεκαετία του 1940.

Τα έτη 1970 – 1971, η προαναφερθείσα κινηματογραφική δραστηριότητα βρίσκεται στο αποκορύφωμά της, με την πλειοψηφία των εν λόγω ταινιών να γνωρίζουν μεγάλη εισπρακτική κίνηση, η οποία ήταν σαφώς μεγαλύτερη αυτής που σημειώθηκε στις αντίστοιχες ταινίες την προηγούμενη χρονική περίοδο. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα αξιοποίησης των ιστορικών γεγονότων που χαρακτήρισαν την δεκαετία του 1940 σε συνδυασμό με τα πρόσωπα και τις τεχνικές εντυπωσιασμού που χρησιμοποίησε ο εμπορικός κινηματογράφος, είναι η ταινία *Υπολογαγός Νατάσσα*. Η ταινία γυρίστηκε το 1970 και παρουσιάζει τον αγώνα ενάντια στις κατοχικές δυνάμεις, μέσω της χρήσης εντυπωσιακών εφέ. Όμως, οι επιλογές που έγιναν σε σεναριακό και σκηνοθετικό επίπεδο ήταν ιδιαίτερα προβληματικές. Παρόλα αυτά, όμως, η ταινία γνώρισε τεράστια εισπρακτική επιτυχία στις κινηματογραφικές αίθουσες (Τομαή, 2006: 89 - 101).

Οι ταινίες που ασχολήθηκαν με τα γεγονότα που έλαβαν χώρα κατά την διάρκεια της Κατοχής και της Αντίστασης υιοθέτησαν τους ίδιους κανόνες που κυριαρχούσαν στον κινηματογράφο τις προηγούμενες δεκαετίες, δίνοντας έμφαση στον ρόλο που υπηρέτησε ο στρατός κατά την Αντίσταση και σε ορισμένα μεμονωμένα ηρωικά κατορθώματα. Στις ταινίες

αυτές, γίνεται αποτύπωση της πίστης προς την εθνική ιδέα και στον ηρωισμό του Ελληνισμού, με επιλογές, οι οποίες ακολουθούσαν και υιοθετούσαν πλήρως τις γραμμές που είχαν επιβληθεί από το καθεστώς. Έτσι, βάσει αυτού του πλαισίου, η οποιαδήποτε εκδοχή που παρουσίαζε τα ιστορικά γεγονότα με διαφορετικό τρόπο και κινείται εκτός των κυρίαρχων ιδεολογικών κανόνων, είτε αποσιωπούταν είτε παρουσιαζόταν με τρόπο αρνητικό.

Παρόλα αυτά όμως, δεν έλειψαν ορισμένες σποραδικές αναφορές στην ενεργό συμμετοχή στον αγώνα κατά των κατοχικών δυνάμεων ατόμων που προέρχονταν από τον χώρο της Αριστεράς. Όμως, οι παρουσιάσεις των ατόμων αυτών στις περιπτώσεις τέτοιων ταινιών, συνοδεύονταν και από αναφορές σε έννοιες όπως η πλάνη ή η μεταμέλεια, οι οποίες ήταν προαπαιτούμενες βάσει των συνθηκών για την ένταξή τους στον εθνικό αγώνα ενάντια στις κατοχικές δυνάμεις. Άλλωστε, η τάση αυτή υιοθετούσε απόλυτα και όλες τις διακηρύξεις σχετικά με την εθνική ενότητα και συμφιλίωση, οι οποίες και αποτυπώνονταν πλήρως στις κυρίαρχες ιδεολογίες της εποχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας απόπειρας κινηματογραφικής αποτύπωσης του Εμφυλίου Πολέμου την εξεταζόμενη χρονική περίοδο αποτελεί η ταινία που γυρίστηκε το 1971 από τον Ερρίκο Ανδρέου με τίτλο *Δώστε τα χέρια* (Τομαή, 2006: 89 - 101).

Αυτό το μοντέλο που κυριαρχούσε κατά την διάρκεια της κορύφωσης της κινηματογραφικής εκμετάλλευσης της δεκαετίας του 1940, άρχισε σταδιακά να διαβρώνεται και να γνωρίζει κάμψη, αφήνοντας έτσι περιθώριο για να διατυπωθούν και ορισμένες διαφορετικές και ίσως πιο εναλλακτικές φωνές. Συνεπώς, ένας αριθμός σκηνοθετών που είχαν ξεκινήσει το κινηματογραφικό τους έργο κατά την διάρκεια του ιδεολογικού αναβρασμού των χρόνων πριν την χούντα και είχαν δεχθεί έντονες επιρροές από τις νέες τάσεις και τεχνικές που είχαν υιοθετήσει ριζοσπαστικά άτομα του ευρωπαϊκού κινηματογραφικού χώρου, ξεκίνησαν να εκφράζουν εναλλακτικές προτάσεις αναφορικά με τους τρόπους κινηματογραφικής αποτύπωσης της ελληνικής ιστορίας γενικά και των γεγονότων που σημειώθηκαν από το 1940 ως το 1949 ειδικά.

Όμως, οι πρώτες αποκλίσεις προς τις κυρίαρχες τάσεις διατυπώθηκαν με έμμεσο τρόπο μέσα από την σάτιρα. Παράδειγμα μιας τέτοιας απόκλισης αποτελεί η ταινία που γυρίστηκε το 1971 από τον Ντίνο Κατσουρίδη με τίτλο *Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση*, στην οποία αξιοποιείται η σάτιρα για την δραματική παρουσίαση της Αθήνας στην περίοδο της Κατοχής

(Τομαή, 2006: 89 - 101). Παρόλα αυτά, τα σημαντικότερα βήματα πραγματοποιήθηκαν από τους πρώτους εκπροσώπους του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, οι ταινίες των οποίων έθεσαν τις βάσεις για να πραγματοποιηθεί πλέον μια ποιοτικότερη στροφή στον ελληνικό κινηματογράφο. Η στροφή αυτή εστίασε περισσότερο στην ανάπτυξη καλλιτεχνικών κριτηρίων και λιγότερων στην επίτευξη της εμπορικής επιτυχίας και συνεχίστηκε και μετά την πτώση του δικτατορικού καθεστώτος.

Ένα από τα βασικότερα εργαλεία που χρησιμοποιήθηκε για να ανανεωθεί η κινηματογραφική γραφή είναι η χρήση του αποδομητικού λόγου για τα γεγονότα του παρελθόντος. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση αυτού είναι αυτή του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, ο οποίος σε όλο του το έργο επιχείρησε να κάνει έναν διαρκή διάλογο με την σύγχρονη ελληνική ιστορία. Τα πρώτα έργα του Αγγελόπουλου, όπως είναι για παράδειγμα, *οι Μέρες του 1936* και η *Αναπαράσταση*, προβλήθηκαν κατά την διάρκεια της περιόδου του δικτατορικού καθεστώτος και λίγο πριν την πτώση του, το 1975, ξεκίνησε τα γυρίσματα μιας άκρως εμβληματικής και διεθνώς αναγνωρισμένης από καλλιτεχνικής άποψης ταινίας, τον *Θίασο*. Ο *Θίασος* θεωρείται ότι σηματοδότησε την οριστική ρήξη με τους παραδοσιακούς τρόπους που γινόταν η κινηματογραφική προσέγγιση των γεγονότων της δεκαετίας του 1940, μέσω την υιοθέτησης ενός αναστοχασμού ως προς αυτά τα γεγονότα (Λαμπρινός, 2003: 217 - 227).

Στον παρόν κεφάλαιο εξετάζονται οι κινηματογραφικές μεταφορές του *Αλέξη Ζορμπά*, *Οι Σουλιώτες* και οι *Αμφιβολίες*.

3.2 Η κινηματογραφική μεταφορά του βιβλίου «Ο Βίος και η Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά»

Το βιβλίο *Ο Βίος και η Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* είναι ένα μυθιστόρημα του κρητικού συγγραφέα Νίκου Καζαντζάκη, που δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1946. Είναι η ιστορία ενός νεαρού Έλληνα διανοούμενου, που τολμά να ξεφύγει από την αποστειρωμένη ζωή του με τη βοήθεια του περιπετειώδους και μυστηριώδους Αλέξη Ζορμπά. Το μυθιστόρημα προσαρμόστηκε στην επιτυχημένη ταινία του 1964 με το ίδιο όνομα σε σκηνοθεσία του Μιχαήλ Κακογιάννη, καθώς και σε μιούζικαλ και ραδιοφωνικό έργο του BBC.

Η κινηματογραφική μεταφορά του βιβλίου του Καζαντζάκη *Ο Βίος και η Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* φέρει τον τίτλο *Ζορμπάς* και γυρίστηκε το 1964 από τον Μιχάλη Κακογιάννη.

Πρόκειται για μια ελληνοαμερικανική παραγωγή, στην οποία πρωταγωνιστεί ο Anthony Quinn. Το καστ της ταινίας περιλαμβάνει τον Άλαν Μπέιτς, τη Λίλα Κέδροβα, την Ειρήνη Παπά και τον Σωτήρη Μουστάκα.

Πιο συγκεκριμένα, ο Βασίλειος είναι ένας Έλληνο - βρετανός συγγραφέας που μεγάλωσε στη Βρετανία και φέρει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός Άγγλου της μεσαίας τάξης. Περιμένει στο λιμάνι του Πειραιά για να πάρει μια βάρκα προς την Κρήτη όταν συναντά έναν ενθουσιώδη Έλληνα αγρότη και μουσικό, ο οποίος ονομάζεται Ζορμπάς. Ο Βασίλειος εξηγεί στον Ζόρμπα ότι ταξιδεύει προς ένα αγροτικό κρητικό χωριό, όπου ο πατέρας του κατέχει κάποια γη, με την πρόθεση να ανοίξει ξανά ένα ορυχείο λιγνίτη και ίσως να ανακτήσει τις συγγραφικές του ικανότητες. Ο Ζορμπά πείθει τον Βασίλη να τον πάει μαζί.

Όταν φτάνουν στην Κρήτη, κατευθύνονται προς το χωριό, όπου τους υποδέχεται με ενθουσιασμό η φτωχή κοινότητα των αγροτών της πόλης. Φιλοξενούνται από μια ηλικιωμένη Γαλλίδα χήρα πολέμου, η οποία ονομαζόταν Μαντάμ Χορτένς στο "Hotel Ritz" της. Ο τολμηρός Ζορμπάς προσπαθεί να πείσει τον Βασίλη να κάνει μια κίνηση προς την, πολύ μεγαλύτερη σε ηλικία, Μαντάμ Χορτένς, αλλά ο Βασίλης είναι απρόθυμος. Τότε, ο Ζορμπάς εκμεταλλεύεται την ευκαιρία και συνάπτει σχέση μαζί της.

Τις επόμενες μέρες, ο Βασίλειος και ο Ζόρμπας προσπαθούν να εργαστούν στο παλιό ορυχείο λιγνίτη, αλλά το βρίσκουν ανασφαλές και το κλείνουν. Ο Ζορμπάς έχει τότε μια ιδέα: να χρησιμοποιήσει το δάσος στα κοντινά βουνά για υλοτομία. Η γη ανήκει σε ένα μοναστήρι, τους μοναχούς του οποίου ο Ζορμπάς επισκέπτεται μεθυσμένος. Στη συνέχεια, επιστρέφει στο Βασίλη και αρχίζει να χορεύει με τρόπο που μαγεύει τον τελευταίο.

Ο Βασίλειος δίνει στον Ζορμπά χρήματα και τον στέλνει στη μεγάλη πόλη των Χανίων, όπου ο Ζορμπάς πρόκειται να αγοράσει καλώδιο και άλλα εφόδια για την υλοποίηση του μεγάλου σχεδίου του. Ο Ζορμπάς αποχαιρετά τον Βασίλη και την Μαντάμ Χόρτενς, που είναι τώρα τρελά ερωτευμένη μαζί του. Στα Χανιά, ο Ζορμπάς διασκεδάζει σε διάφορα καμπαρέ. Σε μια επιστολή του προς τον Βασίλη, περιγράφει λεπτομερώς τα κατορθώματά του και δείχνει ότι έχει βρει αγάπη. Θυμωμένος από την προφανή ανευθυνότητα του Ζορμπά και την σπατάλη των χρημάτων του, ο Βασίλης λέει στην Μαντάμ Χορτένς ότι ο Ζορμπάς του είχε εκμυστηρευτεί την

αγάπη του προς το πρόσωπό της και ότι σκοπεύει να την παντρευτεί κατά την επιστροφή του, γεγονός που την καθιστά εκστατική μέχρι δακρύων.

Όταν τελικά ο Ζορμπάς επιστρέφει στο χωριό με προμήθειες και δώρα, εκπλήσσεται και θυμώνει όταν άκουσε το ψέμα του Βασίλη προς την Μαντάμ Χορτένς. Ρωτά, επίσης, τον Βασίλη για το μέρος όπου βρισκόταν το προηγούμενο βράδυ. Εκείνο το βράδυ, ο Βασίλειος είχε πάει στο σπίτι της Χήρας, όπου και πέρασε τη νύχτα. Η σύντομη συνάντηση θα έχει εν τέλει μεγάλο κόστος, καθώς η φήμη εξαπλώθηκε σε όλο το χωριό δια στόματος ενός χωρικού.

Μια βροχερή μέρα, ο Βασίλειος και ο Ζόρμπας επιστρέφουν στο σπίτι και βρίσκουν την Μαντάμ Χορτένς να περιμένει. Εκφράζει θυμό στο πρόσωπο του Ζορμπά, καθώς δεν προχώρησε τις διαδικασίες για το γάμο τους. Ο Ζορμπάς επινοεί μια ιστορία ότι είχε παραγγείλει ένα άσπρο σατέν νυφικό, επενδεδυμένο με μαργαριτάρια και διακοσμημένο με πραγματικό χρυσό. Η Μαντάμ Χόρτενς του παρουσιάζει δύο χρυσά δαχτυλίδια και του προτείνει την άμεση δέσμευσή τους. Ο Ζορμπάς προσπαθεί να σταματήσει, αλλά τελικά συμφωνεί, προς έκπληξη του Βασιλείου.

Λίγο καιρό αργότερα, η Μαντάμ Χόρτενς προσβάλλεται από πνευμονία. Ο Ζορμπάς μένει δίπλα της, μαζί με τον Βασίλη. Εν τω μεταξύ, η είδηση του επικείμενου θανάτου της διαδίδεται και επειδή δεν έχει κληρονόμους, το κράτος θα πάρει τα υπάρχοντά της και τα χρήματά της. Οι απελπισμένοι φτωχοί χωρικοί συσσωρεύονται γύρω από το ξενοδοχείο της, περιμένοντας ανυπόμονα τον θάνατό της, ώστε να μπορούν να κλέψουν τα υπάρχοντά της. Ο Ζορμπάς προσπαθεί να απωθήσει τους επίδοξους «επιδρομείς», όμως στο τέλος, φεύγει με αναστεναγμό, καθώς το ξενοδοχείο λεηλατείται και απογυμνώνεται από τους φρικιασμένους και ενθουσιασμένους χωρικούς. Όταν ο Ζορμπάς επιστρέφει στο υπνοδωμάτιο της Μαντάμ Χόρτενς, το δωμάτιο είναι άδειο εκτός από το κρεβάτι της και τον παπαγάλο στο κλουβί της. Ο Ζορμπάς παίρνει μαζί του το κλουβί του πουλιού.

Τέλος, η περίπλοκη κατασκευή του Ζορμπά για την μεταφορά ξυλείας κάτω από το λόφο ολοκληρώνεται και για το λόγο αυτό λαμβάνει χώρα μια εορταστική τελετή. Ο Βασίλειος και ο Ζορμπάς κάθονται δίπλα στην ακτή για να φάνε ψητό αρνί για μεσημεριανό γεύμα. Ο Ζορμπάς προσποιείται ότι λέει το μέλλον από την κνήμη του αρνιού, λέγοντας ότι προβλέπει ένα υπέροχο ταξίδι σε μια μεγάλη πόλη. Στη συνέχεια, ρωτάει τον Βασίλη άμεσα αν σκοπεύει να φύγει και ο Βασίλης απαντά ότι θα φύγει σε λίγες μέρες. Ο Ζορμπάς δηλώνει τη λύπη του για την επικείμενη αναχώρηση του Βασιλείου για την Αγγλία και του λέει ότι του λείπει η τρέλα. Ο Βασίλειος ζητά από τον Ζόρμπα να τον διδάξει να χορεύει. Ο Ζορμπάς του διδάσκει το συρτάκι και ο Βασίλειος αρχίζει να γελάει υστερικά για το καταστροφικό αποτέλεσμα. Η ιστορία τελειώνει με τους δύο άντρες να χορεύουν με ενθουσιασμό το συρτάκι στην παραλία.



Εικόνα 13: Η διάσημη εικόνα του τέλους της ταινίας του Ζορμπά

Πηγή: Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2006 ,

Ημερομηνία πρόσβασης: 30/10/2020.

Αρχικά, η Simone Signoret είχε επιλεγθεί και είχε ξεκινήσει τα γυρίσματα για τον ρόλο της Μαντάμ Χόρτενς, όμως αντικαταστάθηκε από την Lila Kedrova λίγο μετά την έναρξη των γυρισμάτων (Osborne, 1994: 180). Η ταινία γυρίστηκε σε διάφορα μέρη της Κρήτης. Συγκεκριμένες τοποθεσίες που περιλαμβάνονται είναι η πόλη των Χανίων, το χωριό Κόκκινο

Χωριό στην περιοχή του Αποκόρωνα και η παραλία Σταυρός στη χερσόνησο του Ακρωτηρίου. Η φημισμένη σκηνή στην οποία χορεύει ο χαρακτήρας του Κούνιν το Συρτάκι γυρίστηκε στην παραλία του χωριού Σταυρός.

Η ταινία γνώρισε την αγάπη του κοινού και έγινε μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία. Παράγεται με προϋπολογισμό μόνο 783.000 \$, (IMDb, 2020, Πηγή: https://www.imdb.com/title/tt0057831/?ref=tt_dt_bus , Ημερομηνία πρόσβασης: 21/10/2020) κέρδισε 9 εκατομμύρια δολάρια στο box office των ΗΠΑ, (The Numbers, 2020, Πηγή: <http://www.the-numbers.com/movies/1964/0ZRBA.php> , Ημερομηνία πρόσβασης: 21/10/2020) κερδίζοντας 4,4 εκατομμύρια δολάρια στις ΗΠΑ (Variety, 1966). Στο παγκόσμιο box office, η ταινία κέρδισε 9,4 εκατομμύρια δολάρια (IMDb, 2020, Πηγή: https://www.imdb.com/title/tt0057831/?ref=tt_dt_bus , Ημερομηνία πρόσβασης: 21/10/2020). Ήταν η 17η ταινία με τα υψηλότερα κέρδη του 1964.

Οι σύγχρονες κριτικές ήταν γενικά θετικές, με τον Anthony Quinn και τη Lila Kedrova να λαμβάνουν πολλές διακρίσεις για τις παραστάσεις τους, αν και μερικοί κριτικοί βρήκαν λάθη στο σενάριο. Η Bosley Crowther της The New York Times επαίνεσε τον Quinn για μια «λαμπρή παράσταση» και την Kedrova για τον χαρακτήρα της «εξαιρετικής συνειδητοποίησης», αναφέροντας ως μόνη πραγματική αδυναμία της ταινίας την έλλειψη «σημαντικής σύγκρουσης για να αποδείξει τον κυρίαρχο χαρακτήρα της. προκλητικό, αλλά κανείς δεν μπαίνει στο δρόμο του» (Crowther, 1964: 25). Η Margaret Harford από τους Los Angeles Times δήλωσε ότι η ταινία "θα βρισκόταν ανάμεσα στις καλύτερες ταινίες της χρονιάς, μια ασυνήθιστη, συναρπαστική προσπάθεια "με σημεία τόσο" υπερβολικά αστεία "όσο και" οδυνηρά "λυπητερά και τραγικά" (Harford, 1964: 17). Ο Richard L. Coe της The Washington Post θεώρησε την ταινία ως «μια αξέχαστη εικόνα» με μια «παράσταση bravura» από τον Quinn, προσθέτοντας ότι «η Lila Kedrova ως η μελλοθάνατη κυρία Hortense αγγίζει θεαματικά τον θεατή» (Coe, 1965). Το "Variety" βρήκε την ταινία «υπερβολικά μεγάλη και υπερβολική», γράφοντας ότι το σενάριο του Κακογιάννη «ήταν γεμάτο με περιστατικά διαφορετικών διαθέσεων, τόσο γεμάτα, τα πιο σημαντικά των οποίων δεν μπορούσαν να παρουσιαστούν στην πραγματικότητα» (Variety, 1964). Ο Μπρένταν Γκιλ του New Yorker έγραψε ότι ο Κακογιάννης είχε σκηνοθετήσει την ταινία με "τεράστιο nerve" αλλά είχε γράψει ένα "όχι πολύ τακτοποιημένο, όχι πολύ εύλογο σενάριο." Η Gill επαίνεσε ιδιαίτερα την ερμηνεία της Kedrova και πίστευε ότι "μπαίνει μέσα σε

έναν άσο και κλέβει την παράσταση από το Quinn" (Gill, 1964: 151). Το Μηνιαίο Δελτίο Κινηματογράφου έγραψε ότι η ταινία ξεκίνησε καλά, αλλά τη στιγμή που οι χαρακτήρες πήγαν στην Κρήτη η αφήγηση θολώνεται σε μια σειρά από άσχετα περιστατικά αμφίβολης σημασίας." Η κριτική κατέληξε στο συμπέρασμα ότι, για όλη τη διάρκεια της, "η ταινία δεν φτάνει ποτέ σε μια σαφή δήλωση του θέματος της ή έρχεται σε απόσταση μέτρησης των τεράστιων προσδοκιών της".

Η ταινία κέρδισε τρία βραβεία Academy: Το βραβείο για την καλύτερη ηθοποιό το κέρδισε η Λίλα Κέντροβα, το βραβείο της Καλύτερης Καλλιτεχνικής Σκηνοθεσίας (Ασπρόμαυρης) κέρδισε ο Βασίλης Φωτόπουλος και ο Walter Lassally κέρδισε το βραβείο για την Καλύτερη κινηματογραφική ταινία (ασπρόμαυρη).

Η ταινία έχει λάβει βαθμολογία 86% στο Rotten Tomatoes (Rotten Tomatoes, 2020, Πηγή: https://www.rottentomatoes.com/m/zorba_the_greek , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/10/2020). Και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού, ο Ζορμπάς χειροκροτήθηκε και ο Κουνιν έλαβε μερικές από τις καλύτερες κριτικές. Εγκωμιάστηκε ως Αλέξης Ζορμπάς, μαζί με άλλους διάσημους κινηματογραφικούς αστέρες, συμπεριλαμβανομένης της γεννημένης στην Ελλάδα Ειρήνης Παπά, που συνεργάστηκε με τον Quinn στο *The Guns of Navarone* (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2020).

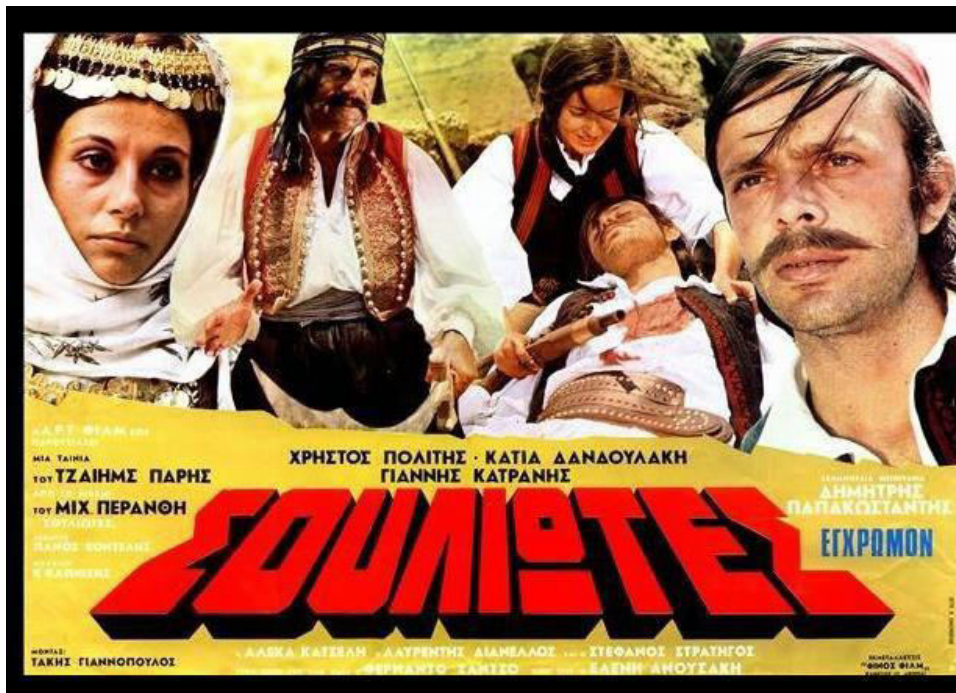
3.3 Οι Σουλιώτες

Η ιστορική, πολεμική και δραματική ταινία *οι Σουλιώτες* προβλήθηκε το 1972 σε σκηνοθεσία Δημήτρη Παπακωνσταντή και παραγωγή του Τζέιμς Πάρις. Σεναριογράφος της ταινίας είναι ο Πάνος Κοντέλης και πρωταγωνιστές της η Κάτια Δανδουλάκη και ο Χρήστος Πολίτης. Στην ταινία γίνεται αφήγηση των μαχών που πραγματοποιήθηκαν ανάμεσα στους Σουλιώτες και τον Αλή Πασά, την ανατίναξη του μοναστηριού στο Κούγκι από τον καλόγερο Σαμουήλ και την θυσία που έκαναν οι Σουλιώτισσες πέφτοντας από τον Ζάλογο. Πιο συγκεκριμένα, οι Σουλιώτες μαθαίνουν ότι ο Αλή Πασάς, τον οποίο υποδύεται ο Φερνάντο Σάντσο, πρόκειται να επιτεθεί στο Σούλι. Έτσι, ο Φώτος Τζαβέλας, τον οποίο ενσαρκώνει ο Χρήστος Καλαβρούζος, και οι άνθρωποι που είναι κοντά του αποφασίζουν να αντισταθούν, διεκδικώντας την ελευθερία τους. Ο Αλή Πασάς προχωράει στην πολιορκία του Σουλίου, όμως οι Σουλιώτες έχουν αποφασίσει ότι θα αφεθούν να πέσουν ζωντανοί αιχμάλωτοι των Τούρκων.

Η κορύφωση του δράματος γίνεται με την πτώση των Σουλιωτισσών αγκαλιά με τα μωρά τους στον γκρεμό του Ζαλόγγου και τους άντρες να πεθαίνουν ανατινάσσοντας το μοναστήρι στο βουνό Κούγκι (<https://www.taneatismikrospilias24.com/alpharhochiiotakappaeta-sigmaepsilonpsilonlambdaiotadeltaalpha/4189629> , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020).

Οι εξωτερικές σκηνές της ταινίας γυρίστηκαν στις περιοχές του Μόλυβου και της Πέτρας του νησιού της Μυτιλήνης και οι εσωτερικές σκηνές γυρίστηκαν σε στούντιο στην περιοχή της Λάρισας. Το πλήθος των Ελλήνων και Τούρκων στρατιωτών που λαμβάνουν μέρος σε όλες τις μάχες κρατώντας τα τότε όπλα της εποχής, δηλαδή καριοφίλια και γιαταγάνια, ήταν Έλληνες στρατιώτες που εκτελούσαν την θητεία τους και οι παραγωγοί της ταινίας τους επιστράτευσαν για να συμπληρώσουν τις σκηνές της ταινίας (<https://www.taneatismikrospilias24.com/alpharhochiiotakappaeta-sigmaepsilonpsilonlambdaiotadeltaalpha/4189629> , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020).

Η ταινία του Δημήτρη Παπακωνσταντή *οι Σουλιώτες* βασίστηκε στο ομώνυμο βιβλίο που έγραψε ο Μιχάλης Περάνθης, το οποίο κυκλοφόρησε το 1957. Ο Μιχάλης Περάνθης για την συγγραφή του βιβλίου του έκανε χρήση ιστορικού υλικού της βιβλιογραφίας εκείνης της εποχής, με σκοπό να αποδώσει όσο το δυνατόν πειστικότερα τον θαρραλέο αγώνα που έκαναν οι Σουλιώτες πολεμώντας τους Τούρκους. Ταυτόχρονα, όμως, παρουσιάζει και τις αντιδικίες και τις εσωτερικές κόντρες που υπήρχαν στις κυρίαρχες οικογένειες του Σουλίου. Η γλώσσα του κειμένου αντιστοιχεί στην γλώσσα της εποχής στην οποία αναφέρεται και για το λόγο αυτό, στο πίσω μέρος του βιβλίου υπάρχει γλωσσάρι που επεξηγεί ορισμένες εκφράσεις. Πέραν της περιγραφής του ηρωισμού και της γενναιότητας που επέδειξαν οι Σουλιώτες ενάντια στον Αλή Πασά, ο Περάνθης έχει εμπλουτίσει το βιβλίο του με αισθηματικές ιστορίες μεταξύ των πρωταγωνιστών, παραμένοντας πάντα πιστός στα ήθη και τα έθιμα της επαρχίας της εποχής εκείνης, όπως ήταν για παράδειγμα, η διαπόμπευση των γυναικών εάν κρίνονταν από τις τοπικές κοινωνίες ως άτιμες (<https://bookmanoldstylegr.blogspot.com/2017/03/blog-post.html> , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020).



Εικόνα 14: Η αφίσα της ταινίας *οι Σουλιώτες*

3.4 Οι Αμφιβολίες

Η αστυνομική ταινία με τίτλο *οι Αμφιβολίες* κυκλοφόρησε το 1964 και σεναριογράφος και σκηνοθέτης της είναι ο Γρηγόρης Γρηγορίου. Η ταινία είναι ασπρόμαυρη και βασίζεται στο αστυνομικό μυθιστόρημα του Γιάννη Μαρή με τίτλο *Το κόκκινο Βάζο*. Πρωταγωνιστές της ταινίας ήταν η Βιβέτα Τσιούνη, ο Νίκος Κούρκουλος, ο Πάρις Αλεξάντερ και η Ντόνα Βολανάκη. Σύμφωνα με την πλοκή της ταινίας, πρωταγωνίστρια είναι μια γυναίκα όμορφη και πλούσια, η Λένα Κορωνέλου, η παθαίνει νευρικό κλονισμό, καθώς κάθε βράδυ βλέπει στο υπνοδωμάτιό της έναν άγνωστο άντρα. Ο Αντώνης Κορωνέλος, σύζυγος της Λένας, θεωρεί ότι αυτά που αναφέρει η ίδια ότι βλέπει είναι προϊόν της φαντασίας της και ότι έχει κλονιστεί η ψυχική της υγεία. Ένα βράδυ παρατηρεί από το παράθυρό της δυο άντρες να βρίσκονται στον κήπο και να σκάβουν, τοποθετώντας ένα φέρετρο. Χρησιμοποιεί αυτό το γεγονός προκειμένου να κάνει τους άλλους να πιστέψουν τα λεγόμενά της. Έτσι, πηγαίνει μαζί με τον σύζυγό της στον κήπο, όμως για μια ακόμη φορά αμφισβητείται, καθώς δεν βρίσκουν τίποτα εκεί. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο Αντώνης να πιστεύει πραγματικά ότι η Λένα έχει αρχίσει να τρελαίνεται. Ένα βράδυ, ο σύζυγος της Λένας απουσίαζε και εισβάλλει στο υπνοδωμάτιό της ένας άντρας άγνωστος, τον οποίο πάνω στον πανικό της πυροβολεί και σκοτώνει. Όταν συνειδητοποίησε ότι ο άντρας αυτός ήταν ο Αντώνης κατέρρευσε. Ένας δημοσιογράφος που ασχολιόταν με το αστυνομικό ρεπορτάζ και είναι γνωστός της Λένας, εντοπίζοντας ότι συνέβαινε κάτι ύποπτο

στην υπόθεση και έχοντας αισθήματα για εκείνη αποφασίζει να την βοηθήσει. Έτσι, ζήτησε την βοήθεια του Αστυνομικού Μπέκα, αναφέροντάς του ότι τόσο το πτώμα όσο και το κόκκινο βάζο που έσπασε κατά την πτώση του είχαν εξαφανιστεί. Ο Μπέκας εντοπίζει ότι το βάζο είχε αγοραστεί από μια άγνωστη γυναίκα, την οποία ο Γιάννης βρίσκει και της ζητάει εξηγήσεις, τις οποίες δεν λαμβάνει. Λίγες μέρες αργότερα, μια γυναίκα άγνωστη βρίσκει σε μια παραλία το πτώμα του Κορωνέλλου. Τότε, ο Γιάννης ζήτησε από τον Μπέκα να εισηγηθεί στον εισαγγελέα την άρση του τηλεφωνικού απορρήτου της Λένας για να βρεθεί ο άγνωστος που την απειλεί. Εν τέλει, αποκαλύπτεται ότι ο άγνωστος αυτός ήταν ένας ερασιτέχνης ηθοποιός, ο οποίος είχε λάβει χρήματα από τον αδελφό του Αντώνη, τον Σωτήρη, ο οποίος είχε βρεθεί νεκρός στο σπίτι από το οποίο γίνονταν οι κλήσεις. Ο ηθοποιός αποκαλύπτει την ταυτότητα της γυναίκας που τον είχε βάλει να τηλεφωνεί στην Λένα. Η γυναίκα ήταν η Ζανέτ, παλιά φίλη της Λένας και ερωμένη του Αντώνη. Η Ζανέτ συνελήφθηκε και ομολόγησε το έγκλημά της (<http://www.cine.gr/film.asp?id=701279&session-id=0717c66bf9ff1117454281c0b77fa02a> , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020).

Η ταινία έκοψε συνολικά 209.225, γεγονός που την έφερε στην εικοστή τρίτη θέση επί συνόλου ενενήντα ταινιών κατά την περίοδο 1964 – 1965 (<https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%91%CE%BC%CF%86%CE%B9%CE%B2%CE%BF%CE%BB%CE%AF%CE%B5%CF%82> , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020).

Όπως προαναφέρθηκε η ταινία *οι Αμφιβολίες* αποτελεί μια διασκευή του βιβλίου του Γιάννη Μαρή *Το κόκκινο βάζο*, αρχικός τίτλος του οποίου ήταν *Τα μεσάνυχτα θα πεθάνεις, αγάπη μου*. Η πρώτη δημοσίευση του βιβλίου έγινε το 1956 στην Εφημερίδα Απογευματινή. Λέγεται ότι ο Γιάννης Μαρή σχολίασε στον σκηνοθέτη της ταινίας ότι η ταινία ήταν μεν ωραία, αλλά δεν είχε σχέση με το βιβλίο του, με τον ίδιο τον σκηνοθέτη να παραδέχεται ότι έγινε προσθήκη νέων προσώπων και εν τέλει, δημιουργήθηκε ένα διαφορετικό έργο, το οποίο είχε και διαφορετικό ένοχο (Δελβερούδη, 1992).



Εικόνα 15: Η αφίσα της ταινίας *Αμφιβολίες*

Κεφάλαιο 4^ο: Ελληνικός κινηματογράφος και λογοτεχνικές μεταφορές: Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος

4.1 Εισαγωγή

Σύμφωνα με όσα αναλύθηκαν στα παραπάνω κεφάλαια, η τάση για την πιο συναινετική προσέγγιση των γεγονότων που έλαβαν χώρα κατά την δεκαετία του 1940, ξεκίνησε να αναπτύσσεται κατά την διάρκεια της Μεταπολίτευσης. Κύριος στόχος ήταν η επίτευξη της εθνικής ενότητας. Για το λόγο αυτό, οι ταινίες που ακολουθούν την τάση αυτή, επιχειρούν να ενταχθεί οριστικά πια η Αντίσταση στο εθνικό αφήγημα τόσο σε πολιτικό όσο και σε συμβολικό επίπεδο. Έτσι, η Αντίσταση πήρε την μορφή του αγώνα που πραγματοποιήθηκε από ολόκληρο το ελληνικό έθνος, μόνος σκοπός του οποίου ήταν να καταφέρει να απελευθερωθεί από τις δυνάμεις κατοχής, αλλά και γενικά από τις ξένες δυνάμεις. Βέβαια, πρέπει να αναφερθεί ότι

ορισμένα ευαίσθητα και προβληματικά σημεία της περιόδου 1940 – 1949, ακόμα και σε ακαδημαϊκό – ιστορικό επίπεδο δεν είχε επιχειρηθεί και είναι κάτι το οποίο πραγματοποιήθηκε αρκετά χρόνια μετά (Λεμονίδου, 2019, Πηγή: <http://clioturbata.com/%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82/greek-cinema/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/10/2020).

Επιπρόσθετα, σε ότι αφορά τις ελληνικές κινηματογραφικές παραγωγές, από το 1974 και έπειτα οι ταινίες που προέρχονταν από τον εμπορικό κινηματογράφο παραχώρησαν την θέση τους σε αυτές του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Το περιεχόμενο των τελευταίων ήταν σαφώς πιο ανθρωποκεντρικό και εμφανώς πολιτικοποιημένο. Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή τα χρόνια αμέσως μετά την δικτατορία ακολούθησαν πλήρως τις καλλιτεχνικές και πνευματικές τάσεις που επικρατούσαν στην Ελλάδα, είχαν συγκεκριμένο ιδεολογικό προσανατολισμό και ταυτόχρονα, απέρριπταν όλα όσα θεωρούνταν ως αποδεκτά κατά τις προηγούμενες δεκαετίες. Στις παραγωγές αυτές δημιουργήθηκαν νέοι τρόποι κινηματογραφικής αφήγησης και στόχος ήταν να αποτυπωθούν τα βιώματα των πρωταγωνιστών ακριβώς όπως τα έζησαν οι ίδιοι χωρίς υπερβολές και χωρίς να εστιάζουν στην ιδεολογία που πρέσβευε ο καθένας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ταινιών που ανήκουν στην πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο είναι τα ακόλουθα: η ταινία που γύρισε ο Παντελής Βούλγαρης το 1976 με τίτλο *Χάπυ Ντέι* και αυτή του 1977 του Θεόδωρου Αγγελόπουλου με τίτλο *Οι Κυνηγοί* (Φλιτούρης, 2008: 395 - 401).

Βέβαια, η ολοκληρωτική αλλαγή στον τρόπο διαχείρισης και πολιτικής και πολιτισμικής προσέγγισης των γεγονότων της δεκαετίας του 1940 πραγματοποιήθηκε μετά και το 1981. Σε αυτήν την αλλαγή συνέβαλλαν αφενός, η αναγνώριση, το 1982, της Εθνικής Αντίστασης και αφετέρου, η απόφαση καταστροφής των φακέλων που εμπεριείχαν πολιτικά και κοινωνικά φρονήματα, το 1989. Παρά το γεγονός ότι οι προαναφερθείσες ενέργειες προκάλεσαν πλήθος διαφορετικών αντιδράσεων και αντιπαραθέσεων, συνέβαλλαν έμπρακτα στην κατάρριψη των μετεμφυλιακών διακρίσεων που είχαν επικρατήσει στην ελληνική κοινωνία για πολλά χρόνια, αφήνοντας, έτσι, περιθώριο για την διατύπωση εναλλακτικών αφηγήσεων που διαφοροποιούνταν από αυτές του παρελθόντος.

4.1 Ο Νέος και ο Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος

Οι πρώτες ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου εμφανίστηκαν από το 1970 και είχαν ως κύρια χαρακτηριστικά τους την καλλιτεχνική πτυχή και το έντονο πολιτικοποιημένο περιεχόμενο. Παρά την ύπαρξη λογοκρισίας λόγω του δικτατορικού καθεστώτος, οι ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου συνέβαλλαν στην ανάδειξη σημαντικών πολιτικών ζητημάτων, όπως είναι για παράδειγμα, ο Εμφύλιος Πόλεμος, αλλά και η πολιτική καταπίεση ιδιαίτερα όσων δεν είχαν πολιτικές πεποιθήσεις φιλικές προς το εκάστοτε καθεστώς (Langman, 2000: 197)

Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Θεόδωρου Αγγελόπουλου είχε τίτλο «Αναπαράσταση» και προβλήθηκε το 1970. Η ταινία αυτή αποτέλεσε το σημείο εκκίνησης για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο και συνέβαλλε στην προβολή της χώρας στο εξωτερικό, μέσω της διάκρισής της στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου (Papadimitriou, 2015: 120). Μια ακόμη σημαντική ταινία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου είναι και η Ευδοκία του Αλέξη Δαμιανού που γυρίστηκε το 1971.

Όλες οι ταινίες που έχουν προαναφερθεί, όπως και πολλές άλλες, όπως είναι για παράδειγμα, *Οι Μέρες του '36* του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, *Η Φόνισσα* του Κώστα Φέρρη ή *το προξενιό της Άννας* του Παντελή Βούλγαρη δημιούργησαν μια νέα κατάσταση για τον νέο ελληνικό κινηματογράφο. Ένας από τους βασικούς λόγους του ενθουσιασμού του κοινού αποτελεί το γεγονός ότι οι νέοι σκηνοθέτες έθιγαν ζητήματα που το κοινό θεωρούσε ως σημαντικά, χωρίς να φοβάται την λογοκρισία του δικτατορικού καθεστώτος (Horton, 2016: 76).

Από άποψη αισθητικής, μέσω των ταινιών που εκπροσωπούσαν το νέο ελληνικό κινηματογράφο, εισήχθησαν νέες γωνίες λήψης, μειώθηκε η συμμετοχή της μουσικής και μεταφέρθηκαν τα γυρίσματα σε εξωτερικούς χώρους (Karalis, 2012: 148). Ο ηθοποιός αντικαταστάθηκε από τον σκηνοθέτη, καθώς ο τελευταίος πια λογίζεται ως η κινητήρια δύναμη της ταινίας, ενώ ταυτόχρονα, οι χαρακτήρες έγιναν πιο σύνθετοι (Karalis, 2012: 154). Όσον αφορά στην οικονομική πλευρά της παραγωγής του κινηματογράφου και αυτή παρουσιάστηκε διαφορετική. Οι ταινίες χρηματοδοτούνταν και διανέμονταν πια από μικρές εταιρείες (Papadimitriou, 2015: 120).

Οι ριζικές αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν στην ελληνική κοινωνία με την Μεταπολίτευση επηρέασαν άμεσα και την πολιτιστική ζωή της Ελλάδας. Πιο συγκεκριμένα, αναφορικά με τον κινηματογραφικό χώρο, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, το οποίο ιδρύθηκε το 1970, αποτέλεσε δικαιοδοσία του Υπουργείου Πολιτισμού και ανέλαβε ενεργότερο ρόλο στην χρηματοδότηση ταινιών (Karalis, 2012: 193). Όμως, οι σκηνοθέτες δεν θεωρούνταν πλέον ως τολμηροί ή ριζοσπαστική, καθώς υπήρχε ελευθερία του λόγου και είχε καταργηθεί η λογοκρισία. Επίσης, η όλο και αυξανόμενη παρουσία της τηλεόρασης στον οικιακό χώρο, είχε ως αποτέλεσμα της αλλαγή των ψυχαγωγικών συνηθειών του ελληνικού πληθυσμού. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την σημαντική μείωση των αιθουσών προβολής. Έτσι, τόσο η έντονη παρουσία της τηλεόρασης όσο και η μείωση των αιθουσών συνετέλεσαν στην μερική αποδυνάμωση του εγχώριου καλλιτεχνικού κινηματογράφου (Horton, 2016: 76).

Παρόλα αυτά, όμως, και αυτή την περίοδο ο ελληνικός κινηματογράφος γνώρισε σημαντικές διεθνείς διακρίσεις. Για παράδειγμα, ο *Θίασος* του Θεόδωρου Αγγελόπουλου καθιέρωσε τον σκηνοθέτη στο διεθνές καλλιτεχνικό στερέωμα και με τις αρκετές διακρίσεις του σε διεθνή φεστιβάλ, συνέβαλλε στην αναγνώριση του ελληνικού κινηματογράφου διεθνώς (Horton, 2016: 76). Εξίσου σημαντικά παραδείγματα σημαντικών ταινιών της εποχής είναι *Ο άνθρωπος με το γαρόφαλλο* του Νίκου Τζίμα και *Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας* του Νίκου Παναγιωτόπουλου.

Με το πέρασμα των χρόνων, ο ελληνικός κινηματογράφος χαρακτηρίστηκε από εσωστρέφεια. Από το 1981, έμφαση δόθηκε στην δημιουργία περισσότερων ποιοτικών ταινιών και λιγότερων εμπορικών. Έτσι, εκείνη την περίοδο προβλήθηκε ένας μεγάλος αριθμός σημαντικών ταινιών, όπως είναι για παράδειγμα, το *Ταξίδι στα Κύθηρα* του Θεόδωρου Αγγελόπουλου το 1984 και *Η τιμή της αγάπης* της Τώνιας Μαρκετάκη το 1984 (Κάραλης, 2012: 199).

Η προαναφερθείσα εσωστρέφεια που χαρακτήρισε τους Έλληνες σκηνοθέτες την συγκεκριμένη χρονική περίοδο είχε ως αποτέλεσμα την κυκλοφορία ταινιών που ήταν αδιάφορες για ένα πολύ μεγάλο μέρος του πληθυσμού της ελληνικής κοινωνίας. Αυτό οδήγησε στην μειωμένη προσέλευση του κοινού στις αίθουσες των κινηματογράφων. Μάλιστα, αναφέρεται ότι από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 ως το 1980 οι ελληνικοί κινηματογράφοι είχαν χάσει το 50% των θεατών τους (Karalis, 2012: 181). Οι ταινίες που παράγονταν

μειώνονταν, ενώ μόνη πηγή χρηματοδότησής τους ήταν το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (Karalis, 2012: 226).

Το 1985, η ταινία του Παντελή Βούλγαρη *Πέτρινα Χρόνια* γνώρισε μια αξιόλογη πορεία και έκλεισε τον κύκλο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Επίσης, χαρακτηριστικό της δεκαετίας του 1980 ήταν το γεγονός ότι οι ταινίες με πολιτικό περιεχόμενο, οι οποίες δεν είχαν πια αντίκτυπο στο ελληνικό κοινό, έδωσαν την θέση τους σε ταινίες που είχαν περισσότερο κοινωνικό περιεχόμενο (Karalis, 2012: 210). Όμως, ούτε αυτές οι ταινίες έφεραν το κοινό πίσω στις κινηματογραφικές αίθουσες και αιτία αυτού ήταν η άνοδος που γνώρισαν οι βιντεοκασέτες εκείνη την εποχή. Συνεπώς, παρά το γεγονός ότι κυκλοφόρησαν ιδιαίτερα σημαντικές ταινίες, αυτές δεν έτυχαν της ανάλογης προσοχής του κοινού (Κασσαβέτη, 2014: 15).

Το διάστημα μεταξύ των ετών 1990 και 1994 η ελληνική κοινωνία γνώρισε έντονες και σημαντικές κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές. Στο διάστημα αυτό η κινηματογραφική βιομηχανία χαρακτηρίστηκε από κατάρρευση και μόνος χρηματοδότης της παρέμενε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Έτσι, το 1991 κυκλοφόρησαν μόλις 14 ταινίες μεγάλου μήκους. Σε μια ύστατη προσπάθεια αναζωογόνησης και αναδιαμόρφωσης του κινηματογραφικού χώρου, το 1993, διοργανώθηκε από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου ένα πρόγραμμα που στόχευε στην χρηματοδότηση νέων σκηνοθετών. Η παραπάνω κατάσταση δε σημαίνει ότι εκείνο το χρονικό διάστημα δεν κυκλοφόρησαν σημαντικές ταινίες (Karalis, 2012: 229).

Έτος – ορόσημο για τον ελληνικό κινηματογράφο αποτέλεσε το 1995, λόγω της κυκλοφορίας της ταινίας του Θεόδωρου Αγγελόπουλου *Το βλέμμα του Οδυσσέα*. Αργότερα, το 1998, ο ίδιος σκηνοθέτης, βραβεύτηκε με χρυσό Φοίνικα για την ταινία του *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (Κατσούνακη, 2015, Πηγή: <http://www.kathimerini.gr/816219/opinion/epikairothta/politikh/apo-ton-aggelopolylo-ston-lan8imo-kai-antistrofa> , Ημερομηνία πρόσβασης: 22/10/2020).

Η μετέπειτα πτώση του κομμουνιστικού καθεστώτος, οι αυξημένες εισροές μεταναστών προερχόμενων από το πρώην Ανατολικό Μπλοκ, αλλά και η δημογραφική αλλαγή της χώρας επέδρασαν σημαντικά στον ελληνικό κινηματογράφο. Ως αποτέλεσμα αυτού, παρατηρείται μετατόπιση του ενδιαφέροντος σε ποικίλα θέματα ευρύτερου κοινωνικού ενδιαφέροντος, όπως

είναι το μεταναστευτικό και τα δικαιώματα της ΛΟΑΤ Κοινότητας. Η αποτύπωση της θεματολογίας αυτής έγινε, από το μεγαλύτερο μέρος των σκηνοθετών, με ρεαλιστικό τρόπο. Στην χρηματοδότηση των ταινιών μετείχαν πλέον και άλλοι φορείς, όπως ορισμένα τηλεοπτικά κανάλια. Σημαντική για την αύξηση των εισπράξεων ήταν, επίσης, και η έλευση των multiplex κινηματογράφων (Χαρμπής, 2016, Πηγή: <https://www.kathimerini.gr/culture/cinema/851782/i-timi-toy-ellinikoy-sinema/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 22/10/2020).

Από το 1997 ως και σήμερα έχει προβληθεί πλήθος ιδιαίτερα αξιόλογων ταινιών, οι οποίες ασχολήθηκαν με ζητήματα της νεοελληνικής πραγματικότητας και τράβηξαν την προσοχή του κοινού. Κάποιοι από αυτές, όπως είναι για παράδειγμα, *Η ψυχή στο στόμα* του Γιάννη Οικονομίδη, συγκέντρωσαν αμφιλεγόμενες κριτικές, λόγω της πρωτοφανούς λεκτικής βίας. Έτσι, ταινίες, καλές παραγωγές, ορισμένες εκ των οποίων αποτελούν συμπαραγωγές με μια ή περισσότερες χώρες του εξωτερικού, όπως είναι οι *Νύφες* του Παντελή Βούλγαρη, οδήγησαν τον ανεξάρτητο ελληνικό κινηματογράφο στην αναγέννηση και δημιούργησαν και νέες πηγές χρηματοδότησης πέραν των κρατικών (Δερμιτζάκης, 2016: 24).

Σημαντική για τον ελληνικό κινηματογράφο είναι και η περίοδος της οικονομικής ύφεσης που γνώρισε η Ελλάδα από το 2009 έως το 2019. Πιο συγκεκριμένα, κατά τα πρώτα χρόνια της οικονομικής ύφεσης, οι εισπράξεις των κινηματογράφων παρέμειναν σε υψηλά επίπεδα, καθώς κυκλοφόρησαν ιδιαίτερα καλές και επιτυχημένες ταινίες, όπως είναι η *Ψυχή Βαθιά* του Παντελή Βούλγαρη το 2009, το *Τανγκό των Χριστουγέννων* του Νίκου Κουτελιδάκη το 2011, *Ο Θεός αγαπάει το χαβιάρι* του Γιάννη Σμαραγδή το 2012, *Η Ρόζα της Σμύρνης* του Γιώργου Κορδέλλα το 2016, η *Μικρά Αγγλία* του Παντελή Βούλγαρη το 2013 και η *Ευτυχία* του Άγγελου Φραντζή το 2019 (Ρόμπυ, 2019, Πηγή: <https://flix.gr/articles/greek-box-office-2010-2019.html> , Ημερομηνία πρόσβασης: 22/10/2020).

Από το 2009 και μετά με σημαντικές ελληνικές παραγωγές, η Ελλάδα γνώρισε και πάλι διεθνή αναγνώριση και έλαβε βραβεύσεις από διεθνείς εκδηλώσεις, όπως είναι το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Κανών. Με τον *Κυνόδοντα* του Γιώργου Λάνθιμου, αλλά και άλλες παραγωγές δημιουργήθηκε μια καινούργια τάση στον ελληνικό κινηματογράφο, η οποία ονομάστηκε από τους ξένους κριτικούς ως Greek Weird Wave (Rose, 2011, Πηγή: <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> , Ημερομηνία πρόσβασης: 22/10/2020). Κοινά στοιχεία των ταινιών που ανήκουν στην τάση αυτή είναι η

εμμονή στην βία, οι ακατάληπτοι διάλογοι και οι αφύσικες ερμηνείες των ηθοποιών. Το τέλος του Greek Weird Wave ήρθε το 2015 με τον *Αστακό* του Γιώργου Λάνθιμου (Γιάγκος, 2015, Πηγή: http://www.athinorama.gr/cinema/article/o_astakos_kai_to_telos_tou_greek_weird_wave-2509839.html , Ημερομηνία πρόσβασης: 22/10/2020).

4.2 Παραδείγματα μεταφορών βιβλίων σε ταινίες στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο

Στην παρούσα ενότητα εξετάζονται οι ακόλουθες μεταφορές βιβλίων στον νέο ελληνικό κινηματογράφο:

1. «*Η Ρόζα της Σμύρνης*» σε σκηνοθεσία του Γιώργου Κορδέλλα, η οποία βασίστηκε στο βιβλίο «*Ισμαήλ και Ρόζα*» του Γιάννη Γιαννέλη – Θεοδοσιάδη.
2. «*Μικρά Αγγλία*» σε σκηνοθεσία Παντελή Βούλγαρη, που στηρίχθηκε στο ομότιτλο βιβλίο της Ιωάννας Καρυστιανή.
3. «*Δεμένη Κόκκινη Κλωστή*» σε σκηνοθεσία Κώστα Χαραλάμπους, βασισμένη στο βιβλίο «*Κόκκινη Κλωστή Δεμένη*» της Ζωρζ Σαρή.
4. *Η κάθοδος των εννιά*
5. *Η Καγκελόπορτα*
6. *Ο Λοιμός*

4.2.1 Η Ρόζα της Σμύρνης

Το σενάριο της ταινίας που σκηνοθέτησε ο Γιώργος Κορδέλλας η *Ρόζα της Σμύρνης* βασίζεται στο βιβλίο του Γιάννη Γιαννέλη – Θεοδοσιάκη με τίτλο *Ισμαήλ και Ρόζα* που κυκλοφορεί από το 2006 από τις εκδόσεις Πατάκη. Τα γυρίσματα της ταινίας πραγματοποιήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη, την Μυτιλήνη, την Σμύρνη και την Αθήνα. Τόσο η σκηνογραφική όσο και η ενδυματολογική αναπαράσταση δυο διαφορετικών εποχών «μεταφέρουν» τον θεατή στην Σμύρνη του 1922 και την Αθήνα του 1987. Η σεναριογράφος της ταινίας είναι η Χριστίνα Λαζαρίδη, ενώ η μουσική είναι του Δημήτρη Παπαδημητρίου και οι στίχοι των τραγουδιών είναι του Γιώργου Κορδέλλα και τα ερμηνεύουν οι Χάρις Αλεξίου, Μανώλης Μητσιάς και Αρετή Κετιμέ.

Η ταινία του Γιώργου Κορδέλλα μεταφέρει τον θεατή στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Η *Ρόζα της Σμύρνης* χαρακτηρίζεται ως μια ταινία που είναι ανθρωποκεντρική και μεταφέρει στον κινηματογράφο το βιβλίο *Ισμαήλ και Ρόζα*, το οποίο γράφτηκε από τον Γιάννη Γιαννέλλη – Θεοδοσιάδη πριν 15 χρόνια και περιγράφει την μοιραία συνάντηση των ηρώων, οι οποίοι ήρθαν κοντά κατόπιν ανατροπών και συμπτώσεων. Τόσο η ιστορία του βιβλίου όσο και αυτή της ταινίας είναι ανθρωποκεντρική και ερωτική. Διαδραματίζεται το 1987, αφετηρία της όμως είναι η Σμύρνη του 1922. Κεντρικός άξονας του βιβλίου είναι το μυστικό που χάθηκε από την Καταστροφή της Σμύρνης και αναλήφθηκε πάλι την δεκαετία του 1980. Ο άξονας αυτός διατηρήθηκε και στην μεταφορά του βιβλίου στην μεγάλη οθόνη.

Η ιστορία μεταφέρει τον θεατή σε ένα μη αναμενόμενο εύρημα από την εποχή της Καταστροφής της Σμύρνης το 1922, σε παλαιοπωλείο της πόλης κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Το εύρημα αυτό οδήγησε στην αποκάλυψη ενός μυστικού του παρελθόντος. Η ταινία αποτελείται από τις προσωπικές διαδρομές των πρωταγωνιστών, αλλά και τις ανατροπές που συμβαίνουν σε αυτές και τους αναγκάζουν να επαναδιαπραγματευτούν με το παρελθόν και να επαναπροσδιορίσουν την μελλοντική τους πορεία. Βασικό στοιχείο της αφήγησης αποτελούν οι συγκρούσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες, οι οποίες μπορούν να επηρεάσουν την ζωή τους και τις σχέσεις που δημιουργούν. Στην αφήγηση καταγράφεται, επίσης, η εσωτερική μεταμόρφωση των χαρακτήρων, η οποία είναι σταδιακή και περιλαμβάνει κρυμμένες εμμονές και φόβους που πρέπει να ξεπεραστούν. Δημιουργείται προβληματισμός, μέσω της ταινίας, σχετικά με τις εμμονές των ανθρώπων και τους ποικίλους τρόπους ανάγνωσης μιας ιστορίας. Οι βασικοί χαρακτήρες της ταινίας είναι ο Δημήτρης, η Ρόζα, η Μαριάννα και η Ρίτα.

Η κινηματογραφική μεταφορά του *Ισμαήλ και Ρόζα* είναι μια ταινία εποχής, η οποία κατά βάση έχει γυριστεί στην Αθήνα και απεικονίζει το 1987. Αυτό καθιστά την σκηνοθεσία της ιδιαίτερα δύσκολη, λόγω του ότι η πόλη της Αθήνας έχει υποστεί αλλοίωση σε σχέση με το παρελθόν. Δεν έχει γίνει συντήρηση των περιοχών, σύμφωνα με όσα ίσχυαν στο παρελθόν. Για το λόγο αυτό, ο σκηνοθέτης αφενός, αναζήτησε μέρη στα οποία υπήρχαν ακόμη στοιχεία που συνδέονται με την εποχή της ταινίας και αφετέρου, εξαφάνισε τις σύγχρονες «παρεμβολές» χρησιμοποιώντας σκηνογραφικές παρεμβάσεις.

Ως σημεία γυρισμάτων της ταινίας στην Αθήνα επιλέχθηκαν ιδιαίτερα και παραδοσιακά μέρη, όπως είναι για παράδειγμα, το Μοναστηράκι, το Μουσείο Βορρέ της Παιανίας, η Εστία

της Νέας Σμύρνης, στην οποία φιλοξενείται πλήθος κειμηλίων των προσφύγων της Μικράς Ασίας, αλλά και η Αθηναϊκή Λέσχη, στην οποία δεν μπορεί να έχει πρόσβαση το ευρύ κοινό.

Η ταινία, όπως προαναφέρθηκε, διαδραματίζεται κατά κύριο λόγο το 1987, εποχή εξαιρετικά ιδιαίτερα ως προς την ενδυμασία του πληθυσμού, η οποία σήμερα χαρακτηρίζεται ως vintage. Τα ρούχα της εποχής ήταν ιδιαίτερα και έντονα. Το μεγαλύτερο μέρος των ενδυμάτων που χρησιμοποιήθηκαν για την ταινία βρέθηκαν μέσω φίλων και συγγενών των συντελεστών, μέσω προσφοράς των εθελοντών ή από βεστιάρια. Κάθε ρόλος της ταινίας διαθέτει τον δικό του χαρακτήρα και αυτός πρέπει να αποτυπώνεται και στην ενδυμασία του ηθοποιού που υποδύεται τον συγκεκριμένο ρόλο. Έτσι, για την Μαριάννα, η οποία υποδύεται μια καλλιτέχνη που έχει ανήσυχο πνεύμα, επιλέχθηκαν ρούχα πιο ελεύθερου στυλ, ώστε να προβληθεί η διαφορετικότητά της. Από την άλλη, η Ρίτα υποδύεται μια επαγγελματία και το στυλ της πρέπει να είναι κομψό και κλασικό και ίσως πιο συντηρητικό.

Σημαντικό σημείο της ταινίας τόσο για την πλοκή όσο και για την ενδυμασία είναι και η αναπαράσταση της σκηνής του

γάμου της Ρόζας το 1922. Η ενδυματολόγος της ταινίας προσπάθησε να χρησιμοποιήσει τα αυθεντικά ρούχα της εποχής εκείνης. Σημαντική δυσκολία αποτέλεσε η διαφορετική σωματική διάπλαση μεταξύ των ατόμων του τότε και του τώρα.

Έτσι, σε πολλές σκηνές



χρειάστηκε να ραφτούν ρούχα για την ολοκλήρωση των γυρισμάτων μιας ή περισσότερων σκηνών. Είναι σαφές ότι στον τομέα της ενδυμασίας περιλαμβάνονται και τα υπόλοιπα αξεσουάρ, όπως είναι για παράδειγμα, τα κοσμήματα ή τα παπούτσια. Ειδικά τα τελευταία ήταν ιδιαίτερα δύσκολο να βρεθούν και χρειάστηκε να δημιουργηθούν. Το ίδιο συνέβη και με το νυφικό που φορούσε η Ρόζα στο γάμο της (Στην εικόνα απεικονίζεται η σκηνή του γάμου. Πηγή της εικόνας: <https://m.myfilm.gr/v2/site-map-2/movies/81-drama/1338-roza-tis-smyrnis-2017?showall=1#gallery6546fc5c8d-3>).

Επιπρόσθετα, σημαντική είναι και η τεχνοτροπία της ταινίας. Μια από αυτές είναι η τέχνη της σκιάς. Πιο συγκεκριμένα, όπως προαναφέρθηκε η Μαριάννα είναι μια καλλιτέχνης, η οποία δημιουργεί έργα, τα οποία έχουν μικτή τεχνική και είναι φτιαγμένα από διαφορετικά αντικείμενα και υλικά. Έτσι, εμπνεόμενη από την Σμύρνη του 1922, δημιουργεί ένα γλυπτό, το οποίο βασιζόταν στο καμπαναριό της Αγίας Φωτεινής. Το έργο αρχικά, ομοιάζει σε ένα αφηρημένο και άναρχο αντικείμενο φτιαγμένο από λαμαρίνες, όμως όταν φωτίζεται υπό συγκεκριμένη γωνία φανερώνει ένα εντυπωσιακό έργο σκιάς. Το έργο αυτό στην πραγματική ζωή δημιουργήθηκε από τον καλλιτέχνη Τριαντάφυλλο Βαΐτση για τις ανάγκες της ταινίας¹⁵.



Τέλος, ιδιαίτερο ουσιαστικό ρόλο στην ταινία διαδραματίζει και η μουσική της, συνθέτης της οποίας είναι ο Δημήτρης Παπαδημητρίου. Οι μελωδίες του είναι νοσταλγικές και έχουν άρωμα ανατολίας.

4.2.2 Η μεταφορά της «Μικράς Αγγλίας» στην μεγάλη οθόνη

Το βιβλίο της Ιωάννας Καρυστιανή *Μικρά Αγγλία* εκδόθηκε το 1997 από τις εκδόσεις Καστανιώτη, μεταφράστηκε σε πολλές ξένες γλώσσες και έλαβε το Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος. Η κινηματογραφική μεταφορά του βιβλίου έγινε σε σκηνοθεσία του Παντελή Βούλγαρη και σενάριο της ίδιας της συγγραφέως. Το είδος της ταινίας είναι κοινωνική.

Η ιστορία λαμβάνει χώρα στο νησί της Άνδρου τις δεκαετίες του 1930 και 1940. Στόχος της είναι η καταγραφή της αγωνίας, της αγάπης, της δυσκολίας και της προσμονής τόσο των ατόμων που βρίσκονταν μέσα στην θάλασσα, οι οποίοι ήταν κατά κύριο λόγο άνδρες όσο και των ατόμων που παρέμεναν στην στεριά, γυναίκες στον μεγαλύτερο αριθμό τους.

Επίσης, η ταινία παρουσιάζει τους κοινωνικούς ρόλους που έπρεπε να παίζουν οι άνθρωποι μέσα στις αυστηρές επιταγές της κλειστής κοινωνίας στην οποία ζούσαν. Οι ρόλοι

¹⁵ Το καμπαναριό που δημιούργησε ο Τριαντάφυλλος Βαΐτσης. Πηγή: <https://www.postmodern.gr/to-kabanario-tis-smurnis-apo-ton-kallitecni-skion-triantafyllo-va%CE%90tsi/>

αυτοί καθόριζαν τον τρόπο με τον οποίο δρούσαν και αντιδρούσαν σε πλήθος θετικών και αρνητικών καταστάσεων, όπως είναι για παράδειγμα, η μοναξιά, ο πόλεμος και το πένθος.

Καθώς στόχος του βιβλίου, αλλά και της ταινίας δεν είναι η παρουσίαση του ιδεατού, τα γυρίσματα της ταινίας δεν πραγματοποιήθηκαν καλοκαίρι, παρόλα αυτά, όμως, τα γραφικά τοπία της Άνδρου αναδεικνύονται με υπέρμετρη ευαισθησία. Η ταινία δεν είναι μια ταινία εποχής, καθώς επιχειρεί να υπερβεί την εποχή στην οποία λαμβάνει χώρα. Ο σκηνοθέτης επιχείρησε να αποτυπώσει μια σύνθετη ιστορία μέσω μιας διεισδυτικής και στοχαστικής ματιάς. Οι πρωταγωνιστικοί ρόλοι απονέμονται σε πρωτοεμφανιζόμενους ηθοποιούς, ενώ χαρακτηριστικό του σκηνοθέτη είναι και το πολυπληθές καστ ηθοποιών.

Χαρακτήρες της ταινίας είναι η 20χρονη Όρσα, ο Σπύρος Μαλταμπέ, η Μόσχα, αδελφή της Όρσα και η μητέρα τους Μίνα. Η ταινία, αλλά και το βιβλίο, σκιαγραφούν την ζωή σε μια κοινωνία της εποχής, η οποία θέλει τις γυναίκες υποταγμένες στο θέλημα των ανδρών, να παντρεύονται άνδρες που είναι ναυτικοί και να μένουν μόνες, πίσω στο νησί, έχοντας το πλήρες βάρος της οικογένειας πάνω τους. Ο σκηνοθέτης Παντελής Βούλγαρης δίνει ιδιαίτερη βάση στην ανθρώπινη εμπειρία. Έτσι, στηριζόμενος στην ναυτική παράδοση της Άνδρου των δεκαετιών του 1930 και 1940, επιθυμεί να παρουσιάσει με ευαισθησία και σαφήνεια όλα τα συναισθήματα των ανθρώπων της εποχής αναφορικά με τα γεγονότα που καλούνταν να αντιμετωπίσουν στην καθημερινότητά τους. Στόχος του, επίσης, ήταν να παρουσιάσει μια περίοδο της ελληνικής ιστορίας, η οποία δεν έχει προβληθεί ιδιαίτερα (Γαλανού, 2020, Πηγή: <https://flix.gr/cinema/mikra-agglia.html> , Ημερομηνία πρόσβασης: 25/10/2020).

Από την άλλη, για την ίδια την συγγραφέα, το μυθιστόρημα και το σενάριο είναι λέξεις που έχουν τυπωθεί στο χαρτί. Η ταινία επιχειρεί να αποτυπώσει τα γεγονότα, την πλοκή και τους χαρακτήρες με την μορφή της εικόνας. Έτσι, ενώ με το βιβλίο ο αναγνώστης φαντάζεται την εικόνα του κειμένου, στην ταινία το κείμενο αποτελεί ένα τετελεσμένο γεγονός, το οποίο προβάλλεται στον θεατή. Έτσι, ο τελευταίος μπορεί να εντοπίσει τα πιθανά κενά και τις πιθανές αστοχίες (Γαλανού, 2020, Πηγή: <https://flix.gr/cinema/mikra-agglia.html> , Ημερομηνία πρόσβασης: 25/10/2020).

4.2.3 Η «Δεμένη Κόκκινη Κλωστή» στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο

Η σκηνοθεσία της ταινίας *Δεμένη Κόκκινη Κλωστή* ανήκει στον Κώστα Χαραλάμπους και είναι η δεύτερη ταινία μεγάλου μήκους του, η οποία κυκλοφόρησε το 2011. Η ταινία δημιούργησε πολλές αντιδράσεις και συγκρούσεις, καθώς αναφέρεται στην περίοδο της «Λευκής Τρομοκρατίας», μετά την Συμφωνία της Βάρκιζας, σε ορεινό χωριό της Στερεάς Ελλάδας. Βασικό στοιχείο της ταινίας είναι η βία, η οποία αποτέλεσε και δομικό συστατικό της περιόδου. Κατά κύριο λόγο, η ταινία αφηγείται την ιστορία ενός νέου κομμουνιστή και πρώην αντάρτη του ΕΛΑΣ, ο οποίος καταφεύγει εξαναγκαστικά στα βουνά λόγω των δράσεων ακροδεξιών οργανώσεων στην περιοχή του.

Αναλυτικότερα, η έναρξη της αφήγησης της ταινίας γίνεται με την ένοπλη αυτοδικία ενάντια σε πρώην μαχητές του ΕΛΑΣ από μέλη ακροδεξιάς οργάνωσης, ηγέτης της οποίας ήταν ο Μίχας. Το συμβάν αυτό λαμβάνει χώρα μετά την υπογραφή της Συνθήκης της Βάρκιζας το 1945 και την παράδοση των όπλων. Την περίοδο εκείνη ένας πολύ μεγάλος αριθμός κομμουνιστών τρομοκρατήθηκαν έντονα τόσο από κρατικές όσο και παρακρατικές οργανώσεις, ενώ το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος δεν είχε προλάβει να προχωρήσει στην λήψη μέτρων που θα βοηθούσαν στην αντίσταση. Έτσι, με τον τρόπο αυτό, ο σκηνοθέτης εισάγει τον θεατή στην πραγματικότητα και ορίζει το ιστορικό πλαίσιο της ταινίας.

Η ταινία παρουσιάζει την ιστορία του Λάμπρου, ο οποίος βιώνει την τρομοκρατία του κρατικού και παρακρατικού καθεστώτος και για το λόγο αυτό αποφασίζει να καταφύγει στο βουνό και να μετάσχει την πρώτη ομάδα αντίστασης προς την λευκή τρομοκρατία. Έπειτα από πλήθος συγκρούσεων και απωλειών, η θέση των ανταρτών στο βουνό προδίδεται από έναν αιχμάλωτο κομμουνιστή και οι ακροδεξιές οργανώσεις σκοτώνουν όλους τους κομμουνιστές πλην του Λάμπρου. Ο ίδιος επιχειρεί να διαφύγει μαζί με την οικογένειά του, αλλά δεν τα καταφέρνει, καθώς η οικογένειά του σκοτώνεται και αυτός είναι ο μόνος επιζών. Η ταινία τελειώνει με τον Λάμπρο να εκτελεί την γυναίκα και το παιδί του Μίχα μπροστά στα μάτια του τελευταίου.

Λόγω του περιεχομένου της, η ταινία προκάλεσε πλήθος ενοχλημένων αντιδράσεων από όλους τους πολιτικούς χώρους. Παρόλα αυτά, η ταινία θίγει ιδιαίτερα σημαντικά, ίσως και αιρετικά, πολιτικά και ιστορικά ζητήματα της ελληνικής ιστορίας. Έτσι, παρουσιάζει την Λευκή Τρομοκρατία που δέχθηκαν οι κομμουνιστές από κρατικές και παρακρατικές ακροδεξιές

οργανώσεις, η οποία οδήγησε τους κομμουνιστές στην δημιουργία του αντάρτικου. Συνεπώς, προσπαθεί να αφαιρέσει την πεποίθηση ότι ο εμφύλιος πόλεμος ήταν αποτέλεσμα των ξένων δυνάμεων, θέλοντας να τονίσει ότι αυτός ήταν προϊόν των εγχώριων πολιτικών δυνάμεων. Επίσης, η ταινία προσπαθεί να δείξει ότι ορισμένα από τα μέλη των ακροδεξιών οργανώσεων ήταν εντολοδόχοι των Γερμανών και συνεργάστηκαν αργότερα με τους Άγγλους και τους Αμερικάνους στοχεύοντας στην εξαφάνιση των κομμουνιστικών οργανώσεων (Παναγόπουλος, 2017, Πηγή: <http://net.xekinima.org/kinimatografos-demeni-kokkini-klosti/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 25/10/2020).

Τέλος, η ταινία στοχεύει στην ανάδειξη των πραγματικών συνεπειών που προέκυψαν από την Συμφωνία της Βάρκιζας και την επακόλουθη απραξία του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος, όταν πολλά από τα μέλη του διώχθηκαν, βασανίστηκαν και εκτελέστηκαν. Η κριτική αυτή προς το ΚΚΕ, όπως αναφέρει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, δεν κινείται από την δεξιά σκοπιά, αλλά στοχεύει στην, όσο το δυνατόν, πιο πιστή χαρτογράφηση των ιστορικών συνθηκών της εποχής εκείνης. Τέλος, χαρακτηριστικό της ταινίας, όπως προαναφέρθηκε, είναι η βία των πρωταγωνιστών της. Η βία αυτή αποτυπώνει ξεκάθαρα και με πραγματικό τρόπο το ιστορικό πλαίσιο της συγκεκριμένης εποχής. Ο υπέρμετρος ρεαλισμός της ταινίας είναι ένα από τα μειονεκτήματά της, καθώς δίνεται βάση περισσότερο στην αφήγηση της ιστορίας και λιγότερο στις αισθητικές επιλογές (Παναγόπουλος, 2017).

Η ταινία *Δεμένη Κόκκινη Κλωστή* αποτελεί μεταφορά του βιβλίου της Ζωρζ Σαρή *Κόκκινη Κλωστή Δεμένη* στον ελληνικό κινηματογράφο. Το βιβλίο εκδόθηκε από τις εκδόσεις Πατάκη το 1996 και αποτελεί αφήγηση των προσωπικών βιωμάτων της συγγραφέως, όπως και ένας μεγάλος αριθμός βιβλίων που η ίδια έχει γράψει. Στόχος του βιβλίου είναι η περιγραφή της φρίκης που βίωσαν οι Έλληνες κατά την περίοδο της Κατοχής, αλλά και τους αγώνες που κατέβαλλε η νεολαία προκειμένου να αντισταθεί στις δυνάμεις κατοχής και να βελτιώσει τις κάκιστες συνθήκες διαβίωσης του πληθυσμού. Το χρονικό πλαίσιο στο οποίο αναφέρεται το βιβλίο είναι η περίοδος 1940 – 1944, όταν η Ελλάδα ευρύτερα και η Αθήνα ειδικότερα βρισκόταν υπό διπλή κατοχή, αυτή των Ιταλών και αυτή των Γερμανών. Επίσης, το βιβλίο δίνει αρκετά ιστορικά γεγονότα προκειμένου ο αναγνώστης να κατανοήσει το ιστορικό υπόβαθρο, αλλά και την ψυχολογία των πρωταγωνιστών. Επιπρόσθετα, στο βιβλίο επισημαίνονται οι συνθήκες ζωής των ατόμων, αλλά και η στάση τους, όπως είναι για παράδειγμα, η παρουσίαση

των ηθών και των εθίμων της εποχής. Στόχος αυτού είναι η παρουσίαση του κοινωνικού και ιστορικού πλαισίου εντός του οποίου λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα, με σκοπό (και πάλι) ο αναγνώστης να κατανοήσει καλύτερα τον χαρακτήρα των ηρώων.

4.2.4 Η κάθοδος των εννιά

Το βιβλίο *Η κάθοδος των εννιά* γράφτηκε το 1959 από τον Θανάση Βαλτινό, όμως δημοσιεύτηκε πρώτη φορά τον Σεπτέμβριο του 1963 στο περιοδικό *Εποχές* (Αγιάτη, 2012, <https://www.tovima.gr/2012/01/04/afieromata/kathodos-gia-karws-ligoteroys/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020). Το 1976, κυκλοφόρησε πρώτη φορά με την μορφή του βιβλίου στα γερμανικά, από τον εκδοτικό οίκο του Δυτικού Βερολίνου LCB-Editionen σε μετάφραση Johannes Veissert. Το βιβλίο δημοσιεύτηκε από τις εκδόσεις Κέδρος στην Ελλάδα το 1978 και το 1979 έγινε ανατύπωσή του (Βεντούρης, 1988, <http://ejournals.lib.auth.gr/1105-3968/article/view/1260>, Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020).

Η μεταφορά του βιβλίου στον κινηματογράφο έγινε το 1984 από τον σκηνοθέτη Χρήστο Σιοπαχά και ο τίτλος της ήταν ίδιος με αυτόν του βιβλίου. Πρόκειται για μια κοινωνική και πολιτική ταινία μεγάλου μήκους, που ανήκει στο είδος της περιπέτειας. Το σενάριο επιμελήθηκε ο ίδιος ο συγγραφέας του βιβλίου. Η παραγωγή της ταινίας έγινε από την ΚΡΟΝΑΚΑ Ε.Π.Ε., την Ε.Ρ.Τ. και το ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (ΕΚΚ). Η ταινία είναι έγχρωμη. Ορισμένοι εκ των ηθοποιών που έλαβαν μέρος ήταν οι Χρήστος Καλαβρούζος, Αντώνης Αντωνίου, Βασίλης Τσάγκλος, Ηλίας Γιαννίτσος και πολλοί άλλοι. Στον ρόλο του αφηγητή ήταν ο Νεόφυτος Ταλιώτης (Βεντούρης, 1988, <http://ejournals.lib.auth.gr/1105-3968/article/view/1260>, Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020).

Η ταινία διαδραματίζεται το καλοκαίρι του 1949, όταν ο ελληνικός εμφύλιος όδευε προς την λήξη του. Ένας μικρός αριθμός ανταρτών του ΕΛΑΣ υποχρεώνεται να εγκαταλείψει τον Ταΰγετο και προχωρούν προς την θάλασσα. Όλα όσα αφήνουν πίσω τους έχουν καταρρεύσει, δεν έχουν κάποιον να τους περιμένει να επιστρέψουν και έχουν χάσει κάθε τους ελπίδα. Κατά την διάρκεια της απεγνωσμένης πορείας τους προς την θάλασσα, ο εθνικός στρατός που είχε ανασυσταθεί και ορισμένοι οπλισμένοι χωρικοί εξόντωσαν τον καπετάν – Νικήτα και τους οκτώ άντρες του. Ο μόνος επιζών είναι ο Νάσιος που είναι μόλις δεκαοχτώ ετών.

Η ταινία *η κάθοδος των εννιά* έλαβε μέρος στο 25^ο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης και βραβεύτηκε με τα βραβεία του Β' ανδρικού ρόλου, της μουσικής και του

πρωτοεμφανιζόμενου

σκηνοθέτη

([https://web.archive.org/web/20160305200550/http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-](https://web.archive.org/web/20160305200550/http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=25&m=2)

[GR&page=650&tiff=25&m=2](https://web.archive.org/web/20160305200550/http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=25&m=2) , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020). Επιπλέον, στο Διεθνές

Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Μόσχας στην ταινία απονεμήθηκε η Χρυσή Σφαίρα

Σκηνοθεσίας (https://www.imdb.com/title/tt0263552/awards?ref =tt_awd, Ημερομηνία

πρόσβασης: 11/11/2020).

Συνολικά, όλες οι βραβεύσεις της ταινίας είναι οι ακόλουθες:

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ (25ο)

ΕΛΛΑΔΑ 1984

ΠΡΩΤΟΕΜΦΑΝΙΖΟΜΕΝΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ (25ο)

ΕΛΛΑΔΑ 1984

Β΄ ΑΝΔΡΙΚΟΥ ΡΟΛΟΥ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ (25ο)

ΕΛΛΑΔΑ 1984

ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΚΡΑΤΙΚΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ ΥΠΠΟ - (ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ)

ΕΛΛΑΔΑ 1985

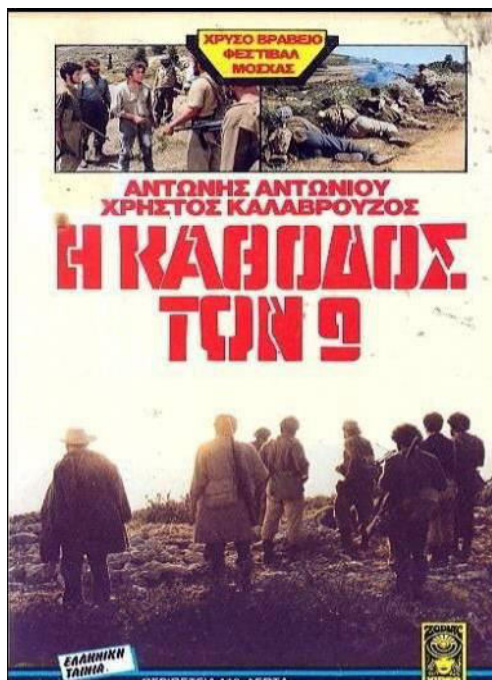
ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΜΟΣΧΑΣ

ΡΩΣΙΑ 1985

ΠΡΩΤΟ ΒΡΑΒΕΙΟ (Πηγή: https://www.imdb.com/title/tt0263552/awards?ref =tt_awd,

Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020).



Εικόνα 14: Η αφίσα της ταινίας Πηγή:
https://www.imdb.com/title/tt0263552/awards?ref =tt_awd, Ημερομηνία
πρόσβασης: 11/11/2020.

4.2.5 Η καγκελόπορτα του Αντρέα Φραγκιά

Η Καγκελόπορτα είναι μια έγχρωμη ταινία, η οποία σκηνοθετήθηκε από τον Δημήτρη Μακρή και στηρίζεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά, το οποίο κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1962 στην Επιθεώρηση Τέχνης. Η ταινία προβλήθηκε το 1978 στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης και της απονεμήθηκε το βραβείο σκηνοθεσίας, στον Βαγγέλη Καζάν απονεμήθηκε το βραβείο ερμηνείας, ενώ η ταινία έλαβε και τιμητική διάκριση για την φωτογραφία της. Επίσης, την ίδια χρονιά, η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου έδωσε στην ταινία το βραβείο καλύτερης ταινίας. Ο Δημήτρης Μακρής έκανε το μοντάζ και το σενάριο της ταινίας, ο Άρης Σταύρου ήταν υπεύθυνος της φωτογραφίας, ο Μικές Καραπιέρης έφτιαξε τα σκηνικά, ενώ η μουσική ήταν του Νότη Μαυρουδή. Την παραγωγή της ταινίας ανέλαβε η B. M. Films και ο Κλέαρχος Κονιτσιώτης ήταν ο διευθυντής παραγωγής της. Στην Καγκελόπορτα έλαβαν μέρος πολλοί γνωστοί Έλληνες ηθοποιοί, όπως ο Φαίδων Γεωργίτσας που ερμήνευσε τον Ευτύχη, ο Βαγγέλης Καζάν που ενσάρκωσε τον Αντώνη, ο Χριστόφορος Νέζερ που έπαιξε τον πατέρα του Άγγελου τον Χαρίλαο, η Εύα

Κοταμανίδου που ενσάρκωσε την Ισμήνη, η Θάλεια Παπάζογλου στο ρόλο της Ευαγγελίας και πολλοί άλλοι. (Βαλούκος, 1998: 132).

Η ταινία προβλήθηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες πρώτη φορά στις 19 Φλεβάρη του 1979 και σημείωσε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, «κόβοντας» 61.231 εισιτήρια, αριθμός που της έδωσε την έβδομη θέση επί συνόλου δεκαπέντε ταινιών για την περίοδο 1978 – 1979 (Ρουβάς – Σταθακόπουλος, 2005: 148).

Στην ταινία *η Καγκελόπορτα* γίνεται παρουσίαση της παράλληλης ιστορίας δυο ανθρώπων, οι οποίοι ζουν το 1970 στην Αθήνα, στην ίδια αυλή. Ο ένας, ο Αντώνης, είναι ένας πρώην αντιστασιακός ανταγωνιστής, ο οποίος, κατόπιν της ήττας του κινήματος, προσπαθεί να βιοποριστεί με ότι του δίνεται από την κοινωνία της εποχής. Από την άλλη, ο Ευτύχης, είναι ένας τέως σαλταδόρος της κατοχής, ο οποίος είναι έντονα ωφελμιστής και κινείται στον ίδιο χώρο με τον Αντώνη. Ο Ευτύχης αποφασίζει να διαθέσει τα λίγα χρήματα που βρίσκονται στην κατοχή του, τα οποία προέρχονται από την προίκα της συζύγου του, στην δημιουργία μιας κλωστοϋφαντουργίας και πείθει και τον Αντώνη να συμμετέχει σε αυτό το εγχείρημα. Όμως, η επιχείρηση δεν προχωράει όπως θα περίμεναν και αυτό έχει ως αποτέλεσμα την κατάρρευση των ονείρων τους, αλλά και των ιδίων, κατ' επέκταση. Ο χώρος και ο χρόνος της ταινίας γίνεται αντιληπτός ήδη από τα πρώτα πλάνα της. Ο θεατής βλέπει μια φτωχή αθηναϊκή συνοικία και από το σκηνικό μπορεί να υποθεθεί ότι βρίσκεται στο Γκάζι. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί ότι παρόλο που στο μυθιστόρημα *Καγκελόπορτα* του Αντώνη Φραγκιά δεν γίνει σαφής ορισμός της τοποθεσίας που διαδραματίζεται το έργο, γίνονται συνεχείς αναφορές σε κοντινές σε αυτή περιοχές, όπως το Θησείο, το Γκάζι και το Μοναστηράκι (<https://www.clickatlife.gr/cinema/story/52717> , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020).

Η κινηματογραφική ταινία η Καγκελόπορτα λαμβάνει χώρα κατά την διάρκεια της περιόδου της διακυβέρνησης της χώρας από τον Κωνσταντίνο Καραμανλή το 1974, αμέσως μετά την πτώση της χούντας και την αποκατάσταση του δημοκρατικού καθεστώτος. Βέβαια, το μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά εκτυλίσσεται κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1950 και συγκεκριμένα το 1954 και περιγράφει την ελληνική κοινωνία αμέσως μετά την ολοκλήρωση του εμφυλίου πολέμου και την διακυβέρνηση της Ελλάδας από τον Στρατηγό Παπάγο. Ο σκηνοθέτης αποφάσισε να τοποθετήσει την πλοκή της ταινίας σε μια περίοδο που ήταν εξίσου ευαίσθητη για την ελληνική κοινωνία, λόγω του αυταρχισμού και των πολιτικών διώξεων που γνώρισαν τα στελέχη της Αριστεράς από την δικτατορική

κυβέρνηση. Ο Δημήτρης Μακρής επιχείρησε να συγκρίνει τις δυο εποχές, έχοντας ως κοινό παρονομαστή την προσπάθεια που καταβάλει ένας αγωνιστής της Αριστεράς να μην συλληφθεί μετά από την καταδίκη του από το στρατοδικείο και την προσπάθεια όλων των ανθρώπων να καταφέρουν να επιβιώσουν και να ζήσουν σύμφωνα με τα νέα δεδομένα και σε ένα περιβάλλον, βασική αρχή του οποίου είναι η οικονομία και το κέρδος (Σταυροπούλου, 2002: 94 – 96).



Εικόνα 15: Σκηνή

από την ταινία

η *Καγκελόπορτα*,

<https://www.clickatlife.gr/cinema/story/52717> , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020

4.2.6 Ο Λοιμός του Αντρέα Φραγκιά

Η έγχρωμη κινηματογραφική ταινία του που σκηνοθέτησε ο Παντελής Βούλγαρης και είχε τίτλο *Happy Day* αποτελεί μεταφορά του μυθιστορήματος του Αντρέα Φραγκιά *Λοιμός*, το οποίο εκδόθηκε από τις εκδόσεις Κέδρος το 1972 (Πηγή: http://lesxianagnosisbiblioudegas.blogspot.com/2020/07/blog-post_30.html, Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020). Σύμφωνα με μαρτυρίες που υπάρχουν το μυθιστόρημα προοριζόταν αρχικά να εκδοθεί με τίτλο *Τα ζώα* το 1967, όμως η επιβολή του δικτατορικού καθεστώτος της 21^{ης} Απριλίου της ίδιας χρονιάς σε συνδυασμό με την ολοσχερή καταστροφή του τυπογραφείου που είχε αναλάβει την εκτύπωση του μυθιστορήματος και κατ' επέκταση του χειρογράφου του συγγραφέα ανέβαλλαν την έκδοσή του. Ο Αντρέας Φραγκιάς το ξαναέγραψε, βασιζόμενος σε όσα μπορούσε να θυμηθεί από το αρχικό, πρωτότυπο κείμενο (Μηλιώνης, 2004: 20).

Η ταινία του Βούλγαρη προβλήθηκε το 1976 στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου στην Θεσσαλονίκη, όπου και έλαβε τα βραβεία καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, μουσικής, καλύτερης ταινίας της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου και ερμηνείας για τους ηθοποιούς Ζωρζ Σαρρή, Σταύρο Κολάρογλου, Κωνσταντίνο Τζούμα, Στάθη Γιαλελή και Γιώργο Μοσχίδη, ενώ ο Θανάσης Αρβανίτης έλαβε τιμητική διάκριση για την ηχοληψία. Την ίδια χρονιά η ταινία *Happy Day* συμμετείχε και στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου στο Λοκάρνο (Βαλούκος, 1998 :304).

Το σενάριο της ταινίας έγινε από τον Παντελή Βούλγαρη, ο Γιώργος Πανουσόπουλος ήταν διευθυντής φωτογραφίας, υπεύθυνος του μοντάζ ήταν ο Αριστείδης Καρύδης Φουξ, ο Θανάσης Αρβανίτης ήταν ο ηχολήπτης της ταινίας, η σκηνογραφία και η ενδυματολογία ήταν του Γιάννη Καλαϊτζή, η μουσική ήταν του Διονύση Σαββόπουλου σε στίχους του ιδίου και του Ορέστη Λάσκου, ερμηνευτές των τραγουδιών ήταν οι Μιχάλης Μενιδιάτης και Σώτος Παναγόπουλος, ενώ η χορογραφία της ταινίας ήταν του Γιάννη Φλερύ. Η παραγωγή της ταινίας έγινε από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και συμμετείχαν σε αυτή γνωστοί Έλληνες ηθοποιοί, μεταξύ των οποίων ήταν η Ζωρζ Σαρή, ο Κωνσταντίνος Τζούμας, ο Γιώργος Μοσχίδης, ο Στάθης Γιαλέλης, ο Δημήτρης Πουλικάκος, ο Γιάννης Μποσταντζόγλου και πολλοί άλλοι (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2006, Ιστότοπος: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/967/>, Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020).

Η συνολική διάρκεια της ταινίας ήταν 100 λεπτά και προβλήθηκε για πρώτη φορά στις κινηματογραφικές αίθουσες την 25^η Οκτωβρίου του 1976. Η ταινία σημείωσε πολύ μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, καθώς τα εισιτήρια που κόπηκαν ήταν συνολικά 61.503, γεγονός που έφερε την ταινία πρώτη στην κατάταξη των 17 ταινιών που κυκλοφόρησαν την ίδια χρονική περίοδο. Η ταινία μπορεί να περιγραφεί περισσότερο ως μια σειρά από διαφορετικά και αυτόνομα επεισόδια, τα οποία διαδραματίζονται και φαινομενικά είναι ρεαλιστικά, η κατάσταση που αποδίδουν όμως είναι φανταστική. Η δυσκολία αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι στο μυθιστόρημα του Φραγκιά απουσιάζει η υπόθεση, με την αυστηρή έννοιά της (<http://cineguerracivil.blogspot.com/2010/11/happy-day-1975.html> , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020).

Μιλώντας σε συνέντευξή του για την δημιουργία της ταινίας *Happy Day*, ο Παντελής Βούλγαρης, ανέφερε ότι δημιούργησε την ταινία αυτή παρακινούμενος από την συναισθηματική

σχέση που τον συνέδεε τόσο με την λογοτεχνία του Αντρέα Φραγκιά γενικά, όσο και με το μυθιστόρημα *Λοιμός* ειδικά. Επισημάνε χαρακτηριστικά ότι «όλοι μεγαλώσαμε με τα βιβλία του Ανδρέα Φραγκιά» (Μαγκλίνης, 2002: 187).

Η ταινία διαδραματίζεται σε ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης που είναι τοποθετημένο σε ένα ελληνικό ξερονήσι και οι συνθήκες που επικρατούν εκεί είναι κόλαση για τους εξόριστους κρατούμενους. Η καθημερινότητα των τελευταίων αποτελείται από συνεχείς ανακρίσεις, από άσκηση φυσικής και ψυχολογικής βίας, από βασανιστήρια και καψώνια διαφόρων ειδών. Ένας εκ των κρατουμένων, αρνούμενος να υποκύψει και να ομολογήσει, υποβάλλεται και συνεχή βασανιστήρια. Στην προσπάθειά του να αποδράσει, πέφτει στην θάλασσα. Όμως, κατά την επίσκεψη της βασίλισσας στο νησί, ο κρατούμενος ανακαλύπτεται από τους δεσμοφύλακες, οι

οποίοι οι διστάζουν να τον εκτελέσουν, αφού ήδη θεωρείτο νεκρός (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2006, Ιστότοπος: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/967/>, Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020).



Εικόνα 16: Σκηνή από την ταινία *Happy Day*,
Πηγή: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/967/>,
Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020.

Κεφάλαιο 5^ο: Κείμενα εμπνευσμένα από τις ταινίες

Κείμενο από τη Μικρά Αγγλία

Αγάπη μου

Μονάκριβε μου,

Ίσως με τούτο το γράμμα σε φέρω πάλι λίγο πιο κοντά όσο μακριά κι αν είσαι. Μια ευκαιρία να σου πω λέξεις που τόσο καιρό που λείπεις δεν τολμώ. Ένα χρόνο μακριά σου και ακόμη δάκρυα πλημμυρίζουν τα μάτια μου κάθε που ξαναζωντανεύει εκείνη η αναθεματισμένη μέρα, ο ζωντανός μου εφιάλτης. “Αγάπη μου” θυμάμαι ήταν η μόνη κραυγή που μπόρεσα να ξεστομίσω. Εκείνη τη στιγμή ξερίζωσα την ψυχή μου και την έδωσα στο χόμα, στον άνεμο, στη βροχή.

Αβάσταχτο συναίσθημα πόνος, θλίψη και πάλι πόνος έχανα τον κόσμο. Είχα πέσει στη γη, όταν γύρω μου υπήρχαν μονάχα βλέμματα που με κάρφωναν και ψίθυροι, που σε μένα έμοιαζαν κραυγές ενώ παντού αντηχούσαν λέξεις σκόρπιες και φράσεις αποκρουστικές “Λυπάμαι πολύ”, “Κρίμα το παλικάρι”, “Καλό Παράδεισο”, “Αντίο”, “Κουράγιο”. Ακόμη τ’ ακούω μέσα στ’ αφτιά μου. Πότε θα τελειώσει;

Πονάω πολύ. Φοβάμαι πολύ. Κλαίω πολύ. Δεν γελάω πολύ. Έχω ματώσει πολύ.

Αγάπη μου ουρλιάζει το μέσα μου, όλα έχουν χαθεί.

Κι εκείνοι θρηνούν δεν είσαι η μόνη λέω στον εαυτό μου μπας και από κάπου βρω να πιαστώ να παρηγορηθώ. Ο δικός μου ο πόνος, ο δικός μου ο θρήνος δεν μπορεί από πουθενά να γαληνέψει. Όλα είναι μάταια. Η ψυχή μου έχει από το σώμα μου βγει.

Αγάπη μου καίγεται το σώμα μου, δεν είσαι πουθενά εσύ.

Πόσο πολύ θα ήθελα να είχαμε προλάβει να κάνουμε το δικό μας παιδί, όπως μου είχες τάξει. “Όμορφο σαν εσένα θέλω να’ ναι” μου έλεγες κι εγώ κοκκίνιζα από ντροπή. Δεν προλάβαμε αγάπη μου η μεγαλύτερη επιθυμία μας από το χάρτη της ζωής μας έχει σβηστεί. Κι εγώ από σένα τίποτα τέτοιο δεν θα’ χω να φροντίζω και να παίρνω δύναμη. Θα ήταν το μόνο βάλσαμο στη ματωμένη μου καρδιά.

Δεν προλάβαμε να ζήσουμε πολλά μαζί, δεν πρόλαβες να ζήσεις εσύ. Όλα τελείωσαν. Όμως ακόμη θα ζεις στην ψυχή μου.

Κάθε μέρα με ήλιο με βροχή εγώ θα είμαι εδώ βράχος. Ναι καλά ακούς βράχος δίπλα σε μάρμαρα. Θεέ μου αν ακούς βλέπεις πως κάτι τέτοιο από τη φύση δεν ταιριάζει, είναι τρελό. Πώς γίνεται να μην υπάρχεις. Όπως και να' χει, εγώ εδώ δίπλα σου, θα σου μιλώ, θα σε προσέχω, θα μοιράζομαι μαζί σου τη ζωή μου και βαθιά μέσα μου θα σε καρτερώ κι ας ξέρω πως δεν θα' ρθεις.

Αγάπη μου, κυλούν τα χρόνια κι εσύ τη θλίψη μου δεν μπορείς να τη δεις κι αν την αισθάνεσαι που είσαι για να την πάρεις μακριά;

Όμοια με τους νεκρούς νιώθω κι εγώ πως είμαι.

Θα περάσει λένε ο πόνος θα περάσει, θα συνηθίσω, θα γίνω καλύτερα, θα ξεχάσω. Πώς να συνηθίσω πώς θα περάσει. Άνθρωπο έχασα, τον άνθρωπό μου, όχι σκουλαρίκι, ούτε σκυλί. Όλοι κάνουν τους ειδικούς και τους ψυχολόγους, μ' έχουν κουράσει. Θέλω να σταματήσω να τους ακούω πια.

“Θα ξαναφτιάξεις τη ζωή σου μια μέρα θα το δεις” μέσα στ' αυτιά μου συνεχώς μουρμουρίζουν, όχι δεν θέλω. Κανένας άνθρωπος δεν μπορεί να αντικαταστήσει κανέναν άλλο. Δεν θέλω να μπει στην καρδιά μου άλλος άνθρωπος, δεν θέλω τέτοιο φάρμακο για τις πληγές μου. Ή εσύ ή κανείς.

Θέλω να γυρίσεις κοντά μου κι αν δεν γίνεται έλα και πάρε με κι εμένα, δεν φοβάμαι να έρθω όπου είσαι εσύ. Μην με ακούς δεν ξέρω τι λέω, δεν θέλω να σε τρομάζω. Είναι που νιώθω πως από το δρόμο που βαδίζαμε μαζί έχω χαθεί. Αισθάνομαι τόσο μόνη κι αδυνατώ να σκεφτώ καθαρά. Αμέτρητα βράδια έρχεται στο μυαλό μου σκέψη τρελή και θέλω να δώσω τέρμα στη ζωή μου τη μάταιη, αλλά ξέρω πως αν κακό μου έκανα θα θύμωνες πολύ. Παραλογίζομαι και ο νους μου θολώνει. Δώσε μου δύναμη να ζητήσω βοήθεια οδεύω ολοταχώς προς την καταστροφή.

Κλείνω τα μάτια και σκέφτομαι πως μου κρατάς το χέρι και η ψυχή μου ηρεμεί, αλλά όλο αυτό κρατά για λίγο.

Αγάπη μου, πονάω πολύ. Ότι κι αν χτίσαμε σκορπίστηκε, τίποτα δεν έχει νόημα αν δεν είσαι εδώ εσύ.

Όπου κι αν είσαι αγάπη μου, άκου την κραυγή μου και ότι πόνο με κυριεύει σκότωσέ τον.

Λύτρωσε με από το αβάσταχτο σκοτάδι της απουσίας σου. Φέρε ξανά τη γαλήνη στην χωρίς πια νόημα κομματιασμένη μου ζωή.

Η αγάπη σου

Κείμενο από τη Ρόζα της Σμύρνης

Ο ξένος

Η αγάπη λένε όλα τα μπορεί, αλλά και τίποτα δεν κάνει. Ο φόβος μερικές φορές είναι μεγαλύτερος σε δύναμη από την αγάπη, ο τρόμος του ξένου, του διαφορετικού, του αλλιώτικου από αυτό που έχουμε συνηθίσει, είναι στιγμές που ξεπερνά τις ανθρώπινες δυνάμεις. Όσο σαρωτική κι αν είναι η αγάπη μπρος στον φόβο μάλλον δειλιάζει.

Κάπου εδώ κοντά μας οι δυο νέοι παλεύουν με το σωστό και το λάθος, τα πρέπει και τα μη μιας κλειστής κοινωνίας. Η Ρόζα είναι 20 χρονών και σπουδάζει στην Αθήνα, στο Τμήμα Διεθνών και Ευρωπαϊκών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Πειραιά, ήταν το όνειρό της και κατάφερε να το πραγματοποιήσει. Έφυγε από τον τόπο καταγωγής της, το Μεσολόγγι και ήρθε στην Αθήνα για να ακολουθήσει τα όνειρά της. Στο τρίτο έτος πλέον επιμελής, πρόθυμη και με τις καλύτερες βαθμολογίες και φυσικά δεν χρωστούσε κανένα μάθημα.

Στις αρχές του εξαμήνου ήρθαν στη σχολή φοιτητές από άλλες χώρες μέσω Erasmus, όπως κάθε χρόνο. Ένα από τους φοιτητές ήταν ο Ισμαήλ. Εκείνος ερχόταν από την Άγκυρα της Τουρκίας, είναι 22 χρονών και σε αντίστοιχο Πανεπιστήμιο στη χώρα του. Οι δυο τους γνωρίστηκαν στα κοινά μαθήματα που παρακολουθούσαν και αμέσως κατάλαβαν ότι υπήρχε μια παράξενη οικειότητα ανάμεσά τους. Για τη Ρόζα ήταν εύκολο να συνεννοηθεί μαζί του καθώς λόγω σχολής είχε επιλέξει την τουρκική γλώσσα ως μάθημα. Η χημεία που είχαν δεν άργησε να εξελιχθεί σε σχέση και το αρχικό πλάνο του Ισμαήλ για ένα εξάμηνο Erasmus δεν άργησε να γίνει ένα ακαδημαϊκό έτος. Η σχέση τους προχωρούσε γρήγορα και πλέον έμεναν μαζί στο φοιτητικό σπίτι της Ρόζας.

Ο μεγαλύτερος φόβος της ήταν να μην μάθει η οικογένειά της για τη σχέση της με τον Ισμαήλ, ήξερε ότι δεν θα τον δεχόντουσαν ποτέ. Οι δικόι της ήταν από ένα χωριό κοντά στο Μεσολόγγι, παλαιών αρχών και βαθιά θρησκευόμενοι, δεν υπήρχε περίπτωση ούτε μια στο εκατομμύριο να

αποδεχτούν τον Τούρκο και κυρίως μουσουλμάνο Ισμαήλ. Από την άλλη πλευρά η οικογένεια του Ισμαήλ ήταν πολύ ανοιχτόμυαλοι άνθρωποι και δεν είχαν τέτοια προβλήματα, από την πρώτη στιγμή γνώριζαν για την ύπαρξη της Ρόζας και την είχαν ήδη γνωρίσει σε ένα από τα ταξίδια που πραγματοποίησαν για να δουν το γιο τους.

Τρία χρόνια μετά η Ρόζα παλεύει με νύχια και με δόντια να μη μαθευτεί η σχέση της και ο Ισμαήλ από την άλλη έχει εγκατασταθεί μόνιμα στην Ελλάδα αφού ολοκλήρωσε της σπουδές του. Η σχέση τους πήγαινε από το καλό στο καλύτερο μέχρι τη στιγμή που ο νεαρός αποφασίζει να κάνει πρόταση γάμου. Ετοιμάζει για εκείνη ένα όμορφο δείπνο στο σπίτι τους, ανάβει κεριά, γεμίζει βάζα με τριαντάφυλλα παντού, φοράει τα καλά του και την περιμένει να γυρίσει από τη δουλειά. Η Ρόζα σαστίζει όταν μπαίνει στο σπίτι και βλέπει όλες αυτές τις ετοιμασίες.

- Τι έγινε; Γιορτάζουμε κάτι;

- Ναι. Πήγαινε φώρα ότι πιο όμορφο έχεις και έλα.

Η Ρόζα ετοιμάζεται όσο πιο γρήγορα μπορεί και όλο απορία περιμένει να δει τι είναι αυτό που γιορτάζουν. “Να δεις που πήρε προαγωγή” σκέφτηκε. “Θέλεις να με παντρευτείς;” της ρώτησε σε άπταιστα ελληνικά. Η Ρόζα χλόμιασε, ήταν λες και έχασε τη γη κάτω από τα πόδια της. “Δε μπορώ, δε γίνεται, μη με πιέζεις, δε μπορώ” του αποκρίθηκε ενώ η φωνή της έτρεμε, ξέσπασε σε κλάματα και κλειδώθηκε στο δωμάτιο.

Οι επόμενες μέρες ήταν δύσκολες και για τους δυο. Απέφευγαν ο ένας τον άλλο, ώσπου ο Ισμαήλ αποφάσισε να φύγει για λίγες μέρες από το σπίτι. Η Ρόζα ήταν τόσο απελπισμένη κι ένιωθε τρομερές τύψεις και ενοχές για ότι είχε συμβεί, ντρεπόταν να πει την αλήθεια στον Ισμαήλ, ο οποίος τόσα χρόνια αγνοεί την ύπαρξη του προβλήματος μιας και φρόντιζε συνεχώς να τον γεμίζει ψέματα και δικαιολογίες όσον αφορά τους δικούς της. Ένα βράδυ αποφασίζει να του στείλει μήνυμα να συναντηθούν για να ξεκαθαρίσει την κατάσταση, εκείνος έρχεται σπίτι και ανοίγουν για πρώτη φορά τα χαρτιά τους. Ο Ισμαήλ είχε καταλάβει χρόνια τώρα πως κάτι δεν πήγαινε καλά με το κομμάτι της οικογένειάς της, αλλά δεν ήθελε να την πιέσει και άφησε τα πράγματα να κυλήσουν. Ήταν μονόδρομος ή θα χώριζαν ή θα πάλευαν για την αγάπη τους και η Ρόζα θα μιλούσε στην οικογένειά της.

Λίγες μέρες αργότερα η Ρόζα φεύγει για το χωριό και σκοπό να μιλήσει στους γονείς της. Τα πράγματα φυσικά όπως και περίμενε δεν πήγαν καλά. Ο πατέρας της της έδωσε μια

σφαλιάρα και ένα τελεσίγραφο μαζί “ Ή το τελειώνεις τώρα με τον βρωμότουρκο ή έρχομαι και σε παίρνω σηκωτή από την Αθήνα”. Τόσο ο πατέρας όσο και τα αδέρφια της ήταν ανένδοτοι, μόνο η μητέρα της κάπως είχε μαλακώσει έτσι που έβλεπε την κόρη της να υποφέρει, αλλά μάταιος κόπος, σε μια καθ’ όλα πατριαρχική οικογένεια είναι δύσκολο μια γυναίκα να τους αλλάξει έστω και λίγο τη γνώμη.

Ο Ισμαήλ βλέπει οι μέρες να περνούν και να μην έχει νέα της Ρόζας και αποφασίζει να πάει στο χωριό να τη βρει. Όταν έφτασε στο σπίτι της επικράτησε μεγάλη αναστάτωση, βγήκαν έξω τα αδέρφια και ο πατέρας της κι έγινε μεγάλος σαματάς, όλο το χωριό μαζεύτηκε και φυσικά μαθεύτηκε η σχέση της με τον Τούρκο, έγινε πρώτη είδηση στο χωριό το ελληνοτουρκικό Lovestory. Ο Ισμαήλ δεν εγκαταλείπει τη μάχη, την επόμενη μέρα αφού τα έχουν συμφωνήσει οι δυο τους αποφασίζουν να κλεφτούν. “Θα φύγεις από το παράθυρο, όπως μου έλεγες ότι κάνετε στο χωριό μικράκι εγώ θα σε περιμένω στο τέλος του δρόμου” της έγραφε στο μήνυμα, έτσι κι έγινε οι δυο νέοι φεύγουν μαζί και επιστρέφουν στην Αθήνα.

Ύστερα από αυτό τα πράγματα έγιναν πολύ γρήγορα, ο Ισμαήλ βαφτίστηκε χριστιανός και πήρε το όνομα Σωτήρης και ο γάμος τους έγινε ένα μήνα αργότερα. Οι γονείς της φυσικά δεν ήρθαν ποτέ στο γάμο, ούτε καν η μητέρα της που τόσο πολύ το ήθελε και είχε αποδεχτεί τον Τούρκο γαμπρό.

Σήμερα η Ρόζα και ο Ισμαήλ – Σωτήρης περιμένουν το πρώτο τους παιδί και ζουν ακόμη στην Αθήνα σε ένα πιο μεγάλο σπίτι. Ο πατέρας της έμαθε πως θα γίνει παππούς, αλλά ούτε κι αυτό φαίνεται να τον έχει μαλακώσει κι ας έχουν περάσει πια δυο χρόνια από το γάμο.

Η αγάπη τους φαίνεται να νίκησε τα εμπόδια, αν και όχι όλα. Η Ρόζα πολλές φορές νοσταλγεί την οικογένειά της, αλλά είναι απόλυτα ευτυχισμένη με την επιλογή της και ελπίζει πως οι δικοί της κάποια μέρα θα μαλακώσουν και θα καταλάβουν πως δεν συμβαίνει κάτι κακό. Σε κάθε προσπάθεια που έκανε να μιλήσει στον πατέρα της στο τηλέφωνο του έλεγε πάντα το ίδιο πράγμα “Βρισκόμαστε στο 2020 πια τι σημασία έχει από που είσαι ή σε ποιο θεό πιστεύεις, αυτό δε σε κάνει λιγότερο άνθρωπο, ούτε σου απαγορεύει να αγαπάς. Ξέχνα όσα έγιναν πριν τόσα χρόνια, εσένα δε σε πείραζε ποτέ κανείς” κι εκείνος συνεχίζει περιφρονητικά να της το κλείνει.

Κείμενο από Δεμένη Κόκκινη Κλωστή

Γράμματα Εμφυλίου Ιούνιος 1947 Αγαπημένε μου,

Πάει καιρός μου έχεις φύγει, μας λείπεις. Να' ναι καλά η γυναίκα του Θωμά δεν ξέρω πως αλλά βρίσκει τρόπο και σου στέλνει τα γράμματα. Τα παιδιά είναι καλά, ρωτούν συνέχεια πότε θα γυρίσεις. Είμαστε καλά, μην ανησυχείς.

Να προσέχεις,

Σοφία

Ιούνιος 1947

Σοφούλα,

Όλα καλά εδώ, κρυβόμαστε και κάθε τόσο αλλάζουμε μέρος. Έχουν χαθεί πολλοί δικοί μας αλλά θα τα καταφέρουμε.

Να μου φιλήσεις τα παιδιά,

Αλέξης

Αύγουστος 1947

Αγαπημένε μου,

Ανησυχούμε πολύ εδώ. Οι στρατιωτικοί κάνουν συνέχεια εφόδους, σας ψάχνουν. Σκότωσαν τον Αρσένη μπροστά στα μάτια των παιδιών του. Δεν δείχνουν κανένα έλεος. Φοβάμαι Αλέξη.

Να προσέχεις,

Σοφία

Οκτώβρης 1947

Αλέξη,

Έχω καιρό να λάβω γράμμα σου. Ο νους μου πάει στο κακό, δεν έχω νέα σου, κανείς δεν ξέρει τίποτα, δεν ξέρω αν ζεις, αν σε έπιασαν και σε βασανίζουν. Φοβάμαι μη σου έκαναν κακό. Τα

παιδιά μου έχουν πάρει το μυαλό, δεν ξέρω πως να τα κουμαντάρω. Κοντεύω να τρελαθώ.
Πρέπει να μάθω αν είσαι καλά.

Σοφία

Δεκέμβρης 1947

Σοφούλα,

Μην ανησυχείς είμαι καλά, αλλάξαμε κρυψώνα και ήταν δύσκολο να επικοινωνήσω με το Θωμά, έχουμε χωριστεί. Τα πράγματα χειροτερεύουν εδώ, δεν έχουμε να φάμε. Κάντε λίγη υπομονή και θα τελειώσει ο πόλεμος, θα τους νικήσουμε, μην χάνεις την πίστη σου. Σύντομα θα ανταμώσουμε.

Αλέξης

Δεκέμβρης 1947

Αγάπη μου,

Το χωριό ρημάζει. Πεινάμε, ξεγελιόμαστε με νερό κι αλεύρι. Δεν μας αφήνει σε ησυχία ο στρατός, καταστρέφουν τα πάντα κι ότι βρίσκουν σε φαγώσιμο το παίρνουν, μας έχουν στη μαύρη λίστα για τα καλά. Η ξαδέρφη μου η Αλίκη στα Γιάννενα μου λέει να πάρω τα παιδιά και να πάω εκεί. Θα μας βοηθήσει είτε και η γυναίκα του Θωμά να φτάσουμε στην πόλη κι από την άλλη αν γυρίσεις πως θα μας βρεις; Θα χάσουμε ακόμη κι αυτή την επικοινωνία.

Σοφία

Φλεβάρης 1948

Σοφούλα,

Να πας στην Αλίκη. Να πάρεις τα παιδιά και να πας, θα είστε πιο ασφαλείς εκεί. Γράψε μου τη διεύθυνση της για να ξέρω που θα σας βρω.

Αλέξης

Μάρτης 1948

Αγαπημένε μου, Το σχέδιο ναυάγησε. Η Αλίκη πέθανε. Μπήκαν στο σπίτι της και τους σκοτώσαν όλους, ακόμη και τα παιδιά ανάθεμά τους. Έχω χάσει τη γη κάτω από τα πόδια μου. Τρέμω μην είμαστε οι επόμενοι. Δεν έχω από πουθενά να πιαστώ, μόνο τα γράμματά σου μου δίνουν ελπίδα, σκέφτομαι ότι όσο αναπνέεις έχει νόημα και η δική μας η ζωή, αλλιώς στ' ορκίζομαι θα' χα βάλει τέλος στο μαρτύριο μας πριν μας σκοτώσουν αυτοί. Είμαι απελπισμένη, δεν ξέρω αν η απουσία σου με πονάει πιο πολύ ή η άθλια κατάσταση που είμαστε εδώ. Μακάρι να ήμουν μαζί σου τώρα, να σκοτώνω μαζί σου τους τρελούς.

Σοφία

Ιούλιος 1948

Αγαπημένε μου,

Έχω τρεις μήνες να λάβω γράμμα σου. Τρέμω μην έπαθες κακό. Ο Μανωλάκης μας είναι άρρωστος, δεν λέει να του πέσει μέρες τώρα ο πυρετός.

Σοφία

Αύγουστος 1948

Αλέξη μου,

Ο Μανωλάκης μας έφυγε. Δεν άντεξε. Πως θα αντέξω τέτοια συμφορά. Ο πόλεμος, αυτός ο άτιμος ο εμφύλιος μας διέλυσε, εξαιτίας τους έχω χάσει εσένα και τώρα και το παιδί μας. Γύρνα πίσω δεν έχω άλλες δυνάμεις, δεν μπορώ να φροντίσω τα παιδιά. Αν δεν ήταν η Μάρω του Θωμά δεν θα είχαμε τίποτα, της έχω μεγάλη υποχρέωση. Ούτε να κλάψω το παιδί μας δεν με άφησαν, περίμεναν να φανείς και είχαν στηθεί στο σπίτι. Γελούσαν με τον πόνο μου, σε έβριζαν και έριχναν κατάρες και απειλές. Ρήμαξε το σπίτι αγάπη μου. Δεν αντέχουμε άλλο.

Σοφία

Οκτώβρης 1948

Σοφούλα μου,

Είμαι απαρηγόρητος, δεν είχα κουράγιο ούτε λέξη να σου γράψω. Με πνίγουν οι ενοχές για το παλικαράκι μας. Πονάω πολύ Σοφούλα, αν ήμουν εκεί τίποτα από αυτά δεν θα είχαν συμβεί.

Ντρέπομαι και να σε κοιτάζω στα μάτια. Θα τους διαλύσω όλους στη μνήμη του παιδιού μας.
Στ' ορκίζομαι.

Αλέξης

Νοέμβρης 1948

Σοφούλα,

Έχω κακά μαντάτα. Έγινε μεγάλη σφαγή. Ο Πετρής και ο Σταυράκης του Λουκά και της Δέσπως χάθηκαν. Έχει μια βδομάδα που τους σκότωσαν οι στρατιωτικοί. Σφίξε τα δόντια και πήγαινε να το πεις στους δικούς τους, πρέπει να ξέρουν. Κάποιος μας κάρφωσε και ήρθαν και μας βρήκαν νύχτα, έγινε μεγάλος χαλασμός.

Να προσέχετε,

Αλέξης

Δεκέμβρης 1948

Αγαπητή Σοφία,

Είμαι ο Σταμάτης ο γιος της Μάρως και του Θωμά. Με λύπη μου πρέπει να σε ενημερώσω ότι προ δυο εβδομάδων χάσαμε τον Αλέξη. Λυπάμαι πολύ. Ο Αλέξης έφυγε μαχητής και ήρωας. Η τελευταίες του λέξεις ήταν για σας, να σου πω ότι πολέμησε για το γιό σας και τώρα πάει να τον βρει. Κάνε κουράγιο και ότι χρειαστείς μίηνσε στους δικούς μου και ξέρουν αυτοί τι πρέπει να κάνουν. Κουράγιο.

Σταμάτης Βρεττός

Γενάρης 1949

Αγάπη μου,

Ξέρω πως αυτό το γράμμα δε θα το λάβεις ποτέ, αλλά είναι ο μόνος τρόπος να σου πω το στερνό αντί αφού ούτε το νεκρό κορμί σου δε μπορώ να κλάψω. Υποφέρω αγάπη μου. Πως θα τα καταφέρω πια χωρίς εσένα; Γκρεμίστηκε το σπίτι μας, η ζωή μας για τον αναθεματισμένο πόλεμο. Είμαστε περήφανοι για σένα, πάλεψες για την πατρίδα, αυτό λέω στα παιδιά μας “Ο πατέρας σας έφυγε σαν ήρωας”. Η ψυχή μου θρηνεί διπλά, αλλά για σένα θα τα καταφέρω.

Καλό ταξίδι αγάπη μου, να προσέχεις το παιδί μας.

Η Σοφούλα σου

Επίλογος

Η παρούσα εργασία προσπάθησε να παρουσιάσει αφενός, ορισμένα στοιχεία της εξέλιξης του κινηματογράφου στην Ελλάδα και αφετέρου, ορισμένες από τις μεταφορές λογοτεχνικών έργων στην μεγάλη οθόνη. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο κινηματογράφος εμφανίστηκε πρώτη φορά στην Ελλάδα στις 28 Νοεμβρίου του 1896 με την μορφή της πρώτης προβολής κινηματογραφικών εικόνων. Η προβολή έλαβε χώρα σε έναν χώρο που βρισκόταν στην οδό Κολοκοτρώνη. Οι πρώτες εταιρείες παραγωγής ταινιών και κατά συνέπεια, οι πρώτες πιο αξιόλογες ελληνικές παραγωγές εμφανίστηκαν από το 1912.

Ο χώρος του κινηματογράφου στην Ελλάδα επηρεαζόταν έντονα από τις ιστορικές, πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις και αυτό είχε ως αποτέλεσμα η άνθηση και η εξέλιξη του να διακόπτεται λόγω γεγονότων που διαδραματίζονταν και επηρέαζαν την κοινωνία και την καθημερινότητα των ανθρώπων. Παραδείγματα αυτού του φαινομένου είναι η περίοδος της Κατοχής, του Εμφυλίου Πολέμου και της Χούντας. Την περίοδο 1950 – 1960 ο ελληνικός κινηματογράφος γνώρισε την μεγαλύτερη άνθηση. Εκείνη την περίοδο γυρίστηκαν πολλές ταινίες, οι περισσότερες από τις οποίες γνώρισαν πολύ μεγάλη εισπρακτική επιτυχία.

Οι ελληνικές παραγωγές επηρεάστηκαν από διάφορα γεγονότα και τάσεις που επικρατούσαν ανά καιρούς. Μια από τις σημαντικότερες θεματικές του κινηματογράφου τόσο διεθνώς όσο και στην Ελλάδα είναι η μεταφορά στην μεγάλη οθόνη λογοτεχνικών έργων. Στο εξωτερικό, η πρακτική αυτή υιοθετήθηκε από αρκετά νωρίς, ενώ στην Ελλάδα, η σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και στην λογοτεχνία άργησε να αναπτυχθεί. Το εγχείρημα αυτό έχει χαρακτηριστεί από πολλούς ως ιδιαίτερα δύσκολο. Στις σημαντικότερες δυσκολίες συγκαταλέγονται οι χρόνοι της αφήγησης, τα σχήματα λόγου που χρησιμοποιεί ο εκάστοτε συγγραφέας και το ιστορικό υπόβαθρο.

Ο κινηματογράφος είναι η τελευταία από τις τέχνες της ζωγραφικής, της μουσικής, της

αρχιτεκτονικής, του θεάτρου και της λογοτεχνίας. Κατά την διαδικασία ανάπτυξης και εξέλιξης του έπρεπε να χρησιμοποιήσει στοιχεία των άλλων μορφών τέχνης. Έτσι, πυλώνες του αφηγηματικού κινηματογράφου είναι το θέατρο και η λογοτεχνία. Ειδικότερα, η υποκριτική, η πλοκή, τα κινηματογραφικά είδη και ο τρόπος αφήγησης της ιστορίας διαμορφώθηκαν από τις επιρροές που δέχτηκαν από τα προαναφερθέντα είδη. Ο κινηματογράφος στήθηκε λαμβάνοντας υπόψη τον τρόπο στησίματος μιας θεατρικής παράστασης και σε πολλές περιπτώσεις μπορεί να ειπωθεί ότι στις αρχές του ο κινηματογράφος αντέγραψε συστηματικά το θέατρο. Αυτό όμως δεν κράτησε για πολύ καιρό, καθώς ο κινηματογράφος γνώρισε ταχεία εξέλιξη. Σε αντίθεση με την λογοτεχνία, η οποία παραμένει κάπως απόμακρη από τον αναγνώστη, κυρίως εξαιτίας των πολλών και διαφορετικών τρόπων που μπορεί κάποιος να αντιληφθεί την κάθε μορφή τέχνης, ο κινηματογράφος κέρδισε τον θεατή απρόσμενα. Συνεπώς, παρόλο που κατά τα πρώτα χρόνια εμφάνισής του ο κινηματογράφος έμοιαζε με θέατρο που απλά προβαλλόταν στην μεγάλη οθόνη, σταδιακά άρχισε να ομοιάζει πιο πολύ με ένα μυθιστόρημα που προβάλλεται σε εικόνες.

Η επιρροή που δέχθηκε ο κινηματογράφος από την λογοτεχνία και ιδιαίτερα από το μυθιστόρημα οφείλεται κυρίως στην ίδια την μορφή και το περιεχόμενο του τελευταίου. Το μυθιστόρημα αποτυπώνει εικόνες και συναισθήματα, τα οποία προσπαθεί να περάσει ο συγγραφέας στον αναγνώστη μέσα από την αφήγησή του και αυτό είναι κάτι που προσπάθησε να επιτύχει ο χώρος του κινηματογράφου στην διάρκεια της εξέλιξής του. Ωστόσο, η διαφορά που υπάρχει μεταξύ των δυο μορφών τέχνης αποτελεί και το σημείο τριβής τους. Πιο συγκεκριμένα, η διαδικασία με την οποία ένας συγγραφέας εμπνέεται και δημιουργεί ένα λογοτεχνικό έργο είναι το πιο σημαντικό στοιχείο της λογοτεχνίας, καθώς αποτελεί το σημείο έναρξης της δημιουργίας του έργου. Από την άλλη, το σημείο έναρξης μιας κινηματογραφικής ταινίας είναι η έναρξη καταγραφής ή αντιγραφής. Έτσι, στην λογοτεχνία η δημιουργία είναι πρωτογενής, ενώ στον κινηματογράφο, όσο και αν έχει εξελιχθεί, η δημιουργία παραμένει πάντα δευτερογενής. Σε ένα λογοτεχνικό έργο, ο συγγραφέας του πρέπει να δημιουργήσει κάτι καινούργιο από την αρχή και στον κινηματογράφο, ο σκηνοθέτης συνθέτει κάτι καινούργιο χρησιμοποιώντας διάφορες εικόνες και σκηνές. Σε μια κινηματογραφική ταινία, η εικόνα προκύπτει από τον πραγματικό κόσμο, όμως η αφήγηση προέρχεται από τον χώρο της λογοτεχνίας (Μπάμπας, 2013, <http://www.cinephilia.gr/index.php/keimena/vivlia/3054-to-dendro-logotexnia-kai-sinema>, Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020).

Βιβλιογραφία

1. Abrams, M. H. (2020). Λεξικό Λογοτεχνικών όρων. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο:
https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/documents/o_oros_muthistorema_abrams.pdf ,
Ημερομηνία πρόσβασης: 29/10/2020.
2. Black, A. (2016). Schubert's Ave Maria and the film 2BR02B". *The Schubertian*. The Schubert Institute (UK). July (91): 16–19. Books & Words. (2017). Μ. Περάνθη: Σουλιώτες. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο:
<https://bookmanoldstylegr.blogspot.com/2017/03/blog-post.html> , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020.
3. Cine.gr. (2020). Αμφιβολίες. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο:
<http://www.cine.gr/film.asp?id=701279&session-id=0717c66bf9ff1117454281c0b77fa02a> , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020.
4. [Coe, R. L.](#) (1965). Tony Quinn As Life Force. [The Washington Post](#): C10.
5. Crowther, B. (1964). Screen: 'Zorba, the Greek' Is at Sutton. [The New York Times](#): 25.
6. Finos Film. (2020). Γκόλφω. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο:
<http://finosfilm.com/gallery/movieGallery/22#/images/7> , Ημερομηνία πρόσβασης: 31/10/2020.
7. Harford, M. (1964). Zorba Fascinating Tragicomedy. [Los Angeles Times](#). Part V.
8. Horton, A. (2016). *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press
9. IMDB. (2020). Η κάθοδος των Εννιά. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο:
<https://www.imdb.com/title/tt0263552/mediaviewer/rm2081757696> , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020.
10. Karalis, V. (2012). *A History of Greek Cinema*. New York & London: Continuum
11. Kidwai, S. (2018). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο:
<https://www.youthkiawaaz.com/2018/05/cinema-and-literature/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2020.

12. Langman, L. (2000). Destination Hollywood: The Influence of Europeans on American Filmmaking. Jefferson, N.C.: McFarland
13. Osborne, R. (1994). 65 Years of the Oscar: The Official History of the Academy Awards. London: Abbeville Press. Online available at: <https://archive.org/details/65yearsofoscarof00osbo/page/180/mode/2up>Papadimitriou, L. (2005). The Greek Film Musical: A Critical and Cultural History. Jefferson, N.C.: McFarland
14. Rose, S. (2011). Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> , Ημερομηνία πρόσβασης: 22/10/2020.
15. Tzioumakis, Y. (2017). [«What Makes a Film Greek: Inward Investment, Outward Aspirations, and the Case of Jules Dassin's Pote tin Kyriaki \(Never on Sunday, 1960\)»](#). Film History 29 (2): 1–31. doi:[10.2979/filmhistory.29.2.0](https://doi.org/10.2979/filmhistory.29.2.0)
16. Zorba the Greek. (2015). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: https://www.rottentomatoes.com/m/zorba_the_greek , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/10/2020.
17. Zorba the Greek. (2020). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://www.the-numbers.com/movies/1964/0ZRBA.php> , Ημερομηνία πρόσβασης: 21/10/2020.
18. Αγαθός, Θ. (2014). Όταν ο Γρηγόριος Ξενόπουλος υπογράφει το κινηματογραφικό σενάριο της Στέλλας Βιολάντη. Σύγκριση, 24, doi:<https://doi.org/10.12681/comparison.15> .
19. Αλέξης Ζορμπάς. (2020). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: https://www.imdb.com/title/tt0057831/?ref=tt_dt_bus , Ημερομηνία πρόσβασης: 21/10/2020.
20. Αμφιβολίες, (2020). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%91%CE%BC%CF%86%CE%B9%CE%B2%CE%BF%CE%BB%CE%AF%CE%B5%CF%82> , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020.

21. Ανδρίτσος, Γ. (2016). Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974), στο: Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), Η λογοκρισία στην Ελλάδα, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας: Αθήνα. Αντίοχος, Γ. (2015). Ο «Αστακός» και το τέλος του Greek Weird Wave. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: http://www.athinorama.gr/cinema/article/o_astakos_kai_to_telos_tou_greek_weird_wav_e-2509839.html , Ημερομηνία πρόσβασης: 22/10/2020.
22. Βεντούρης, Σ. (1988). Θανάση Βαλτινού: "Η κάθοδος των εννιά". Προσπάθεια ανάγνωσης. Σπουδή προσώπων. Σύγχρονη Εκπαίδευση: Τρίμηνη Επιστημονική Επιθεώρηση (41). Διαθέσιμο και ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://ejournals.lib.auth.gr/1105-3968/article/view/1260> , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020.
23. Βιβλιοπωλείο Πατάκη. (2020). Έγκλημα στα παρασκήνια. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.vivliopoleiopataki.gr/product/513104/vivlia-logotexnia-ellhnikh-logotexnia/Egklhma-sta-paraskhnia/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/11/2020.
24. Γαλανού, Α. (2013). Μικρά Αγγλία. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://flix.gr/cinema/mikra-agglia.html> , Ημερομηνία πρόσβασης: 25/10/2020.
25. Γιατρωμανολάκης, Γ. (2002). Δύο κινηματογραφικές εκδοχές των ποιμενικών. Οι χρήσεις της αρχαιότητας από το Νέο Ελληνισμό. Επιστημονικό συμπόσιο. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας-Σχολή Μωραΐτη.
26. Δανιήλ, Α. & Κορκοβέκου, Α. (2008). Ελληνικός Κινηματογράφος. Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://www.dwrean.net/2016/11/ellinikos-kinimatografos.html> , Ημερομηνία πρόσβασης: 29/10/2020.
27. Δελβερούδη, Ε. (1992). Γρηγόρης Γρηγορίου, Μνήμες σε άσπρο και μαύρο. 1: Τα ηρωικά χρόνια. Αιγόκερως, 1988 (Κινηματογραφικό αρχείο, 102).. *Μνήμων*, 14, 333-337. doi:<https://doi.org/10.12681/mnimon.513>
28. Δελβερούδη, Ε. Α. (1999). Δυο ταινίες-σταθμοί. Η Ελλάδα στον 20ό αιώνα: 1930-1940. Ένθετο εφ. Η Καθημερινή

29. Ελληνικός Κινηματογράφος. (2019). Έγκλημα στα παρασκηνία. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://ellinikoskinimatografos.gr/egklima-sta-paraskinia/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/11/2020. Η λογοτεχνία στον Ελληνικό Κινηματογράφο. (2018). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: https://www.youtube.com/watch?v=EVvatTt_v5c , Ημερομηνία πρόσβασης: 30/10/2020.
30. Η ταινία που γκρέμισε την λογοκρισία στην Ελλάδα, (2015). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.clickatlife.gr/cinema/story/52717> , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020.
31. Κατσουνάκη, Μ. (2017). Νίκος Περάκης, ο παρατηρητής. *Η Καθημερινή*. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://www.kathimerini.gr/816219/opinion/epikairothta/politikh/apo-ton-aggelopo-ylo-ston-lan8imo-kai-antistrofa> , Ημερομηνία πρόσβασης: 22/10/2020.
32. Λαμπρινός, Φ. (2003). Ελληνικός κινηματογράφος. Από τη Μεταπολίτευση στο τέλος του 20ού αιώνα, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 10ος, Ελληνικά Γράμματα: Αθήνα
33. Λεμονίδου, Ε. (2017). Η Ιστορία στη μεγάλη οθόνη. Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες, Ταξιδευτής: Αθήνα.
34. Λεμονίδου, Ε. (2019). Αποτυπώσεις και ερμηνείες της δεκαετίας του 1940 στον ελληνικό κινηματογράφο. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://clioturbata.com/%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82/greek-cinema/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/10/2020.
35. Λέσχη Ανάγνωσης Βιβλίου Ντεγκάς, (2020). «Λοιμός» Αντρέας Φραγκιάς, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: http://lesxianagnosisbiblioudegas.blogspot.com/2020/07/blog-post_30.html , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020.
36. Λυδάκη, Α. (2008). Ο δρόμος προς τη Δύση. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο και ένα παράδειγμα. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών (126). <https://doi.org/10.12681/grsr.9891>
37. Μαργαρίτη, Μ. (2017). «Ερόικα του Κοσμά Πολίτη και το τέλος της αθωότητας».

- Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://artic.gr/eroica-tou-kosma-politi/> ,
Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020.
38. Μηχανή του χρόνου. (2020). Δάφνις και Χλόη. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.mixanitouxronou.gr/tag/dafnis-ke-chloi/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 31/10/2020.
39. Μπάμπας, Δ. (2003). Λογοτεχνία και Σινεμά: Ένα σχόλιο. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://www.cinephilia.gr/index.php/keimena/vivlia/3054-to-dendro-logotexnia-kai-sinema> , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020.
40. Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος στον κινηματογράφο. (2010). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://cineguerracivil.blogspot.com/2010/11/happy-day-1975.html> , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020.
41. Παναγόπουλος, Ι. (2017). Κινηματογράφος: Δεμένη Κόκκινη Κλωστή. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://net.xekinima.org/kinimatografos-demeni-kokkini-klosti/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 25/10/2020.
42. Παρίδης, Χ. (2013). Η επόμενη μέρα του weird wave». LiFO. Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://www.lifo.gr/mag/features/3960> στις 10/10/2020.
43. Περεσιάδη, Σ. (1904). Γκόλφω. Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: http://theatrokaiaparadosi.thea.auth.gr/Gkolfw,%20Peresiadis_watermark_reduced.pdf , Ημερομηνία πρόσβασης: 3/11/2020.
44. Πετρίδης, Α. (2015). “Η Κάθοδος των Εννιά” του Θανάση Βαλτινού: Οδηγός Μελέτης. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://antonispetrides.wordpress.com/2015/01/18/valtinis/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020.
45. Ρόμπυ, Ε. (2019). Ξέρουμε τι βλέπατε εδώ και εννέα χρόνια. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://flix.gr/articles/greek-box-office-2010-2019.html> , Ημερομηνία πρόσβασης: 22/10/2020.
46. Σαν σήμερα, (2020). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.sansimera.gr/articles/417> , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020.
47. Σαν σήμερα. (2020). Γκόλφω: Η πρώτη ελληνική ταινία μεγάλου μήκους. Διαθέσιμο

- ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.sansimera.gr/articles/1046> , Ημερομηνία
48. Σκοπετέας, Γ. (2006). Θεωρία και τεχνική βίντεο II. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: https://eclass.gunet.gr/modules/document/file.php/ARTGU118/VIDEO_III_SIMIOSIS_SKOPETEADOWNLOAD.pdf , Ημερομηνία πρόσβασης: 9/11/2020.
49. Σουλιώτες: Άγνωστες εικόνες από τα γυρίσματα ενός κινηματογραφικού έργου. (2020). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.taneatismikrospilias24.com/alpharhochiitakappaeta-sigmaepsilonpsilonlambdaiotadeltaalpha/4189629> , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020.
50. Σούμα, Θ. (2016). Ο Αλέκος Σακελλάριος και η παλαιή, ελληνική λαϊκή κωμωδία. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.fractalart.gr/alekos-sakellarios/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/11/2020.
51. Στάμος, Θ. (2020). Η μενεξεδένια πολιτεία, Α. Τερζάκης. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: http://users.sch.gr/theostamos/menejienia_politeia_terzakis.pdf , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020.
52. Σταυροπούλου, Ε. (2002). Αντρέας Φραγκιάς. Διαβάζω: 426: 92 – 96. Διαθέσιμο και ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa84_issue_426 , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/11/2020.
53. Στέλλα Βιολάντη. (2020). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.ebooks4greeks.gr>, Ημερομηνία επίσκεψης: 30/10/2020.
54. Στέλλα: Η ταινία – θρύλος του ελληνικού κινηματογράφου. (2019). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.in.gr/2019/11/21/plus/features/stella-tainia-thrylos-tou-ellinikou-kinimatografou/#images> , Ημερομηνία πρόσβασης: 9/11/2020.
55. Σχολή Καλών Τεχνών ΑΠΘ, Τμήμα Θεάτρου. (2020). Σπυρίδων Περεσιιάδης, *Η Γκόλφω*, δράμα ειδυλλιακών εις πράξεις πέντε, Μιχαήλ Ι. Σαλίβερος, Αθήνα 1904. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://theatrokaiaparadosi.thea.auth.gr/%CE%A0%CE%B5%CF%81%CE%B5%CF%83%CE%B9%CE%AC%CE%B4%CE%B7%CF%82%20-%20%CE%93%CE%BA%CF%8C%CE%BB%CF%86%CF%89.html>

- Ταινιοθήκη της Ελλάδας. (2006). Στέλλα Βιολάντη. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: http://tainiothiki.gr/v2/lang_el/filmography/view/1/2121/
- Ημερομηνία επίσκεψης: 30/10/2020.
56. Ταινιοθήκη της Ελλάδος. (2006). Γκόλφω. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/964> , Ημερομηνία πρόσβασης: 31/10/2020.
57. Ταινιοθήκη της Ελλάδος. (2006). Δάφνις και Χλόη. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/3/2515> , Ημερομηνία πρόσβασης: 31/10/2020.
58. Ταινιοθήκη της Ελλάδος. (2006). Έγκλημα στα παρασκήνια. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://web.archive.org/web/20140528115016/http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/596> , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/11/2020.
59. Ταινιοθήκη της Ελλάδος. (2006). Η κάθοδος των εννιά. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1135> , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020.
60. Ταινιοθήκη της Ελλάδος. (2006). Νυχτερινή Περιπέτεια. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/3/2644> , Ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2020.
61. Ταινιοθήκη της Ελλάδος. (2006). Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/91>, Ημερομηνία πρόσβασης: 1/11/2020.
62. Ταινιοθήκη της Ελλάδος. (2006). Χαπυ Νταιη, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/967/>, Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020.
63. Ταινιοθήκη της Ελλάδος. (2020). Δάφνις και Χλόη. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/3/2515> , Ημερομηνία πρόσβασης: 31/10/2020.
64. Ταινιοθήκη της Ελλάδος. (2020). Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/91> , Ημερομηνία πρόσβασης: 1/11/2020.

65. Ταινιοθήκης της Ελλάδος. (2006). Ζορμπάς. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: http://tainiothiki.gr/v2/lang_el/photo/view/144/266/, Ημερομηνία πρόσβασης: 30/10/2020.
66. ΤΟ ΒΗΜΑ. (2012). Κάθοδος για κάπως λιγότερους. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.tovima.gr/2012/01/04/afieromata/kathodos-gia-karws-ligoteroy/>, Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020.
67. Τομαή, Φ. (2006). Αναπαραστάσεις του Πολέμου, Παπαζήσης: Αθήνα.
68. Τσιάπος, Α. (2015). Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας: η πρώτη ομιλούσα ταινία. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: http://protestainies.blogspot.com/2016/02/blog-post_40.html, Ημερομηνία πρόσβασης: 1/11/2020.
69. Φαρμάκη, Ε. (2014). Λογοτεχνία και Κινηματογράφος. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://www.artmag.gr/articles/media-keyhole/item/350-literature-movies>, Ημερομηνία πρόσβασης: 6/10/2020.
70. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. (2020). 25ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου (Βραβεία 1984). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://web.archive.org/web/20160305200550/http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=25&m=2>, Ημερομηνία πρόσβασης: 11/11/2020.
71. Φίνος Φιλμ. (2020). Η Φίνος Φίλμ. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://finofilm.com/company>, Ημερομηνία επίσκεψης: 29/10/2020.
72. Χαρμπής, Α. (2018). Η τιμή του ελληνικού σινεμά. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.kathimerini.gr/culture/cinema/851782/i-timi-toy-ellinikoy-sinema/>, Ημερομηνία πρόσβασης: 22/10/2020.