



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
Δ.Π.Μ.Σ. «Δημόσιος Λόγος και Ψηφιακά Μέσα»

Διπλωματική εργασία

**Αναπαραστάσεις της πόλης στον ελληνικό κινηματογράφο
(1950-1970)**

της
Ελένης Καραπατσακίδου
(1093)

Επίβλεψη: Ιφιγένεια Βαμβακίδου, Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Δυτικής
Μακεδονίας

Εξεταστές: Κωνσταντίνος Ντίνας, Καθηγητής Πανεπιστημίου Δυτικής
Μακεδονίας

Χριστίνα Σιδηροπούλου, Ε.ΔΙ.Π. Πανεπιστημίου Δυτικής
Μακεδονίας

Φλώρινα, Οκτώβριος 2021

*Όλο το λεκανοπέδιο της Αττικής είχε μεταβληθεί σ' ένα
απέραντο μπιντέ κι είχαμε καθίσει όλοι επάνω και
πλενόμασταν, πλενόμασταν, πλενόμασταν, ενώ εκατοντάδες
χιλιάδες καζανάκια χύνοντας καταρράκτες νερού, χαιρετούσαν
την πρόοδό μας.*

Μάριος Χάκκας (1975), «Ο μπιντές»

Ευχαριστίες

Είναι γεγονός ότι η πρόσφατη «κατάσταση εξαίρεσης» δοκίμασε –και συνεχίζει να δοκιμάζει– με πολύ δόλιο τρόπο τις ψυχές και τις αντοχές όλων. Αυτής της «κατάστασης» είναι προϊόν και η παρούσα διπλωματική εργασία, η οποία σε καμία περίπτωση δεν θα είχε ολοκληρωθεί χωρίς τη στήριξη οικείων μου προσώπων. Οφείλω, λοιπόν, ένα μεγάλο ευχαριστώ στο σύζυγό μου για την πάντα διακριτική του παρουσία, όπως και ένα ακόμη μεγαλύτερο συγνώμη στα παιδιά μου για στιγμές που πιθανόν τους στέρησα όσο καιρό είχα το λογισμό μου «αλλού», στην έρευνα και τη συγγραφή. Την Ιφιγένεια Βαμβακίδου, Καθηγήτρια στο Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας, δεν μπορώ παρά να την ευχαριστήσω ξεχωριστά. Και αυτό όχι για λόγους τυπικούς, αλλά γιατί από την πρώτη στιγμή, από τις πρώτες έστω και εξ αποστάσεως διαλέξεις στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα, με ενέπνευσε να πασχίζω να βλέπω πίσω από την επιφάνεια των πραγμάτων. Επίσης, την ευχαριστώ για την εμπιστοσύνη που έδειξε στο πρόσωπό μου, όπως και για τη βοήθεια και την υπομονή να περιμένει όσο εγώ προσπαθούσα να ξεπεράσω αντικειμενικές δυσκολίες, που ήταν όντως πολλές.

Σε αυτά τα πρόσωπα αφιερώνω το αποτέλεσμα, με την κρυφή επιθυμία ο διάλογος να μπορέσει να συνεχιστεί.

Copyright© Ελένη Καραπατσακίδου, 2021

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.

Όνοματεπώνυμο: Ελένη Καραπατσακίδου

A.E.M.: 1093

Ηλεκτρονική διεύθυνση: e.karapatsakidou@yahoo.gr

Έτος εισαγωγής: 2019

Τίτλος διπλωματικής εργασίας: «Αναπαραστάσεις της πόλης στον ελληνικό κινηματογράφο (1950-1970)»

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, είναι προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας, η βιβλιογραφία και οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει, έχουν δηλωθεί κατάλληλα με παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή/και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή. Επισημαίνεται πως η συγκεκριμένη επιλογή βοηθά στον περιορισμό της λογοκλοπής διασφαλίζοντας έτσι το/τη συγγραφέα.

Ημερομηνία: 13/09/2021

Η δηλούσα

Ελένη Καραπατσακίδου

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	9
Abstract.....	9
Αντί προλόγου.....	10
Εισαγωγή.....	11
Α΄ Μέρος: Θεωρητικό πλαίσιο.....	13
1 Δημόσια ιστορία.....	14
1.1 Εννοιολογική αποσαφήνιση.....	14
1.2 Δημόσια ιστορία και κινηματογράφος.....	17
2 Κινηματογράφος.....	20
2.1 Τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου παγκοσμίως.....	20
2.2 Ο ελληνικός κινηματογράφος.....	22
2.2.1 Η «προϊστορική φάση».....	22
2.2.2 Η «ενηλικίωση».....	24
2.3 Η πόλη στον κινηματογράφο.....	26
Β΄ Μέρος: Εμπειρική διερεύνηση.....	29
3 Η έρευνα και η μεθοδολογία της.....	30
3.1 Ο σκοπός και τα ερευνητικά ερωτήματα.....	30
3.2 Κριτήρια επιλογής του φιλικού υλικού.....	32
3.3 Μέθοδος ανάλυσης.....	33
4 «Πικρό ψωμί»: Η πόλη του μόχθου και της βιοπάλης.....	36
4.1 Τεκμηρίωση της ταινίας.....	36
4.2 Όψεις της πόλης: Σύγχρονο και παραδοσιακό οικιστικό περιβάλλον.....	40
4.3 Όψεις της κοινωνικής δομής: Τα «χαμένα κορμιά» της βιοπάλης.....	42
5 «Στουρνάρα 288»: Η πόλη της πολυκατοικίας.....	45
5.1 Τεκμηρίωση της ταινίας.....	45
5.2 Όψεις της πόλης: Μοντέρνα πολυκατοικία.....	48

5.3	Όψεις της κοινωνικής δομής: Κατακόρυφη κοινωνική διαστρωμάτωση.....	51
6	«Η γυνή να φοβείται τον άνδρα»: Η πόλη της έμφυλης ανισότητας.....	55
6.1	Τεκμηρίωση της ταινίας.....	55
6.2	Όψεις της πόλης: Μια γειτονιά που χάνεται.....	59
6.3	Όψεις της κοινωνικής δομής: Μεσαία τάξη και έμφυλη ανισότητα.....	62
7	«Η 7η ημέρα της δημιουργίας»: Η πόλη του μικροαστισμού.....	65
7.1	Τεκμηρίωση της ταινίας.....	65
7.2	Όψεις της πόλης: Η πόλη της πολυκατοικίας και της βιομηχανίας.....	70
7.3	Όψεις της κοινωνικής δομής: Μια ανήσυχη νεολαία στη φαυλότητα του μικροαστισμού.....	73
	Αποτελέσματα – Ανοιχτά ερωτήματα.....	76
	Βιβλιογραφικές αναφορές.....	80

Περιεχόμενα εικόνων

Εικόνα 1. «Οι υφάντρες» (1905).....	22
Εικόνα 2. «Δάφνις και Χλόη» (1930).....	23
Εικόνα 3. Αφίσα της ταινίας «Πικρό ψωμί».....	36
Εικόνα 4. Αφίσα ταινίας «Στουρνάρα 288».....	45
Εικόνα 5. Σημειωτική τεκμηρίωση της αφίσας της ταινίας «Στουρνάρα 288».....	46
Εικόνα 6. Ο Λυκαβηττός από την ταρατσα της πολυκατοικίας.....	48
Εικόνα 7. Άποψη του Συντάγματος.....	49
Εικόνα 8. Άποψη της Ομόνοιας (1).....	50
Εικόνα 9. Αφίσα της ταινίας «Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα».....	55
Εικόνα 10. Εξωτερική άποψη του σπιτιού.....	59
Εικόνα 11. Εσωτερική όψη του σπιτιού.....	60
Εικόνα 12. Άποψη της Ομόνοιας (2).....	61
Εικόνα 13. Αφίσα της ταινίας «Η 7η ημέρα της δημιουργίας».....	66
Εικόνα 14. Σημειωτική τεκμηρίωση της αφίσας της ταινίας «Η 7η ημέρα της δημιουργίας».....	68
Εικόνα 15. Το Λεκανοπέδιο από το Λυκαβηττό.....	70
Εικόνα 16. Ανέσεις ενός σύγχρονου διαμερίσματος της εποχής.....	71
Εικόνα 17. Η ναυπηγοεπισκευαστική ζώνη του Πειραιά.....	72
Εικόνα 18. Τσιμεντοβιομηχανία «Ηρακλής» στον Πειραιά.....	72

Περιεχόμενα πινάκων

Πίνακας 1. Σημειωτική τεκμηρίωση της ταινίας «Πικρό ψωμί».....	37
Πίνακας 2. Σημειωτική τεκμηρίωση της αφίσας της ταινίας «Πικρό Ψωμί».....	37
Πίνακας 3. Σημειωτική τεκμηρίωση της ταινίας «Στουρνάρα 288».....	46
Πίνακας 4. Σημειωτική τεκμηρίωση της ταινίας «Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα»	56
Πίνακας 5. Σημειωτική τεκμηρίωση της αφίσας της ταινίας «Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα».....	56
Πίνακας 6. Σημειωτική τεκμηρίωση της ταινίας «Η 7η ημέρα της δημιουργίας».....	67

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία αντλεί από τη Δημόσια Ιστορία και, συγκεκριμένα, από την κινηματογραφική παραγωγή των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών (1950-1970), με σκοπό να αναδείξει την εικόνα της Αθήνας εκείνης της περιόδου. Μέσα από τέσσερις ταινίες που επιλέχθηκαν, η Αθήνα εμφανίζεται ως μια πόλη που αλλάζει, αλλά και ως χώρος αντιφατικών καταστάσεων.

Η αντιπαροχή και η πολυκατοικία εμφανίζονται να μετασχηματίζουν το αστικό τοπίο και να καταλαμβάνουν κεντρικό ρόλο στη φιλική αφήγηση. Ωστόσο, η πολυκατοικία και ο μοντέρνος τρόπος ζωής συνυπάρχουν με τη φτωχογειτονιά και το παραδοσιακό κατοικείν. Πρόκειται για μια από τις αντιθέσεις του κοινωνικού χώρου της πόλης, καθώς πέρα από το κτισμένο περιβάλλον, οι αντιθέσεις κατακλύζουν την ταξική δομή και τις ταξικές σχέσεις, όπως και τις έμφυλες. Μεθοδολογικά ακολουθούμε τη σημειωτική και τη θεματική ανάλυση στην ιστορία του βλέμματος.

Λέξεις κλειδί: Δημόσια Ιστορία, κινηματογράφος, πόλη-Αθήνα, πολυκατοικία, φτωχογειτονιά, ταξικές σχέσεις, έμφυλες σχέσεις

Abstract

This dissertation uses Public History, and especially film production of the first post-war decades (1950-1970), in order to highlight the image of Athens. Through four selected movies, Athens appears to change. Also appears to be a place of multilevel contradictions. There is no doubt that the process of 'antiparochi' and the blocks of flats transformed urban landscape, as also played central role in film narratives. However, block of flats and modern way of life coexist with slums and traditional housing. That coexistence consists one of the contradictions concerning the social space of city. Furthermore, urban contradictions concern on class structure and gender relations. The method we use is semiotics and subject analysis.

Key words: Public History, cinema, city-Athens, block of flats, slum, class relations, gender relations

Αντί προλόγου

«Τι είναι όμως σήμερα η πόλη για μας; Σκέφτομαι ότι έγραψα κάτι σαν τελευταίο ποίημα αγάπης για τις πόλεις, τη στιγμή που γίνεται όλο και πιο δύσκολο να τις ζήσουμε. Η κρίση της πολύ μεγάλης πόλης είναι η άλλη όψη της κρίσης της φύσης. (...) Βιβλία όμως που προφητεύουν καταστροφές και αποκαλύψεις υπάρχουν ήδη πολλά το να γράψει κανείς ακόμα ένα, θα ήταν πλεονασμός και κάτι τέτοιο δεν ταιριάζει στο χαρακτήρα μου. Αυτό που ο δικός μου Μάρκο Πόλο θέλει να ανακαλύψει είναι οι κρυφές αιτίες που οδήγησαν τους ανθρώπους να ζήσουν στις πόλεις, αιτίες που μπορούν να ισχύουν πέρα και πάνω από οποιαδήποτε κρίση. Οι πόλεις είναι ένα σύνολο πραγμάτων: απομνημονεύσεων, επιθυμιών, σημείων μιας γλώσσας οι πόλεις είναι τόποι ανταλλαγών, όπως εξηγούν όλα τα βιβλία της οικονομίας, αλλά οι ανταλλαγές αυτές δεν είναι μονάχα ανταλλαγές εμπορευμάτων, είναι και ανταλλαγές λέξεων, πόθων, αναμνήσεων. Το βιβλίο μου ανοίγει και κλείνει με εικόνες ευτυχημένων πόλεων που συνεχώς αλλάζουν σχήμα και χάνονται, κρυμμένες μέσα σε δυστυχημένες πόλεις...»

Έταλο Καλβίνο (2009), «Οι αόρατες πόλεις»

Εισαγωγή

Το παρελθόν δεν ανήκει αποκλειστικά στα ανεπανάληπτα πολιτικά γεγονότα – ούτε ξετυλίγεται με μοναδικό άξονα αυτά. Ανήκει εξίσου στις κοινωνικές δομές, αλλά και στους απλούς, καθημερινούς ανθρώπους που το δημιούργησαν. Στοιχεία για την κοινωνική πραγματικότητα του παρελθόντος δεν αντλούμε μόνο από την (επιστημονική) Ιστορία, που εξετάζει κυρίως γραπτά τεκμήρια, που βρίσκονται συνήθως καταχωρισμένα σε κρατικά αρχεία. Μπορούμε να αντλήσουμε ιστορικές μαρτυρίες και από τη Δημόσια Ιστορία, μια έκφραση της οποίας είναι ο κινηματογράφος και η φιλική αφήγηση. Θεωρώντας τις κινηματογραφικές ταινίες ως φορέα μετάδοσης πληροφοριών και μηνυμάτων για την Ιστορία, η παρούσα διπλωματική εργασία εγκύπτει στον τρόπο με τον οποίο ο ελληνικός κινηματογράφος αναπαρέστησε την ελληνική πόλη των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών. Πιο συγκεκριμένα, εγκύπτει στους μετασχηματισμούς του αστικού χώρου και στις κοινωνικές αντιθέσεις που ενυπάρχουν στην πόλη, όπως η πόλη αυτή εξελίσσεται κατά τις δύο δεκαετίες του «ελληνικού θαύματος», 1950-1970. Τα στοιχεία αυτά αντλούνται από τέσσερις ταινίες:

- «Πικρό ψωμί» (Γρηγόρης Γρηγορίου, 1951),
- «Στουρνάρα 288» (Ντίνος Δημόπουλος, 1959),
- «Η γυνή να φοβείται τον άνδρα» (Γιώργος Τζαβέλας, 1965),
- «Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας» (Βασίλης Γεωργιάδης, 1967).

Η διπλωματική εργασία διαρθρώνεται σε δύο μέρη, με το πρώτο να καταλαμβάνει έκταση δύο ενοτήτων (Ενότητες 1-2) και το δεύτερο έξι (Ενότητες 3-8). Στην *Ενότητα 1* επιχειρείται η εννοιολογική αποσαφήνιση ενός κρίσιμου για τη διπλωματική εργασία όρου, αυτού της «δημόσιας ιστορίας», ενός όρου που δεν έχει ακόμη κατορθώσει να οριστεί από τους ειδικούς με τρόπο κοινώς αποδεκτό. Επίσης, εξετάζεται η σχέση του κινηματογράφου με τη δημόσια ιστορία, καθώς ο κινηματογράφος εντάσσεται στις πλέον συνηθισμένες πηγές από τις οποίες αντλεί η δημόσια ιστορία. Στην *Ενότητα 2*, η διπλωματική εργασία εγκύπτει στο φαινόμενο του κινηματογράφου, τόσο στην παγκόσμια όσο και στην τοπική/εθνική του διάσταση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, παρακολουθείται η ιστορική εξέλιξη, δίνοντας έμφαση στη μεταπολεμική φάση, που απασχολεί ιδιαίτερος την παρούσα διπλωματική εργασία.

Στην *Ενότητα 3*, η διπλωματική εργασία καθορίζει τη μεθοδολογία της: διατυπώνει τα κριτήρια επιλογής του φιλικού υλικού και προσδιορίζει τη μέθοδο ανάλυσής του. Οι *Ενότητες 4, 5, 6 και 7* αφορούν στην ανάλυση και ερμηνεία των επιμέρους ταινιών. Τέλος, στην *Ενότητα 8* επιχειρείται μια συγκριτική θεώρηση των ταινιών στη βάση των ερευνητικών ερωτημάτων που είχε εξαρχής θέσει η ερευνήτρια.

Α΄ Μέρος: Θεωρητικό πλαίσιο

1 Δημόσια ιστορία

1.1 Εννοιολογική αποσαφήνιση

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες, εκ μέρους του μαζικού κοινού καταγράφεται μια σταθερά υψηλή ζήτηση «για παρελθόν και ιστορία» (De Groot, 2009). Τα αίτια αυτής της τάσης είναι πολλά και, κατά πολλούς διανοούμενους, ριζώνουν στις συνθήκες απομόνωσης που διαμορφώνει η ύστερη νεωτερικότητα (ή μετανεωτερικότητα) για την ανθρώπινη ζωή, καθώς και σε μια διάχυτη αίσθηση του εφήμερου (Bauman, 2008. Λέκκας, 2001. Weil, 2014).

Είναι προς τα τέλη της δεκαετίας του 1980, όταν ο ιστορικός François Dosse (2000) επισήμανε την οξύτητα με την οποία εκδηλωνόταν στη χώρα του, τη Γαλλία, η μαζική προσφυγή στην ιστορία. Επίσης, είναι την ίδια περίπου στιγμή που το ίδιο φαινόμενο εκδηλώνεται και στην Ελλάδα (Λιάκος, 2007. Ανδρέου κ.ά, 2015), για να παραμείνει αμείωτα ζωηρό έως σήμερα (Εξερτζόγλου, 2020). Ωστόσο, αυτή τη δίψα «για παρελθόν και ιστορία», αυτή την αναζήτηση πυξίδας στο χρόνο, το ευρύ κοινό δεν θα την ξεδιψάσει στα πορίσματα της ακαδημαϊκής/επιστημονικής ιστορίας, αλλά σε έναν κόσμο γεμάτο από ιστορικού περιεχομένου περιοδικά και μυθιστορήματα, φιλμ και τηλεοπτικές σειρές. Θα την ξεδιψάσει στον κόσμο της δημόσιας ιστορίας.

Τόσο ως όρος όσο και ως αυτόνομο γνωστικό πεδίο, ως πεδίο που στον αγγλοσαξονικό κυρίως χώρο απολήγει σε συγκεκριμένα προπτυχιακά και μεταπτυχιακά προγράμματα σπουδών,¹ η δημόσια ιστορία είναι γέννημα θρέμμα της μεταπολεμικής περιόδου (Εξερτζόγλου, 2020). Πιο συγκεκριμένα, ο όρος επινοήθηκε μέσα στη δεκαετία του 1970 από τον Robert Kelly, ο οποίος ανήκε στο δυναμικό του Τμήματος Ιστορίας του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια και ο οποίος το 1976 εξασφάλισε χρηματοδότηση από το Ίδρυμα Ροκφέλερ, ώστε να μπει σε λειτουργία το πρώτο προπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών πάνω στη δημόσια ιστορία (στο Λεμονίδου, 2015).

Παρ' όλα αυτά, παρά το χρόνο που έχει μεσολαβήσει από την εμφάνιση και διάδοσή της, η δημόσια ιστορία δεν είναι εύκολο να οριστεί και, μάλιστα, με τρόπο κοινώς αποδεκτό ή/και μη αντιφατικό (Liddington, 2002). Άλλωστε, ανάλογα με τη χώρα, η δημόσια ιστορία φαίνεται να γίνεται κυρίως αντιληπτή:

¹ Και στην Ελλάδα πλέον, στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, λειτουργεί μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών που προσφέρει εξειδίκευση στη δημόσια ιστορία.

- είτε ως απόπειρα διάχυσης, με εύληπτο τρόπο, της ιστορικοεπιστημονικής γνώσης στο δημόσιο χώρο, διασύνδεσης δηλαδή του Πανεπιστημίου με το κοινωνικό περιβάλλον (π.χ. οι διαλέξεις που εδώ και χρόνια παραχωρεί αφιλοκερδώς η Καθηγήτρια του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών Μαρία Ευθυμίου ανά την Ελλάδα).
- είτε ως πνευματικό κίνημα που φωτίζει πτυχές του παρελθόντος, που η παραδοσιακή ιστοριογραφία θυσιάζει προς όφελος των πολιτικο-στρατιωτικών γεγονότων και των μεγάλων ανδρών (δηλαδή ως εμπλουτισμός των θεμάτων που εξετάζει η Ιστορία).
- είτε ως ανασύνθεση του σχετικά πρόσφατου παρελθόντος διάμεσου προφορικών μαρτυριών (δηλαδή ως προφορική ιστορία και χρήση εναλλακτικών μεθοδολογικών εργαλείων) (Ανδρέου κ.ά, 2015).

Τη δυσκολία που παρουσιάζει η προσπάθεια για έναν ακριβή ορισμό του όρου «δημόσια ιστορία», την αναγνωρίζει και ο Χάγκεν Φλάισερ (2008), ο οποίος μόνο δια του αποκλεισμού κατορθώνει τελικά να ορίσει τη δημόσια ιστορία ως «[ό,τι επιτρέπει] να εξετάσουμε τη σχέση που η σύγχρονη κοινωνία διατηρεί με το παρελθόν» (σελ. 25). Και το κατορθώνει καταλήγοντας να εκχωρεί στη δημόσια ό,τι δεν ανήκει στην ακαδημαϊκή ιστορία. Την τελευταία δε, την περιορίζει στην έρευνα αρχείου και στην καθ' έδρας διδασκαλία, ενώ την όποια παρέμβαση του επιστήμονα στο δημόσιο διάλογο ή την όποια προσπάθεια διάχυσης του έργου και της διδασκαλίας του εκτός πανεπιστημίου ή ερευνητικού κέντρου, την εντάσσει στο χώρο της δημόσιας ιστορίας.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο ορισμός που δίνει ο Χάρης Εξερτζόγλου (2020): «Με τον όρο “δημόσια ιστορία” αναφέρομαι σε όλες εκείνες τις πρακτικές και όλους εκείνους τους λόγους που χρησιμοποιούν το παρελθόν για τις ανάγκες του παρόντος» (σελ. 19). Κατ' αυτόν τον τρόπο, μπορεί να γίνει κατανοητό γιατί στο χώρο της δημόσιας ιστορίας εμπλέκονται άνθρωποι με τόσο ετερόκλητες μεταξύ τους ιδιότητες: επιστήμονες ιστορικοί, υπεύθυνοι αρχείων και μουσείων, λογοτέχνες, δημοσιογράφοι, πολιτικοί, σκηνοθέτες, εκδότες, ιστοριοδίφες και τοπικοί λόγιοι, ακόμα και ξεναγοί (Ανδρέου κ.ά, 2015). Μάλιστα δε, ο κατάλογος αυτών των ανθρώπων μπορεί σίγουρα να εμπλουτιστεί περαιτέρω, αν συνυπολογίσει κανείς ότι δεν είναι λίγες οι φορές που η δημόσια ιστορία εννοείται και ως εφαρμοσμένη ιστορία. Πρόκειται για την περίπτωση που η δημόσια ιστορία εμπλέκεται στα

προβλήματα που δημιουργεί η καθημερινή ζωή και αναζητεί να δώσει λύσεις μέσα από ένα φάσμα παρέμβασης που εκτείνεται από την τοπική μνήμη έως το εγχείρημα της υπόδειξης και δημιουργίας τόπων μνήμης, με κλίμακα είτε διεθνή, είτε εθνική, είτε περιφερειακή (Noiret, 2015).

1.2 Δημόσια ιστορία και κινηματογράφος

Ο κινηματογράφος εντάσσεται στις πλέον συνηθισμένες πηγές από τις οποίες αντλεί η δημόσια ιστορία. Ωστόσο, τα πράγματα δεν ήταν έτσι μέχρι τις πρόσφατες δεκαετίες. Χαρακτηριστική είναι περίπτωση του ιστορικού Marc Ferro, ο οποίος όταν μέσα στη δεκαετία του 1970 επιχείρησε να προβεί στην ανάλυση ταινιών με ιστορικό περιεχόμενο, γνώρισε την αποθάρρυνση έως και τη χλεύη από δασκάλους και συναδέλφους του ιστορικούς (Εξερτζόγλου, 2020). Ούτε θα πρέπει να υποθέτει κανείς ότι ο κινηματογράφος και οι κινηματογραφικές ταινίες αποτελούν σήμερα μια εντελώς αποδεκτή πηγή τεκμηρίωσης για τους επιστήμονες ιστορικούς, πολλοί από τους οποίους συνεχίζουν να εμμένουν στην απόλυτη αξιοπιστία του γραπτού ντοκουμέντου (Βόγλη, 2015).

Αν το Ferro ως ιστορικό που μελετάει το παρελθόν, τον απασχόλησε το ζήτημα του κινηματογράφου στη δεκαετία του 1970, οι κοινωνιολόγοι είχαν μια δεκαετία νωρίτερα αναρωτηθεί για το αν η κινηματογραφική συνάδει με την πραγματικότητα του παρόντος χρόνου, αν ο κινηματογράφος δηλαδή μπορεί να αποτελέσει μέσο διερεύνησης της κοινωνικής πραγματικότητας (Λυδάκη, 2012). Παράλληλα, τόσο στη δεκαετία του 1940 όσο και στη δεκαετία του 1950, οι κοινωνικοί ψυχολόγοι και οι κοινωνικοί ανθρωπολόγοι είχαν αρχίσει να διερευνούν το κατά πόσο το περιεχόμενο των ταινιών ασκεί επίδραση στο κοινό και αντιστρόφως, δηλαδή κατά πόσο ο κοινωνικός περίγυρος ασκεί επιρροή στη δημιουργία του κινηματογραφικού περιεχομένου (Λυδάκη, 2016).

Όπως και να έχει, το ενδιαφέρον είναι πλέον στραμμένο στον κινηματογράφο: στο κείμενο, στο μήνυμα, στην αναπαράσταση του φιλμ. Επίσης, το ίδιο το φιλμικό κείμενο αντιμετωπίζεται ως μια αφήγηση που το μόνο πράγμα, που τη διαφοροποιεί από άλλες αφηγήσεις, είναι ότι διαθέτει και εικόνα και ήχο. Πρόκειται για μια αφήγηση που εμπεριέχει νοήματα και ιδεολογικές θέσεις, στάσεις ζωής και κοσμοθεωρήσεις. Επ' αυτών, η Άννα Λυδάκη (2016) είναι κατηγορηματική: «Η εικόνα [...] μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως τεκμήριο και ως πηγή άντλησης δεδομένων. Σε όλες της τις μορφές αποτελεί πολιτισμικό προϊόν που μπορεί να μελετηθεί σε σχέση με το τι είναι, τη χρήση του, την καταγωγή και τις συνθήκες παραγωγής του, τη σημασία του» (σ. 402).

Βέβαια, όλη αυτή η συζήτηση αφορούσε και συνεχίζει να αφορά τις ταινίες μυθοπλασίας κυρίως, τις ταινίες «fiction». Πρόκειται για ταινίες που στηρίζονται

πάνω σε ένα σενάριο, που απαιτούνται σκηνικά και κοστούμια, που ηθοποιοί υποδύονται/ερμηνεύουν ρόλους, που δεν επιμένουν πάντα στην πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας. Απεναντίας, οι ταινίες ντοκιμαντέρ ή μη μυθοπλασίας («nonfiction») αναπαριστούν την πραγματικότητα σαφώς πιο ρεαλιστικά. Όμως, όπως και να έχει, ο Bill Nichols (2001) αναφέρει και για τα δύο παραπάνω κινηματογραφικά είδη τα εξής: «Μέσα από την αφήγησή τους μας καλούν να πιστέψουμε ό,τι παρακολουθούμε, να ανταποκριθούμε στα νοήματα και στις αξίες τους, υποβάλλουν φανερά ή λάθρα μια δοσμένη αντίληψη του κόσμου ή μας παρακινούν να τον δούμε από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία» (σ. 49).

2 Κινηματογράφος

2.1 Τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου παγκοσμίως

Το ανθρώπινο μάτι έχει την ιδιότητα να διατηρεί για ακόμα 1/10 του δευτερολέπτου στον αμφιβληστροειδή χιτώνα, το είδωλο ενός αντικειμένου που έχει πάψει να υφίσταται στο οπτικό του πεδίο. Η ιδιότητα αυτή ονομάζεται «μετείκασμα» και είναι αυτή που επέτρεψε στον κινηματογράφο να εφευρεθεί και να αναπτυχθεί (Λυδάκη, 2012). Είναι αυτή προς χάριν της οποίας τα μερικές χιλιάδες ακίνητα κάδρα της εκάστοτε ταινίας, όταν προβάλλονται γρήγορα, το μάτι ξεγελιέται και νομίζει ότι κινούνται.

Γενέθλιος ημέρα του κινηματογράφου θεωρείται η 28η Δεκεμβρίου του 1895. Την ημέρα εκείνη, τα αδέρφια A. και L. Lumière παρουσίασαν στο Παρίσι, στο Grand Café, τις πρώτες ταινίες που δημιούργησαν μετά την τελειοποίηση του κινηματοσκοπίου: «Η είσοδος του τρένου στο σταθμό» και «Η έξοδος των εργατών από το προαύλιο του εργοστασίου» (Βαλούκος, 2003). Έξι χρόνια αργότερα, το 1901, ο G. Meliès έθεσε τον κινηματογράφο στη σφαίρα της δημιουργίας, καθώς θα είναι ο πρώτος που θα χρησιμοποιήσει επαγγελματίες ηθοποιούς για τις ταινίες του, τους οποίους μάλιστα θα τους σκηνοθετήσει ο ίδιος (Thompson & Bordwell, 2011).

Από την εφεύρεσή του μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο κινηματογράφος θα μετεξελιχθεί από μια μικρής κλίμακας ψυχαγωγική επιχείρηση σε μια βιομηχανία με διεθνές βεληνεκές. Αρχικά, ο κινηματογράφος θα αναπτυχθεί στη Γαλλία, καθώς διάφορα νομικά κωλύματα περί ευρεσιτεχνίας βρέθηκαν να παρεμποδίζουν την απρόσκοπτη ανάπτυξη της νέας βιομηχανίας στις Η.Π.Α. Ωστόσο, από το 1905 και μετά, τα παραπάνω κωλύματα θα ξεπεραστούν και η ζήτηση για κινηματογραφικές ταινίες θα αυξηθεί με πολύ γρήγορους ρυθμούς. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η Αμερική θα γίνει η μεγαλύτερη κινηματογραφική αγορά στον κόσμο, ειδικά μετά την είσοδο της Γαλλίας στον Πόλεμο. Είναι η εποχή κατά την οποία το Χόλλυγουντ εδραιώνει την κυριαρχία του, κυριαρχία που μέχρι τις μέρες μας δεν έχει καμφθεί (Thompson & Bordwell, 2011).

Η εφεύρεση του κινηματογράφου συμπίπτει με την εδραίωση της βιομηχανίας και του βιομηχανικού τρόπου ζωής στη Δύση, όπως και με τη σχεδόν ταυτόχρονη εφεύρεση τηλεφώνου ή του αυτοκινήτου. Ο κινηματογράφος είναι μία τέχνη λαϊκή, υπό την έννοια ότι είναι προσιτός σε όλους και δεν απαιτείται κάποιου είδους παιδεία

ώστε να μπορέσει κανείς να τον απολαύσει, όπως συχνά απαιτείται σε άλλες τέχνες (Λυδάκη, 2012). Κατ' αυτόν τον τρόπο, μπορεί να γίνει απολύτως κατανοητό γιατί ο κινηματογράφος μετατράπηκε αμέσως στη βάση μιας τεράστιας βιομηχανίας που προσέφερε διασκέδαση, λειτουργώντας παράλληλα και ως μέσον καλλιτεχνικής έκφρασης (Thompson & Bordwell, 2011).

2.2 Ο ελληνικός κινηματογράφος

1.1.1 Η «προϊστορική φάση»

Ο κινηματογράφος κάνει την εμφάνισή του στην Ελλάδα, το 1898 όταν προβάλλονται στην Αθήνα εκείνες οι ταινίες που είχαν τρία περίπου χρόνια πριν προβληθεί στο «Grand Café» των Παρισίων και είχαν σημάνει την επίσημη πρώτη της νέας εφεύρεσης στη ζωή των θεατών.

Ωστόσο, η προβολή αυτή στην Αθήνα δεν πραγματοποιήθηκε σε κάποιον κινηματογράφο, όπως ίσως θα περίμενε κανείς, αλλά σε μια αίθουσα στην Πλατεία Κολοκοτρώνη, όπου υπό κανονικές συνθήκες φιλοξενούνταν τυχερά παίγνια της εποχής (στο Σολδάτος, 2002). Μάλιστα δε, σε μια Ελλάδα που ακόμη διατηρούσε πολλά στοιχεία από το προνεοτερικό παρελθόν ζωντανά, η εισαγωγή του κινηματογράφου αντιμετωπίστηκε με ανάμικτα συναισθήματα, καθώς δεν έλειψαν εκείνοι που έκρουαν τον κώδωνα του κινδύνου για αλλαγές στα ήθη και τις αξίες του ελληνικού λαού ενόψει μιας δυνητικής επικράτησης του κινηματογράφου στη χώρα (Σολδάτος, 1995).

Έκτοτε, αν και αργόσυρτη ως προς την εξέλιξή της, η παρουσία του κινηματογράφου στη χώρα είναι αδιάλειπτη. Πρώτο σταθμό στα εγχώρια κινηματογραφικά δρώμενα αποτέλεσαν τα Επίκαιρα με θέμα τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1906, τα οποία προβλήθηκαν στις εγκαταστάσεις του «Παρνασσού», του γνωστού έως σήμερα φιλολογικού συλλόγου (Μητροπούλου, 2006). Παράλληλα, τα αδέρφια Γ. και Μ. Μανάκη (ή Μανάκια) ήταν οι πρώτοι Έλληνες κινηματογραφιστές, οι οποίοι έθεσαν στο επίκεντρο των ντοκιμαντέρ τους τον ελληνικό και τον ευρύτερο βαλκανικό χώρο της εποχής. Χαρακτηριστικό δείγμα της δουλειάς τους αποτελεί το ντοκιμαντέρ «Οι Υφάντρες» (1905) (Σολδάτος, 1995).

Εικόνα 1. «Οι υφάντρες» (1905)



Πηγή: <https://parallaximag.gr/>

Ωστόσο, τα οικονομικά και τα τεχνικά μέσα της εποχής ήταν περιορισμένα, και οδήγησε πολλούς σύγχρονους ιστορικούς του ελληνικού κινηματογράφου να κάνουν λόγο για τον «υποτυπώδη κινηματογράφο» της περιόδου (Παραδείση, 2006). Κατ' αυτόν τον τρόπο, στις κινηματογραφικές αίθουσες που άρχισαν δειλά-δειλά να κάνουν την εμφάνισή τους από το 1911 έως το 1915, τα θεάματα που προβάλλονταν ήταν εισαγόμενα και, κυρίως, αμερικανικής προέλευσης.

Τελικά, οι Έλληνες δημιουργοί δεν κατόρθωσαν να συνθέσουν ολοκληρωμένους κινηματογραφικούς τύπους, τύπους που θα γίνονταν αποδεκτοί από το ελληνικό ευρύ κοινό, επιτρέποντας παράλληλα στον κινηματογράφο να αφουγκραστεί την τοπική πραγματικότητα και να συμβάλει στην κοινωνική και πολιτισμική αφύπνιση και εξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας.

Για τον ελληνικό κινηματογράφο, το πρώτο καινοτόμο βήμα έγινε το 1923, όταν ιδρύθηκε η «DagFilm» από τους αδελφούς Γαζιάδη, η οποία και προέβη στην παραγωγή μιας σειράς βωβών ταινιών: «Έρωσ στα κύματα» (1927), «Το λιμάνι των δακρύων» (1928), «Αστέρω» (1929), «Απάχηδες των Αθηνών» (1930), «Εξω φτώχεια» (1932). Παράλληλα, σε όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, και άλλες ταινίες θα κάνουν την εμφάνισή τους, με χαρακτηριστικότερη ίσως όλων την ταινία «Δάφνις και Χλόη» (1930) του Ορέστη Λάσκου, η οποία μάλιστα περιλαμβάνει την πρώτη γυμνή σκηνή στον παγκόσμιο κινηματογράφο.

Εικόνα 2. «Δάφνις και Χλόη» (1930)



Πηγή: <https://www.clickatlife.gr/>

Ωστόσο, η μεταξική δικτατορία ανέκοψε την όποια ανθοφορία του ελληνικού κινηματογράφου και τον «εκπάτρισε» στην Αίγυπτο, κατεξοχήν γεωγραφικό χώρο της ελληνικής διασποράς (Ρουβάς & Σταθακόπουλος, 2005).

1.1.2 Η «ενηλικίωση»

Από το 1943, μια νέα εποχή ξεκίνησε για τον ελληνικό κινηματογράφο με την ταινία «Η φωνή της καρδιάς», σε παραγωγή της νεοσύστατης «Φίνος Φίλμ» (Κολοβός, 1988). Πρόκειται για την περίοδο που η γερμανική κατοχή τελειώνει για την Ελλάδα, αν και θα άνοιγε ένα άλλο δραματικό κεφάλαιο για τον ελληνισμό.

Πρόκειται για τον Εμφύλιο, ο οποίος παρέτεινε χρονικά τον πόλεμο στην ελληνική επικράτεια. Κατ' αυτόν τον τρόπο, τη στιγμή που οι υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες άρχιζαν να μπαίνουν σε τροχιά ανάπτυξης, η Ελλάδα παρέμενε βυθισμένη σε πόλεμο και καταστροφές.

Όμως, οι κινηματογραφικές παραγωγές δεν σταμάτησαν και ακολούθησαν ταινίες, όπως: «Ραγισμένες καρδιές» (1945), «Πρόσωπα λησμονημένα» (1946), «Χαμένοι άγγελου» (1948), «Οι Γερμανοί ξανάρχονται» (1949), «Τελευταία αποστολή» (1949) (στο Σολδάτος, 1995).

Στη δεκαετία που ακολούθησε, δηλαδή στη δεκαετία του 1950, ο ελληνικός κινηματογράφος εισήλθε σε μια φάση ιδιαίτερας παραγωγικής, με ταινίες όπως: «Πικρό ψωμί» (1951), «Ένα βότσαλο στη λίμνη» (1952), «Μεγάλοι δρόμοι» (1953), «Σάντα Τσικίτα» (1953), «Ξυπόλητο τάγμα» (1953), «Κυριακάτικο ξύπνημα» (1954), «Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο» (1955), «Κάλπικη λίρα» (1955), «Μαγική πόλη» (1955), «Το κορίτσι με τα μαύρα» (1956), «Ο δράκος» (1956), «Μια ζωή την έχουμε» (1958) κ.ά.

Μάλιστα, η παραγωγικότητα αυτή διευρύνθηκε περαιτέρω κατά την επόμενη δεκαετία, αυτήν του 1960, αλλά και τη μεθεπόμενη, αυτήν του 1970 (Κολοβός, 2000).

Η περίοδος από τη δεκαετία του 1940 έως αυτήν του 1970 αποτελεί, σύμφωνα με τους μελετητές, την περίοδο του «Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου». Κατά την εν λόγω περίοδο, στη χώρα ιδρύθηκαν δεκάδες εγχώριες εταιρίες φιλικής παραγωγής. Παράλληλα, η φιλομορφία συμπεριέλαβε ποικίλα είδη, ενώ δημιουργήθηκε αυτό που αποκαλούμε «starsystem» και στις αίθουσες προσήλθαν εκατομμύρια θεατές (Σκοπετέας, 2015). Ως προς τα είδη των ταινιών που γυρίστηκαν εκείνη την πρώτη, «χρυσή» περίοδο επικράτησαν το μελόδραμα, η φαρσοκωμωδία, η κωμωδία και το δράμα (Σολδάτος, 2002).

Καλύτεροι κινηματογράφοι θεωρούνταν το «Μαξίμ» και το «Παλλάς». Η καλύτερη μέρα του «Παλλάς» ήταν η Δευτέρα, όταν πήγαινε να παρακολουθήσει τις πρεμιέρες η βασιλική οικογένεια. Μάλιστα, την ίδια ημέρα, συνέρρευε στους εν λόγω κινηματογράφους πλήθος κόσμου, που ενθουσιαζόταν στην ιδέα να βρεθεί στην ίδια αίθουσα με γαλαζοαίματους («Ποιος ήταν ο “καλός κόσμος” της Αθήνας του 1930-1960;»).

Σε γενικές γραμμές, η άνθιση αυτού του αποκαλούμε «εμπορικό σινεμά» ήταν παράλληλη με την ευρύτερη ανάπτυξη, που γνωρίζει ο ελληνικός κοινωνικός σχηματισμός στο πλαίσιο της μεταπολεμικής ευφορίας για τις χώρες της Ευρώπης. Μάλιστα, ακόμη και η περίοδος της Δικτατορίας δεν μπόρεσε να θέσει φρένο στον εμπορικό κινηματογράφο, τουλάχιστον σε επίπεδο παραγωγικότητας, καθώς λογοκρισία σαφώς και υπήρχε (Κολοβός, 1988). Τα εμπόδια άρχισαν να εμφανίζονται στη δεκαετία του 1970, κυρίως εξαιτίας της σταδιακής εδραίωσης της τηλεόρασης, η οποία είχε ήδη από τη δεκαετία του 1960 ξεκινήσει να εκπέμπει πειραματικά. Μάλιστα, σε αυτή την αλλαγή που σηματοδότησε μια νέα εποχή για το ελληνικό σινεμά, οι αμερικανικές παραγωγές άρχισαν να κερδίζουν έδαφος και να παγιώνονται (Κομνηνού, 2000).

Ο ελληνικός κινηματογράφος όλης αυτής της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου εντάσσεται στο χολυγουντιανό είδος, υπό την έννοια ότι στόχος είναι πρωτίστως όσο μεγαλύτερες εισπράξεις. Και αυτό, μπορούσε να το πετύχει μόνο με μια εύπεπτη πλοκή. Φυσικά, μια τέτοια κλίση δεν αποκλείει την κριτική, τουλάχιστον στην περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο εμπορικός κινηματογράφος επιδίωξε και την κοινωνική κριτική.

Άλλωστε, η Ελλάδα εκείνης της περιόδου μετέβαινε από κάτι σχεδόν ή εντελώς παραδοσιακό και σε κάτι σύγχρονο, γεγονός που γεννούσε χάσματα και αντιφάσεις, χάσματα και αντιφάσεις, που δε θα μπορούσαν να κρατήσουν το φακό μακριά τους (Αθανασάτου, 2001).

2.3 Η πόλη στον κινηματογράφο

Ο κινηματογράφος διατηρεί με την πόλη μια σχέση άρρηκτη, καθώς το νέο μέσο γεννιέται στην καρδιά της πόλης και είναι κομμάτι από τη σάρκα της. Άλλωστε, σε προηγούμενο σημείο της ανάλυσης έγινε αναφορά στο περιεχόμενο των πρώτων κινηματογραφικών εγχειρημάτων, περιεχόμενο που αποτελούσε προϊόν έμπνευσης παρμένης από την πόλη και, μάλιστα, από τις παθογένειές της.

Ωστόσο, σύμφωνα με τον David Clark (1997), η σχέση πόλης και κινηματογράφου είναι αμφίδρομη. Για την ακρίβεια, ο Clark ισχυρίζεται ότι η κινηματογραφική φόρμα διαμόρφωσε με τη σειρά της την ίδια την πόλη. Μάλιστα δε, τη στενή και αμφίδρομη σχέση μεταξύ κινηματογράφου και πόλης αντιλήφθηκαν εξ αρχής τόσο ο Walter Benjamin όσο και Siegfried Kracauer, οι πρώτοι που επιδίωξαν μια συστηματική πραγμάτευση του νέου μέσου επικοινωνίας ως θεσμού και φαινομένου της πόλης (Νικολαΐδου, 1993).

Μέχρι σήμερα, ο κινηματογράφος αποτελεί το πλέον πρόσφορο μέσο ώστε να αναπαρασταθεί η πόλη. Και αυτό γιατί ο κινηματογράφος κατορθώνει με ιδιαίτερη μαεστρία να αναδεικνύει όλες εκείνες τις αστικές δομές, τόσο χωρικές όσο και χρονικές, που είναι καλά κρυμμένες και δεν γίνονται αμέσως αντιληπτές από ένα γυμνό και ευκαιριακό μάτι. Παράλληλα, χρησιμοποιώντας ως μέσο τη χωροχρονική ασυνέχεια, ο κινηματογράφος έχει τη μοναδική ικανότητα να δημιουργεί εκ νέου αστικό τοπίο, αλλά και να προβαίνει σε συσχετισμούς που αφορούν στο σύγχρονο αστικό βίο (Σταυρίδης, 2005).

Τέλος, ο Παπακωνσταντίνου (2005) αναφέρει χαρακτηριστικά: «Από την πρώτη κιόλας περίοδο ζωής του κινηματογράφου, αρκετοί σκηνοθέτες επέλεξαν τη μητρόπολη του μοντερνισμού ως πρωταγωνίστρια των ταινιών τους, γεγονός που μετέτρεψε τη ζωή στα αστικά κέντρα σε ένα ιδιαίτερα οικείο θέμα για πρώτη φορά στην ιστορία του κινηματογράφου» (σ. 70). Δεν πρέπει λοιπόν να ξενίζει η ιδιαίτερη γοητεία που ασκούσε ο αστικός χώρος στους κινηματογραφιστές. Ούτε πρέπει να ξενίζει ότι ακόμα και σήμερα η γοητεία αυτή παραμένει ζώσα. Άλλωστε, ο μεγαλύτερος όγκος της κινηματογραφικής παραγωγής, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, εκκινεί από την πόλη και τους ανθρώπους της – και εκεί καταλήγει.

Η πόλη δεν θα μπορούσε να λείπει και από τον ελληνικό κινηματογράφο. Φυσικά, κάτι τέτοιο δε σημαίνει ότι η ελληνική πόλη, η Αθήνα ή οποιαδήποτε άλλη

πόλη της χώρας ήταν το ίδιο μοντέρνα με όσες πόλεις γέννησαν τον κινηματογράφο και αποτέλεσαν το υλικό από το οποίο ο κινηματογράφος εμπνεύστηκε.

Επίσης, την περίοδο που εμφανίζεται ο «Παλαιός Ελληνικός Κινηματογράφος», ένα πολύ μεγάλο μέρος του ελληνικού πληθυσμού συνέχιζε να διαβιεί στην ύπαιθρο και, μάλιστα, υπό όρους προνεωτερικούς. Παρ' όλα αυτά, ο ελληνικός κινηματογράφος της δεκαετία του 1950 εμπνεύστηκε από την πόλη και πρόβαλε μια εικόνα της που αμφιταλαντευόταν ανάμεσα στις φτωχές γειτονιές και στις ανέσεις που πρόσφεραν τα μεσοαστικά διαμερίσματα των «καλών» συνοικιών (Νικολαΐδου, 2012).

Με το γύρισμα της δεκαετίας, δηλαδή από το 1960 και μετά, ο κινηματογραφικός φακός στράφηκε ακόμη πιο αποφασιστικά στην πόλη. Αυτή η στροφή ακολούθησε την ευρύτερη παραγωγική ανασυγκρότηση και οικονομική ευημερία της χώρας. Πρόκειται για μια ανασυγκρότηση και μια ευημερία που περνούν μέσα από την αστικοποίηση και την ανοικοδόμηση του υδροκεφαλικού αστικού κέντρου, της Αθήνας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο κινηματογράφος αναπαρέστησε μια πόλη που βρισκόταν υπό κατασκευή και εξέπεμψε ένα μήνυμα προς τους ανθρώπους της υπαίθρου, δίχως τη μετατροπή των οποίων σε φτηνό εργατικό δυναμικό της πόλης η ανασυγκρότηση δεν θα ήταν εφικτή.

Στο πλαίσιο της ρητορικής της ανοικοδόμησης και μιας εικόνας της πόλης πλήρως εξιδανικευμένης, η κινηματογραφική δημιουργία ανέδειξε νέα θέματα και νέα αστικά σύμβολα, νέα τοπόσημα που θα αντικαταστήσουν τα παλιά. Ως προς τα νέα κινηματογραφικά θέματα, τα πιο χαρακτηριστικά είναι τα εξής:

- αντιπαροχή,
- νέα επαγγέλματα (οικοδομή, μεσιτεία, κερδοσκοπία)
- αλλαγές στο κατοικείν,
- τουριστικός προσανατολισμός του αστικού χώρου (Πούπου, 2012).

Ως προς τα τοπόσημα, ενώ κατά τη δεκαετία του 1950, ως σύμβολα της πόλης πρόβαλλαν ο Λυκαβηττός, ο Σταθμός Λαρίσης, η Οδός Πανεπιστημίου ή η Πλατεία Συντάγματος, στο γύρισμα της δεκαετίας θα δεσπόσουν το Χίλτον, οι νέες λεωφόροι της πόλης, η Πλατεία Συντάγματος ή ο εθνικός αερολιμένας (αεροδρόμιο του Ελληνικού).

Αυτές οι κινηματογραφικές αλλαγές είναι όλες εναρμονισμένες με τον ευρύτερο εκσυγχρονισμό και τη νεωτερικότητα. Ειδικά ως προς την Πλατεία Συντάγματος, η οποία αναπλάστηκε το 1959, αυτή είναι πλέον περιμετρικά κατάμεστη από αυτοκίνητα, ενώ τα νεοκλασικά κτίρια που την περιστοιχίζουν έχουν πλέον αντικατασταθεί από πολυώροφα κτίρια που στεγάζουν γραφεία και υπηρεσίες. Επιπροσθέτως, οι κυλιόμενες σκάλες που τοποθετήθηκαν στον Ηλεκτρικό Σταθμό της Ομόνοιας, θα προβληθούν έστω και με ένα «πέραςμα» του κινηματογραφικού φακού και θα επισφραγίσουν περαιτέρω τη νεωτερικότητα της εποχής και της πόλης (Πούπου, 2012).

Παράλληλα, μέσα στις αλλαγές συμπεριλαμβάνονται και εκείνες που αφορούν στις τεχνικές που ακολουθεί ο κινηματογράφος, για να αναπαραστήσει την πόλη και το αστικό τοπίο υπό τα νέα δεδομένα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το panoramic ως τρόπος κινηματογραφικής λήψης αντικαταστάθηκε από πλάνα που χαρακτηρίζονται από στατικότητα. Αυτή η εναλλαγή αφορά κυρίως στην αναπαράσταση της Ακρόπολης, η οποία από τη δεκαετία του 1960 και μετά δεν επιχειρείται από το Λυκαβηττό, αλλά από το Λόφο Φιλοπάππου, με αποτέλεσμα το πλέον σημαντικό τοπόσημο της Αθήνας να αποκτά στην αναπαράστασή του την αισθητική της card postal, αισθητική που ταιριάζει πολύ καλύτερα σε μια Αθήνα που μετασχηματίζεται σε τουριστικό προϊόν (Νικολαΐδου, 2012).

B' Μέρος: Εμπειρική διερεύνηση

3 Η έρευνα και η μεθοδολογία της

3.1 Ο σκοπός και τα ερευνητικά ερωτήματα

Η γενικευμένη αστικοποίηση αποτελεί ένα φαινόμενο της νεωτερικότητας (Φίλιας, 1996), το οποίο έχει εκτοπίσει από το προσκήνιο την ύπαιθρο και τη ζωή της, μια ύπαιθρο που τείνει να χάσει ολοσχερώς τη μορφολογική και λειτουργική της ταυτότητα προς όφελος νέων χωρικών σχηματισμών, κρυσταλλώσεων και συσχετισμών (Μερακλής, 2012). Φυσικά, οι παραπάνω τάσεις δεν εκδηλώθηκαν ταυτόχρονα στο χώρο και στο χρόνο (Μουζέλης, 2005). Απεναντίας, ακολούθησαν διαφορετικές διαδρομές, τις οποίες υπαγόρευσε ένας φυσικός και ένας κοινωνικός περίγυρος, ένας περίγυρος ιστορικά διαμορφωμένος που μας κάνει να αναρωτηθούμε γιατί «η γεωγραφία [πρέπει να μας] νοιάζει» (De Blij, 2012, σ. 17).

Όπως και να έχει, σήμερα, η πόλη αποτελεί το θέατρο όλων των εξελίξεων, των φαινομένων και των τάσεων, των αλλαγών και των αντιφάσεων, των παθογενειών. Είναι η πόλη που δεν άφησε αδιάφορο τον κινηματογράφο και τη φιλική αφήγηση. Άλλωστε, σε προηγούμενο σημείο της ανάλυσης φάνηκε ότι οι πρώτες ταινίες της μαζικής βιομηχανίας του κινηματογράφου είχαν ως θέμα πραγμάτευσης την πόλη, την εργασία στους σύγχρονους χώρους «δουλείας», στα εργοστάσια. Έκτοτε, θέλοντας και μη, η πόλη θα βρίσκεται στο επίκεντρο της φιλικής αφήγησης έστω και ως απλό υπόβαθρο.

Με βάση αυτές τις αφετηρίες, η παρούσα διπλωματική εργασία εστιάζει στην ελληνική πόλη, όπως αυτή αναπαρίσταται σε ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών. Άλλωστε, αυτό το χρονικό διάστημα είναι καθοριστικό για τη μετάβαση της χώρας στον εκσυγχρονισμό και την ανάπτυξη, εκσυγχρονισμός και ανάπτυξη που δεν μπορούν να ιδωθούν ξεκομμένοι από την πόλη. Είναι η πόλη της Αθήνας, η πρωτεύουσα που από γενέσεως του κράτους έδειξε τις υδροκεφαλικές της τάσεις (Σαρηγιάννης, 2000).

Πιο συγκεκριμένα, η διπλωματική εργασία φωτίζει τους *μετασχηματισμούς του χώρου μιας πόλης* που από πόλη των φτωχογειτονιών μετατρέπεται σε ένα απέραντο εργοτάξιο για την κατασκευή σύγχρονων πολυκατοικιών. Όμως, φωτίζει και τις *αντιθέσεις*, καθώς το μερτικό στην ανάπτυξη και τον εκσυγχρονισμό δεν είναι ίδιο για όλους: δεν μένουν όλοι στα ρετιρέ – ούτε έχουν όλοι τις ίδιες ευκαιρίες. Και είναι ο ελληνικός κινηματογράφος, που δείχνει ανάγλυφα κόσμους που είναι τελείως

διαφορετικοί μεταξύ τους και συγκρούονται. Είναι η κινηματογραφική εικόνα που μπορεί και, τελικά, κατορθώνει να κωδικοποιήσει και να αποτυπώσει όλες εκείνες τις πτυχές της καθημερινής ζωής. Άλλωστε, είτε είναι κινηματογραφική είτε είναι τηλεοπτική, η εικόνα έχει τη μοναδική ιδιότητα να κατασκευάζει την αίσθηση της πραγματικής ζωής, μεταφέροντας παράλληλα τις ιδεολογικές προκείμενες αυτών που τη συλλαμβάνουν και την αποτυπώνουν στο πανί ή στο γυαλί (Βρύζας, 2005). Παράλληλα, η μυθοπλασία συνεπάγεται μια ανάγνωση από το κοινό, η οποία δεν είναι μονοσήμαντη, αλλά διαφοροποιείται από θεατή σε θεατή, με αποτέλεσμα η ανάλυσή της να αποτελεί μια διαρκώς ανοιχτή διαδικασία (Σκοπετέας, 2015).

3.2 Κριτήρια επιλογής του φιλικού υλικού

Τα ερευνητικά ερωτήματα, τα οποία είχαμε ήδη διαμορφώσει από την κινηματογραφική μας εμπειρική πρόσληψη, επιλέξαμε να αναζητήσουμε διαμέσου των εξής ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών:

- «Πικρό ψωμί» (Γρηγόρης Γρηγορίου, 1951),
- «Στουρνάρα 288» (Ντίνος Δημόπουλος, 1959),
- «Η γυνή να φοβείται τον άνδρα» (Γιώργος Τζαβέλλας, 1965),
- «Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας» (Βασίλης Γεωργιάδης, 1967).

Κριτήριο επιλογής των ταινιών αποτέλεσε η *συνάφεια του σεναρίου* με τα υπό διερεύνηση θέματα, *συνάφεια που προέκυψε ύστερα από προέρευνα, που πραγματοποιήθηκε στο σύνολο σχεδόν της φιλομορφίας του «Παλαιού ελληνικού κινηματογράφου», της κινηματογραφικής δηλαδή παραγωγής που ξεκινά από τη δεκαετία του 1940 και καταλήγει στο 1970.*

Άλλο ένα κριτήριο αποτέλεσε η *καλλιτεχνική αξία* των εν λόγω ταινιών, καθώς και η *απήχησή* τους στο φιλοθέαμον κοινό, *απήχηση, που δίχως αμφιβολία συνέβαλε καθοριστικά στην κρυστάλλωση θέσεων και αντιλήψεων για την πόλη ως κοινωνικό οργανισμό και δομή, αλλά και τον αστικό βίο εν γένει.*

Επίσης, καθοριστικής συμβολής κριτήριο ήταν ο *χρόνος* που εμφανίστηκαν οι υπό εξέταση ταινίες, καθώς η διπλωματική εργασία επιδίωκε να παρουσιάσει το θέμα της ως μιας διαδικασίας σταδιακή και όχι επαναστατική, χωρίς φυσικά αυτό να σημαίνει εκ των προτέρων άρνηση των τομών στην ιστορία.

Τέλος, η ίδια η αισθητική της γράφουσας έπαιξε καθοριστικό ρόλο.

Άλλωστε, πάει καιρός από τότε που η επιστημονική κοινότητα κατέδειξε ότι το ερευνών υποκείμενο έχει θέση στην όποια έρευνα πραγματοποιεί (Μορέν, 1998), αρκεί φυσικά η θέση αυτή να είναι συνειδητή και να οδηγεί σε απαιτούμενο αναστοχασμό.

3.3 Μέθοδος ανάλυσης

Με τη γέννηση του κινηματογράφου και τη συνειδητοποίηση της δυναμικής του αναπτύσσεται η θεωρία του κινηματογράφου, ο συστηματικός στοχασμός γύρω από αυτό το νέο μέσο επικοινωνίας που παράγει λεκτικά και ψυχολογικά στοιχεία (Morin, 1956). Σταδιακά, ο στοχασμός αυτός δομήθηκε κυρίως γύρω από δύο οπτικές. Η πρώτη αναζητά την προθετικότητα του φιλμ και αφορά στη σημειωτική (Eco, 1976), ενώ η δεύτερη δίνει έμφαση στο υποκείμενο και σε όσα αυτό προσλαμβάνει από το εκάστοτε φιλμ, δίνει έμφαση στα νοήματα (Λυδάκη, 2012).

Αυτή τη «διπολική» κατεύθυνση στη θεωρία του κινηματογράφου συλλαμβάνει με ιδιαίτερη ενάργεια ο Pierre Sorlin (2004), ο οποίος κάνει λόγο για «θεωρία των σημειωτικών συστημάτων» και «θεωρία της ανάλυσης των ταινιών». Και εξειδικεύει, αποδίδοντας στην πρώτη θεωρία τον απώτερο σκοπό να προσδιορίσει αυτό που παράγει το νόημα στο κινηματογραφικό έργο, ενώ στη δεύτερη την πρόσληψη της εκάστοτε κινηματογραφικής ταινίας ως έργου μοναδικού, ως έργου με αυτάρκεια και ιδιαίτερο σύστημα, ως έργου που απαιτεί βαθύτερο στοχασμό με σκοπό να αποκωδικοποιήσει νοήματα που λανθάνουν. Φυσικά, ο ίδιος Sorlin δεν είναι υπέρ των διπόλων και ισχυρίζεται ότι και οι δύο οπτικές γωνίες είναι απαραίτητες στη φαρέτρα όσων μελετούν τον κινηματογράφο και την κινηματογραφική δημιουργία.

Στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας, η έμφαση στρέφεται στα νοήματα, στην ανάλυση των εικόνων και των λόγων της εκάστοτε, από τις επιλεγμένες, κινηματογραφικής αφήγησης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ακολουθείται η ερμηνευτική προσέγγιση, μια ποιοτική προσέγγιση, η οποία στέκεται στον αντίποδα του θετικισμού και έχει παράλληλα επίγνωση ότι δεν υπάρχει μία και μοναδική αλήθεια (Λυδάκη, 2016. Ιωσηφίδης, 2003). Άλλωστε, οι ποιοτικές μέθοδοι έρευνας, βασισμένες στην ερμηνευτική προσέγγιση της κοινωνικής πραγματικότητας, σκοπεύουν στην κατανόηση και την ερμηνεία των φαινομένων, σε μια εις βάθος ανάλυση συγκεκριμένων περιπτώσεων. Βεβαίως, δεν πρέπει να λησμονείται ότι η ερμηνεία αποτελεί μια κατασκευή εκ μέρους του ερμηνευτή μέσα σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο. Αυτό σημαίνει ότι πρόκειται για μια διαδικασία δίχως τέλος, μια διαδικασία που προωθεί το διάλογο και την ανάδυση πολλαπλών νοημάτων από τα στοιχεία μιας ταινίας (Λυδάκη, 2012. Τσιώλης, 2014).

Παράλληλα, τη διπλωματική εργασία απασχολούν και τα σημεία. Για το λόγο αυτό προέβη στη σημειωτική ανάλυση τόσο του τίτλου της ταινίας όσο και της αφίσας που συνόδευσε την εκάστοτε ταινία στην περίοδο της προβολής της. Ειδικά ως προς την αφίσα, η οποία αποτελεί ένα πολυτροπικό κείμενο και εκφεύγει της μονοτροπικότητας της γραπτής γλώσσας, αυτή λειτουργεί ως εργαλείο επικοινωνίας που μεταφέρει ένα οπτικό ή/και γραπτό μήνυμα. Άλλωστε, αυτός είναι και ο λόγος που χωροθετείται σε σημεία που δεν εκφεύγουν της προσοχής, του οπτικού πεδίου του δέκτη (Αλτίνη, 2017).

Κατά τον Roland Barthes, η εικόνα βρίσκεται σε άμεση σχέση με τον λόγο και λειτουργεί σε δύο επίπεδα. Καταρχάς, λειτουργεί ως αγκύρωση. Δηλαδή, ο λόγος συγκρατεί και παραφυλάει την εικόνα, ώστε ο αναγνώστης/θεατής να στρέφει την προσοχή του σε ένα συγκεκριμένο νόημα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο καλλιτέχνης κατευθύνει τους αναγνώστες του σε ένα συγκεκριμένο μήνυμα για το έργο του διαμέσου του λόγου. Στόχος του καλλιτέχνη είναι να περάσει ένα πολύ συγκεκριμένο σημαινόμενο, απορρίπτοντας, έτσι, ταυτόχρονα τα οποιαδήποτε πολλαπλά σημαινόμενα, που ενδεχομένως θα προέκυπταν, αν το έργο δεν συνοδευόταν από τον λόγο.

Επιπροσθέτως, σε σχέση με την εικόνα, ο λόγος λειτουργεί ως αναμετάδοση. Συγκεκριμένα, ο λόγος λειτουργεί συμπληρωματικά αλλά και αυτόνομα. Έχουμε, δηλαδή, μια σχέση αλληλοσυμπλήρωσης. Τέλος, έχουμε την ακύρωση του μηνύματος, όταν ο λόγος καταργεί την εικόνα.

4 «Πικρό ψωμί»: Η πόλη του μόχθου και της βιοπάλης

4.1 Τεκμηρίωση της ταινίας

Η ογδόντα τριών λεπτών διάρκειας, ασπρόμαυρη ταινία «Πικρό ψωμί», η οποία προβλήθηκε το 1951, αποτελεί μια δημιουργία του Γρηγόρη Γρηγορίου.

Ο Γρηγορίου σκηνοθέτησε την ταινία και συνέγραψε το σενάριό της μαζί με την ηθοποιό και σύζυγό του Ίντα Χριστινάκη. Στην εν λόγω ταινία, την οποία έντυσε μουσικά ο Αργύρης Κουνάδης και παρήγαγε η «Ολύμπια Φίλμ» του Παναγιώτη Δαδήρα, πρωταγωνίστησαν οι εξής ηθοποιοί: Ελένη Ζαφειρίου, Ίντα Χριστινάκη, Μιχάλης Νικολόπουλος, Άλκης Παπάς, Στράτος Φλώρος, Νίκος Παντελίδης και Αλέκος Κουρής. Όπως προκύπτει από τα παραπάνω στοιχεία, η κινηματογραφική βιομηχανία στην Ελλάδα της περιόδου αποτελεί ανδρική υπόθεση. Μάλιστα, οι γυναίκες υποεκπροσωπούνται ακόμα και στη διανομή των ρόλων – πόσο μάλλον στην παραγωγή.

Εικόνα 3. Αφίσα της ταινίας «Πικρό ψωμί»



Πηγή: <http://tainiothiki.gr/el/>

Πίνακας 1. Σημειωτική τεκμηρίωση της ταινίας «Πικρό ψωμί»

<p>ΤΙΤΛΟΣ: «Πικρό ψωμί» ΣΗΜΑΙΝΟΝ: επίθετο (πικρό) και ουσιαστικό (ψωμί), ουδέτερο γένος, ενικός αριθμός ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ: Καταδήλωση: δυσαρέσκεια στη γεύση – λαϊκή έκφραση για το ψωμί Συνδήλωση: επαχθείς κοινωνικές συνθήκες, φτώχεια</p> <p>ΠΟΜΠΟΙ: Σκηνοθεσία: Γρηγόρης Γρηγορίου Σενάριο: Γρηγόρης Γρηγορίου, Ίντα Χριστινάκη Μουσική: Αργύρης Κουνάδης Πρωταγωνιστούν: Ελένη Ζαφειρίου, Ίντα Χριστινάκη, Μιχάλης Νικολόπουλος, Άλκης Παπάς, Στράτος Φλώρος, Νίκος Παντελίδης και Αλέκος Κουρής</p> <p>ΧΡΟΝΟΣ-ΣΥΓΚΕΙΜΕΝΟ: 1951, πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια – ρευστή πολιτική και οικονομική κατάσταση</p>
--

Πηγή: Ιδία επεξεργασία

Πίνακας 2. Σημειωτική τεκμηρίωση της αφίσας της ταινίας «Πικρό Ψωμί»

<p style="text-align: center;">ΟΠΤΙΚΟ ΜΗΝΥΜΑ</p> <p>ΣΗΜΑΙΝΟΝ: γυναικεία-μητρική και παιδική φιγούρα, σφιχταγκαλιασμένες και σκυθρωπές ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ: έμφυλη απόδοση πόνου και αγωνίας</p> <p style="text-align: center;">ΛΕΚΤΙΚΟ ΜΗΝΥΜΑ</p> <p>ΤΙΤΛΟΣ: «Πικρό ψωμί» ΣΗΜΑΙΝΟΝ: επίθετο (πικρό) και ουσιαστικό (ψωμί), φράση ελληνική, ουδέτερο γένος, ενικός αριθμός ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ: Καταδήλωση: είδος τροφής που έχει εντελώς διαφορετική γεύση από τη συνηθισμένη Συνδήλωση: επαχθείς κοινωνικές συνθήκες, φτώχεια</p> <p>ΕΡΜΗΝΕΥΜΑ: επαχθείς κοινωνικές συνθήκες για μια μητέρα και το παιδί της, έμφυλη απόδοση της φτώχειας</p> <p>ΑΓΚΙΣΤΡΩΣΗ: Δεν υπάρχει</p>
--

Πηγή: Ιδία επεξεργασία

Ο Γρηγόρης Γρηγορίου (1919-2005) αποτελεί έναν πρωτοπόρο για τα δεδομένα της εποχής του σκηνοθέτη, αλλά και ένα εμβληματικό πρόσωπο της πατριωτικής Αριστεράς. Και αυτό γιατί με το κοινωνικό δράμα «Πικρό ψωμί», πρώτος ενσωμάτωσε στη δημιουργία του στοιχεία από το ρεύμα του σύγχρονου του ιταλικού νεορεαλισμού, ενώ παράλληλα άρθρωσε δίχως περιστροφές κριτική απέναντι στο κράτος και στην καθεστηκυία τάξη (Σκοπετέας, 2015). Μάλιστα, την ίδια δεκαετία, τα βήματα του πρωτοπόρου, νεορεαλιστή σκηνοθέτη ακολούθησαν και άλλοι ομότεχοί του: ο Στέλιος Τατασόπουλος με τη «Μαύρη γη» (1952), ο Γκρέγκ Τάλλας με το «Ξυπόλητο Τάγμα» (1954) και ο Νίκος Κούνδουρος με τη «Μαγική πόλη» (1955). Σε γενικές γραμμές, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο Γρηγορίου άνοιξε το δρόμο για τον «κινηματογράφο του δημιουργού» (Μοσχοβάκης, 1999)

Σύμφωνα με το νεορεαλισμό, ο οποίος στάθηκε απέναντι στον εμπορικό κινηματογράφο της εποχής του, έργο του δημιουργού είναι να φέρει στο φως τα κοινωνικά, πολιτικά και ηθικά προβλήματα των ανθρώπων της σύγχρονης εποχής (Σκοπετέας, 2015). Κατ' αυτόν τον τρόπο, στο «Πικρό ψωμί», ο Γρηγορίου απέδωσε την ελληνική πραγματικότητα όπως ακριβώς ήταν, δίχως να προσπαθήσει να την ωραιοποιήσει ή να την εξιδανικεύσει, ενώ οι ήρωες του εμφανίζονται ως πρόσωπα που συνειδητοποιούν απόλυτα τη θέση και το ρόλο τους στην κοινωνική δομή, εμφανίζονται ως πρόσωπα με πλήρη ταξική συνείδηση. Αυτή η προσέγγιση του Γρηγορίου, και μάλιστα σε χρόνια «δίσεκτα», είχε ως αποτέλεσμα να λογοκριθεί η ταινία δύο φορές (Τσίγλα, 2019).

Από την άλλη, ο ίδιος ο Γρηγορίου ποτέ δεν παραδέχτηκε ανοιχτά τις επιρροές του νεορεαλισμού στο έργο του. Απεναντίας, ισχυριζόταν ότι οι όποιες επιρροές του προέρχονταν από το γαλλικό κινηματογράφο του Μεσοπολέμου και, ιδιαιτέρως από τις ταινίες των Ρενουάρ και Καρνέ («Πικρό ψωμί, σταθερή αξία», 2014). Όπως και να έχει, δίπλα στις καινοτομίες του για τα ελληνικά δεδομένα, το «Πικρό ψωμί» είναι η πρώτη ελληνική ταινία που δίπλα στον οπερατέρ χρησιμοποίησε διευθυντή φωτογραφίας (Σολδάτος, 1955). Ωστόσο, παρά τις παραπάνω καινοτομίες, το φιλμ δεν γνώρισε την εισπρακτική επιτυχία που θα ανέμενε κανείς. Πρώτη φορά προβλήθηκε στις 17 Δεκεμβρίου 1951 και, μέσα στην πρώτη εβδομάδα, προσέλκυσε μόνο 33.824 θεατές, ενώ στο τέλος της κινηματογραφικής περιόδου βρέθηκε να καταλαμβάνει τη δωδέκατη θέση στο σύνολο των δεκαπέντε ταινιών που προβλήθηκαν κατά τη διάρκεια της περιόδου αυτής. Για

το «Πικρό ψωμί», η σύγχρονη εποχή μάλλον επιφύλασσε καλύτερη μοίρα, καθώς το 2014, το φιλμ προβλήθηκε στο «16^ο Φεστιβάλ Νιτρικής Κυτταρίνης» που διοργανώθηκε από την Ταινιοθήκη του Βελιγραδίου («Πικρό ψωμί, σταθερή αξία», 2014).

Συνοπτικά, η ταινία «Πικρό ψωμί» εγκύπτει στη ζωή ενός βιοπαλαιστή, του μαστρο-Θανάση Λυμπέρη ο οποίος με την καθοριστική συμβολή της συζύγου του προσπαθεί να σταθεί αξιοπρεπώς απέναντι στην οικονομική ανέχεια και να συντηρήσει την πενταμελή οικογένειά του. Από τους τρεις γιούς του, ο μεγάλος (Αντώνης) είναι ανάπηρος από ατύχημα που συνέβη στην Κατοχή, και δεν μπορεί να εργαστεί – ούτε καν να αυτοσυντηρηθεί μπορεί. Ο μεσαίος (Γιάγκος), που δεν έχει ακόμη ενηλικιωθεί και δεν κατόρθωσε να σπουδάσει, είναι άνεργος καθώς έχει απορρίψει την ευκαιρία να εργαστεί στην οικοδομή μαζί με τον πατέρα του, ψάχνοντας μάταια για μια «καλύτερη» δουλειά. Τέλος, ο Βενιαμίν της οικογένειας (Φωτάκης) είναι εκείνο το παιδί που η μάνα έχει βάλει στόχο της ζωής της να σπουδάσει («το στερνό της όνειρο»), θεωρώντας ότι μόνο έτσι θα κατορθώσει να ξεφύγει από το φαύλο κύκλο της φτώχειας του οικογενειακού του περιγύρου.

Αν και η ζωή της οικογένειας φαίνεται αρχικά να κυλά ακολουθώντας τα όποια σχέδια των μελών της, αρχίζει σταδιακά να αλλάζει άρδην. Αρχικά, ο Φωτάκης θα προσβληθεί από μηνιγγίτιδα, και η οικογένεια θα ξοδέψει όλες της τις οικονομίες για τη σωτηρία του παιδιού, ενώ ο πατέρας και προστάτης της οικογένειας θα βρει τραγικό θάνατο σε εργατικό ατύχημα. Τελικά, ο Αντώνης αυτοκτονεί, ο Γιάγκος παίρνει τη θέση του πατέρα στην οικογενειακή ιεραρχία, ενώ ο μικρός Φωτάκης θα εγκαταλείψει το όνειρο για σπουδές και θα εργαστεί μαζί με τον αδερφό του στην οικοδομή.

4.2 Όψεις της πόλης: Σύγχρονο και παραδοσιακό οικιστικό περιβάλλον

Στο «Πικρό ψωμί», η φιλική αφήγηση ξεκινά από την πόλη και καταλήγει σε αυτήν, καθώς διαρκές φόντο της είναι μια φτωχογειτονιά της Αθήνας στις υπώρειες της Ακρόπολης, στα Αναφιώτικα. Εκεί, οι στενοί και ανηφορικοί χωματόδρομοι, συχνά λασπωμένοι και το βράδυ σκοτεινοί, οδηγούν στην κατοικία των ηρώων του φιλμ, σε ένα ετοιμόρροπο, διώροφο ξύλινο σπίτι. Αυτό το σπίτι είναι ενδεικτικό των καταναλωτικών προτύπων της οικογένειας, αλλά και τόσων άλλων νοικοκυριών μιας μεταπολεμικής Αθήνας που προσπαθεί να ξαναγεννηθεί μέσα από τα συντρίμια του Πολέμου και του εμφύλιου σπαραγμού.

Το σπίτι είναι ιδιαιτέρως απλό, χωρίς καμία άνεση. Μια κουζίνα, ένα ενιαίο δωμάτιο που λειτουργεί ταυτόχρονα ως τραπεζαρία και ως υπνοδωμάτιο των γονέων, ένα υπνοδωμάτιο και για τα τρία αγόρια και μια τουαλέτα, που υπονοείται ότι βρίσκεται κάπου έξω από το σπίτι, φανερώνουν στοιχεία του κατοικείν της περιόδου. Παράλληλα, το σπίτι δεν ηλεκτροδοτείται και, το βράδυ, η οικογένεια συνευρίσκεται στο καθιερωμένο οικογενειακό τραπέζι υπό το φως μιας λάμπας πετρελαίου. Όσο για ψυγείο, το φανάρι με τη λεπτή σήτα είναι η μοναδική λύση για τη συντήρηση του μαγειρεμένου φαγητού ή του μοναδικού ποτηριού γάλακτος, που προορίζεται για το ανήλικο τέκνο της οικογένειας. Ακόμα και το κρασί ή ο χαλβάς αποτελούν καταναλωτικά είδη πολυτελείας, είδη για ειδικές περιστάσεις, ενώ το λάδι μοιράζεται φειδωλά σε κάθε πιάτο χωριστά, ένα πιάτο που οι πρωταγωνιστές σχεδόν γλείφουν, κατά πάσα πιθανότητα όχι γιατί το περιεχόμενό του είναι νόστιμο, αλλά γιατί πρέπει να γεμίσουν το στομάχι.

Κάπου μακριά από τη φτωχογειτονιά των ηρώων, όπου οι σχέσεις των ανθρώπων είναι ακόμη σφιχτές και το θέατρο σκιών συγκεντρώνει τα «γλυκά» βράδια όλα τα παιδιά της συνοικίας, πάλλεται η καρδιά μιας πόλης που «κάνει θόρυβο». Είναι η πόλη όπου αναγείρονται οι νέες πολυκατοικίες, που θα στεγάσουν μαζικά τους μελλοντικούς κυρίως κατοίκους του αστικού κέντρου – είναι ο χώρος όπου ακούγεται έντονα ο ήχος από τις μπετονιέρες και τα εργαλεία, που χρησιμοποιούν οι εργάτες στην οικοδομή. Σε αυτόν το χώρο, τα μπάζα και τα οικοδομικά υλικά είναι σωριασμένα εδώ κι εκεί, ενώ οι νέες οικοδομές συνυπάρχουν, τουλάχιστον ακόμη, με παλαιά διώροφα κτίρια.

Εξίσου πολύβουο είναι και το κέντρο της πόλης, εκεί που βρίσκεται η κεντρική αγορά τροφίμων και άλλα εμπορικά καταστήματα ή υπαίθριες υπηρεσίες (π.χ. ο ενεχυροδανειστής/σαράφης, ο λούστρος).

Το κέντρο αυτό διαρθρώνεται με πυρήνα την Ομόνοια. Είναι ένα κέντρο, οι δρόμοι του οποίου είναι χωμάτινοι και, πέρα από τους πεζούς, τους διασχίζουν τραμ, τα μόνα μέσα μαζικής μεταφοράς της περιόδου. Όσο για ιδιωτικής χρήσης αυτοκίνητα, αυτά φαίνεται να είναι σχεδόν ανύπαρκτα, καθώς τις κεντρικές λεωφόρους αναπαρίσταται να διασχίζουν μόνο επαγγελματικά οχήματα μεσαίου, μάλιστα, μεγέθους.

4.3 Όψεις της κοινωνικής δομής: Τα «χαμένα κορμιά» της βιοπάλης

Όπως έχει ήδη διαφανεί, οι συνθήκες διαβίωσης της οικογένειας Λυμπέρη είναι εξαιρετικά δύσκολες, καθώς μοναδικό εισόδημά της αποτελεί το μεροκάματο του πατέρα από την οικοδομή, με το οποίο το νοικοκυριό καλείται να ανταπεξέλθει σε βασικές ανάγκες, όπως το ενοίκιο που καταβάλλεται για στέγη και τη διατροφή. Κατ' αυτόν τον τρόπο, παρά το γεγονός ότι γνωρίζει πως είναι άρρωστος, ο μαστρο-Θανάσης συνεχίζει να εργάζεται.

Από την άλλη, η σύζυγός του είναι αδύνατον να εργαστεί. Και αυτό όχι γιατί ο ρόλος της γυναίκας περιορίζεται στο ρόλο της νοικοκυράς, αλλά γιατί οι αντικειμενικές συνθήκες που επιβάλλει η αναπηρία του μεγάλου γιου της οικογένειας δεν το επιτρέπουν. Άλλωστε, η μάνα είναι αυτή που εμφανίζεται να είναι ουσιαστικά η κεφαλή του σπιτιού. Όταν μπαίνει στο σπίτι, κατάκοπος από τη δουλειά, ο Θανάσης της αποδίδει ατόφιο το μεροκάματο για να κάνει «το κουμάντο», ενώ η ίδια θα αρχίσει αμέσως να ξενοπλένει όταν, μετά το θάνατο του Θανάση, η οικονομική κατάσταση φτάσει στο απροχώρητο. Επίσης, είναι μια μάνα παρεμβατική, από τον έλεγχο της οποίας δεν ξεφεύγει ούτε ο σύζυγος – πόσο μάλλον τα παιδιά («Δεν μ' αρέσουν οι παρέες με το Σταύρο»).

Ως προς τη σχέση των δύο φύλων με την αγορά εργασίας, τα παραπάνω επιβεβαιώνουν τη θέση της Jane Lewis (1992), σύμφωνα με την οποία το πρότυπο του άντρα-κουβαλητή και της γυναίκας που εκτελεί αποκλειστικά απλήρωτη εργασία στο σπίτι ήταν ένα πρότυπο που τελικά, στα πρώτα βήματα του κράτους πρόνοιας, αφορούσε μόνο στα νοικοκυριά της μεσαίας τάξης. Απεναντίας, οι γυναίκες της εργατικής τάξης ήταν αναγκασμένες να εργαστούν εξαιτίας των χαμηλών ημερομισθίων των συζύγων τους (στο Καβουνίδη, 1998. Αυδή-Καλκάνη, 1978).

Δίπλα σε όλα αυτά, η οικογένεια Λυμπέρη έχει να αντιμετωπίσει την ακρίβεια που χαρακτηρίζει τη ζωή της περιόδου. Είναι χαρακτηριστικό ότι ένα ψάθινο καπέλο κοστίζει όσο σχεδόν η μισή σύνταξη που θα καρπωθεί η οικογένεια μετά το θάνατο του πατέρα, γεγονός που συνοψίζεται στα λόγια του Γιάγκου: «Αν είναι να δουλεύεις για ένα κομμάτι ψωμί, στο διάολο η ζωή». Επίσης, τα σχολικά βιβλία είναι ένα αγαθό στο οποίο μπορούν να έχουν πρόσβαση μόνο όσοι τα εισοδήματά τους είναι σχετικά ανθηρά («Μάθε παιδί μου γράμματα», 2014), ενώ τα χαμηλά μεροκάματα δεν είναι πάντα σίγουρα, υπό την έννοια ότι η στάση πληρωμών φαίνεται να μην αποτελεί σπάνιο φαινόμενο.

Σχετικά με τις οικονομικές συνθήκες της περιόδου είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι το κατά κεφαλήν ΑΕΠ ήταν το 1940 χαμηλότερο από εκατόν πενήντα δολάρια και το 1970 περίπου 1000. Παράλληλα, κατά την περίοδο 1951-1952, τη χρονιά δηλαδή που γυρίστηκε η ταινία, η χώρα μαστίζεται από σφοδρή οικονομική κρίση (Καπακτσής, 2016)

Πέρα από τα χαμηλά ημερομίσθια, οι συνθήκες στους χώρους εργασίας είναι δυσβάσταχτες. Στα πρόσωπα των οικοδόμων-εργαζομένων, η κόπωση είναι εμφανής, ενώ ο κίνδυνος εργατικού ατυχήματος είναι κάθε άλλο παρά ανύπαρκτος. Μάλιστα, στην περίπτωση ενός τέτοιου ατυχήματος δεν προβλέπεται καμιά αποζημίωση από πλευράς εργοδότη. Όσο για το κράτος, αυτό είναι μάλλον απόν σε τέτοιες περιπτώσεις.

Παράλληλα, στους χώρους εργασίας υπάρχει παιδική απασχόληση, η οποία μάλιστα δεν είναι καθόλου καλά αμειβόμενη. Πρόκειται για μια εργασία την οποία σήμερα θα χαρακτηρίζαμε επικίνδυνη, αλλά και απαξιοτική καθώς αποστερεί από το παιδί βασικά κοινωνικά του δικαιώματα (Εκμε-Πουλοπούλου, 2005). Ωστόσο, τέτοιοι χαρακτηρισμοί συνάδουν με σύγχρονες κοσμοθεωρήσεις, ενώ στο παρελθόν φαίνεται ότι αποτελούσαν μέρος της «κανονικότητας» (Giddens, 2002). Στην περίπτωση της Ελλάδας, με την είσοδο της βιομηχανίας, 1870, κάνει την εμφάνισή της και η παιδική εργασία, η οποία εντεινόταν καθώς μεγεθύνονταν η βιομηχανική δραστηριότητα (Ρηγίνος, 1995).

Οι συνθήκες διαβίωσης λοιπόν, είναι επαχθείς για τα εργατικά στρώματα: «Καταντήσαμε να μετράμε τους ανθρώπους με τα στομάχια».

Ωστόσο, δε φαίνεται να υπάρχει για αυτά μια αχτίδα φωτός και κάποια ελπίδα. Ο εγκλωβισμός στη φτώχεια είναι δεδομένος και οι ήρωες του φιλμ φαίνεται να έχουν απόλυτη συνείδηση αυτού του γεγονότος. Παράλληλα, έχουν επίγνωση και του γεγονότος ότι δεν μπορεί να υπάρξει για αυτούς μια σιγουριά, έστω ένας υποτυπώδης προγραμματισμός που θα επέτρεπε την απόκτηση μικρού έστω μεριδίου στο όνειρο.

Ο Γιάγκος είναι κατηγορηματικός: «Είμαστε χαμένα κορμιά» και το ψωμί δε μπορεί παρά να είναι πικρό.

5 «Στουρνάρα 288»: Η πόλη της πολυκατοικίας

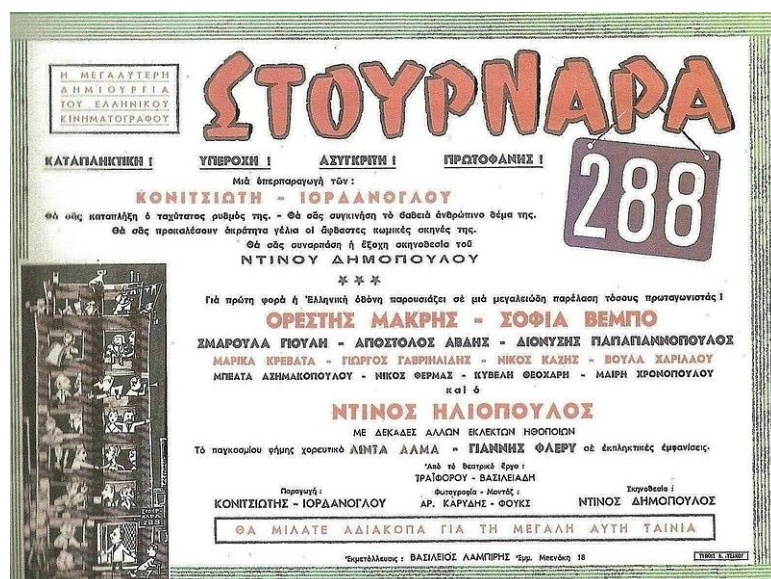
5.1 Τεκμηρίωση της ταινίας

Η ογδόντα λεπτών διάρκειας, ασπρόμαυρη ταινία «Στουρνάρα 288», η οποία προβλήθηκε το 1959, είναι δημιουργία του Ντίνου Δημόπουλου και αποτελεί διασκευή της θεατρικής σάτιρας «Φτώχεια και αριστοκρατία» των Μίμη Τραϊφόρου και Δημήτρη Βασιλειάδη.

Στην εν λόγω ταινία, την οποία παρήγαγε από κοινού ο Κλέαρχος Κονιτσιώτης με το Βενιζέλο Ιορδάνογλου και έντυσε μουσικά ο Λέανδρος Κοκκόρης, πρωταγωνίστησαν οι εξής ηθοποιοί: Σοφία Βέμπο, Ορέστης Μακρής, Σμαρούλα Γιούλη, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Απόστολος Αυδής, Μπεάτα Ασημακοπούλου, Ντίνα Τριάντη κ.ά.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω στοιχεία, η κινηματογραφική βιομηχανία στην Ελλάδα της περιόδου αποτελεί ανδρική υπόθεση. Αυτή η διαπίστωση αφορά κυρίως στο επίπεδο της παραγωγής της ταινίας, καθώς οι ρόλοι σχεδόν ισομοιράζονται ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες.

Εικόνα 4. Αφίσα ταινίας «Στουρνάρα 288»



Πηγή <http://tainiothiki.gr/el/>

:

Πίνακας 3. Σημειωτική τεκμηρίωση της ταινίας «Στουρνάρα 288»

ΤΙΤΛΟΣ: «Στουρνάρα 288»

ΣΗΜΑΙΝΟΝ: Κύριο όνομα ενικού αριθμού και γενικής πτώσης (Στουρνάρα), αριθμός (288)

ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ:

Καταδήλωση: οδωνύμιο προς τιμήν εθνικού ευεργέτη της χώρας Νικολάου Στουρνάρα, ο οποίος συγκαταλέγεται σε αυτούς που προσέφεραν χρήματα για την ανέγερση του Πολυτεχνείου

Συνδήλωση: πολυκατοικία της αντιπαροχής ως χώρος συμβίωσης ανθρώπων και ταξικών αντιθέσεων

ΠΟΜΠΟΙ:

Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος

Σενάριο: Ντίνος Δημόπουλος, Ντίνος Ηλιόπουλος

Μουσική: Λέανδρος Κοκκόρης

Πρωταγωνιστούν: Σοφία Βέμπο, Ορέστης Μακρής, Σμαρούλα Γιούλη, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Απόστολος Αυδής, Μπεάτα Ασημακοπούλου, Ντίνα Τριάντη κ.ά.

ΧΡΟΝΟΣ-ΣΥΓΚΕΙΜΕΝΟ: 1959, οικονομική ανάπτυξη: απορρόφηση Σχεδίου Μάρσαλ, αρχή εκβιομηχάνισης και εκσυγχρονισμού των θεσμών

Πηγή: Ιδία επεξεργασία

Εικόνα 1. Σημειωτική τεκμηρίωση της αφίσας της ταινίας «Στουρνάρα 288»

ΟΠΤΙΚΟ ΜΗΝΥΜΑ

ΣΗΜΑΙΝΟΝ: πολώροφη πολυκατοικία με ανθρώπινα πρόσωπα να ξεπροβάλλουν από τα παράθυρα και να επιδίδονται σε καθημερινές δραστηριότητες

ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ: πολυκατοικία της αντιπαροχής ως χώρος συμβίωσης

ΛΕΚΤΙΚΟ ΜΗΝΥΜΑ

ΤΙΤΛΟΣ: «Στουρνάρα 288»

ΣΗΜΑΙΝΟΝ: Κύριο όνομα ενικού αριθμού και γενικής πτώσης (Στουρνάρα), αριθμός (288)

ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ:

Καταδήλωση: οδωνύμιο προς τιμήν εθνικού ευεργέτη της χώρας Νικολάου Στουρνάρα, ο οποίος συγκαταλέγεται σε αυτούς που προσέφεραν χρήματα για την ανέγερση του Πολυτεχνείου

Συνδήλωση: πολυκατοικία της αντιπαροχής ως χώρος συμβίωσης ανθρώπων και ταξικών αντιθέσεων

ΕΡΜΗΝΕΥΜΑ: συνωστισμός και συγχρωτισμός ανθρώπων της πόλης

ΑΓΚΙΣΤΡΩΣΗ: Ναι – Το οδωνύμιο και η πολυκατοικία μάς κατευθύνουν στη θεματική του έργου

Πηγή: Ιδία επεξεργασία

Ο Ντίνος Δημόπουλος (1921-2003) αποτελεί έναν από τους πλέον παραγωγικούς σκηνοθέτες της χρυσής εποχής του ελληνικού κινηματογράφου, όντας δημιουργός τουλάχιστον σαράντα ταινιών. Με την ταινία «Μανταλένα» (1960), ο Δημόπουλος προτάθηκε για το βραβείο του Χρυσού Φοίνικα στο Φεστιβάλ των Καννών, ενώ εμβληματικές θα παραμείνουν οι δημιουργίες του «Αμαξάκι» (1957) και «Αστέρω» (1959), καθώς συγκαταλέγονται διεθνώς στις πλέον αντιπροσωπευτικές ταινίες του ελληνικού σινεμά (Karalis, 2012).

Ειδικά στις πρώτες ταινίες που δημιούργησε, ο Δημόπουλος αναπαρέστησε τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής, όπως έκανε και στη «Στουρνάρα 288». Η εν λόγω ταινία συνιστά μια ηθογραφία, η οποία αποτυπώνει την καθημερινή ζωή των ενοίκων μιας πολυκατοικίας στην Αθήνα. Πρώτη φορά προβλήθηκε στις 17 Ιανουαρίου 1959 και προσέλκυσε 51.065 θεατές, ενώ στο τέλος της κινηματογραφικής περιόδου κατέλαβε την έβδομη θέση στο σύνολο των πενήντα μίας ταινιών που προβλήθηκαν κατά τη διάρκεια της ίδιας κινηματογραφικής περιόδου (Μυλωνάκη, 2012).

Συνοπτικά, μέσα από την αφηγηματική ματιά ενός ενοίκου (Πλάτων), η ταινία «Στουρνάρα 288» εγκύπτει στη ζωή των ανθρώπων που ζουν σε μια τυπική πολυκατοικία της ελληνικής πρωτεύουσας. Πρόκειται για μια σειρά από καθημερινές ιστορίες, ιστορίες διαφορετικών προσώπων και οικογενειών που εκτυλίσσονται στα μάτια των θεατών μέσα από τη σπονδυλωτή δομή της ταινίας. Σε αυτές τις επιμέρους ιστορίες, η ερωτική σχέση της ανιψιάς του θυρωρού (Χαρούλα) με τον γιο του ιδιοκτήτη της πολυκατοικίας (Μίμης) είναι η κεντρική, στην περίπτωση που δεν υποθέσουμε ότι πρωταγωνιστής της ταινίας δεν είναι η πολυκατοικία ως νέος τρόπος του κατοικείν των ανθρώπων ενός αστικού χώρου.

5.2 Όψεις της πόλης: Μοντέρνα πολυκατοικία

Στη «Στουρνάρα 288», η φιλική αφήγηση ξεκινά από την αστική πολυκατοικία και καταλήγει σε αυτήν, με τα εξωτερικά γυρίσματα να είναι όντως λιγοστά. Πρόκειται για μια πολυκατοικία με άνετα διαμερίσματα και κοινόχρηστους χώρους στους οποίους δεσπόζουν οι μαρμαρίνες επιφάνειες, που γυαλίζουν από την καθαριότητα. Ανεξαρτήτως μεγέθους ή ορόφου, κάθε διαμέρισμα σίγουρα χαρακτηρίζεται από ανέσεις που αλλού στην πόλη λείπουν. Πρόκειται για τις φτωχογειτονίες, τις οποίες ο φακός του σκηνοθέτη δεν φροντίζει να παρουσιάσει άμεσα στο θεατή, αλλά τα λόγια των ηρώων τις υπονοούν: «Παράγκα στη Δραπετσώνα, που την παίρνει ο αέρας».

Από το σκηνοθέτη η πολυκατοικία της «Στουρνάρα 288» είναι χωροθετημένη κάπου στους πρόποδες του Λυκαβηττού, πιθανόν στο σημερινό «Περιφερειακό Λυκαβηττού», στο ύψος του Κολωνακίου – καμία σχέση δεν έχει με τη γνωστή οδό των Εξαρχείων και του Πολυτεχνείου. Δίπλα της υπάρχουν και άλλες μοντέρνες πολυκατοικίες, αλλά και διάφορα κτίσματα που σύντομα θα κατεδαφιστούν και θα γίνουν και αυτά πολυώροφες οικοδομές, ενώ περιμετρικά οι δρόμοι είναι καθαροί και ασφαλτοστρωμένοι. Μάλιστα, στις ελάχιστες βραδινές λήψεις, οι δρόμοι αυτοί εμφανίζονται φωτισμένοι, γεγονός που υποδηλώνει την ύπαρξη ηλεκτροδότησης των δημόσιων χώρων, τουλάχιστον της εν λόγω γειτονιάς.

Εικόνα 6. Ο Λυκαβηττός από την ταράτσα της πολυκατοικίας



Πηγή: <http://tainiothiki.gr/el/>

Η γειτονιά της πολυκατοικίας, παρά το γεγονός ότι βρίσκεται πολύ κοντά στο θόρυβο της πόλης, παραμένει ήσυχη, χωρίς δηλαδή να διέρχονται οχήματα. Μοναδική παραφωνία αποτελεί το βαρέως τύπου όχημα που κατά τις πρωινές ώρες συλλέγει τα απορρίμματα. Απεναντίας, το κέντρο της πόλης είναι πολύβουο. Εικόνες από τη Βουλή, την Πλατεία Συντάγματος και την Τριλογία της Πανεπιστημίου είναι ενδεικτικές μιας πόλης που πάλλεται στους ρυθμούς της καθημερινότητας. Επίσης, εικόνες από την Πλατεία Ομόνοιας είναι ενδεικτικές της εμπορικής ζωής της Αθήνας, μιας ζωής προσιτής σε όλα τα βαλάντια, καθώς δίπλα στα καταστήματα με τους «νεωτερισμούς» (π.χ. «Λαμπρόπουλος) και τα πολυτελή ανθοπωλεία, στέκουν καταστήματα με μπαχαρικά και άλλα είδη διατροφής, προσιτά σε όλες τις κοινωνικές ομάδες. Εκεί, ένας τροχονόμος ρυθμίζει την κυκλοφορία τόσο των οχημάτων όσο και των πεζών, υποδεικνύοντας ότι η Ομόνοια είναι ακόμη το όντως κεντρικό σημείο της πόλης.

Εικόνα 7. Αποψη του Συντάγματος



Πηγή: <http://tainiothiki.gr/el/>

Εικόνα 8. Άποψη της Ομόνοιας (1)



Πηγή: <http://tainiothiki.gr/el/>

Τέλος, η πόλη δεν είναι αποκομμένη από τα προάστια της ή, για την ακρίβεια, τις κοντινές εξοχές. Μεγάλες λεωφόροι εμφανίζονται να συνδέουν τις κεντρικές συνοικίες με το Φάληρο και, από εκεί, διαμέσου των «Τρυπών του Καραμανλή», με τη Βάρκιζα και το Σούνιο.

5.3 Όψεις της κοινωνικής δομής: Κατακόρυφη κοινωνική διαστρωμάτωση

Η ταινία «Στουρνάρα 288» συμπεριλαμβάνεται στις πρώτες ταινίες που σχετίζονται άμεσα με το φαινόμενο της αντιπαροχής και της αστικής πολυκατοικίας. Μάλιστα, η θεματολογία αυτή χαρακτήρισε πολύ περισσότερες κινηματογραφικές ταινίες κατά τη διάρκεια της επόμενης δεκαετίας, δεκαετίας που η αστυφιλία φούντωσε για τα καλά στην Ελλάδα.

Ωστόσο, αυτό το νέο κέλυφος κατοικίας, ο Δημόπουλος δεν το παρουσιάζει να διέπεται από ομοιομορφία. Απεναντίας, το παρουσιάζει ως φορέα μιας εμφανώς διαφοροποιημένης ταξικής δομής, η οποία διαρθρώνεται κατακόρυφα και αναδεικνύει την ανισότητα στην πρόσβαση καταναλωτικών αγαθών, όπως της κατοικίας. Για την ακρίβεια, στο υπόγειο της πολυκατοικίας διαμένει ένας φοιτητής κυπριακής καταγωγής, ο Πλάτων. Το διαμέρισμα του Πλάτωνα, το οποίο δεν είναι ιδιόκτητο, είναι ιδιαιτέρως μικρό και εξυπηρετεί τις στοιχειώδεις του ανάγκες: «Ένα δωμάτιο και μπάνιο, η κουζίνα είναι κάτω από το τραπέζι».

Επάνω από τον Πλάτωνα, στο ισόγειο της πολυκατοικίας βρίσκεται το διαμέρισμα που νοικιάζει μια συνταξιούχος καλλιτέχνης του Βασιλικού Θεάτρου (Τζένη Μπλανς), η οποία ύστερα από μια ιδιαιτέρως σπάταλη ζωή, βρίσκεται να συντηρείται από μια σύνταξη πεντακοσίων πενήντα δραχμών, η οποία δεν της αρκεί να ανταπεξέλθει ούτε στην έγκαιρη καταβολή του ενοικίου, κινδυνεύοντας από έξωση, ούτε στις ανάγκες της ατομικής της σίτισης: «Πέφτω νηστικά το βράδυ».

Σε διαμέρισμα του ισογείου (μάλλον) διαμένει και ο θυρωρός της πολυκατοικίας (Μπάμπης) με την ανιψιά του (Χαρούλα). Αν και η φιλική αφήγηση δεν παρέχει συγκεκριμένες πληροφορίες για το κατοικείν ή το ευρύτερο βιοτικό επίπεδο αυτών των ηρώων, το επάγγελμα του θυρωρού εμφανίζεται να αποτελεί δείγμα ανοδικής κοινωνικής κινητικότητας, καθώς ο Μπάμπης πλέον αμείβεται για τις υπηρεσίες που παρέχει στους ενοίκους της πολυκατοικίας με σταθερό μισθό. Παράλληλα, αν και εμφανώς λιγότερο πολυτελής σε σύγκριση με άλλων ενοίκων, η ενδυμασία του θυρωρού και της ανιψιάς του υποδηλώνει ότι ανταπεξέρχονται στις απαιτήσεις της καθημερινής ζωής με αξιοπρέπεια.

Ανεβαίνοντας προς τους επάνω ορόφους, είναι εμφανής και η άνοδος στην κοινωνική πυραμίδα/ιεραρχία. Εδώ, τα διαμερίσματα, που είναι σε μεγάλο βαθμό ιδιόκτητα, είναι ενδεικτικά των πολλαπλών ανέσεων και μιας ζωής που καμία σχέση

δε φαίνεται να έχει με τη βιοπάλη και το εργατικό ημερομίσθιο. Πρώτο σταθμό αποτελεί ένα ευρύχωρο βουλευτικό γραφείο (Καλοχαιρέτας), το οποίο βρίσκεται στον πρώτο όροφο και κατακλύζεται καθημερινώς από κόσμο που ζητά ρουσφέτια, καταδεικνύοντας την πελατειακή παθογένεια του εγχώριου πολιτικού συστήματος.

Στο δεύτερο όροφο της πολυκατοικίας, τα δύο διαμερίσματα ανήκουν σε έναν οδοντίατρο, για τον οποίο το σενάριο δε κάνει ιδιαίτερη μνεία. Στους πιο πάνω ορόφους διαμένουν δύο οικογένειες, οι οποίες φαίνεται να έχουν πλουτίσει από το λιανικό εμπόριο, η οικογένεια Κολιοδήμου και η οικογένεια Ασημομούτη. Η εικόνα των διαμερισμάτων και των δύο οικογενειών είναι χαρακτηριστική των «καλών» διαμερισμάτων της πολυκατοικίας. Τα μοντέρνα έπιπλα, η ύπαρξη υπηρετικού προσωπικού αλλά και οι ενδυματολογικές προτιμήσεις των ιδιοκτητών των διαμερισμάτων είναι χαρακτηριστικά της ευμάρειάς τους.

Τέλος, στο ρετιρέ, στην κορυφή δηλαδή της κοινωνικής ιεραρχίας, διαμένει ο ιδιοκτήτης του μεγαλύτερου μέρους της πολυκατοικίας (Παπαφρονιμόπουλος). Ο ίδιος εμφανίζεται να διαθέτει μεγάλη ακίνητη περιουσία και να ασχολείται με την ανέγερση νέων οικοδομών. Μάλιστα δε, ειδικά στην αρχή της πλοκής, ο κεφαλαιοκράτης Παπαφρονιμόπουλος εμφανίζεται να επιδεικνύει το σκληρό του πρόσωπο, ζητώντας απαιτητικά τα ενοίκια από εκείνους που του τα χρωστούν. Παράλληλα, αν και ο ίδιος φαίνεται κάποια στιγμή να γίνεται διαλλακτικός, η γυναίκα και ο γιος του προσωποποιούν απολύτως την ξιπασία της παρασιτικής αστικής τάξης, η οποία δε συμμετέχει στην παραγωγική διαδικασία και απλώς καρπώνεται εισοδήματα που προκύπτουν από φεουδαρχικού τύπου απασχολήσεις.

Η πολυκατοικία της «Στουρνάρα 288» και η δομή της είναι ενδεικτική πλείστων όσων πολυκατοικιών άρχισαν από εκείνη την εποχή να κατακλύζουν το αστικό κέντρο της Αθήνας, πολυκατοικιών που με το σύστημα της αντιπαροχής αντικατέστησαν το τότε υπάρχον οικιστικό απόθεμα της πόλης.

Για το σύστημα της αντιπαροχής έγινε και συνεχίζει να γίνεται ιδιαίτερος λόγος. Μάλιστα, ο λόγος αυτός συνήθως αρθρώνεται στο πλαίσιο μιας αντικαμανλικής κριτικής, κυρίως από τον ευρύτερο χώρο της Αριστεράς, που αφορά στην υποβάθμιση του αστικού τοπίου εξαιτίας της κατεδάφισης των νεοκλασικών κτιρίων και της αντικατάστασής τους από τη μοντέρνα πολυκατοικία («Πόσο ο Καραμανλής κατέστρεψε την Αθήνα με την αντιπαροχή», 2017).

Η αντιπαροχή αποτελεί ένα σύστημα δόμησης που θεσμοθετήθηκε από την κυβέρνηση Πλαστήρα, αλλά γνώρισε ιδιαίτερη έξαρση κατά την περίοδο 1963-1974. Με το εν λόγω σύστημα, εξυπηρετήθηκε η «τριγωνική» σχέση οικοπεδούχου-κατασκευαστή-αγοραστή, σε μία χρονική στιγμή κατά την οποία δεν υπήρχαν πλεονάζοντα κεφάλαια στην εγχώρια αγορά. Παράλληλα, διαμέσου της αντιπαροχής, επιτεύχθηκε η γρήγορη ανοικοδόμηση και η ευρύτερη οικονομική ανάπτυξη της χώρας, ενώ τα λαϊκά στρώματα κατόρθωσαν να εξασφαλίσουν φτηνή στέγη και, μάλιστα, εντός του υφιστάμενου ιστού των πόλεων («Τα “λάθη” του Κωνσταντίνου Καραμανλή», 2007).

Από την άλλη, ήδη από τη δεκαετία του 1930, οι πολυκατοικίες είχαν κάνει την εμφάνισή τους στην αθηναϊκή πρωτεύουσα και ο «καλός κόσμος» της είχε μάθει να συνυπάρχει με άλλες τάξεις. Τα διαμερίσματα ήταν μοντέρνα, παρείχαν καλύτερες από τις συνηθισμένες της εποχής ανέσεις, όπως καλύτερη θέρμανση για παράδειγμα, αλλά και οι πολυκατοικίες έχουν ταξικά χαρακτηριστικά. Έτσι, άλλοι ζουσαν στο υπόγειο, άλλοι στα δυαράκια των πρώτων ορόφων και άλλοι στα ρετιρέ («Ποιος ήταν ο “καλός κόσμος” της Αθήνας του 1930-1960;»).

6 «Η γυνή να φοβείται τον άνδρα»: Η πόλη της έμφυλης ανισότητας

6.1 Τεκμηρίωση της ταινίας

Η εκατόν πέντε λεπτών διάρκειας, ασπρόμαυρη ταινία «Η γυνή να φοβείται τον άνδρα», η οποία προβλήθηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες το 1965, αποτελεί μια σκηνοθετική δημιουργία του Γιώργου Τζαβέλλα. Ο Τζαβέλλας σκηνοθέτησε την ταινία και συνέγραψε το σενάριο της. Για την ακρίβεια, το σενάριο στηρίχτηκε στο ομώνυμο θεατρικό έργο που ο ίδιος ο Τζαβέλλας είχε εμπνευστεί το 1958. Στην εν λόγω ταινία, την οποία έντυσε μουσικά ο Κώστας Καπνίσης και παρήγαγαν οι Δαμασκηνός – Μιχαηλίδης, πρωταγωνίστησαν οι εξής ηθοποιοί: Γιώργος Κωνσταντίνου, Μάρω Κοντού, Δέσπω Διαμαντίδου, Κώστας Δούκας, Σταύρος Ξενίδης, Κατερίνα Γώγου, Τασσώ Καββαδία, Δημήτρης Καλλιβωκάς, Λίλη Παπαγιάννη. Όπως προκύπτει από τα παραπάνω στοιχεία, η ελληνική βιομηχανία του κινηματογράφου αποτελούσε ένα χώρο όπου κυριαρχούσαν οι άνδρες. Ωστόσο, αυτή η κατάσταση φαίνεται να διαφοροποιείται στο επίπεδο της διανομής των ρόλων. Άλλωστε, δίπλα στο Γιώργο Κωνσταντίνου, η Μάρω Κοντού εμφανίζεται ως κεντρική πρωταγωνίστρια.

Εικόνα 9. Αφίσα της ταινίας «Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα»



Πηγή: <http://tainiothiki.gr/el/>

Πίνακας 4. Σημειωτική τεκμηρίωση της ταινίας «Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα»

ΤΙΤΛΟΣ: «Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα»
ΣΗΜΑΙΝΟΝ: ρήμα (φοβείται) και δύο ουσιαστικά (γυνή, άνδρα), ενικού αριθμού, ονομαστικής και αιτιατικής πτώσης, φράση από το τελετουργικό του ορθόδοξου γάμου
ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ:
Καταδήλωση: φράση από το τελετουργικό του ορθόδοξου γάμου
Συνδήλωση: ανισότητα με κριτήριο το φύλο

ΠΟΜΠΟΙ:
Σκηνοθεσία: Γιώργος Τζαβέλλας
Σενάριο: Γιώργος Τζαβέλλας
Μουσική: Κώστας Καπνίσης
Πρωταγωνιστούν: Γιώργος Κωνσταντίνου, Μάρω Κοντού, Δέσπω Διαμαντίδου, Κώστας Δούκας, Σταύρος Ξενίδης, Κατερίνα Γώγου, Τασσώ Καββαδία, Δημήτρης Καλλιβωκάς, Λίλη Παπαγιάννη

ΧΡΟΝΟΣ-ΣΥΓΚΕΙΜΕΝΟ: 1965, αστικοποίηση, οικονομική απογείωση της χώρας

Πηγή: Ιδία επεξεργασία

Πίνακας 5. Σημειωτική τεκμηρίωση της αφίσας της ταινίας «Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα»

ΟΠΤΙΚΟ ΜΗΝΥΜΑ

ΣΗΜΑΙΝΟΝ: άνδρες και γυναίκες, παραταγμένοι και με πρόσωπα θυμωμένα (αριστερή εικόνα) – γυναίκα με ανάλαφρη ενδυμασία, πέπλο στο κεφάλι και θλιμμένη έκφραση προσώπου (δεξιά εικόνα)
ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ: μάρτυρες σε έκδοση διαζυγίου (αριστερή εικόνα) – εγκαταλελειμμένη σύζυγος (δεξιά εικόνα)

ΛΕΚΤΙΚΟ ΜΗΝΥΜΑ

ΤΙΤΛΟΣ: «Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα»
ΣΗΜΑΙΝΟΝ: ρήμα (φοβείται) και δύο ουσιαστικά (γυνή, άνδρα), ενικού αριθμού, ονομαστικής και αιτιατικής πτώσης, φράση από το τελετουργικό του ορθόδοξου γάμου
ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ:
Καταδήλωση: φράση από το τελετουργικό του ορθόδοξου γάμου
Συνδήλωση: ανισότητα με κριτήριο το φύλο

ΕΡΜΗΝΕΥΜΑ: έμφυλη απόδοση του γάμου με τη γυναίκα αντικείμενο-θύμα

ΑΓΚΙΣΤΡΩΣΗ: Ναι – οπτικοποίηση της φράσης, φόβος γυναικών και ανάγκη προστασίας από γείτονες

Πηγή: Ιδία επεξεργασία

Ο Γιώργος Τζαβέλλας (1916-1976) ήταν ένας αυτοδίδακτος κινηματογραφιστής, ο οποίος στάθηκε ιδιαιτέρως παραγωγικός κατά τη διάρκεια της χρυσής εποχής του ελληνικού κινηματογράφου. Χαρακτηριστικό δείγμα της δημιουργίας του αποτελούν οι ταινίες «Ο μεθύστακας» (1950), «Το σοφεράκι» (1953), «Η κάλπικη λίρα» (1955), «Μια ζωή την έχουμε» (1958). Συμπεριλαμβανομένης της υπό ανάλυση ταινίας, οι παραπάνω ταινίες συνεχίζουν να προβάλλονται ακόμη και σήμερα, πολύ τακτικά, στη μικρή οθόνη.

Ωστόσο, ο Τζαβέλλας αποτέλεσε έναν μάλλον αντισυμβατικό δημιουργό. Ο ίδιος δεν αντιμετώπισε ποτέ την κινηματογραφική δημιουργία ως μέσο βιοπορισμού. Απεναντίας, έδινε έμφαση στην προσωπική δημιουργία, θέτοντας μάλιστα, ως προς το αισθητικό αποτέλεσμα, αυστηρούς όρους σε όλους τους παραγωγούς με τους οποίους συνεργαζόταν (Δελβερούδη, 1994).

Όπως και να έχει, την περίοδο που πρωτοπροβλήθηκαν, όλες οι ταινίες του Τζαβέλλα γνώρισαν την αποδοχή του μαζικού κοινού. Το ίδιο συνέβη και με την ταινία «Η γυνή να φοβείται τον άνδρα», η οποία προβλήθηκε στις 28 Ιουνίου 1965 και έκοψε συνολικά 297.273 εισιτήρια, καταλαμβάνοντας τη δέκατη τρίτη θέση ανάμεσα στις ενενήντα τρεις ταινίες που προβλήθηκαν κατά την ίδια κινηματογραφική περίοδο (Δελβερούδη, 1994).

Σε γενικές γραμμές, η φιλική αφήγηση επικεντρώνεται στη ζωή ενός διαζευγμένου ανδρόγυνου, της Ελένης (Μάρω Κοντού) και του Αντωνάκη (Γιώργος Κωνσταντίνου), το οποίο συναντιέται τυχαία μετά από δύο χρόνια ξεχωριστού βίου και αναπολεί το παρελθόν της δεκαετούς κοινής συμβίωσης. Αυτή η συνάντηση γίνεται στο σπίτι που διέμενε το ζευγάρι, λίγο πριν αυτό κατεδαφιστεί στο πλαίσιο της ανοικοδόμησης της Πρωτεύουσας. Στο πλαίσιο αυτής της αναπόλησης έρχονται στο προσκήνιο οι σχέσεις του ζευγαριού. Ο Αντωνάκης και η Ελένη συμβίωναν για χρόνια, αλλά δεν ήταν παντρεμένοι. Μάλιστα, η συμπεριφορά του Αντωνάκη ήταν πολλές φορές απαξιωτική απέναντι στη γυναίκα του, η οποία είχε δίπλα σε αυτήν τη συμπεριφορά να αντιμετωπίσει και την αρνητική κριτική του κοινωνικού της περιγύρου για τη σχέση της με τον Αντωνάκη: «Αστεφάνωτη» ή «Παστρικιά» την αποκαλούσαν. Τελικά, το ζευγάρι παντρεύτηκε. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια του ιερού μυστηρίου η Ελένη πάτησε το πόδι του Αντωνάκη στο άκουσμα του «Η δε γυνή ινά φοβείται τον άνδρα». Έκτοτε, ως νόμιμη πλέον σύζυγος, η Ελένη θα απαιτήσει από τον Αντωνάκη τον απαιτούμενο σεβασμό. Ο Αντωνάκης, που δεν είχε συνηθίσει έτσι,

τη χώρισε. Το διαζύγιο βγήκε εις βάρος του, αφού κανείς δεν τον υπερασπίστηκε. Μάλιστα, διέκοψε και κάθε επαφή με το στενό κοινωνικό του περίγυρο, καθώς ο περίγυρος αυτός συνέτρεξε την Ελένη.

6.2 Όψεις της πόλης: Μια γειτονιά που χάνεται

Στο «Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα», η φιλμική αφήγηση διαδραματίζεται στη γειτονιά της Πλάκας, σε εκείνη την αθηναϊκή συνοικία όπου κατά τη μεταπολεμική περίοδο διαβιούσαν κυρίως τα οικονομικά ασθενή στρώματα της πόλης (Δελβερούδη, 1994).

Στην Πλάκα, τα σπίτια μοιράζονται μια κοινή αυλή και συνάπτουν κοινωνικές σχέσεις, οι οποίες είναι άλλοτε εύκολες και άλλοτε δύσκολες, όπως στην περίπτωση της μπουγάδας των ρούχων που δεν λείπουν οι διαπληκτισμοί της καθημερινότητας. Τέτοιο χαρακτηριστικό σπίτι είναι αυτό του Αντωνάκη και της Ελένης. Ωστόσο, ως προς τις ανέσεις, το σπίτι τους διαφέρει σε πολλά σημεία από το σπίτι που διέμεναν οι ήρωες στο «Πικρό ψωμί». Αν και μένουν στο ενοίκιο, ο Αντωνάκης είναι δημόσιος υπάλληλος και, έχοντας σταθερό μισθό, το νοικοκυριό της «ανεπίσημης» ακόμη οικογένειά τους εμφανίζεται αρκούντως αξιοπρεπές: διακόσμηση που φανερώνει κάποια σχετική άνεση, ύπαρξη μπάνιου με θερμοσίφωνα εντός του σπιτιού, οικιακή βοηθός. Επίσης, δεν γίνεται λόγος ότι χρωστούν ενοίκια, γεγονός που φανερώνει και η εγκάρδια σχέση του Αντωνάκη με το σύζυγο (Ξενοφών) της ιδιοκτήτριας του σπιτιού (Αγλαΐα) που διαμένει με την Ελένη.

Εικόνα 10. Εξωτερική άποψη του σπιτιού



Πηγή: <https://exploringgreece.tv/>

Εικόνα 11. Εσωτερική όψη του σπιτιού



Πηγή: <http://tainiothiki.gr/el/>

Η Πλάκα αναπαρίσταται ως μια συνοικία αξιο-βίωτη ως προς το κατοικείν. Το γιασεμί και η λατέρνα αναδίδουν μια νωχελικότητα, αλλά και έναν τρόπο ζωής που χάνεται. Η μετάβαση σε ένα μοντέρνο διαμέρισμα και σε μια τελείως διαφορετική γειτονιά εμφανίζεται να αποτελεί μια παγιωμένη στρατηγική όσων νοικοκυριών διαθέτουν τους πόρους: «Να σου ανοίξει σπίτι της προκοπής σε καμία πολυκατοικία». Ένα από αυτά τα νοικοκυριά είναι και το νοικοκυριό του Αντωνάκη και της Ελένης. Ωστόσο, ο πρώτος αντιστέκεται σε αυτή τη ροπή που λαμβάνουν τα καταναλωτικά πρότυπα της εποχής του. Και το σημείο αυτό είναι ένα σημείο τριβής με τη συμβία του. Η γνώμη του Αντωνάκη είναι ρητή: «Κρύα πολυκατοικία, μοντέρνα και μονοκόμματα, και πανύψηλη ίσαμε τον έβδομο ουρανό».

Όπως φαίνεται όμως, η ανοικοδόμηση και το σύστημα της αντιπαροχής δεν τους λαμβάνει υπόψη. Άλλωστε, δυο χρόνια μετά το χωρισμό τους, η οικογένεια Παπαμήτρου, οι ιδιοκτήτες της αυλής με τα πέριξ σπίτια και δωμάτια φαίνεται ότι ενέδωσαν στα κελεύσματα του εκσυγχρονισμού, και το πρώην σπίτι του ζευγαριού είναι έτοιμο να κατεδαφιστεί ώστε να αναγερθεί μια μοντέρνα πολυκατοικία.

Αν και το σπίτι των ηρώων της φιλικής αφήγησης παραμένει όρθιο ακόμη και σήμερα, φορτισμένο μάλιστα με έντονους συμβολισμούς για τους φίλους του ελληνικού κινηματογράφου, είναι σίγουρο ότι πολλοί κάτοικοι της πόλης εκείνης της

περιόδου, ειδικά ενοικιαστές, βρέθηκαν σε αμφίθυμη ή/και δεινή θέση όταν αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τις εστίες του.

Η Πλάκα εμφανίζεται να διανύει τα πρώτα της τουριστικά βήματα, όπως άλλωστε συμβαίνει με ολόκληρη την Αθήνα εκείνης της περιόδου. Χαρακτηριστικό δείγμα αυτού του μετασχηματισμού του αστικού χώρου είναι ο τουρίστας που, κρατώντας μια φωτογραφική μηχανή ανά χείρας, πλησιάζει τον Αντωνάκη. Επίσης, δείγμα αποτελεί και η επιγραφή «The nine muses» δίπλα σε μια αυτοσχέδια που προειδοποιεί για την κατεδάφιση.

Κατά τα άλλα, το κέντρο της πόλης στέκεται κάπου κοντά στη σχετικά ήσυχη συνοικία. Είναι ένα κέντρο που εμφανίζεται να εξειδικεύεται λειτουργικά στους χώρους εργασίας (π.χ. το υπουργείο όπου εργάζεται ο Αντωνάκης), στο εμπόριο και στην αναψυχή. Χαρακτηριστικές φιλικές αναπαραστάσεις του, μέσα από πλάνα που έχουν τραβηχτεί και από ψηλά, αποτελούν η Πλατεία της Ομόνοιας, η Οδός Σταδίου, η Πλατεία Συντάγματος και το Πανεπιστήμιο. Κατά τα πλάνα αυτά, χιλιάδες άνθρωποι μετακινούνται καθημερινά, διασχίζοντας δρόμους οι οποίοι κατακλύζονται από ιδιωτικής χρήσης αυτοκίνητα.

Εικόνα 2. Άποψη της Ομόνοιας (2)



Πηγή: <http://tainiothiki.gr/el/>

6.3 Όψεις της κοινωνικής δομής: Μεσαία τάξη και έμφυλη ανισότητα

Αν στη «Στουρνάρα 288» ο Δημόπουλος «φώτισε» την ταξική στρωμάτωση της πόλης σε όλο της το εύρος, εδώ ο Τζαβέλλας εστιάζει στα μεσοστρώματα. Τόσο ο Αντωνάκης όσο και ο στενός κοινωνικός του περίγυρος απασχολούνται σε επαγγέλματα που προσφέρουν υπηρεσίες. Σε αυτήν την παροχή υπηρεσιών πρωτοκαθεδρία έχει η δημοσιοϋπαλληλία (οι εφοριακοί Αντωνάκης και Μιχαλάκης, ο στρατιωτικός Χαράλαμπος), αλλά και τα επαγγέλματα του δικηγόρου (Ιάσων) και του φαρμακοποιού (Μικές). Πρόκειται για επαγγέλματα που σίγουρα προϋποθέτουν κάποιες εξειδικευμένες σπουδές και εξασφαλίζουν ένα σταθερό μέλλον.

Ωστόσο, εκείνο που μέσα από τη φιλική αφήγηση «φωτίζεται» περισσότερο στην κοινωνική δομή είναι οι έμφυλες διακρίσεις που τη διέπουν. Τις διαφορές αυτές, τις εντοπίζει κανείς στην περίπτωση του ιδιότυπου ανδρόγυνου της Ελένης και του Αντωνάκη.

Ο Αντωνάκης, ένας ούτως ή άλλως δύστροπος άνθρωπος («αγριάνθρωπος») συμπεριφέρεται ιδιαίτερος αυταρχικά στη συμβία του, χωρίς φυσικά να εμφανίζεται ή να υπονοείται ότι χρησιμοποιεί τη βία. Από την άλλη, εκείνη εμφανίζεται να έχει ενδυθεί απολύτως το ρόλο μιας γυναίκας που μόνο χειραφετημένη δεν θα μπορούσε να τη χαρακτηρίσει κανείς. Στη σχέση του ζευγαριού, ο άνδρας είναι ο «κουβαλητής» και η γυναίκα αποκλειστικώς η νοικοκυρά. Άλλωστε, πέρα από το να μαγειρεύει σουτζουκάκια, να ράβει κουμπιά και να απλώνει ρούχα, η μόνο έξοδος της Ελένης περιορίζεται στον κυριακάτικο εκκλησιασμό.

Ο Αντωνάκης έχει το επάνω χέρι στη σχέση. Είναι αυτός που εμφανίζεται χαρακτηριστικά να λέει: «Ό,τι ώρα μου γουστάρει φεύγω, ό,τι ώρα μου γουστάρει έρχομαι». Απεναντίας, η Ελένη δεν έχει άλλη επιλογή παρά να υπομένει τέτοιου είδους συμπεριφορές. Άλλωστε, τα χρόνια φαίνεται να έχουν περάσει για αυτήν, παρόλο που σύμφωνα με τα σημερινά δεδομένα μία γυναίκα είκοσι οχτώ χρονών, όσα και τα χρόνια της Ελένης, ίσως να μη σκέφτεται καν το ενδεχόμενο της συμβίωσης ή του γάμου εξαιτίας των διαφορετικών καταναλωτικών προτύπων.

Όμως, ιδιαίτερο ενδιαφέρον εμφανίζει η στάση μιας ολόκληρης κοινωνίας απέναντι σε μια γυναίκα που συγκατοικεί, δίχως να είναι παντρεμένη, με το σύντροφό της. Για τον κοινωνικό περίγυρο και ιδιαίτερος για τις άλλες γυναίκες, η Ελένη δεν είναι καν «κυρία». Αντιθέτως, είναι μια «αστεφάνωτη» και μια «παστρικιά».

Στον αντίποδα της περίπτωσης της Ελένης, οι γυναίκες των στενών φίλων του Αντωνάκη εμφανίζονται πλήρως χειραφετημένες. Μπροστά τους τουλάχιστον, οι άνδρες τους δεν τολμούν να εκφράσουν αντίθετη άποψη, ενώ παράλληλα φαίνεται να τους τα προσφέρουν όλα «στο πιάτο». Άλλωστε, εμφανίζονται ιδιαίτερα καλοντυμένες και δεν γίνεται καμία νύξη ότι εργάζονται.

Η εικόνα αυτών των χειραφετημένων γυναικών συνδέεται με το δεύτερο κύμα του φεμινιστικού κινήματος (1950-1980). Πρόκειται για το κύμα που έθεσε στην κορωνίδα του τα ζητήματα της αντισύλληψης και της έκτρωσης, κατορθώνοντας την αλματώδη πρόοδο προς τη βελτίωση του γάμου και των σχέσεων των δύο φύλων διατομικά (Connel, 2006).

7 «Η 7η ημέρα της δημιουργίας»: Η πόλη του μικροαστισμού

7.1 Τεκμηρίωση της ταινίας

Η εκατόν δεκατριών λεπτών διάρκειας, ασπρόμαυρη ταινία «Η 7η ημέρα της δημιουργίας», η οποία προβλήθηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες το 1967, αποτελεί μια σκηνοθετική δημιουργία του Βασίλη Γεωργιάδη, βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη². Μάλιστα, το σενάριο της ταινίας συνέγραψε ο ίδιος ο Καμπανέλλης, διαφοροποιώντας το σε κάποια σημεία από τη θεατρική του δημιουργία. Και αυτό τόσο γιατί ο Καμπανέλλης συνειδητοποιούσε ότι άλλο θεατρική και άλλο κινηματογραφική δημιουργία, όσο και γιατί το θεατρικό (1955), το οποίο είχε προηγηθεί της ταινίας σχεδόν κατά μία δεκαετία, έπρεπε να επικαιροποιηθεί με σκοπό να ενσωματώσει στοιχεία της ραγδαία μεταβαλλόμενης κοινωνικής πραγματικότητας (Δελβερούδη, 1994).³

Στην εν λόγω ταινία, την οποία παρήγαγαν από κοινού οι Αφοί Ρουσσόπουλοι με το Γ. Λαζαρίδη, το Δ. Σαρρή και τον Κ. Ψαρρά, και την οποία έντυσε μουσικά ο εμβληματικός Γιάννης Μαρκόπουλος, πρωταγωνίστησαν οι εξής ηθοποιοί: Έλλη Φωτίου, Γιώργος Τζώρτζης, Δημήτρης Σταρένιος, Κώστα Μπάκας, Μτέττυ Αρβανίτη.

Από τα παραπάνω, καθίσταται εμφανές ότι, κατά την υπό εξέταση περίοδο, η κινηματογραφική παραγωγή της χώρας αποτελεί μια ανδροκρατούμενη βιομηχανία. Μάλιστα, σε σύγκριση με την πρώτη ταινία που ανέλυσε η διπλωματική εργασία και που προηγήθηκε της «7ης ημέρας της δημιουργίας» κατά δεκαέξι έτη, αυτός ο ανδροκρατικός χαρακτήρας δε φαίνεται να μεταβάλλεται. Ωστόσο, στην εν λόγω

² Με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, η εμπλοκή του Καμπανέλλη στη φιλμογραφία δεν είναι πρωτόγνωρη για τα κινηματογραφικά δεδομένα της περιόδου. Έργα του Καμπανέλλη αποτέλεσαν συχνά κινηματογραφικές διασκευές, ενός ο ίδιος ο Καμπανέλλης ενεπλάκη ακόμη πιο άμεσα στην κινηματογραφική παραγωγή διαμέσου δικών του σκηνοθετικών εγχειρημάτων (Σολδάτος, 2012). Από ορισμένους, ο Καμπανέλλης χαρακτηρίζεται ως ο «μεγαλύτερος Έλληνας δραματουργός του 20ου αιώνα», ενώ όλοι τείνουν τα συμφωνήσουν ότι ο Καμπανέλλης συνέλαβε όσο κανένας άλλος τον παλμό της εποχής του, τον οποίο και απέδωσε «σε ζωντανούς χαρακτήρες και αναλλοίωτες ανθρώπινες σχέσεις» (Πεφάνης, 1995).

³ Χαρακτηριστικό δείγμα της επικαιροποίησης αυτής αποτελούν οι αναφορές που γίνονται στην εκβιομηχάνιση και την ανοικοδόμηση της χώρας, καθώς και στο ριζοσπαστισμό του φοιτητικού κινήματος.

ταινία εμφανίζεται ως πρωταγωνίστρια μία γυναίκα, το όνομα της οποίας προηγείται του συμπρωταγωνιστή της στους τίτλους της ταινίας.

Εικόνα 13. Αφίσα της ταινίας «Η 7η ημέρα της δημιουργίας»



Πηγή: <http://tainiothiki.gr/el/>

Ο Βασίλης Γεωργιάδης (1921-2000), προερχόμενος από φτωχή οικογένεια προσφύγων, αποτελεί ένα σκηνοθέτη που βρέθηκε πιο κοντά από άλλους, σύγχρονους ομότεχνούς του στο λαό και το λαϊκό στοιχείο. Αυτή του την εγγύτητα προς το λαό, ο Γεωργιάδης επιδίωξε να ενσωματώσει στην κινηματογραφική του δημιουργία, παράγοντας κινηματογραφικές ταινίες που έθεσαν στο επίκεντρο το λαό, προσφέροντάς του παράλληλα ένα θέαμα ειλικρινές και εύπεπτο (Μοσχοβάκης, 1999).

Επηρεασμένος από το ρεύμα του νεορεαλισμού, ο Γεωργιάδης δημιούργησε κινηματογραφικά έργα που σφράγισαν την πορεία του ελληνικού κινηματογράφου, γνωρίζοντας παράλληλα μεγάλη εισπρακτική επιτυχία: «Οργή» (1962), «Κόκκινα φανάρια» (1963), «Το χρώμα βάφτηκε κόκκινο» (1965), «Κορίτσια στον ήλιο» (1968) κ.ά. Για τον ίδιο το Γεωργιάδη δε, η εμβληματικότερη ταινία του, το εμβληματικότερο κοινωνικό του δράμα είναι «Η 7^η ημέρα της δημιουργίας» (Μοσχοβάκης, 1999).

Όμως, οξύμωρο είναι ότι η εν λόγω ταινία δεν σημείωσε τις αναμενόμενες εισπράξεις παρά τα διθυραμβικά δημοσιογραφικά σχόλια και τη διαφημιστική καμπάνια που τη συνόδευσε. Είναι χαρακτηριστικό ότι στον κινηματογράφο «Ρεξ» της Οδού Πανεπιστημίου, τον κεντρικότερο και πλέον πολυσύχναστο κινηματογράφο της

Πρωτεύουσας, η ταινία έκοψε την πρώτη ημέρα της προβολής της μόλις χίλια εισιτήρια, ενώ συνηθισμένο ήταν σε πρώτες προβολές να κόβονται πέντε ή έξι χιλιάδες εισιτήρια (Λαζαρίδης, 1999).

Η προβολή της ταινίας έγινε τον Ιανουάριο του 1967. Λίγους μήνες αργότερα, η Χούντα των Συνταγματαρχών θα τη λογοκρίνει και θα απαγορεύσει τελικά την προβολή της, κυρίως εξαιτίας των σκηνών που αφορούσαν στη φιλειρηνική πορεία των Λαμπράκηδων. Την ίδια περίοδο, η εν λόγω ταινία θα προβληθεί στο «Κινηματογραφικό Φεστιβάλ της Μόσχας» και θα αποσπάσει διθυραμβικές κριτικές (Λαζαρίδης, 1999).

Πίνακας 6. Σημειωτική τεκμηρίωση της ταινίας «Η 7η ημέρα της δημιουργίας»

<p>ΤΙΤΛΟΣ: «Η 7η ημέρα της δημιουργίας»</p> <p>ΣΗΜΑΙΝΟΝ: Ένα αριθμητικό (7^η) και ένα ουσιαστικό (ημέρα) ενικού αριθμού και ονομαστικής πτώσης – ένα ουσιαστικό (δημιουργίας) ενικού αριθμού και γενικής πτώσης</p> <p>ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ:</p> <p>Καταδήλωση: Φράση από την Παλαιά Διαθήκη, η ημέρα κατά την οποία ο Θεός έπαψε να εργάζεται για τη δημιουργία του σύμπαντος κόσμου</p> <p>Συνδήλωση: ταξικός εγκλωβισμός στο συντελεσμένο καπιταλισμό</p> <p>ΠΟΜΠΟΙ:</p> <p>Σκηνοθεσία: Βασίλης Γεωργιάδης</p> <p>Σενάριο: Ιάκωβος Καμπανέλλης</p> <p>Μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος</p> <p>Πρωταγωνιστούν: Έλλη Φωτίου, Γιώργος Τζώρτζης, Δημήτρης Σταρένιος, Κώστα Μπάκας, Μτέττυ Αρβανίτη.</p> <p>ΧΡΟΝΟΣ-ΣΥΓΚΕΙΜΕΝΟ: 1967, εγκαθίδρυση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών</p>

Πηγή: Ιδία επεξεργασία

Εικόνα 3. Σημειωτική τεκμηρίωση της αφίσας της ταινίας «Η 7η ημέρα της δημιουργίας»

ΟΠΤΙΚΟ ΜΗΝΥΜΑ

ΣΗΜΑΙΝΟΝ: Δύο αναπαραστάσεις ζεύγους: ετερόφυλο ζευγάρι εν ώρα κατάκλισης σε ερωτική προσωπική διάθεση (αριστερή εικόνα) – ετεροφυλόφιλο ζευγάρι επιδιδόμενο ανέμελα σε αθλητικές δραστηριότητες (δεξιά εικόνα)

ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ: ανέμελη ζωή για το ζεύγος την Κυριακή

ΛΕΚΤΙΚΟ ΜΗΝΥΜΑ

ΤΙΤΛΟΣ: «Η 7η ημέρα της δημιουργίας»

ΣΗΜΑΙΝΟΝ: Ένα αριθμητικό (7^η) και ένα ουσιαστικό (ημέρα) ενικού αριθμού και ονομαστικής πτώσης – ένα ουσιαστικό (δημιουργίας) ενικού αριθμού και γενικής πτώσης

ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ:

Καταδήλωση: Φράση από την Παλαιά Διαθήκη, η ημέρα κατά την οποία ο Θεός έπαψε να εργάζεται για τη δημιουργία του σύμπαντος κόσμου

Συνδήλωση: ταξικός εγκλωβισμός στο συντελεσμένο καπιταλισμό

ΕΡΜΗΝΕΥΜΑ: Δικαίωμα στον ελεύθερο χρόνο για νεαρό ζευγάρι

ΑΓΚΙΣΤΡΩΣΗ: Ναι – εντοπίζεται η οπτικοποίηση του ελεύθερου χρόνου της Κυριακής για έρωτα και αθλητισμό

Πηγή: Ιδία επεξεργασία

Συνοπτικά, «Η 7^η ημέρα της δημιουργίας» εγκύπτει στα πρώτα, δειλά βήματα της κοινωνικής ζωής ενός άνδρα, του Αλέκου Σταθάκη (Γιώργος Τζώρτζης). Πρόκειται για έναν άνδρα ο οποίος έχει από καιρό ενηλικιωθεί, έχει ολοκληρώσει τις στρατιωτικές του υποχρεώσεις και έχει ειδικευτεί σε ένα από τα νυχτερινά σχολεία της Πρωτεύουσας ως «απλός» σχεδιαστής. Ωστόσο, είναι η ώρα να ενταχθεί στην αγορά εργασίας, να βρει δουλειά και να ανεξαρτητοποιηθεί οικονομικά από τον πατέρα του που τον συντηρεί.

Αρχικά, ο ήρωας της ταινίας στρέφεται προς τη μονιμότητα και τη σιγουριά που εξασφαλίζει στους εργαζομένους του ο δημόσιος τομέας – συγκεκριμένα, επιδιώκει να προσληφθεί στη ΔΕΗ. Με αυτόν τον τρόπο, η οικογενειακή φτώχεια θα αποτελούσε παρελθόν, ενώ οι επαχθείς συνθήκες που χαρακτήριζαν την εργασία ενός ανειδίκευτου εργάτη σε οποιοδήποτε τομέα της παραγωγικής διαδικασίας θα ήταν μια κατάσταση που πλέον δεν θα τον απασχολούσε.

Μια τέτοια θέση στο επάγγελμα, ο Αλέκος πασχίζει να εξασφαλίσει διαμέσου των προσωπικών δικτύων γνωριμιών που διαθέτει ο ίδιος και ο πατέρας του

(Δημήτρης Σταρένιος). Ωστόσο, η προσπάθειά του αυτή θα ναυαγήσει και ο ίδιος, αν και δεν παραιτείται, αποφασίζει να μην αναλωθεί σε οποιαδήποτε άσχετη με τα προσόντα και τις προσδοκίες του εργασία – αποφασίζει να παραμείνει άεργος. Τελικά, ούτε η ευκαιρία να εργαστεί στην τσιμεντοβιομηχανία «Ηρακλής» θα καρποφορήσει. Είναι η φάση που ο Αλέκος θα χάσει κάθε πίστη στον εαυτό του και κάθε ιδέα που είχε για αυτόν: «Είμαι πάρα πολύς για να γίνω ένα τίποτα και πολύ λίγος για να γίνω κάτι». Τελικά, θα καταλήξει να εργάζεται ως εργάτης στην οικοδομή, την πλέον ανθηρή «βιομηχανία» της εποχής του, έως τη στιγμή που θα χάσει τη ζωή του από εργατικό ατύχημα.

7.2 Όψεις της πόλης: Η πόλη της πολυκατοικίας και της βιομηχανίας

Και «Η 7η ημέρα της δημιουργίας» αποτελεί μια ταινία που έχει στραμμένο το βλέμμα στην πόλη και τους ανθρώπους της. Πρόκειται για μια πόλη στην κορύφωση της ανοικοδόμησής της, με τους δρόμους που ήδη φιλοξενούν πολυκατοικίες να είναι κυριολεκτικώς πνιγμένοι στη σκόνη, καθώς νέες οικοδομές αναγείρονται παντού, ενώ τα πλάνα από το Λυκαβηττό προς το Λεκανοπέδιο αναπαριστούν μια πόλη που είναι ήδη πυκνοδομημένη. Άλλωστε, εκείνη την περίοδο, στην Αθήνα κατοικούν δύο εκατομμύρια άνθρωποι, το ένα τέταρτο του πληθυσμού ολόκληρης της χώρας.

Εικόνα 15. Το Λεκανοπέδιο από το Λυκαβηττό



Πηγή: <http://tainiothiki.gr/el/>

Σε ένα από τα διαμερίσματα αυτών των πολυκατοικιών διαμένει η πρωταγωνίστρια, η Χριστίνα (Ελλη Φωτίου), με την αδερφή της Ελένη (Μπέττυ Αρβανίτη). Πρόκειται για ένα διαμέρισμα που χαρακτηρίζεται από ποικίλες ανέσεις: θερμοσίφωνα, ηλεκτρικές οικιακές συσκευές, πικάπ, μοντέρνα διακόσμηση. Ένα διαμέρισμα στο οποίο οι δύο γυναίκες κατέληξαν αφού το ιδιόκτητο πατρικό τους σπίτι απαλλοτριώθηκε από το κράτος, για να το «πάρει» η Λεωφόρος Αρδηττού. Φαίνεται ότι η πρακτική της απαλλοτρίωσης ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη εκείνη την περίοδο, όπως σύνηθες φαινόμενο ήταν και η καθυστέρηση των αποζημιώσεων που υποχρεούταν να καταβάλλει το κράτος στους ιδιοκτήτες των κατοικιών που απαλλοτριώνονταν.

Εικόνα 16. Ανέσεις ενός σύγχρονου διαμερίσματος της εποχής



Πηγή: <http://tainiothiki.gr/el/>

Ωστόσο, η Αθήνα δεν είναι μόνο πόλη της πολυκατοικίας. Πολύ κοντά στα σύγχρονα διαμερίσματα σώζεται ακόμη το παραδοσιακό κατοικείν. Το σπίτι του Αλέκου είναι κάπου στην Πλάκα. Είναι ένα σπίτι ξύλινο, σχεδόν ετοιμόρροπο, το οποίο δεν έχει καμία σύγχρονη άνεση. Ένας ενιαίος χώρος για καθιστικό, ένα υπνοδωμάτιο και μια κουζίνα αποτελούν όλα κι όλα τα δωμάτια του σπιτιού. Η τουαλέτα υπονοείται ότι βρίσκεται εκτός σπιτιού, καθώς ο πρωταγωνιστής εμφανίζεται κάθε πρωί να πλένει το πρόσωπό του στο νεροχύτη της κουζίνας. Ίσως την τουαλέτα αυτή να τη μοιράζεται και με τους υπόλοιπους κατοίκους της αυλής. Σίγουρα όμως, με τους τελευταίους μοιράζεται/συνάπτει ισχυρές κοινωνικές σχέσεις: «Είμαι γείτονας, τουλάχιστον κάτι πρέπει να κάνω» εμφανίζεται να λέει ο γείτονας του Αλέκου και του πατέρα του, όταν βρέθηκαν στο δρόμο ύστερα από την έξωση.

Εκτός από την Αθήνα, ο φακός του Γεωργιάδη στρέφεται και στον Πειραιά, το επίγειο της Πρωτεύουσας. Το λιμάνι της πόλης προβάλλεται δικαιωματικά ως τοπόσημο. Είναι το λιμάνι από το οποίο εκατοντάδες Έλληνες παίρνουν το δρόμο της υπερπόντιας μετανάστευσης. Παράλληλα, είναι το λιμάνι πολύ κοντά στο οποίο χωροθετείται η οικονομική δραστηριότητα της ναυπηγοεπισκευής και η βαριά βιομηχανία (τσιμεντοβιομηχανία «Ηρακλής»).

Εικόνα 17. Η ναυπηγοεπισκευαστική ζώνη του Πειραιά



Πηγή: <http://tainiothiki.gr/el/>

Εικόνα 18. Τσιμεντοβιομηχανία «Ηρακλής» στον Πειραιά



Πηγή: <http://tainiothiki.gr/el/>

7.3 Όψεις της κοινωνικής δομής: Μια ανήσυχη νεολαία στη φαυλότητα του μικροαστισμού

Η νεολαία της πόλης αποτελεί τον πυρήνα της φιλικής αφήγησης. Οι ήρωες και οι παρέες τους εμφανίζονται ιδιαίτερος ανήσυχοι και παράλληλα παραδομένοι σε καταναλωτικά πρότυπα καινοφανή. Μάλιστα, τα πρότυπα αυτά είναι επείσακτα, με κάποιους από τους νέους της ταινίας να δυσχεραστούν όταν συνειδητοποιούν ότι «Δε θα γίνουμε ποτέ Αμερική».

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι νέοι κάνουν «Όνειρα, όνειρα, όνειρα». Ατενίζουν ένα μέλλον πολύ διαφορετικό από το παρελθόν των γονιών τους και ελπίζουν σε «ένα αυτοκινητάκι και διακοπές το σαββατοκύριακο». Παράλληλα, διασκεδάζουν σε μπουάτ και σε κέντρα με συνοδεία μπουζουκιού, κάνουν πάρτι, πίνουν ούισκι και εσπρέσο, τρώνε σε «self service» εστιατόρια, παίρνουν ταξί για να μετακινηθούν. Από την άλλη, οι νεαρές γυναίκες εμφανίζονται χειραφετημένες. Καπνίζουν, ντύνονται κατά το δυτικό πρότυπο, τρέχουν σε αγώνες ράλι και εργάζονται. Δεν πρέπει να ξεχνά κανείς ότι το φεμινιστικό κίνημα είναι αναζωπυρωμένο στην Ευρώπη της περιόδου.

Όλες αυτές οι συνήθειες της καθημερινής ζωής δεν είναι ανεξάρτητες από την οικονομική ανάπτυξη της χώρας. Το «ελληνικό θαύμα» βρίσκεται στο ζενίθ του. Στη χώρα υλοποιούνται σημαντικά έργα υποδομής (π.χ. υδροηλεκτρικά εργοστάσια) και προσελκύονται ξένες επενδύσεις κυρίως στον τομέα της βαριάς βιομηχανίας.

Φυσικά, όλα τα παραπάνω επιλέγονται από τους δημιουργούς της ταινίας για να επιτελέσουν μια συγκεκριμένη ιδεολογική λειτουργία, να αναδείξουν το μικροαστισμό της ελληνικής κοινωνίας ή την «ιδεολογία του βολέματος» (Γραμματάς, 2002). Κύριο δείγμα της μικροαστικής κουλτούρας αποτελεί η μετάβαση από μια κατώτερη κοινωνικο-επαγγελματική ομάδα (αγρότης, εργάτης) σε μια ανώτερη (υπάλληλος, μικροϊδιοκτήτης, μικροεπιχειρηματίας) (Αθανασάτου, 2001), η προσπάθεια για εξίσωση με την εξιδανικευμένη εικόνα του αστού. Όμως, κάτι τέτοιο δε φαίνεται να συμβαίνει πάντα και ο μικροαστός παραμένει μετέωρος, μεταθέτοντας πολλές φορές την ευθύνη έξω από τον εαυτό του (Γραμματάς, 2002).

Η ιδεολογία του μικροαστισμού εμφανίζεται πρώτη φορά ανάγλυφα στον ελληνικό θέατρο, όταν ο Καμπανέλλης συνέθεσε το 1956 την «7η ημέρα της δημιουργίας», όπως ανάγλυφα εμφανίζεται και στον ελληνικό κινηματογράφο με την ελεύθερη κινηματογραφική διασκευή του ίδιου έργου (Γραμματάς, 2002). Όμως, για

τον ήρωα της ταινίας, το εγχείρημα της κοινωνικής κινητικότητας, της ενσωμάτωσης δηλαδή στα στρώματα της υπαλληλίας για μια καλύτερη ζωής, «σκοντάφτει» σε μια ελληνική κοινωνία που είναι φτιαγμένη για λίγους και εκλεκτούς, αλλά και ιδιαίτερος προσοντούχους. Σε αρχικό σημείο της ταινίας, ο Αλέκος θα πει χαρακτηριστικά για κάποιους συνομηλίκους του: «Είναι αφεντικά όπως οι μπαμπάδες τους», ενώ στο τέλος της ταινίας, ένας δευτερεύοντας ήρωας του έργου (δικηγόρος) θα συνοψίσει την κατάσταση της ελληνικής κοινωνίας ως εξής: «Μόνο μικροεπαγγελματίες και μικροϊδιοκτήτες. Βρωμερό βρωμομάγαζο. Μια ζωή πρεσαρισμένοι στη μειοδοσία».

Αποτελέσματα – Ανοιχτά ερωτήματα

Διαμέσου του κινηματογράφου και της φιλικής αφήγησης, ως εκφράσεων της Δημόσιας Ιστορίας, αντλούνται αδιάσειστα στοιχεία για την ελληνική πόλη των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών. Στοιχεία για τους μετασχηματισμούς του τοπίου και τις κοινωνικές της αντιθέσεις.

Η ταινία «Πικρό ψωμί» αναπαριστά την πόλη στα πρώτα μεταπολεμικά της βήματα (1951), όταν ο ελληνικός κοινωνικός σχηματισμός στο σύνολό του μετρά τα σημάδια από έναν «παρατεταμένο» Πόλεμο και προσπαθεί να βρει το βηματισμό του. Η πόλη της ταινίας είναι κυρίως η πόλη της φτωχογειτονιάς ως πόλη της εργατικής τάξης και των επαχθών κοινωνικών συνθηκών.

Για την εργατική τάξη της ελληνικής πρωτεύουσας, ο αγώνας επιβίωσης είναι δύσκολος και άνισος. Το ημερομίσθιο των ανδρών αποτελεί τη μοναδική πηγή εισοδήματος για το νοικοκυριό, σε μια οικονομία που παραπαίει και ίσως είναι πιο ασταθής από ποτέ. Επίσης, οι χώροι εργασίας εμφανίζονται, πέρα από το γεγονός ότι φιλοξενούν κακώς αμειβόμενη παιδική εργασία, να θέτουν πολύ συχνά σε κίνδυνο τη ζωή των εργαζομένων.

Ο εγκλωβισμός στη φτώχεια είναι δεδομένος και οι ήρωες του φιλμ φαίνεται να έχουν απόλυτη συνείδηση αυτού του γεγονότος. Παράλληλα, έχουν επίγνωση και του γεγονότος ότι δεν μπορεί να υπάρξει για αυτούς μια σιγουριά, έστω ένας υποτυπώδης προγραμματισμός που θα επέτρεπε την απόκτηση μικρού έστω μεριδίου στο όνειρο.

Χρονικά, το «Πικρό ψωμί» ακολουθεί η ταινία «Στουρνάρα 288», στην οποία εντοπίζονται ανάγλυφα στοιχεία της πόλης μιας περιόδου (1959) που, από οικονομικής τουλάχιστον άποψης, έχει ταυτιστεί με τη φάση «απογείωσης» της χώρας. Στο εν λόγω φιλμ, η πόλη αναπαρίσταται ως η πόλη της αντιπαροχής και της πολυκατοικίας. Μιας πολυκατοικίας με άνετα διαμερίσματα και κοινόχρηστους χώρους στους οποίους δεσπάζουν οι μαρμάρινες επιφάνειες, που γυαλίζουν από την καθαριότητα. Μάλιστα, ανεξαρτήτως μεγέθους ή ορόφου, κάθε διαμέρισμα σίγουρα χαρακτηρίζεται από ανέσεις που αλλού στην πόλη λείπουν. Πρόκειται για τις φτωχογειτονίες, τις οποίες ο φακός του σκηνοθέτη δεν φροντίζει να παρουσιάσει άμεσα στο θεατή.

Η ταινία «Στουρνάρα 288» συμπεριλαμβάνεται στις πρώτες ταινίες που σχετίζονται άμεσα με το φαινόμενο της αντιπαροχής και της αστικής πολυκατοικίας. Ωστόσο,

αυτό το νέο κέλυφος κατοικίας, δεν εμφανίζεται να διέπεται από ομοιομορφία. Απεναντίας, το κέλυφος κατοικίας αυτό προκύπτει ως φορέας μιας εμφανώς διαφοροποιημένης ταξικής δομής, η οποία διαρθρώνεται κατακόρυφα και αναδεικνύει την ανισότητα στην πρόσβαση καταναλωτικών αγαθών, όπως της κατοικίας. Η πολυκατοικία της «Στουρνάρα 288» και η δομή της είναι ενδεικτική πλείστων όσων πολυκατοικιών άρχισαν από εκείνη την εποχή να κατακλύζουν το αστικό κέντρο της Αθήνας, πολυκατοικιών που με το σύστημα της αντιπαροχής αντικατέστησαν το τότε υπάρχον οικιστικό απόθεμα της πόλης.

Η ανοικοδόμηση, η αντιπαροχή και η πολυκατοικία αναδεικνύονται σε κεντρικά σημεία της αφήγησης της ταινίας «Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα» (1965). Μάλιστα, η μετάβαση σε ένα μοντέρνο διαμέρισμα και σε μια τελείως διαφορετική γειτονιά εμφανίζεται να αποτελεί μια παγιωμένη στρατηγική όσων νοικοκυριών διαθέτουν τους οικονομικούς πόρους.

Ωστόσο, τη φιλική αφήγηση φαίνεται να απασχολούν εξίσου πρωταρχικά οι έμφυλες σχέσεις. Στο ζευγάρι που πρωταγωνιστεί, ο άντρας συμπεριφέρεται ιδιαίτερος αυταρχικά στη συμβία, ενώ εκείνη εμφανίζεται να έχει ενδυθεί απολύτως το ρόλο μιας υπόδουλης γυναίκας. Επίσης, στη σχέση του ζευγαριού, ο άνδρας είναι ο «κουβαλητής» και η γυναίκα αποκλειστικώς η νοικοκυρά. Πρόκειται για ρόλους που μάλλον ενδύονται οι δρώντες των μεσοστρωμάτων, καθώς αυτοί της εργατικής τάξης εμφανίζονται με λιγότερους τέτοιους διαχωρισμούς («Πικρό ψωμί»).

Τέλος, και «Η 7η ημέρα της δημιουργίας» αποτελεί μια ταινία που έχει στραμμένο το βλέμμα στην πόλη και τους ανθρώπους της. Πρόκειται για μια πόλη στην κορύφωση της ανοικοδόμησής της, με τους δρόμους που ήδη φιλοξενούν πολυκατοικίες να είναι κυριολεκτικώς πνιγμένοι στη σκόνη, καθώς νέες οικοδομές αναγείρονται παντού, ενώ τα πλάνα από το Λυκαβηττό προς το Λεκανοπέδιο αναπαριστούν μια πόλη που είναι ήδη πυκνοδομημένη. Ωστόσο, η πόλη της πολυκατοικίας εμφανίζεται να συνυπάρχει με τη φτωχογειτονιά και το παραδοσιακό κατοικείν. Και οι δύο χώροι της πόλης αποτελούν την «κυψέλη» μιας νεολαίας ιδιαίτερος ανήσυχης και παραδομένης σε καταναλωτικά πρότυπα καινοφανή και επείσακτα. Επίσης, αποτελούν την «κυψέλη» του μικροαστισμού της ελληνικής κοινωνίας ή της «ιδεολογίας του βολέματος». Κύριο δείγμα της μικροαστικής κουλτούρας αποτελεί η μετάβαση από μια κατώτερη κοινωνικο-επαγγελματική ομάδα σε μια ανώτερη (υπάλληλος, μικροϊδιοκτήτης, μικροεπιχειρηματίας), η προσπάθεια για εξίσωση με την εξιδανικευμένη εικόνα του

αστού. Όμως, κάτι τέτοιο δε φαίνεται να συμβαίνει πάντα και ο μικροαστός παραμένει μετέωρος, μεταθέτοντας πολλές φορές την ευθύνη έξω από τον εαυτό του.

Συμπερασματικά, ως χώρος και πεδίο κοινωνικών σχέσεων, η πόλη αναδεικνύεται σε ταξικό τοπόσημο του ελληνικού κινηματογράφου. Είναι η πόλη που μετασχηματίζεται και χαράσσει πορεία προς τον εκσυγχρονισμό. Ωστόσο, δεν είναι μια πόλη που χαρακτηρίζεται από ομοιομορφίες. Οι αντιθέσεις είναι παρούσες και πολυεπίπεδες. Είναι οι αντιθέσεις στους χώρους κατοικίας, στους χώρους εργασίας, στην ταξική διάρθρωση, στις σχέσεις των δύο φύλων. Η συνύπαρξη είναι δεδομένη και ανυπέρβλητη, εμφανώς εγγεγραμμένη στη δομή της πόλης, την οποία τροφοδοτεί και αναπαράγει.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνόγλωσσες

Αθανασάτου, Γ. (2001). *Ελληνικός κινηματογράφος 1950-1967: Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Finattec.

Αλτίνη, Τ. (2017). *Σοβιετικές αφίσες από τη συλλογή του Σέργκο Γκριγκοριάν 1917-1921: Αισθητική και ιστορική ανάλυση* (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία). Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Κεντρικής Μακεδονίας.

Ανδρέου, Α., Κακουριώτης, Σ., Κόκκινος, Γ., Λεμονίδου, Ε., Παπανδρέου, Ζ. και Πασχαλούδη, Ε. (2015). «Εισαγωγή». Στο: Των ιδίων (επιμ.). *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα: Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*. (σελ. 9-26). Αθήνα: Επίκεντρο.

Αυδή-Καλκάνη, Ι. (1978). *Η επαγγελματικά εργαζόμενη γυναίκα*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Βαλούκος, Σ. (2003). *Ιστορία του κινηματογράφου* (τόμ. Α'). Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Βαμβακίδου, Ι. (2016). Ιστορικός οπτικός γραμματισμός και φύλο: Σύγχρονες φιλικές αφηγήσεις φύλου, οι "Σουφραζέτες", οι "Ατίθασες" κ.α. Στο: Φ. Πολίτης, Ι. Φουρίδης & Σ. Χανδόλιας (επιμ.), *Ζητήματα Θεωρίας και Πράξης στην Εκπαίδευση: Σύγχρονες τάσεις και κατευθύνσεις*, Πρακτικά 1ου Πανελληνίου Συνεδρίου, Γύθειο, σελ. 435-446.

Bauman, Z. (2008). *Ζωή για κατανάλωση*. Αθήνα: Εκδόσεις Πολύτροπον.

Βρύζας, Κ. (2005). Τα παιδιά της εικόνας. Στο: Ο. Κωνσταντινίδου-Σέμογλου (επιμ.), *Εικόνα και παιδί* (σ. 116-131). Αθήνα: CannotDesignPublications.

Βόγλη, Ε. (2015). *Τι πρέπει να γνωρίζει ο ιστορικός για την επιστήμη και το επάγγελμά του*; Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

Connel, R.-W. (2006). *Το κοινωνικό φύλο*. Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο.

Γραμματάς, Θ. (2002). *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία* (τόμ. β'). Αθήνα: Εξάντας.

Δελβερούδη, Ε.-Α. (1994). Θεματικά μοτίβα στις κωμωδίες του Γιώργου Τζαβέλλα. Στο: Θ. Γιάτσος (επιμ.), *Γιώργος Τζαβέλλας: 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης* (σ. 95-134). Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

- Dosse, F. (2000). *Η ιστορία σε ψίχουλα: Από τα Annales στη «Νέα Ιστορία»*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Έκμε-Πουλοπούλου, Η. (2005). Εργασία, επαιτεία και σεξουαλική εκμετάλλευση της δεύτερης γενιάς μεταναστών στην Ελλάδα. Στο: Γ. Τσομπάνογλου, Γ. Κορρές & Ι. Γιαννόπουλος (επιμ.), *Κοινωνικός αποκλεισμός και πολιτικές ενσωμάτωσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Εξερτζόγλου, Χ. (2020). *Η Δημόσια Ιστορία: Μια εισαγωγή*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Giddens, A. (2002). *Κοινωνιολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.
- Ιωσηφίδης, Θ. (2003). *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Καβουνίδη, Τ. (1998). Κοινωνικός αποκλεισμός, ιδιότητα του πολίτη και φύλο. Στο: Γ. Τσιάκαλος (επιμ.), *Κοινωνικές ανισότητες και κοινωνικός αποκλεισμός: 6^ο επιστημονικό συνέδριο, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 27-30 Νοεμβρίου 1996* (σ. 365-372). Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα.
- Καπακτής, Α. (2016). Διαμόρφωση και στρατηγικές επιλογές της αστικής τάξης στην Ελλάδα. *Τετράδια μαρξισμού*, 2, σ. 119-144.
- Κολοβός, Ν. (1988). *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Κολοβός, Ν. (2000). *Κινηματογράφος: Η τέχνη της βιομηχανίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Κομνηνού, Μ. (2000). *Από την αγορά στο θέαμα: Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Λαζαρίδης, Γ. (1999). Για την Έβδομη Ημέρα της Δημιουργίας. Στο: Γ. Σολδάτος (επιμ.), *40ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Βασίλης Γεωργιάδης* (σ. 48-49). Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Λεμονίδου, Έ. (2015). «Δημόσια Ιστορία: Η διεθνής εμπειρία και το ελληνικό παράδειγμα». Στο: Ανδρέου, Α., Κακουριώτης, Σ., Κόκκινος, Γ., Λεμονίδου, Ε.,

- Παπανδρέου, Ζ. και Πασχαλούδη, Ε. (επιμ.), *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα: Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο.
- Λέκκας, Π. (2001). *Το παιχνίδι με το χρόνο: Εθνικισμός και νεωτερικότητα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- Λιάκος, Α. (2007). *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Λυδάκη, Α. (2012). *Μέσα από την κάμερα: Κινηματογράφος και κοινωνική πραγματικότητα*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Λυδάκη, Α. (2016). *Αναζητώντας το χαμένο παράδειγμα: Επιτόπια έρευνα, κατανόηση, ερμηνεία*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Μάθε παιδί μου γράμματα (2014, Σεπτέμβριος 14). Η Αυγή. Ανακτήθηκε <https://www.avgi.gr/>.
- Μερακλής, Μ. (2012). *Ελληνική λαογραφία: Κοινωνική συγκρότηση, ήθη και έθιμα, λαϊκή τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Μητροπούλου, Α. (2006). *Ελληνικός κινηματογράφος*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Μορέν, Ε. (1998). *Κοινωνιολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Μοσχοβάκης, Α. (1999). Από το παλιό στο καινούριο. Στο: Γ. Σολδάτος (επιμ.), *40ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Βασίλης Γεωργιάδης* (σ. 9-21). Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Μουζέλης, Ν. (2005). *Κοινοβουλευτισμός και εκβιομηχάνιση στην ημι-περιφέρεια: Ελλάδα, Βαλκάνια, Λατινική Αμερική*. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.
- Μυλωνάκη, Α. (2012). *Από τις αυλές στα σαλόνια: Εικόνες του αστικού χώρου στον ελληνικό δημοφιλή κινηματογράφο*. Αθήνα: University Studio Press.
- Νικολαΐδου, Α. (2012). *Πόλη και κινηματογραφική μορφή: Οι ταινίες πόλης του ελληνικού κινηματογράφου (1994-2004)* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή). Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών επιστημών.
- Νικολαΐδου, Σ. (1993). *Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Noiret, S. (2015). «Υπάρχει τελικά διεθνής δημόσια ιστορία;». Στο: Ανδρέου, Α., Κακουριώτης, Σ., Κόκκινος, Γ., Λεμονίδου, Ε., Παπανδρέου, Ζ. και Πασχαλούδη, Ε.

- (επιμ.), *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα: Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο.
- Παπακωνσταντίνου, Γ. (2005). Αφηγήσεις του χώρου στον πειραματικό κινηματογράφο. *Αρχιτέκτονες*, 53, σ. 69-71.
- Παραδείση, Μ. (2006). *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (1994-2004)*. Αθήνα: Τηλωθήτω/Δάρδανος.
- Πεφάνης, Γ. Τοπίο μέσα σε τοπίο: Πρωτεϊσμοί του δραματικού χώρου στο έργο του Ι. Καμπανέλλη. *Δρώμενα*, 14, σ. 31-40.
- Πικρό ψωμί, σταθερή αξία (2014, Ιούνιος 20). Το Βήμα. Ανακτήθηκε <https://www.tovima.gr/>.
- Ποιος ήταν ο “καλός κόσμος” της Αθήνας του 1930-1960; (2020, Ιανουάριος 15). Athens Voice. Ανακτήθηκε <https://www.athensvoice.gr/>.
- Πόσο ο Καραμανλής κατέστρεψε την Αθήνα με την αντιπαροχή (2017, Σεπτέμβριος 21). Ανακτήθηκε <https://www.iefimerida.gr/>.
- Πούπου, Α. (2012). Σχήματα πόλεων: Κινηματογραφικοί πρόλογοι, εισαγωγικές σεκάνς και αστική εικονογραφία. Στο: Ε. Σηφάκη, Α. Πούπου & Α. Νικολαΐδου, *Πόλη και κινηματογράφος: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις* (σ. 75-118). Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Ρηγίνος, Μ. (1995). *Μορφές παιδικής εργασίας στη βιομηχανία και τη βιοτεχνία, 1870-1940*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας.
- Ρουβάς, Α. και Σταθακόπουλος, Χ. (2005). *Ελληνικός κινηματογράφος: Ιστορία, φιλομορφία, βιογραφικά*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σαρηγιάννης, Γ. (2000). *Αθήνα 1830-2000: Εξέλιξη, πολεοδομία, μεταφορές*. Αθήνα: Εκδόσεις Συμμετρία.
- Σκοπετέας, Ι. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών: Με παραδείγματα από τον ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Σολδάτος, Γ. (1995). *Συνοπτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

- Σολδάτος, Γ. (2002). *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου* (1ος τόμος). Αθήνα: Εκδόσεις Αιγώκερως.
- Σολδάτος, Γ. (2012). Ο Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος. *Οδός Πανός*, 155, σ. 39-74.
- Sorlin, P. (2004). *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.
- Σταυρίδης, Σ. (2005). Ο κινηματογράφος και η ρυθμική της πόλης. *Αρχιτέκτονες*, 53, σ. 60-61.
- Τα “λάθη” του Κωνσταντίνου Καραμανλή (2007, Ιούλιος 8). Η Καθημερινή. Ανακτήθηκε: <https://www.kathimerini.gr/>.
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2011). *Ιστορία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Τσίγλα, Μ.-Ε. (2019). *Η λογοκρισία στην τέχνη: Περιπτώσεις λογοκρισίας στη μεταπολεμική ελληνική τέχνη*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας.
- Τσιώλης, Γ. (2014). *Μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Φίλιας, Β. (1996). *Κοινωνία και εξουσία στην Ελλάδα: Η νόθα αστικοποίηση 1800-1860*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.
- Φλάισερ, Χ. (2008). *Οι πόλεμοι της μνήμης: Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στη Δημόσια Ιστορία*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Weil, S. (2014). *Ανάγκη για ρίζες: Μια διακήρυξη απέναντι στον άνθρωπο και στην κοινωνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

Ξενόγλωσσες

- Clark, D. (1997). *The Cinematic City*. London: Routledge.
- De Blij, H. (2012). *Why geography matters: More than ever*. Oxford: Oxford University Press.
- De Groot, J. (2009). *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. London: Routledge.
- Eco, U. (1976). *A theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Karalis, V. (2012). *A History of Greek Cinema*. London: Continuum.

Liddington, J. (2002). What is Public History? Publics and their Pasts, Meanings and Practices. *Oral History*, 30 (1), σελ.83-93.

Morin, E. (1956). *Le Cinema ou L' Homme Imaginaire*. Paris: Minuit.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.

Δικτυογραφία

<https://parallaximag.gr/>

<http://tainiothiki.gr/el/>

<https://www.clickatlife.gr/>

<https://exploringgreece.tv/>

