



**ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ,
ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ
ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΤΟΠΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ**

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης
Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

**ΤΟ ΟΛΟΚΑΥΤΩΜΑ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΕΒΡΑΙΩΝ
ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑΣ
ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ, 1945-1981**

**ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ
Α.Μ.Π 850
ΦΛΩΡΙΝΑ 2021**

Στις παιδικές φίλιες της μαμάς...

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ

ΤΟ ΟΛΟΚΑΥΤΩΜΑ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΕΒΡΑΙΩΝ ΜΕΣΑ

ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

1945 -1981

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΕΠΟΠΤΗΣ

ΔΟΡΔΑΝΑΣ ΕΥΣΤΡΑΤΙΟΣ

Επίκουρος Καθηγητής

Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών & Ανατολικών Σπουδών του

Πανεπιστημίου Μακεδονίας

ΜΕΛΗ

Α΄ Βαθμολογητής: Κιμουρτζής Παναγιώτης

Καθηγητής Εκπαιδευτικής Πολιτικής και Ιστορίας της Εκπαίδευσης

του Πανεπιστημίου Αιγαίου

Β΄ Βαθμολογητής: Κασβίκης Κωνσταντίνος

Επίκουρος καθηγητής

Καθηγητής Ιστορίας και Διδακτικής της Ιστορίας

του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I. ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	6
------------------	---

A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

A.1Οδεύοντας προς την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία.....	12
A.2Ομάδες που στοχοποιήθηκαν από τους Ναζί.....	13
A.3Το γερμανικό σχέδιο για την εξόντωση των Εβραίων της Θεσσαλονίκης.....	14

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΑ

1.1.Μία νέα σχέση γεννιέται.....	23
1.2Κινηματογράφος- Ολοκαύτωμα και ιστορική εκπαίδευση.....	27
1.3Κινηματογράφος και εικόνα-Πρόσβαση στην πραγματικότητα.....	31
1.3.1Η κινηματογραφική εικόνα ως ιστορικό τεκμήριο.....	33

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΟΙ ΕΘΝΙΚΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΣΤΟ ΟΛΟΚΑΥΤΩΜΑ

2.1.1Ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος απέναντι στο Ολοκαύτωμα.....	35
2.1.2Ο γαλλικός κινηματογράφος.....	37
2.1.3Ο γερμανικός κινηματογράφος - Αποσιωπήσεις και απόδοση ευθυνών.....	38
2.1.4Το Ολοκαύτωμα στον ιταλικό κινηματογράφο.....	40
2.1.5Σοβιετικός κινηματογράφος και Ολοκαύτωμα.....	43
2.1.6Οι άλλες κινηματογραφίες.....	43
2.1.7Ελληνικός κινηματογράφος.....	45

B. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

3.1Εισαγωγικά: Οι ταινίες που αποτύπωσαν το Ολοκαύτωμα.....	57
3.1.Η ταινιοθήκη της πρώτης περιόδου 1945-1966.....	58
3.1.1Πικρό ψωμί.....	59
3.1.2Ο πύργος των ιπποτών.....	62
3.1.3Αμόκ.....	63
3.1.4Αδελφός Άννα.....	67
3.1.5Το παραστράτημα μιας ορφανής.....	67
3.1.6Η προδοσία.....	67
3.1.7Να ζη κανείς ή να μη ζη;.....	71
3.2Η ταινιοθήκη της δεύτερης περιόδου 1967-1973.....	72
3.2.1Το κουρέλι της ζωής.....	73
3.2.2Ο προδότης πρέπει να πεθάνει.....	74
3.2.3Φλογισμένα κορμιά στον ίλιγγο της αμαρτίας.....	75
3.2.4Επί εσχάτη προδοσία.....	75
3.2.5Ο κύριος σταθμάρχης.....	75
3.2.6Τα χρόνια της οργής.....	75
3.2.728 Οκτωβρίου ώρα 5:30.....	76
3.2.8Το όνειρο της Κυριακής.....	76
3.2.9Το Ολοκαύτωμα.....	77
3.3Η ταινιοθήκη της τρίτης περιόδου 1974 -1981.....	79
3.3.1Ο θίασος.....	79
3.3.2 Ισιδώρα.....	81
3.3.3Κατάσκοπος Νέλη.....	81

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.

ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΚΟΙΝΟ.....	83
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	92
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	97
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	152

I. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ελληνική γλώσσα με τη λέξη «ευχαριστώ» εκφράζει ευγνωμοσύνη, αναγνωρίζει την αξία της συνεργασίας, της προσφοράς, της ώθησης και της συμπαράστασης. Με την έννοια αυτής λοιπόν της λέξης θέλω να ευχαριστήσω πρώτα τον καθηγητή μου κ. Ευστράτιο Δορδανά για την καθοδήγηση και την προσήλωση στην προσωπική πορεία αυτής της μελέτης, καθώς και τα μέλη της επιβλέπουσας επιτροπής κ. Κιμουρτζή Παναγιώτη και Κασβίκη Κωνσταντίνο.

Ευχαριστίες χρωστώ στις τόσο πρόθυμες για βοήθεια κυρίες Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Χοντολίδου Ελένη Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Λογοτεχνίας στο Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, στον συνάδελφο και φέρων τα διάσημα του Ιππότη του Ακαδημαϊκού Φοίνικα της Γαλλικής Δημοκρατίας Γουλή Δημήτριο για τις υποδείξεις του, στις Γεωργίου Κατερίνα και Βαζελάκη Τάνια οι οποίες πρόθυμα μου έστειλαν υλικό από την Ταινιοθήκη Της Ελλάδος που δεν μπορούσα να βρω, στους καθηγητές του μεταπτυχιακού προγράμματος για το λιθαράκι που έβαλαν στο οικοδόμημα των γνώσεων.

Προσωπικές ευχαριστίες θέλω να απευθύνω στην αδερφή μου Αποστολία για τη συμπαράσταση και το χρόνο που ξόδεψε για να παρακολουθεί και να επεξεργάζεται μαζί μου τις ταινίες, στις ανιψιές μου για το ήθος με το οποίο περιέβαλλαν αυτή την έρευνα.

Αυτή η εργασία ήταν ο προορισμός δρόμων ακαδημαϊκών, ιστορικών, συναισθηματικών, δρόμων που διασταυρώνονται μεταξύ τους και τους βαδίζω ακόμα. Ξεκίνησα με συντροφιά και στήριγμα όλα τα μέλη της οικογένειάς μου και ιδιαίτερα τη μαμά μου, που πάντα άνοιγε ορίζοντες γνώσης για τα παιδιά της. Σ' αυτούς τους δρόμους τώρα η παρουσία της δεν είναι ορατή, γιατί εκείνη έφυγε για να συναντήσει αγαπημένα πρόσωπα. Το είδωλό της όμως δεν έπαψε στιγμή να μας συντροφεύει, να μας ενθαρρύνει, να μας διορθώνει με την κοινωνική της μόρφωση, να κρατά το φως να βλέπουμε, να ανησυχεί για τις αργοπορίες μας, να διατυπώνει φωναχτά την πάντα σωστή άποψή της, να με θυμώνει γι αυτό, να παλεύει για το μέλλον μας, να ανοίγει νέους δρόμους. Ο εγωιστικός πόνος που αφήνει η έλλειψή της αναζητεί διέξοδο στην τέχνη και μου φέρνει στο μυαλό τα λόγια του Theodor W. Adorno: «Μόνο στην τέχνη τώρα μπορεί ο πόνος να βρει τη φωνή του, την ανακούφισή του, χωρίς να προδίδεται από αυτήν»

Έτσι άφησα τις διηγήσεις μιας παιδικής της φίλης για Θεσσαλονικείς Εβραίους γείτονες που τους πήραν και δεν επέστρεψαν ποτέ, να ανοίξουν σοκάκια συναισθηματικά, ερευνητικά,

που η έβδομη τέχνη τα διεύρυνε και ίσως συναντήθηκαν με νέα επώδυνα γεγονότα και υιοθέτησαν μια κοινή πορεία. Τα ιστορικά γεγονότα γίνονταν επίκαιρα, οι εικόνες μνήμες, ταξίδια στο χρόνο, διασκεδαστικές γνώσεις, ήθος και περιέργεια όταν στην αυλή μας, με φόντο τον τοίχο του σπιτιού μας, περιπλανώμενος κινηματογραφιστής πρόβαλε ταινίες.

Από το συνδυασμό των παραπάνω προέκυψε η παρούσα μελέτη που απλά γεννά καινούρια ερωτήματα καθώς τα δεδομένα και οι πληροφορίες που συναντούσα στο δρόμο μου με οδηγούσαν όλο και πιο βαθιά σε έναν κόσμο σκιών, όπου τα αποτυπώματα του Ολοκαυτώματος στις ταινίες παρείχαν ίσως μια εύκολη απάντηση για να απομακρύνουν τους δύσκολους συλλογισμούς. Το ενδιαφέρον ξεκίνησε από τη μεριά των θυμάτων, που για πολλά χρόνια παρέμειναν βουβά και στερημένα ταυτοτήτων. Παρόλα αυτά, ήταν αναπόφευκτο το βλέμμα μου να στραφεί κάποια στιγμή και στους ίδιους τους αυτουργούς, τους οποίους εκτός από στυγερούς δολοφόνους, τους είδα και ως μια αποσιωπημένη μάζα ιδιαίτερων περιπτώσεων. Θεωρώ την ευθεία αντιμετώπιση τόσο των θυτών όσο και των θυμάτων ως το μοναδικό τρόπο που θα μπορούσε να βοηθήσει στην κατανόηση του ιστορικού γεγονότος και όχι τον εξοβελισμό τους σε μια εξωγήινη σφαίρα ή την αντιμετώπισή τους ως ταμπού.

Το κινηματογραφικό περιβάλλον είναι κατά τη γνώμη μου ένα ιδιαίτερα προνομιακό πεδίο εξέτασης τέτοιων ζητημάτων, καθώς έχει τη δυνατότητα να γίνει ένας χώρος, όπου η ιστορία με κάποιον τρόπο ξαναδιαβάζεται ή σε περιπτώσεις, ξανά-βιώνεται και έτσι γίνεται δυνατή η αναπαράσταση του γεγονότος με τρόπο που να διεγείρει την κριτική σκέψη. Παρόλο που είμαι βέβαιη πως δεν έχω καταφέρει να αποτυπώσω το πλήρες νόημα όλης της έρευνάς μου, θέλω να σημειώσω πως αυτή η εργασία συνιστά μια μεγάλη προσπάθεια υπακοής στη συνείδηση, στη σκέψη, στην κριτική, στον εσωστρεφή διάλογο και σε όποια διανοητική επεξεργασία έχει προηγηθεί.

Στην παρούσα εργασία θα παρουσιαστεί πως αποτυπώθηκε το Ολοκαύτωμα των Εβραίων στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ως το 1981. Πιο συγκεκριμένα θα σχολιαστούν οι ταινίες που έχουν αναπαραστάσεις και αναφορές στο θέμα και προβλήθηκαν στους κινηματογράφους την κινηματογραφική σεζόν 1944/45 ως και τη σεζόν 1980/1981, το χρονικό διάστημα από την απελευθέρωση της Ελλάδας από τους Γερμανούς μέχρι την άνοδο στην εξουσία του Πανελληνίου Σοσιαλιστικού Κινήματος. Η επιλογή της χρονικής περιόδου στην οποία αναφέρονται οι ταινίες έγινε με γνώμονα την κρίσιμη περίοδο της νεότερης ιστορίας, η οποία έχει επηρεάσει την εξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας μέχρι τις ημέρες μας, έχει διαμορφώσει τη συλλογική της μνήμη και έχει καθορίσει τη φυσιογνωμία της.

Μολονότι η περίοδος χαρακτηρίζεται από την παρουσία ορισμένων κοινών, βασικών, χαρακτηριστικών, δεν υπάρχει μια μηχανική και αυτόματη αντιστοιχία ανάμεσα στις γενικές εξελίξεις και στο λόγο των ταινιών. Αρχίζουν να εμφανίζονται οι πρώτες αναφορές στο Ολοκαύτωμα των Εβραίων μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, οι οποίες παίρνουν την «οσμή» της αντίστοιχης κοινωνικής, οικονομικής, πολιτικής και πολιτισμικής ζωής της χώρας και οριοθετούνται με την πολιτική αλλαγή που έφερε σ' αυτή, το κίνημα του ΠΑΣΟΚ, απευθυνόμενο στην κοινωνική κατηγορία των «μη προνομιούχων» (Ιστορία Γ΄ Γυμνασίου, Η Ελλάδα κατά τη δεκαετία του '80, ενότητα 57). Τότε προβάλλει ένας κοινωνικός μετασχηματισμός που αντιστοιχεί και σε έναν διαφορετικό τρόπο έκφρασης των καλλιτεχνικών δημιουργιών.

Αρχικά τα ερωτήματα που με απασχολούσαν ήταν: Αποτελεί ο κινηματογράφος ιστορική πηγή, ιστορικό τεκμήριο; Είναι αποδεκτή η στενή σχέση ιστορίας και κινηματογράφου; Αντιμετωπίζονται οι ταινίες ως μαρτυρίες για την εποχή τους και μπορούμε να τις συνδέσουμε με το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν; Κατόπιν με απασχόλησαν ερωτήματα που αφορούσαν το κινηματογραφικό ελληνικό υλικό που είναι διαθέσιμο από τη μεταπολεμική περίοδο μέχρι το 1981 και σχετίζεται με το Ολοκαύτωμα των Εβραίων. Ανιχνεύοντας λοιπόν παράλληλα την ιστορική αφήγηση μέσα από τις εικόνες, τον τρόπο αναπαράστασης της, το φιλικό λόγο των ταινιών που θα εξετάσουμε, τις διαφοροποιήσεις στην αναπαράσταση με το πέρασμα των χρόνων και τη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης, προέκυψαν νέα ερωτήματα: Πώς παρουσιάζεται το γεγονός του Ολοκαυτώματος (Shoah) και οι διώξεις των Ελλήνων Εβραίων στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας της εποχής που έχουμε επιλέξει; Διατυπώνεται ως Ολοκαύτωμα; Ποιοι παρουσιάζονται ως οι υπεύθυνοι; Εντάσσεται η γενοκτονία των Ελλήνων Εβραίων στο ιστορικό της πλαίσιο; Από πότε άρχισε να παρουσιάζεται στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο; Από πότε στον ελληνικό; Υπάρχουν υπόρρητες μόνο αναφορές ή και φανερές; Με ποιες παραλλαγές παρουσιάζονται; Υπάρχει σχέση ανάμεσα στην εξέλιξη του φιλικού λόγου και των αλλαγών που έγιναν στη ελληνική κοινωνία;

Μολονότι έχουν περάσει σχεδόν ογδόντα χρόνια και οι πρωταγωνιστές αλλά και οι αυτόπτες μάρτυρες των γεγονότων έχουν αρχίσει να φεύγουν από τη ζωή, η ερμηνεία των γεγονότων συνεχίζεται, καθώς το τελευταίο διάστημα παρατηρείται μια αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος τόσο από την ακαδημαϊκή κοινότητα όσο και από το ευρύτερο κοινό.

Με βάση τα ερωτήματα αυτά ξεκίνησε η μελέτη του κινηματογραφικού υλικού και η προσπάθεια μιας ποιοτικής και ερμηνευτικής ανάλυσης αυτού του υλικού που

συγκεντρώθηκε με τη διαπίστωση ότι δεν υπάρχει μια μηχανική και αυτόματη αντιστοιχία ανάμεσα στις ιστορικές εξελίξεις και στις ταινίες.

Η μελέτη χωρίστηκε σε δύο μέρη, το θεωρητικό και το ερευνητικό. Στο θεωρητικό μέρος, μελετήθηκε το ιστορικό πλαίσιο και ειδικότερα η άνοδος του Χίτλερ στην εξουσία, οι ομάδες που στοχοποιήθηκαν από τους Ναζί και το γερμανικό σχέδιο για την εξόντωση των Εβραίων της Θεσσαλονίκης. Στη συνέχεια ερευνήθηκε η ιδιαίτερη σχέση μέσα στο χρόνο μεταξύ του κινηματογράφου και της ιστορίας, καθώς και η σχέση κινηματογράφου, Ολοκαυτώματος και ιστορικής εκπαίδευσης, κινηματογράφου και εικόνας και πως η εικόνα αποτελεί ιστορικό τεκμήριο. Στο επόμενο κεφάλαιο παρατίθενται πληροφορίες για τη στάση των εθνικών κινηματογράφων απέναντι στο γεγονός του Ολοκαυτώματος (γαλλικός, γερμανικός, ιταλικός, σοβιετικός, ελληνικός και οι άλλες κινηματογραφίες) με τα αντίστοιχα συμπεράσματα. Στο ερευνητικό μέρος καταγράφηκαν οι ταινίες αφού χωρίστηκαν σε περιόδους με βάση κοινωνικοπολιτικά κριτήρια και σκέψεις για την κατανόηση, την ερμηνεία και την αποτίμηση των ταινιών από το κοινό. Η εργασία κλείνει με τους συμπερασματικούς συλλογισμούς και το παράρτημα με χάρτες, φωτογραφίες από τις διώξεις των Εβραίων της Θεσσαλονίκης, αφίσες και σκηνές από τις ταινίες καθώς και βιογραφικά των σκηνοθετών και παραγωγών.

Στην παρούσα έρευνα εξετάζονται ελληνικές ταινίες μεγάλου μήκους και μυθοπλασίας, που αποτελούν δευτερογενείς/ έμμεσες πηγές, καθώς είναι μεταγενέστερες ερμηνείες του ιστορικού γεγονότος του Ολοκαυτώματος. Δεν επιλέγονται μόνο ιστορικές ταινίες, δεν εξετάζονται με κριτήρια αισθητικής και δεν αξιολογούνται για την καλλιτεχνική τους ποιότητα, ούτε ως εκπρόσωποι καλλιτεχνικών ρευμάτων. Μελετώνται από τη μεριά της ιστορίας, αφού και τα κριτήρια με τα οποία επιλέγονται από τους κριτικούς κινηματογράφου εξαρτώνται από τις αντιλήψεις για την τέχνη που κυριαρχούν μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή και αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου. Θα αναλυθούν με προσοχή ακόμη και ταινίες του «εμπορικού» κινηματογράφου, ακόμα και αυτές που δεν παρουσιάζουν ενδιαφέρον ή έχουν μεγάλες τεχνικές ατέλειες, γιατί όπως έγραψε ο Αυστριακός φιλόσοφος, Ludwig Josef Johann Wittgenstein, μπορούμε να πάρουμε ένα «σημαντικό μάθημα από μία χαζή ταινία», καμιά ταινία δεν είναι ίδια με τις άλλες και η εμπειριστατωμένη μελέτη της μπορεί να μας αποκαλύψει πολύτιμα στοιχεία.¹

¹Ειρήνη Στάθη, *Χώρος και Χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερω, Αθήνα 1999, σ. 9-10.

Μολονότι οι ταινίες αναφέρονται στο παρελθόν, μπορούμε να τις κατανοήσουμε αν τις συσχετίσουμε με την εποχή στην οποία γυρίστηκαν και προβλήθηκαν και για την οποία αποτελούν πρωτογενή πηγή με πλούσιο πληροφοριακό υλικό για τις αντιλήψεις που είχαν διαμορφωθεί σε μια κοινωνία για την ιστορία της.

Προϋπόθεση για τη διεξαγωγή της έρευνας ήταν η αναζήτηση και εύρεση ταινιών που πραγματεύονταν το ζήτημα του Ολοκαυτώματος φανερά ή και υπόρρητα, υπαινικτικά, όπου το υπό εξέταση θέμα δεν βρίσκεται στο επίκεντρο, γιατί θεωρούμε ότι και αυτές συνετέλεσαν στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης και μας δίνουν περισσότερα στοιχεία για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο η ελληνική κοινωνία αντιλαμβάνονταν το παρελθόν της. Ο προβληματισμός για τα κριτήρια επιλογής του υλικού με οδήγησε στο χρόνο πραγματοποίησής τους, καθώς όπως διαπίστωσα προβληματισμοί που απασχολούσαν την κοινή γνώμη, τη δημόσια ιστορία ή τις επιστημονικές κοινότητες αποτυπώνονταν στον τρόπο θέασης του θέματος. Με το πέρασμα του χρόνου άλλαζε και η οπτική κάτω από την οποία οι δημιουργοί και οι σεναριογράφοι προσέγγιζαν το ζήτημα.

Έγινε προσπάθεια για μια ταξινόμηση των ταινιών με βάση τη δεκαετία προβολής τους από τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι το 1981. Σημαντικός παράγοντας ταξινόμησης αποτέλεσε και η παραστατικότητα των ταινιών και το κατά πόσο μπορεί να γίνει σύνδεση με την ιστορική πραγματικότητα. Για την αναζήτηση των ταινιών χρησιμοποιήθηκε το διαδίκτυο και πιο συγκεκριμένα έγινε αναζήτηση με βάση λίστα τίτλων κινηματογραφικών παραγωγών από αντίστοιχα περιοδικά και βιβλία της περιόδου που εξετάζεται, αλλά και με λέξεις-κλειδιά (Ολοκαύτωμα, Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Γερμανοί, Δημόσια Ιστορία). Οι ταινίες βρέθηκαν είτε μέσω του διαδικτύου (downloads, youtube) είτε σε μορφή DVD ή άλλου είδους αρχείο που ευγενικά μου παραχωρήθηκε από την Ταινιοθήκη Της Ελλάδας και ερευνητικά πια τις παρακολούθησα.

Για την εκπόνηση της συγκεκριμένης έρευνας χρησιμοποιήθηκε κυρίως η εναλλακτική (ποιοτική) μορφή έρευνας με σκοπό την όσο το δυνατόν βαθύτερη διερεύνηση του θέματος. Όπου ο ερευνητής οφείλει να καταγράψει, να αναλύσει και να ερμηνεύσει τα συμπεράσματα στα οποία οδηγείται να συνδυάσει με ένα λογικό τρόπο τα δεδομένα με τη βοήθεια της βιβλιογραφίας και να φτάσει σε κάποια συμπεράσματα. Παρόλη την προσπάθεια για αντικειμενική έρευνα θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ότι οι ποιοτικές μέθοδοι έρευνας χαρακτηρίζονται τόσο από την υποκειμενικότητα του ερευνητή, όσο και από τον πολιτισμό του, εφόσον είναι φορέας αντιλήψεων.²

2.<http://journal.openet.gr/index.php/openjournal/article/download/60/35> (τελευταία ανάκτηση 30 Ιουνίου 2019).

Η ανάλυση των ταινιών θα επικεντρωθεί στη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η κοινωνία αντιλαμβανόταν και αντιμετώπιζε ένα τέτοιο γεγονός του κοντινού παρελθόντος όπως ήταν το Ολοκαύτωμα και όχι στην επισήμανση των ανακρίβειών που παρουσιάζουν οι συγκεκριμένες ταινίες στην αναπαράσταση των γεγονότων, που μπορεί να υπακούν σε σκοπιμότητες της συγκεκριμένης χρονικής στιγμής. Θα εντοπίσουμε τις αποσιωπήσεις για να δούμε ποια εικόνα κατασκευάζουν για τη συγκεκριμένη περίοδο, ακόμη και ποιες σκοπιμότητες εξυπηρετούν. Πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ότι οι ταινίες μυθοπλασίας είναι, στις περισσότερες περιπτώσεις, δευτερογενείς πηγές για τα γεγονότα στα οποία αναφέρονται και απηχούν, όπως είναι φυσικό, την υποκειμενική στάση των δημιουργών τους. Αποτελούν όμως πρωτογενείς πηγές για την εποχή στην οποία γυρίστηκαν και μας παρέχουν πλούσιο πληροφοριακό υλικό για τις αντιλήψεις που είχαν διαμορφωθεί σε μία κοινωνία για την ιστορία της.

Οι ταινίες μυθοπλασίας αποτελούν πηγή για τα κοινωνικά και πολιτικά ενδιαφέροντα της εποχής τους. Ακόμα και όταν αντλούν το θέμα τους από το απώτερο παρελθόν, δεν παύουν να είναι στενά δεμένες με την περίοδο στην οποία γυρίζονται. Τα ερωτήματα που θέτουν στο παρελθόν βρίσκονται σε άμεση σχέση με τα ζητήματα του παρόντος.

Τέλος η έρευνα αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ερμηνευτική και αναλυτική, διότι προσπαθεί να περιγράψει και να ερμηνεύσει τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ της ιστορίας και του κινηματογράφου και πώς μέσω αυτού παρουσιάζεται το Ολοκαύτωμα. Αναλύει το σημαίνον υλικό που επεξεργάζεται ο κινηματογράφος μέσα από μια διαδικασία, με όρους οικονομικής παραγωγής ταυτόχρονα και καλλιτεχνικής ελευθερίας.

A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

A.1. Οδεύοντας προς την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία

Ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος και η κατάρρευση των μεγάλων αυτοκρατοριών έφεραν στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων τη βία, τον αυταρχισμό ενώ παράλληλα εθνικιστικές συγκρούσεις και υψηλές φιλοδοξίες αποτέλεσαν πρόσφορο έδαφος για την άνοδο των φασιστικών καθεστώτων και των θηριωδιών που αργότερα έμελλε να διαπράξουν. Ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος δεν ήταν η «αιτία» του φασισμού τη στιγμή που υπήρχαν ήδη οι περισσότερες αντιλήψεις που θα οδηγούσαν σ' αυτόν. Είχε προηγηθεί ο πολιτισμικός μετασχηματισμός αυτού που ονομάστηκε το «τέλος του αιώνα» (fin de siècle).³

Τα αποτελέσματα του Μεγάλου Πολέμου επιτάθηκαν με την επαχθή για τη Γερμανία συνθήκη των Βερσαλλιών, με την οποία έχασε αποικίες, εδάφη, ο γερμανικός στρατός μειώθηκε το ίδιο και το ναυτικό και η αεροπορική της δύναμη καταργήθηκε.⁴

Μετά λοιπόν το τέλος του πολέμου κανείς δεν μπορούσε να πιστέψει στην ήττα, υποστηρίχτηκε ότι οι πολιτικοί οδήγησαν τα πράγματα στην υποχώρηση και ότι υπήρχε δυνατότητα στρατιωτικής νίκης. Τότε δημιουργήθηκαν αρκετές εθνικιστικές οργανώσεις (Frei Korps) που θεωρούσαν τους σοσιαλιστές και τους κομμουνιστές υπεύθυνους για την κατάσταση στη Γερμανία. Ανάμεσά τους βρέθηκε και μια άλλη, μικρή και ασήμαντη αρχικά, η οποία ιδρύθηκε το 1919 στο Μόναχο και ήταν γνωστή με την ονομασία Γερμανικό Κόμμα Εργατών (DAP). Το κόμμα είχε αντισημιτικό και αντιπλουτοκρατικό χαρακτήρα. Ο Χίτλερ, ένας πρώην Αυστριακός βετεράνος πολέμου, έμελλε να γίνει το 55^ο μέλος αυτού του μικρού ακόμη κόμματος. Στις 24 Φεβρουάριου 1920 το κόμμα μετονομάστηκε σε Ναζιστικό Κόμμα, Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα των Γερμανών Εργατών ή απλά Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα(SP), ο Χίτλερ έγινε αρχηγός και ονομαζόταν Φύρερ. Στις 25 του ίδιου μήνα το κόμμα γνωστοποίησε τα 25 βασικά του σημεία και καταδίκασε τους τρεις κύριους εχθρούς της χώρας: τη συνθήκη των Βερσαλλιών, το Μαρξισμό και τους Εβραίους.⁵

³Stanley Payne, *Η Ιστορία του Φασισμού 1914-1945*, μετάφρ. Κώστας Γεώργμας, Φιλίστωρ, Αθήνα, 2000, σ. 220-221.

⁴Georg Iggers, *Νέες κατευθύνσεις στην ευρωπαϊκή ιστοριογραφία*, μετάφρ. Βασίλης Οικονομίδη, Γνώση, Αθήνα, 1995, σ. 75.

⁵Ian Kershaw, *Χίτλερ, 1936-1945: Νέμεσις*, μετάφρ. Γρηγόρης Κονδύλης, Scripta, Αθήνα, 2005, σ.141-142

Το ερώτημα που ακόμη παραμένει είναι το εξής: πώς μπόρεσε ένας άνδρας με αυτές τις φτωχές νοητικές αποσκευές και τις παράφρονες ιδέες να γίνει καγκελάριος της Γερμανίας; Πώς ένα έθνος του οποίου οι άνθρωποι και η κουλτούρα προήχθησαν, μπόρεσε να εμπιστευτεί τη μοίρα του σ' αυτό τον άνθρωπο που πίστευε ότι η ιστορία και το πεπρωμένο τον επέλεξαν για να γίνει καθοδηγητής ενός ολοκληρωτικού πολέμου;⁶

A.2. Ομάδες που στοχοποιήθηκαν από τους Ναζί

Αν και η ναζιστική ιδεολογική έννοια της φυλής κατηγοριοποιούσε τους Εβραίους ως τον πρώτο σε προτεραιότητα «εχθρό» στοχοποιούσε και άλλες ομάδες για δίωξη, φυλάκιση και εξόντωση, συμπεριλαμβανομένων των Ρέμα (Τσιγγάνοι), των ατόμων με αναπηρίες, των Πολωνών, των Σοβιετικών αιχμαλώτων πολέμου και των Αφρογερμανών.⁷

Επίσης αναγνώριζαν ως εχθρούς και απειλή, Μάρτυρες του Ιεχωβά, ομοφυλόφιλους και όσους χαρακτήριζαν ως «ακοινωνήτους» είτε επειδή συνειδητά εναντιώνονταν στο ναζιστικό καθεστώς είτε επειδή κάποια πλευρά της συμπεριφοράς τους δεν εναρμονίζονταν με τα κοινωνικά πρότυπα της ναζιστικής αντίληψης. Οι Ναζί πίστευαν ότι οι ανώτερες φυλές είχαν το δικαίωμα αλλά και την υποχρέωση να υποτάξουν ακόμη και να εξοντώσουν τις υποδεέστερες. Επεδίωξαν την υλοποίηση ενός στρατηγικού οράματος, σύμφωνα με το οποίο μία κυρίαρχη γερμανική φυλή κυβερνούσε υποδουλωμένους λαούς τους οποίους έκριναν ότι είναι κατώτεροι εκ γενετής. Για τον Χίτλερ η απόλυτη αξία ενός ανθρώπινου όντος δεν έγκειται στην προσωπικότητά του, αλλά εάν ανήκει σε μια φυλετικά οριζόμενη συλλογική ομάδα. Στη θεωρία του περιλαμβανόταν η καθαρότητα – αγνότητα της φυλής - επειδή η μείξη με άλλες φυλές θα οδηγούσε σε βάθος χρόνου στον εκφυλισμό της. Για να κυριαρχήσει λοιπόν η «Άρια» φυλή έπρεπε να εξαλειφθούν οι ηγετικές τάξεις της περιοχής, οι Εβραίοι, που ήταν η μόνη ικανή «φυλή» να οργανώσει κατώτερες φυλές μέσω μιας βίαιης μπολσεβίκικης – κομμουνιστικής θεωρίας που ήταν μια βιολογικά καθορισμένη «εβραϊκή» ιδεολογία.⁸

⁶ Ian Kershaw, *Στην κόλαση των δύο πολέμων*, μετάφρ. Ελένη Αρσενίου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2016, σ.325.

⁷ Mark Mazower, *Στην Ελλάδα του Χίτλερ Η εμπειρία της Κατοχής*, μετάφρ. Κώστας Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1994, σ. 66.

⁸ Mark Mazower, *Σκοτεινή Ήπειρος, Ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, μετάφρ. Κώστας Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2001, σ. 74.

Στο τέλος το πρόγραμμα πολέμου και γενοκτονίας προέκυψε από την εξίσωση: οι «Άριοι» Γερμανοί έπρεπε να επεκταθούν και να κυριαρχήσουν, μια διαδικασία που απαιτούσε την εξόντωση όλων των φυλετικών απειλών –ειδικά των Εβραίων – διαφορετικά θα αντιμετώπιζαν οι ίδιοι τον αφανισμό.⁹

A.3. Το γερμανικό σχέδιο για την εξόντωση των Εβραίων της Θεσσαλονίκης

Οι Εβραίοι της Ελλάδας αποτελούνταν από Ρομανιστές, δηλαδή Ελληνόφωνους Εβραίους που κατάγονταν από την Παλαιστίνη, από Ασκεναζίτες που υποδηλώνεται ότι προέρχονταν από την Κεντρική Ευρώπη και Σεφαραδίτες με καταγωγή από την Ισπανία, Πορτογαλία και τη Βόρεια Αφρική. Μέχρι το 13^ο αιώνα όλοι οι Εβραίοι στην Ελλάδα ενοποιήθηκαν ως προς τη γλώσσα, τουλάχιστον στη δεύτερη γενιά μετά την άφιξή τους. Κατά την ελληνική επανάσταση οι εβραϊκές κοινότητες στη νότια Ελλάδα καταστράφηκαν, ενώ η Θεσσαλονίκη παρέμεινε ανεπηρέαστη απ' αυτές τις εξελίξεις, καθώς τελούσε - όπως και όλη η Μακεδονία - υπό τουρκικό έλεγχο μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους το 1912-1913. Όταν η πόλη προσαρτήθηκε στην Ελλάδα οι 70.000 Ισπανόφωνοι Εβραίοι, ασκούσαν πράγματι μέχρι τότε βασική οικονομική, κοινωνική και πολιτική επιρροή. Κατά τη διάρκεια όμως του Α' Παγκοσμίου Πολέμου με τη μεγάλη φωτιά του 1917, χιλιάδες Εβραίοι έμειναν χωρίς στέγη και 32 συναγωγές καταστράφηκαν ταυτόχρονα με ιστορικούς θησαυρούς. Αυτές οι εξελίξεις ανάγκασαν πολλούς Εβραίους να μεταναστεύσουν στην Παλαιστίνη, στην Αίγυπτο, στη Γαλλία, στην Ιταλία και στη Ν. Αμερική. Λίγοι από τους πιο οικονομικά ευκατάστατους μετακινήθηκαν στην Αθήνα και στον Πειραιά και συμμετείχαν στη βιομηχανική ανάπτυξη της δεκαετίας του 1930. Στη Θεσσαλονίκη οι εναπομείναντες Εβραίοι εξακολουθούσαν να είναι μια μη αφομοιωμένη κοινότητα. Μιλούσαν ακόμη Λαντίνο και συχνά Γαλλικά σε αντίθεση με τους Εβραίους της υπόλοιπης Ελλάδας οι οποίοι μιλούσαν και διάβαζαν ελληνικά και υιοθέτησαν την ελληνική κουλτούρα.¹⁰

⁹Richard Evans, *Το Γ' Ράιχ στην εξουσία*, μετάφρ. Κώστας Αντύπας, Αλεξάνδρεια, 2014, σ. 312. & Morcillo Rosillo, (Η Γερμανική Κατοχή και οι διώξεις του εβραϊκού πληθυσμού μέσα από την ισπανική διπλωματική αλληλογραφία 1943-1946),3,*Θεσσαλονικέων Πόλις*, Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2000,σ.183.

¹⁰ Μπάρμπαρα Σπένγκλερ-Αξιοπούλου, “Μεθοδολογικές σκέψεις για μια ιστορική προσέγγιση του ολοκαυτώματος. Η περίπτωση της Θεσσαλονίκης”, Εταιρεία Μελέτης Ελληνικού Εβραϊσμού, *Οι Εβραίοι στον ελληνικό χώρο. Ζητήματα ιστορίας στη μακρά διάρκεια*, Πρακτικά του Α' Συμποσίου Ιστορίας. Θεσσαλονίκη 23-24/11/1991, Γαβριηλίδης, Αθήνα, 1995, σ. 179-181.

Αυτή ήταν η θέση των Ελλήνων Εβραίων τις παραμονές του Β' Παγκοσμίου πολέμου. Διακρίσεις και αντισημιτικά ξεσπάσματα ήταν κοινά. Κατά τη διάρκεια των χρόνων της ύφεσης η ελληνική φασιστική οργάνωση, Έθνική Ένωση Ελλάδος (ΕΕΕ) πραγματοποίησε μια ισχυρή αντισημιτική εκστρατεία που είχε μερική επιτυχία στη Θεσσαλονίκη. Η δικτατορία του Μεταξά (1936-1941) όμως δεν υιοθέτησε την αντισημιτική δημαγωγική πολιτική της ΕΕΕ.¹¹

Αμέσως λοιπόν μετά την ιταλική ήττα ακολούθησε η γερμανική εισβολή και στις 9 Απριλίου 1941 την Μακεδονική πρωτεύουσα πλέον την κατέλαβαν οι Γερμανοί. Στη Θεσσαλονίκη κατοικούσαν τότε τα δύο τρίτα των 73.000 Εβραίων της χώρας.¹²

Πάρα ταύτα οι κατακτητές καθυστερούσαν να θέσουν σε άμεση εφαρμογή το σχέδιο εξόντωσής τους, καθώς προσπαθούσαν να λύσουν κάποια ζητήματα συντονισμού με τους Βούλγαρους και τους Ιταλούς εταίρους τους. Όταν η χώρα διαιρέθηκε σε τρεις ζώνες Κατοχής, το ιδιαίτερο αυτό κομμάτι της εβραϊκή κοινότητας Θεσσαλονίκης είχε μοίρα διαφορετική από εκείνες που ήλεγχαν οι ιταλικές αρχές επειδή οι Ιταλοί εναντιώθηκαν στην επιβολή των αντισημιτικών μέτρων.¹³

Έτσι οι Γερμανοί προχώρησαν στην εφαρμογή της «Τελικής Λύσης» αρχικά στις περιοχές που κατείχαν και αυτό σήμαινε κατά πρώτο λόγο στη Θεσσαλονίκη. Η ναζιστική Γερμανία ενδιαφερόταν για τη Θεσσαλονίκη λόγω της γεωστρατηγικής θέσης και της οικονομικής αξίας της. Έχοντας ως βάση αυτά τα συμφέροντα οι Γερμανοί καθόρισαν τις κινήσεις τους. Έγιναν κατασχέσεις συγκεκριμένων σπιτιών, ακολούθησαν μεμονωμένες συλλήψεις, ενώ κατασχέθηκαν και βιβλιοπωλεία, όπως εκείνο του Μόλχο στη Θεσσαλονίκη.¹⁴

¹¹L.S. Stavrianos, (The Jews of Greece)*Journal of Central European Affairs*, 8,Αθήνα, 1948-1949, σ.258-259.

¹²Ευάγγελος Χεκίμογλου, Η Θεσσαλονίκη του Ελληνο-Ιταλικού πολέμου: συσσίτια και καταφύγια, Θεσσαλονίκη Επιστημονική Επετηρίδα του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης του Δήμου Θεσσαλονίκης,5, Ιανός, Θεσσαλονίκη,1999, σ.285.

¹³«Η Ελλάδα χωρίστηκε σε τρεις ζώνες κατοχής. Η Βουλγαρία που από την 1^η Μαρτίου 1941 είχε προσχωρήσει στον Άξονα, απέκτησε τη Θράκη, την Ανατολική Μακεδονία και τα νησιά Θάσο και Σαμοθράκη. Οι Γερμανοί κατείχαν την κεντρική Μακεδονία, την Αττική με τον Πειραιά και τα νησιά Λήμνος, Μήλος, Λέσβος, Χίος, Κρήτη (εκτός σημερινού νομού Λασιθίου) και Βόρειες Σποράδες. Το υπόλοιπο της χώρας και η Αθήνα βρέθηκαν υπό ιταλική κατοχή». Marc, Mazower, *Στην Ελλάδα του Χίτλερ Η εμπειρία της Κατοχής*, ό.π. σ. 155.

¹⁴Ανδρέας Κ. Μπουρούτης, *Ολοκαύτωμα στη Θεσσαλονίκη Η ιταλική στάση και οι Εβραίοι μαθητές του Ουμπέρτο Πρίμο*, Αλεξάνδρεια, 2020, σ. 132-134.

Οι εφημερίδες *L' Independet* και *Progres* και η ημερήσια *El Messagero* έπαψαν να εκδίδονται. Το καινούριο όργανο εσκεμμένης παραπληροφόρησης στα χέρια των κατακτητών έγινε η εφημερίδα *Νέα Ευρώπη*. Αρχισαν να τοιχοκολλούνται σε καφενεία, εστιατόρια και ζαχαροπλαστεία μεγάλες επιγραφές: «*Juden unerwünscht*» (οι Εβραίοι είναι ανεπιθύμητοι).¹⁵

Δόθηκε διαταγή να παραδώσουν οι Εβραίοι τα ραδιόφωνα τους στις γερμανικές αρχές. Σε άρθρο της 12ης Μαΐου στην εφημερίδα *Νέα Ευρώπη* γινόταν λόγος για την ανασύσταση της Ε.Ε.Ε. Στις 17 Μαΐου 1941 συνελήφθη ο αρχιραβίνος της Θεσσαλονίκης, Σεβή Κόρετς κατηγορούμενος για δημόσια έκφραση εναντίον του Άξονα και στάλθηκε στη Βιέννη. Η προεδρία τότε όλων των εβραϊκών κοινοτήτων της χώρας ανατέθηκε στον Σάμπυ Σαλιέλ, ο οποίος και διορίστηκε από Γερμανούς.¹⁶ Η μεγάλη πείνα του 1941-1942 δημιούργησε την πεποίθηση στη χώρα ότι οι γερμανικές δυνάμεις ακολουθούσαν μια πολιτική γενοκτονίας.¹⁷ Θεσσαλονικείς πέθαιναν από τον υποσιτισμό, κρύο και μολυσματικές ασθένειες.¹⁸ Γι αυτό η κοινότητα αποφάσισε να προχωρήσει στην ανασύσταση συσσιτίων (παροχή στους ενδεείς).¹⁹ Η διαμόρφωση της πολιτικής του άξονα στήθηκε κάτω από ένα κομφούζιο εσωτερικής γραφειοκρατικής σύγκρουσης και πολυπλοκότητας. Οι Ιταλοί ραδιουργούσαν έναντι των Γερμανών, οι διπλωμάτες εναντίον των στρατηγών και οι Έλληνες σπέρνανε, όσο μπορούσαν, έριδες μεταξύ των δύο συμμάχων κατακτητών.²⁰

¹⁵Μιχαήλ Μόλχο&Ιωσήφ Νεχαμά, *In memoriam, Αφιέρωμα εις την μνήμην των Ισραηλιτών θυμάτων του Ναζισμού εν Ελλάδι*,(μετάφρ. Γιώργος Ζωγραφάκης), Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1974, σ.51-52.

¹⁶Αλμπέρτος Ναρ, *Κειμένη επί ακτής θαλάσσης Μελέτες και άρθρα για την εβραϊκή κοινότητα της Θεσσαλονίκης*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1997, σ. 226-227.

¹⁷Ευάγγελος Χεκίμογλου, *ό.π.*, σ.286

¹⁸ΜαρίαΚαβάλα, *Η Θεσσαλονίκη στη Γερμανική κατοχή (1941-1944) κοινωνία, οικονομία, διωγμός Εβραίων*, Ανέκδοτη Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2009, σ. 203-204

¹⁹Δημήτρης Αποστολόπουλος, Παναγιώτης Αμπεριάδης, Μιχάλης Δεσύπρης, Βάιος Καλογρηάς, Alexander Zivotic, Ben Shepherd, Isabella Insolubile, Fabien Archambault, Έλλη Λεμονίδου, Loic Artiaga, Σταυρούλα Μαυριογένη, Ηλίας Σκουλίδας, Μαρία Παναγιωτοπούλου, Ζέτα Παπανδρέου, Ελένη Πασχαλούδη, Christos Mais, «Κατοχική βία 1939-1945 Η ελληνική και ευρωπαϊκή εμπειρία», Στράτος Δορδανάς, Βασιλική Λάζου, Βαγγέλης Τζούκας, Λάμπρος Φλιτούρης (επιμ.) Ασίνη, Αθήνα,2016, σ. 45

²⁰Γιώργος Μαργαρίτης, *Προαγγελία θυελλωδών ανέμων...Ο πόλεμος της Αλβανίας και η πρώτη περίοδος της Κατοχής*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2009, σ. 231-232.

Παρά τις καθυστερημένες δηλώσεις του Τσολάκογλου «δεν ετίθετο λόγος για ύπαρξη εβραϊκού ζητήματος» η τύχη των Εβραίων της Ελλάδας θα καθοριζόταν μετά τη λήξη του πολέμου. Ακολούθησαν αργότερα οι κατασχέσεις πολιτιστικών θησαυρών της κοινότητας, στις οποίες προέβη το Ειδικό Τμήμα Ρόζενμπεργκ (Sonderkommandos Rosenberg). Η πολιτιστική εβραϊκή κληρονομιά που «συλλέχθηκε» προοριζόταν για τη βιβλιοθήκη της Φρανκφούρτης στη Γερμανία. Εκεί θα συγκεντρωνόταν όλο το αρχαιολογικό υλικό για το εβραϊκό ζήτημα.²¹

Οι Μ. Μόλχο και Ι. Νεχαμά παρατηρούν σχετικά ότι οι «συλλέκτες» αυτοί τοποθετούσαν το υλικό σε δέματα, έξω από τα οποία υπήρχαν οι λέξεις (κλεισμένο και σφραγισμένο από την αστυνομία της Φελντκομμαντατούρ).²²

Εν τω μεταξύ ο Κόρετς, ο οποίος είχε σταλεί στη Βιέννη και κρατήθηκε σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως, αφέθηκε ελεύθερος στα τέλη Ιανουαρίου 1942. Του επιτράπηκε μάλιστα να επιστρέψει στην αρχική του θέση ως αρχιραβίνος. Την ίδια περίοδο ο Σάμπυ Σαλτιέλ υποχρεώθηκε, κατόπιν διαταγής του Sonderkommandos Rosenberg, να ετοιμάσει στατιστικές για τον εβραϊκό πληθυσμό, τα σχολεία, τις συναγωγές για τις κοινότητες της Μακεδονίας. Πάντως από την αρχή της εισβολής και ως τον Ιούλιο του 1942, διάστημα δεκαπέντε μηνών γερμανικής κατοχής, δεν τέθηκε σε εφαρμογή κάποιο μέτρο φυλετικού χαρακτήρα. Από τη μεριά τους οι Ισραηλίτες της Θεσσαλονίκης όλο αυτό το διάστημα δεν έδειξαν σημάδια απείθαρχης και αντιδραστικής συμπεριφοράς απέναντι στον εχθρό. Οι γερμανικές δυνάμεις όμως, πέρα από την οικειοποίηση του εβραϊκού πλούτου, ήθελαν τώρα να χρησιμοποιήσουν τους Ισραηλίτες και για καταναγκαστική εργασία. Ο διευθυντής Νομαρχιών Μακεδονίας, Αθανάσιος Χρυσόχου, κατέθεσε διαμαρτυρία στη γερμανική διοίκηση γιατί μόνο Έλληνες στέλνονταν σε καταναγκαστικά έργα. Μετά από αυτό δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Απογευματινή*, διαταγή που αφορούσε όλους τους άρρενες Εβραίους από 18 ως 45 ετών, να παρουσιαστούν, ημέρα Σάββατο, 11 Ιουλίου 1942, στις οκτώ το πρωί στην πλατεία Ελευθερίας. Εκείνο το πρωινό περίπου 10.000 άνδρες υπέστησαν εξευτελισμούς και υποβλήθηκαν σε εξαντλητικές γυμναστικές ασκήσεις.²³

²¹Mazower«Στην Ελλάδα του Χίτλερ»,ό.π.,σ. 265-266.

²²Μόλχο& Νεχαμά, ό.π., σ.58.

²³Στράτος Δορδανάς, «Γερμανικές αρχές κατοχής και ελληνική διοίκηση» Βασίλης Γούναρης, Πέτρος Παπαπολυβίου (επιμ.),*Ο φόρος του αίματος στην κατοχική Θεσσαλονίκη Ξένη κυριαρχία - Αντίσταση και επιβίωση*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 2001, σ. 97-98.

Αντίδραση δεν υπήρξε καμιά, ούτε από τους χριστιανούς κατοίκους, ούτε από τις κρατικές ή τοπικές αρχές. Όλες οι διαταγές προς τον εβραϊκό πληθυσμό κοινοποιούνταν μέσω της Κοινότητας και η ίδια δραστηριοποιούνταν για την ικανοποίηση όλων των γερμανικών αιτημάτων. Πολλά από τα μέλη της εργάστηκαν επί μακρόν για να οργανώσουν τόσο την ονομαστική απογραφή αρχικά, όσο και την οικονομική λίγο αργότερα.²⁴

Στις 13 Ιουλίου βγήκε νέα διαταγή συγκέντρωσης στο ίδιο μέρος. Τότε 3.500 άνδρες στρατολογήθηκαν για υποχρεωτική εργασία. Από αυτούς οι 3.000 στάλθηκαν για καταναγκαστική εργασία σε δρόμους και αεροδρόμια που έπρεπε να κατασκευαστούν στη Μακεδονία για τη Βέρμαχτ. Όσοι επιστρατεύθηκαν σε εργοτάξια ήρθαν αντιμέτωποι με εξαιρετικά σκληρές συνθήκες διαβίωσης. Το καθημερινό συσσίτιο αντιστοιχούσε σε 100 γραμμάρια ψωμί και λαχανόσουπα και το αποτέλεσμα ήταν τα πρησμένα πόδια, η δυσεντερία και η ελονοσία.²⁵ Ισραηλινοί εργάτες ανέλαβαν την κατασκευή δρόμων ενώ υπογράφηκε μια συμφωνία ανάμεσα στη γερμανική Στρατιωτική Διοίκηση Θεσσαλονίκης - Αιγαίου και την Ισραηλιτική κοινότητα, για τη φροντίδα των εργατών.²⁶

Ωστόσο η κατάσταση δεν άλλαξε ιδιαίτερα και στη συνέχεια απαιτήθηκε η κατάθεση 3,5 δισεκατομμυρίων δραχμών. Σε αντάλλαγμα θα απαλλάσσονταν οι επιστρατευθέντες εργάτες που δούλευαν εκτός πόλεως. Υπήρξαν αντιδράσεις και τότε ο Μέρτεν πρότεινε να δοθεί το ποσό των 2 δισεκατομμυρίων δραχμών. Ως προς το υπόλοιπο (1,5 δις) η Ισραηλιτική κοινότητα θα έπρεπε να παραιτηθεί των απαιτήσεων της στο εβραϊκό νεκροταφείο.²⁷

Υπήρχαν αρκετά επιφανείς Ισραηλίτες, οι οποίοι - είτε επειδή είχαν την προξενική κυρίως προστασία, είτε επειδή δεν είχαν παιδιά - απέφευγαν να δώσουν χρήματα για να βοηθήσουν τους ομοθρήσκους τους. Εντέλει υπογράφηκε συμφωνία απαλλαγής από την εργασία έναντι 2 δις δραχμών.²⁸

²⁴Mazower, «Στην Ελλάδα του Χίτλερ Η εμπειρία της Κατοχής»,ό.π., σ. 266.

²⁵Γιομτώβ Γιακοέλ, *Απομνημονεύματα*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1993, σ. 61.

²⁶Βασίλης Ριτζαλέος, «Η ελληνική ορθόδοξη Εκκλησία της Θεσσαλονίκης και το Ολοκαύτωμα», Γιώργος Αντωνίου, Στράτος Δορδανάς, Νίκος Ζαΐκος, Νίκος Μαρατζίδης (επιμ), *Το Ολοκαύτωμα στα Βαλκάνια*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2011, σ.295-330

²⁷ΛεόνΣαλτιέλ *Αφαιρώντας από τους νεκρούς την ιδιότητα του ανθρώπου: Η καταστροφή του εβραϊκού νεκροταφείου της Θεσσαλονίκης*, YadVashemStudies, τ. 42:1, σ. 18.

²⁸Μόλχο, Νεχαμά, ό.π.,σ. 67-70.

Η χαρά της απαλλαγής δεν διήρκεσε πολύ. Στις 6 Δεκεμβρίου 1942 άρχισε να διαλύεται το εβραϊκό νεκροταφείο. Οι τάφοι καταστράφηκαν, υπήρχαν παντού διαλυμένα μάρμαρα και τα οστά αρκετών νεκρών βρέθηκαν διασκορπισμένα.²⁹

Στις 11 Δεκεμβρίου, ο Σάμπυ Σαλιτιέλ καθαιρέθηκε από το αξίωμά του ως ανεπαρκής πρόεδρος μαζί με το διερμηνέα Αλμπάλα. Αρχιραβίνος και πρόεδρος ορίστηκε ο Σέβη Κόρετς. Κατά το διάστημα των τελευταίων μηνών του 1942 οι Γερμανοί προσπαθούσαν να πείσουν τους Ιταλούς εταίρους τους να θέσουν και αυτοί σε εφαρμογή τα μέτρα εναντίον των Εβραίων στη δική τους ζώνη κατοχής. Στον Ντίντερ Βισλιτσένυ ανατέθηκε η αρμοδιότητα του εκτοπισμού των περίπου 50.000 Εβραίων της Θεσσαλονίκης που έπρεπε να ολοκληρωθεί εντός οκτώ εβδομάδων. Άμεσα προσδιόρισε ποιοι θεωρούνταν Εβραίοι: 1) όποιοι προέρχονταν από τρεις ή περισσότερους Εβραίους προγόνους και 2) εκείνοι που προέρχονταν από μεικτή ένωση, έχοντας δύο Εβραίους προγόνους ή εκείνοι που προέρχονταν εξώγαμα από έναν Εβραίο.³⁰

Όλοι οι Εβραίοι -πλην των ξένων- όφειλαν να φέρουν διακριτικό σήμα για ν' αναγνωρίζονται αμέσως. Στα γραφεία τους, στα καταστήματά τους έπρεπε να υπάρχουν οι επιγραφές «Jude» και «Εβραίος» γραμμένες στα γερμανικά και στα ελληνικά. Πέραν τούτου οι Θεσσαλονικείς Εβραίοι υποχρεώθηκαν να εγκαταλείψουν τις εστίες τους και να συγκεντρωθούν σε γκέτο.³¹ Επίσης απαγορευόταν να χρησιμοποιούν τηλέφωνα, μέσα συγκοινωνίας και δεν τους επιτρεπόταν να κυκλοφορούν στους δρόμους έπειτα από κάποια συγκεκριμένη ώρα. Απειλούνταν μάλιστα με εκτέλεση σε περίπτωση που επιχειρούσαν να φύγουν από τις κατοικίες τους και απαγορεύτηκε η συμμετοχή τους σε σωματεία και οργανώσεις. Την ίδια περίοδο συγκροτήθηκε από την Υπηρεσία Εθνικής Ασφαλείας των SS, (Sicherheitsdienst des Reichsführers) εβραϊκή εθελοντική πολιτοφυλακή της οποίας στόχος ήταν η επιβολή της τάξης και της πειθαρχίας των Εβραίων από τους ομόθρησκούς τους.³²

²⁹Σαλιτιέλ, *ό.π.*, σ. 11.

³⁰Ιάκωβος Χανταλί, *Από το Λευκό Πύργο στις πύλες του Άουσβιτς*, (Ίδρυμα Ετς Αχαΐμ, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 51.

³¹Δορδανάς, «Γερμανικές αρχές κατοχής και ελληνική διοίκηση» *ό.π.*, σ. 92-93.

³²Βασίλης Ριτζαλέος,*ό.π.*,σ. 323.

Την 1η Μαρτίου οι Εβραίοι πήραν εντολή να δηλώσουν τα περιουσιακά τους στοιχεία, ακόμη και τα ζώντα ζώα, καθώς και τα οικιακά τους σκεύη. Η αναστάτωση που προκλήθηκε ήταν μεγάλη. Τα μέτρα ήταν διαδοχικά και συνεχίζονταν ασταμάτητα. Μπροστά σ' αυτό το κλίμα το κοινοτικό συμβούλιο συνιστούσε ψυχραιμία, ηρεμία και κυρίως υπακοή. Γι' αυτό άλλωστε επιστρατεύθηκαν ικανοί άνδρες, ώστε να τελειώσουν όλα σε συγκεκριμένο χρόνο: και τη διανομή των διακριτικών σημάτων και την εγκατάσταση στα γκέττο.³³ Ο αρχιραβίνος πληροφορήθηκε για τον επικείμενο εκτοπισμό του συνόλου της κοινότητας, αντιπρότεινε να χρησιμοποιηθούν οι Εβραίοι ως εργάτες στην Ελλάδα, κάτι που δεν έγινε δεκτό, ενώ παρακάλεσε τον πρωθυπουργό Ιωάννη Ράλλη να μεσολαβήσει στις γερμανικές αρχές.³⁴ Παράλληλα ιδρύθηκε η Υπηρεσία Διαχείρισεως Ισραηλιτικών Περιουσιών (ΥΔΙΠ) με γερμανική πρωτοβουλία. Το διάστημα που ακολούθησε έγιναν κατασχέσεις εβραϊκών περιουσιών και απαγορεύτηκε οποιαδήποτε συναλλαγή μεταξύ Ελλήνων και Ισραηλιτών.³⁵

Ο εβραϊκός πληθυσμός στην πλειονότητά του επέδειξε υποχωρητικότητα και συμμόρφωση σε όλες τις εντολές. Ως προς τη δήλωση των περιουσιακών στοιχείων υπήρχε η πεποίθηση ότι επρόκειτο για ένα νέο τρόπο φορολογίας του κάθε Εβραίου ξεχωριστά, ως προς τη δημιουργία της εβραϊκής πολιτοφυλακής θεωρήθηκε απόδειξη ότι τα γκέτο θα λειτουργούσαν ως μια αυτόνομη πολιτεία με τη δική της διοίκηση και τις δικές της δραστηριότητες.³⁶ Πλέον τα πράγματα είχαν πάρει το δρόμο τους. Γύρω στις 3-4 Μαρτίου έφτασαν άσχημα νέα σχετικά με τη βίαιη μεταχείριση και σύλληψη Εβραίων στη βουλγαρική ζώνη κατοχής. Ήταν όμως αργά για οποιαδήποτε αντίδραση. Στη Θεσσαλονίκη η είδηση για την αναγκαστική μεταφορά των εγκλείστων στην Πολωνία αναγγέλθηκε από τον Κόρετς στις 14 Μαρτίου. Την επόμενη μέρα θα γινόταν η αναχώρηση. Κάθε οικογενειάρχης έπρεπε να πάρει μαζί του στο ταξίδι μια επιταγή των 600 ζλότι τα οποία και θα «εξαργύρωνε» στην Πολωνία.³⁷

³³Μαρία Καβάλα, *Η Θεσσαλονίκη στη Γερμανική κατοχή (1941-1944) κοινωνία, οικονομία, διωγμός Εβραίων*, Ανέκδοτη Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2009, σ. 74

³⁴Mazower, «Στην Ελλάδα του Χίτλερ Η εμπειρία της Κατοχής», *ό.π.* σ.270-271.

³⁵Hagen Fleischer, *Στέμματα και Σβάστικα*, (μετάφρ.Hagen, Fleischer), Παπαζήσης, 1995, τόμ. 2, σ. 315.

³⁶ Mark Mazower, *Σκοτεινή Ήπειρος, Ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, (μετάφρ. Κώστας Κουρεμένος), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2001, σ. 53-54.

³⁷ Μόλχο, Νεχαμά, *ό.π.*, σ. 92-93.

Πράγματι το πρωί της 15ης Μαρτίου ξεκίνησε η πρώτη αποστολή με εμπορικό τραίνο με προορισμό το Άουσβιτς. Σε κάθε τραίνο στοιβάζονταν περίπου 2.800 και λόγω της ανεπαρκούς χωρητικότητας δεν ήταν λίγοι εκείνοι που πέθαναν κατά τη διάρκεια του ταξιδιού. Μέχρι τις 9 Μαΐου 42.000 Εβραίοι είχαν εκτοπιστεί από τη γερμανική ζώνη κατοχής. Στις δύο τελευταίες αποστολές εκτοπίστηκαν και 2.034 άτομα από τις κοινότητες της Φλώρινας, της Βέροιας καθώς και του Έβρου (Διδυμότειχο, Σουφλί και Νέα Ορεστιάδα).³⁸ Από την Κατερίνη οι περισσότεροι Εβραίοι κατόρθωσαν να διαφύγουν χάρη στις προειδοποιήσεις ενός Γερμανού αξιωματούχου της S.D. Εν τω μεταξύ ο Κόρετς, έπειτα από την παράκληση στον Ι. Ράλλη να διακόψει τους εκτοπισμούς, τέθηκε σε κατ' οίκον περιορισμό με την οικογένειά του. Την 1η Ιουνίου του 1943, 820 «προνομιούχοι» (διανοούμενοι, πολιτοφύλακες κ.ά.) οδηγήθηκαν στο Bergen-Belsen δεχόμενοι την κατά τα άλλα προνομιούχα μεταχείριση που τους εξασφάλισε το κλιμάκιο του Βισλιτσένυ.³⁹

Περί τα τέλη Ιουνίου οι ιταλικής υπηκοότητας Εβραίοι οδηγήθηκαν στην Αθήνα και οι περισσότεροι απ' αυτούς είχαν ανάλογη μοίρα με τους Έλληνες ομοθρήσκους τους. Στη Θεσσαλονίκη όμως λίγο πριν ξεκινήσουν οι εκτοπισμοί έγινε μια καταγραφή σύμφωνα με την οποία έμεναν στην πόλη και Εβραίοι ξένης υπηκοότητας (511 Ισπανοί, 281 Ιταλοί, 39 Τούρκοι, 6 Πορτογάλοι και 21 Εβραίοι διαφορετικών εθνικοτήτων). Οι Γερμανοί δεν ασχολήθηκαν μαζί τους. Το θέμα επομένως ήταν κατά πόσο οι δικές τους κυβερνήσεις θα εκδήλωναν ενδιαφέρον για τον επαναπατρισμό τους. Οι Ισπανοί και οι Τούρκοι Εβραίοι σώθηκαν, αν και τόσο η Μαδρίτη όσο και η Άγκυρα δεν αντιμετώπισαν ιδιαίτερα ζεστά το όλο ζήτημα. Αντίστοιχα τα λεγόμενα δορυφορικά καθεστάτα (Μπρατισλάβα, Σόφια, Ζάγκρεμπ και Βουκουρέστι) δεν έκαναν κάποια κίνηση, ενώ συμφώνησαν οι Εβραίοι στη γερμανική ζώνη να υποστούν τα μέτρα των Ναζί.⁴⁰

³⁸Βασίλης Ριτσαλέος, *Οι εβραϊκές κοινότητες στην Ανατολική Μακεδονία και τη Θράκη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*, Διδακτορική Διατριβή Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Τμήμα Ιστορίας & Αρχαιολογίας Τομέας Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας, Λαογραφίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Θεσσαλονίκη 2006.σ.305.

³⁹Γιώργος Μαυροκορδάτος, «Οι εθνικές μειονότητες», Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. 1922-1940 Ο Μεσοπόλεμος*, Β2, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σ.34.

⁴⁰Μπάρμπαρα Σπένγκλερ-Αξιοπούλου, «Αλληλεγγύη και βοήθεια προς τους Εβραίους της Ελλάδας κατά τη διάρκεια της Κατοχής: 1941-1944», Ρίκα Μπενβενίστε,(επιμ.), *Οι Εβραίοι της Ελλάδας στην κατοχή*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1998, σ.19-20.

Στη βουλγαρική ζώνη κατοχής ο Βούλγαρος Αλεξάντερ Μπέλεφ, αρμόδιος για τις εβραϊκές υποθέσεις, συμφώνησε με τον αξιωματικό των SS Τέοντορ Ντάνεκερ για τον εκτοπισμό των Εβραίων της Μακεδονίας και της Θράκης.⁴¹

Στα κατεχόμενα από τους Ιταλούς ελληνικά εδάφη υπήρχε μια διαφορά: η προσπάθεια των κατακτητών ν' αργοπορήσουν, όσο αυτό ήταν εφικτό, τα μέτρα εναντίον των Εβραίων. Οι Γερμανοί με τη σειρά τους υποστήριζαν ότι η ιταλική συμπεριφορά δεν ήταν παρά μια προσφιλή στάση στο εβραϊκό χρέμα. Παρ' όλα αυτά, όπως πιστευόταν μέχρι πριν από λίγα χρόνια, οι Ιταλοί φάνηκαν πιο ανθρώπινοι από τους Γερμανούς εταίρους τους. Οι προσπάθειές τους όμως έλαβαν τέλος σύντομα με τη συνθηκολόγησή τους το Σεπτέμβριο του 1943.⁴²

Η ιταλική ως τότε αδράνεια σταμάτησε απευθείας με την εσπευσμένη άφιξη του Βισλιτσένυ στην Αθήνα και την εντολή του Άιχμαν προς αυτόν για τον εκτοπισμό των Εβραίων της πρωτεύουσας και της υπόλοιπης Ελλάδας στο Άουσβιτς. Αρκετοί από τους Εβραίους αναζήτησαν καταφύγιο στα βουνά, άλλοι στην πόλη και κάποιοι σκέφτονταν το ενδεχόμενο απόδρασης. Μέχρι τα μέσα Δεκεμβρίου καταγράφηκαν μόνο 1.200, τη στιγμή που ο αριθμός των Εβραίων στην πρωτεύουσα υπολογιζόταν σε 8.000. Το τέλος στην πρωτεύουσα ήρθε ξαφνικά στις 24 Μαρτίου, όταν οι Γερμανοί ανήγγειλαν ότι θα μοιραστούν άζυμα για το Πάσχα. Παρουσιάστηκαν τότε αρκετοί στη Συναγωγή, περίπου 1000, οι οποίοι τον Απρίλιο του 1944 εκτοπίστηκαν στο Άουσβιτς.⁴³ Απ' όσους στάλθηκαν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης στην Πολωνία, μόνο 12.757 Εβραίοι επιλέχτηκαν για εργασία στο Άουσβιτς-Μπίρκεναου. Άλλοι χρησιμοποιήθηκαν σε φρικτά ιατρικά πειράματα, στερώθηκαν ευνουχίστηκαν. Μερικοί μπήκαν για εργασία στους φούρνους των κρεματορίων (Ζόντερκομμάντο). Οι υπόλοιποι πέθαιναν στους θαλάμους αερίων και κάηκαν στα κρεματόρια. Μ' αυτό τον τρόπο εξελίχτηκαν τα πράγματα στη Θεσσαλονίκη και γενικότερα στην Ελλάδα και η επί αιώνων εβραϊκή παρουσία έσβησε.⁴⁴

⁴¹Μαρία Φράγκου «Μια διπλωματική περιπλοκή: το ζήτημα των Εβραίων με ιταλική, ισπανική και πορτογαλική υπηκοότητα στη Θεσσαλονίκη της Κατοχής 1941-1944», Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Νομικών, Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 52-54.

⁴²Στράτος Δορδανάς, *Έλληνες εναντίον Ελλήνων. Ο κόσμος των Ταγμάτων Ασφαλείας στην κατοχική Θεσσαλονίκη 1941-1944*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006, σ.117.

⁴³Hagen Fleischer, *Στέμματα και Σβάστικα*, (μετάφρ.Hagen, Fleischer), Παπαζήσης, 1995, τόμ. 2, σ. 31.

⁴⁴Mazower, «*Στην Ελλάδα του Χίτλερ Η εμπειρία της Κατοχής*»,ό.π.,σ. 282.

1. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΑ

1.1. Μια νέα ... σχέση γεννιέται

Στο κεφάλαιο αυτό θα γίνει μια πολύ σύντομη εισαγωγή στην ιστορία του κινηματογράφου, εστιάζοντας στις τεχνικές ανακαλύψεις που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξή του, ενώ σε ένα δεύτερο επίπεδο θα γίνει αναφορά στη σχέση που αναπτύσσει με την ιστορία.

Το 1877, ο Thomas Edison μετά την εφεύρεση του φωνογράφου, θέλησε να κατασκευάσει μια μηχανή που να καταγράφει ταυτόχρονα τον ήχο και την εικόνα και έτσι δημιούργησε το κινητοσκόπιο αλλά και το πρώτο κινηματογραφικό στούντιο. Την ίδια περίοδο στην Ευρώπη ο Antoine Lumiere εφηύρε το κινητοσκόπιο σε μια μεγάλη έκθεση στο Παρίσι το 1894 και το παρουσίασε στους δυο γιούς του. Αυτοί είχαν την ιδέα για τη δημιουργία μίας μηχανής λήψης και προβολής σε φιλμ και η πρώτη ταινία σε μεγάλη οθόνη ήρθε λίγο αργότερα.⁴⁵

Όταν οι θεατές είδαν για πρώτη φορά το τρένο στη μικρή ταινία των Lumiere, φοβήθηκαν ότι θα ερχόταν καταπάνω τους. Παρόλα αυτά, η ταινιούλα αυτή δεν αποτελούσε κατασκεύασμα κάποιου καλλιτέχνη, αλλά αποτύπωνε την πραγματικότητα. Αυτό το χαρακτηριστικό διέπει γενικότερα τον κινηματογράφο, η αποτύπωση δηλαδή της πραγματικότητας, μιας πραγματικότητας ιστορικής, κοινωνικής, πολιτικής, πολιτισμικής.⁴⁶

Οι ιστορικοί κατατάσσουν τον κινηματογράφο στο είδος της Δημόσιας Ιστορίας, το είδος αυτό δηλαδή που «αφηγείται κάτι για το παρελθόν, ό,τι διακυβεύεται σε επίπεδο κοινής γνώμης, γύρω από κρίσιμα εθνικά και πολιτικά ζητήματα του παρελθόντος, από τη μικρή και τη μεγάλη οθόνη μέχρι τις συζητήσεις αυτοπτών μαρτύρων με ένα κοινό νεαρής ηλικίας κατά προτίμηση».⁴⁷

⁴⁵ <http://www.cinemainfo.gr/cinema/cinematographyhistory/index.html>. Τελευταία ανάκτηση 24 Ιουνίου 2019.

⁴⁶ Marc Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, (μετάφρ. Μαρκέτου, Πελαγία), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2001, σ. 23-24.

⁴⁷ Hagen Fleischer, *Οι πόλεμοι της μνήμης Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στη Δημόσια Ιστορία*, Καίρη Μαρία(επιμ.)Νεφέλη, Αθήνα 2012, σ. 47.

Χαρακτηριστικό της Δημόσιας Ιστορίας είναι ότι έχει την ικανότητα να «θεμελιώνει ή να κλονίζει συλλογικές ταυτότητες, αφού δεν παράγεται μόνο για το συγκεκριμένο σύνολο αλλά και μαζί μ' αυτό» Δεν μπορούμε παρά να λάβουμε τον κινηματογράφο ως ιστορικό τεκμήριο βασισμένο σε πολλές παραμέτρους.⁴⁸ Τα οπτικοακουστικά μέσα λοιπόν έχουν γίνει ο κύριος φορέας ιστορικών μηνυμάτων στον πολιτισμό μας και είναι η κύρια πηγή ιστορικής γνώσης για τη μεγάλη πλειοψηφία του πληθυσμού.⁴⁹

Ο κινηματογράφος και αργότερα η τηλεόραση έχουν υπερκεράσει το σχολείο και το πανεπιστήμιο και έχουν γίνει το πιο αποτελεσματικό αλλά και παραδόξως το λιγότερο αναγνωρισμένο όχημα για τη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης.⁵⁰ Οι ταινίες μυθοπλασίας και τα τηλεοπτικά προγράμματα έχουν πάρει τη θέση των ιστορικών μυθιστορημάτων και αποτελούν το κύριο μέσο με το οποίο το ευρύ κοινό έρχεται σε επαφή με την ιστορία.⁵¹ Η συλλογική μνήμη διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό από τα τηλεοπτικά προγράμματα, τα ντοκιμαντέρ, τις ταινίες μυθοπλασίας, που ερμηνεύουν την ιστορία για το ευρύ κοινό και με αυτό τον τρόπο παράγουν, οργανώνουν και σε μεγάλο βαθμό ομογενοποιούν τη συλλογική μνήμη.⁵²

Τη διαπίστωση για τον προβληματισμό και την αναντιστοιχία ανάμεσα στην αποτελεσματικότητα του κινηματογράφου ως φορέα διαμόρφωσης της συλλογικής μνήμης και στην απροθυμία των ιστορικών να αναγνωρίσουν και να μελετήσουν τη συμβολή του εκφράζει ο Robert Rosenstone, διατυπώνοντας το ρητορικό ερώτημα «[...] αν μπορούμε εμείς οι ιστορικοί να συνεχίσουμε να αγνοούμε τα οπτικά μέσα ως ένα τρόπο να κατανοούμε το παρελθόν [...]».⁵³

⁴⁸Fleischer, *ό.π.*, σ. 54.

⁴⁹Rosenstone, Robert Rosenstone, *History on Film / Film on History*, B Edition, Routledge, Great Britain, 2006, σ. 173-174.

⁵⁰Anton Kaes, *Shell Shock, Cinema Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton University Press, 2011, σ. 85.

⁵¹Ελλη Λεμονίδου, *Η Ιστορία στη Μεγάλη Οθόνη. Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2017, σ.81.

⁵²Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, *ό.π.*, σ. 73.

⁵³Robert Rosenstone, *ό.π.*, σ. 21.

Χαρακτηριστικό της αρχικής απαξιοτικής στάσης από τους επαγγελματίες ιστορικούς απέναντι στον κινηματογράφο είναι η σύντομη αναφορά στο βιβλίο του Peter Novick, *That Noble Dream: The Objectivity Question and the American Historical Profession*. Πρόκειται για ένα επικριτικό γράμμα που έστειλε το 1935 ο ιστορικός Louis Gottschalk από το πανεπιστήμιο του Σικάγο στον πρόεδρο της Metro-Goldwyn-Mayer με το οποίο κατηγορούσε τους κινηματογραφιστές για έλλειψη ιστορικής ακρίβειας των ταινιών, εκφράζοντας μια αντίληψη για τον κινηματογράφο με την οποία πολλοί ιστορικοί ακόμα και σήμερα θα συμφωνούσαν.⁵⁴

Χρειάστηκε να φτάσουμε στη δεκαετία του 1970 για να αρχίσουν οι ιστορικοί να παίρνουν στα σοβαρά τον κινηματογράφο. Καταλυτική υπήρξε η συμβολή του Marc Ferro, ο οποίος δημοσίευσε το βιβλίο *Ιστορία και κινηματογράφος* το 1977. Στο έργο του αναρωτιόταν: «[...] Η κινηματογραφική ταινία είναι υλικό επιθυμητό ή ανεπιθύμητο για τον ιστορικό; Όπου να 'ναι κλείνει τα εκατό της χρόνια και όμως παραμένει αγνοημένη, δε βρίσκει θέση ούτε στα υπόψη. Δεν εντάσσεται στο νοητικό κόσμο του ιστορικού[...]».⁵⁵

Στην Ελλάδα ο κινηματογράφος εξακολουθεί να βρίσκεται στο περιθώριο των ενδιαφερόντων των ιστορικών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι πως στον δέκατο έκτο τόμο της *Ιστορίας του Ελληνικού Έθνους* που εκδόθηκε το 2000 και καλύπτει την περίοδο από το 1941 ως το τέλος του 20ου αιώνα ο κινηματογράφος αγνοείται, απουσιάζει εντελώς από την ιστορική αφήγηση. Παρόλα αυτά ο κινηματογράφος χρησιμοποιήθηκε ως καθαρή αναπαράσταση της κοινωνικής πραγματικότητας μέσω των newsreels (στον ελληνικό κινηματογράφο παρουσιάζονται με τον τίτλο: « ΤΑ ΕΠΙΚΑΙΡΑ») στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, μέχρι το 1950 όταν αντικαταστάθηκε από την τηλεόραση. Αρχικά η πιο πρόσφατη χρήση του κινηματογράφου ως ιστορικό κείμενο είναι μέσω της χρήσης του βίντεο για την παραγωγή ντοκιμαντέρ, δηλαδή η χρήση του για τη συγγραφή της ιστορίας στη εποχή μας. Ακόμα από τον κινηματογράφο έχουν αξιοποιηθεί ευρύτατα οι κοινωνικές ειδήσεις που προκάλεσαν αίσθηση στην κοινή γνώμη, ενώ άλλες φορές ο κινηματογράφος παίρνει θέση όταν εμπλέκονται πολιτικά πρόσωπα.⁵⁶

⁵⁴Rosenstone, *ό.π.*, σ. 39-40.

⁵⁵Ferro, *ό. π.*, σ. 23

⁵⁶Ferro, *όπως*. 24.

Επίσης σε κάποιες περιπτώσεις χρησιμοποιούνται οι προφορικές μαρτυρίες και η μνήμη για πολλές κινηματογραφικές έρευνες. Δεν είναι λίγες οι φορές που το κοινό επιθυμεί να στραφεί στην κινηματογραφική απεικόνιση μίας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου προκειμένου να πληροφορηθεί παρά να επιδοθεί στην ανάγνωση αντίστοιχου ιστορικού βιβλίου, λόγω της δύναμης της εικόνας στον άνθρωπο.⁵⁷

Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτής της αδιαμφισβήτητης αλήθειας είναι οι έρευνες που έχουν διεξαχθεί τις δύο τελευταίες δεκαετίες που διαπιστώνουν ότι υπάρχει ένα σοβαρό έλλειμμα στη γνώση του μέσου ευρωπαίου πολίτη σχετικά με τα κομβικά σημεία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Παρόλα αυτά οι γνώσεις που κατέχει για τον εθνικοσοσιαλισμό και το Ολοκαύτωμα δεν προέρχονται ούτε από τη σχολική του ούτε από την ακαδημαϊκή του εκπαίδευση, αλλά κυρίως από τη Δημόσια Ιστορία.⁵⁸

Πρέπει να επισημανθεί εδώ η συμβολή του κινηματογράφου στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης, καθώς είναι δύσκολο να διακριθεί η ατομική μνήμη από τις αναμνήσεις των άλλων ή από εκείνες που μεταφέρθηκαν από τη λαϊκή κουλτούρα. Ο θεατής νιώθει να είναι αυτόπτης μάρτυρας των γεγονότων τα οποία παρουσιάζονται στη μεγάλη οθόνη και με το πέρασμα του χρόνου αδυνατεί να ξεχωρίσει τη φανταστική αναπαράσταση της ταινίας από το πραγματικό γεγονός.⁵⁹ Από την άλλη πλευρά, οι ταινίες που χρησιμοποιούνται ως ιστορικά ντοκουμέντα δεν περιορίζονται μόνο στα ντοκιμαντέρ, στις ιστορικές ταινίες και τα newsreels, αλλά αντιθέτως κάθε ταινία αποτελεί από μόνη της ιστορικό τεκμήριο αφού είναι αδιάσπαστα συνδεδεμένη με την εποχή της δημιουργίας της και κατά συνέπεια είναι αναμφισβήτητα φορέας των νοοτροπιών και της ιδεολογίας που ήταν κυρίαρχη στην εποχή της, αλλά και του δημιουργού της, που είναι και ο ίδιος διανοητικό «προϊόν» της εποχής του.⁶⁰

⁵⁷ Έλλη Λεμονίδου, «Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος: ιστοριογραφία, δημόσια ιστορία και ιστορική εκπαίδευση», Άγγελος Παληκίδης, Ασημακοπούλου Δήμητρα (επιμ.) *Κριτικές προσεγγίσεις του ναζιστικού φαινομένου: Από την ιστοριογραφία και την πολιτική θεωρία στη σχολική ιστορική μάθηση*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 46.

⁵⁸ Ανδρίτσος Γιώργος, «Αναπαραστάσεις των Γερμανών κατακτητών στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους, 1945-1981», Στράτος Ν. Δορδανάς & Νίκος Παπαναστασίου (επιμ.), *Ο μακρύς ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας. Οι μαύρες σκιάς στην ιστορία των διμερών σχέσεων*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2018, σ 444.

⁵⁹ Ανδρίτσος, *ό.π.*, σ. 442.

⁶⁰ Ανδρίτσος, *ό.π.*, σ. 443.

Επίσης λαμβάνονται πληροφορίες για την κοινωνία από το κοινό που παρακολουθεί τις ταινίες, τις προτιμήσεις του, τον τρόπο που προτιμάει να ψυχαγωγείται. Ο κινηματογράφος είναι δέσμιος της εποχής του, εγγράφεται στις αναπαραστάσεις της και αυτό τον καθιστά ιστορικό τεκμήριο αυτής της εποχής. Για παράδειγμα, για την Ελλάδα της δεκαετίας του 1950 και 1960 πληροφορίες προσφέρουν οι ταινίες της «Φίνος Φιλμ», όπου απεικονίζεται η ελληνική πατριαρχική οικογένεια, η θρησκοληψία και η φτώχεια.⁶¹

Η τελευταία σύνδεση του κινηματογράφου με την ιστορία μπορεί να βρεθεί στον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος παρεμβαίνει στην ιστορία ως παραγωγός ιστορίας. Από τη στιγμή που ο κινηματογράφος αναγνωρίστηκε ως μορφή τέχνης, οι πρωτοπόροι κινηματογραφιστές παρεμβαίνουν στην ιστορία με τις δημιουργίες τους.⁶²

1. 2. Κινηματογράφος - Ολοκαύτωμα και ιστορική εκπαίδευση

Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και το Ολοκαύτωμα αποτελούν ιστορικά γεγονότα τα οποία έχουν ενσωματωθεί στη σχολική διδακτέα ύλη κυρίως στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση σε όλες τις ευρωπαϊκές χώρες. Η διδακτική προσέγγιση του Ολοκαυτώματος εμπίπτει σε μια παιδαγωγική λογική, που βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με την πολιτική κοινωνικοποίηση, την εμφύσηση της δημοκρατικής συνείδησης, την υπεράσπιση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και εν τέλει την ανάπτυξη της κριτικής σκέψης των μαθητών.⁶³ Ειδικά η Γερμανία, όπως είναι λογικό, κατέχει από τις πρώτες θέσεις στη διδασκαλία της ιστορίας του 20ου αιώνα και ιδιαίτερα του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου. Μετά τη ενοποίηση της χώρας τα αναλυτικά προγράμματα που εκπονήθηκαν προέβλεπαν τη διδασκαλία του Ολοκαυτώματος ως ξεχωριστή μάλιστα διδακτική ενότητα αφιερώνοντας αρκετό από το διδακτικό χρόνο.⁶⁴

⁶¹Χριστίνα Νόβα-Καλτσούνη, *Κοινωνιολογία της εκπαίδευσης*, Gutenberg, Αθήνα 2010, σ. 17-21.

⁶² Howard Gardner, *Πώς το παιδί αντιλαμβάνεται τον κόσμο: Μέθοδοι διδασκαλίας σε αρμονία με τους τρόπους σκέψης του παιδιού*, Ευγενία Κουτσουβάνου, Σπύρος Πανταζής (επιμ.), (μετάφρ. Αθηνά Βεργιοπούλου) Διάδραση, Αθήνα 2006, σ. 370.

⁶³Γιώργος Κόκκινος «Προσεγγίζοντας το Ολοκαύτωμα στο ελληνικό σχολείο», Βασιλική Σακκά, Μαρία Βλάχοι, Ευαγγελία Κουνέλη, Αγγελουρανία Κώστογλου, Σταύρος Παπαδόπουλος, Γιώργος Κόκκινος (Υπεύθυνος Σειράς), Ταξιδευτής, 2007, σ. 290.

⁶⁴Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, ό.π., σ.29.

Στην Ελλάδα οι ενδείξεις δεν φαίνονται και τόσο αισιόδοξες. Οι βαθμολογίες των αποφοίτων των λυκείων στην ιστορία είναι από τις χαμηλότερες στην Ευρώπη. Το 2003 το Υπουργείο Παιδείας αποφάσισε να μειώσει την εξεταζόμενη ύλη του μαθήματος της Ιστορίας θέτοντας εκτός διδασκαλίας την ιστορία της δεκαετίας του '40, η οποία ήταν έτσι και αλλιώς «εξοβελισμένη από τα σχολικά και πανεπιστημιακά προγράμματα μέχρι τις αρχές της δεκαετίας 1980».⁶⁵

Η διδασκαλία ιστορικών γεγονότων, όπως το Ολοκαύτωμα, συναισθηματικά φορτισμένων που φέρουν τραυματικές εμπειρίες θα πρέπει να γίνεται με πολύ μεγάλη προσοχή προκειμένου να αποφευχθούν κάποια προβλήματα, όπως ο υπερκορεσμός των μαθητών, η σχετικοποίηση των γεγονότων και η αποφυγή τραυματικών εμπειριών. Η χρήση καινοτόμων και αποτελεσματικών παιδαγωγικών μεθόδων, περιλαμβάνοντας σε αυτές οπτικοακουστικό υλικό, μπορεί να συμβάλλει στην υπερπήδηση των προβλημάτων καθιστώντας τη διδασκαλία πιο ουσιαστική και προσαρμοσμένη στις ανάγκες των μαθητών.⁶⁶

Ποιες όμως κινηματογραφικές εικόνες συνιστάται να δείξουν οι εκπαιδευτικοί στους μαθητές και τις μαθήτριές τους για το Ολοκαύτωμα; Η απάντηση σε αυτό εξαρτάται τόσο από το πώς γίνεται αντιληπτή από την παιδική και την εφηβική ηλικία, όσο και από το τι προσδοκάται να προσλάβουν οι νεαροί θεατές έπειτα από μία σχετική κινηματογραφική προβολή. Συχνά, οι μελετητές αντιμετωπίζουν με αμηχανία το ζήτημα, τονίζοντας ότι η συνάντηση των μαθητών και μαθητριών με το Ολοκαύτωμα επισπεύδει το τέλος της παιδικής αθωότητας. Επιπλέον, το ερώτημα που αφορά την ικανότητα αλλά και το δικαίωμα της μυθοπλασίας να αναπαριστά τον αφανισμό των Εβραίων εξακολουθεί να επανέρχεται, ήδη από τις απαρχές της απόπειρας να αναπαρασταθεί μέσα από τον κινηματογράφο.⁶⁷

Ο κινηματογράφος μπορεί να αποδειχθεί πολύ αποτελεσματικό διδακτικό μέσο λόγω της ικανότητας του να κινεί το ενδιαφέρον χάρη στη ζωντάνια των εικόνων, των ήχων, των εφέ, να δημιουργεί δυναμικές εμπειρίες, ακόμα και ταύτιση του θεατή διεγείροντας τη σκέψη του, τα συναισθήματά του, διαδικασίες που σαφώς δεν θα μπορούσαν να δημιουργηθούν κατά τη διάρκεια μιας παραδοσιακής μετωπικής διδασκαλίας.⁶⁸

⁶⁵ Σοφία Ασλανίδου, *Ο μύθος του παθητικού τηλεθεατή*, Δρομέας, Αθήνα 2000, σ. 54.

⁶⁶ Κόκκινος, *ό.π.*, σ. 144.

⁶⁷ David, Buckingham, *Media Education: «Literacy, Learning and Contemporary Culture»*, Ευαγγελία Κούρτη (επιμ.), Ιωάννα Σκαρβέλη (μετάφρ.), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2010, σ. 37.

⁶⁸ Παναγιώτης Κιμουρτζής, «Μάθηση: λέξεις και εικόνες», Παναγιώτης Γ. Κιμουρτζής (επιμ.), *Cine Science, Ο κινηματογράφος στο φακό της επιστήμης*, Cutenberg, Αθήνα 2013, σ.367.

Η συνεργασία μεταξύ των οπτικοακουστικών μέσων επικοινωνίας και του σχολείου αποτελεί κοινωνική αναγκαιότητα. Είναι λογικό, γνώσεις που μεταφέρονται μέσω των ταινιών, να αποτυπώνονται στη μνήμη του μαθητή βαθύτερα, ειδικά σήμερα που η αδιαμφισβήτητη γνώση του δασκάλου δεν υφίσταται πλέον και ο ανήλικος κινείται με περισσή άνεση στον κυβερνοχώρο λόγω της άμεσης επαφής και σχέσης που κατέχει με την τεχνολογία.⁶⁹ Ακόμα, η αξιοποίηση του κινηματογραφικού υλικού για την διδακτική προσέγγιση του Ολοκαυτώματος μπορεί να γίνει και μέσω της χρήσης της μεθόδου σχεδίου εργασίας (project), το οποίο στηρίζεται στην ομαδοσυνεργατική μέθοδο.⁶⁹

Πρώτα, εάν πρόκειται για προϊόν μυθοπλασίας, θα ειπωθεί εξ αρχής στους μαθητές ότι ενδέχεται να δουν μια μυθιστορηματική παρουσίαση της ιστορίας, ώστε ο μαθητής να μη συγχέει αληθινά γεγονότα σκηνές-κατασκευάσματα του σκηνοθέτη. Δεύτερον, για την επιλογή της ταινίας θα έχει προηγηθεί ένας προβληματισμός από τη μεριά του εκπαιδευτικού σχετικά με την ταινία (κριτικές που έχει λάβει, την απήχηση που είχε, την οπτική γωνία με την οποία προσεγγίζει τα δεδομένα). Τρίτον, θα δοθεί σημασία σε ποια ιστορικά γεγονότα επικεντρώνεται η ταινία, με ποιον τρόπο επιλέγει να τα παρουσιάσει και τι μηνύματα θέλει να μεταδώσει με το συγκεκριμένο τρόπο παρουσίασης. Καλό είναι να προηγηθεί μία ενημέρωση των μαθητών πριν την προβολή της ταινίας για το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο, αλλά και για τον τρόπο αφήγησης της ταινίας και να ακολουθήσει μια συζήτηση μετά την προβολή της ταινίας με τους προβληματισμούς τα ερωτήματα που τυχόν έχουν δημιουργηθεί και τον εντοπισμό των στόχων του σκηνοθέτη.⁶⁹

Ο διάλογος και η συζήτηση γύρω από μια κινηματογραφική ταινία αποτελεί συνήθη διαδικασία που λαμβάνει χώρα έξω από τη σχολική τάξη, καθώς συχνά, αφού δούμε ένα έργο στον κινηματογράφο ή στην τηλεόραση μιλάμε και σχολιάζουμε ό,τι μας φάνηκε σημαντικό.⁷⁰

⁶⁹ Ειρήνη Ανδριοπούλου, *Η Κινηματογραφική Παιδεία στην Εκπαίδευση, Μοντέλα λειτουργίας και προκλήσεις*, Εκπαιδευτική Τηλεόραση, Ημερομηνία ανάκτησης 18 Ιουλίου 2020.

⁶⁸ Λεμονίδου. *Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος: ιστοριογραφία, δημόσια ιστορία και ιστορική εκπαίδευση*, ό.π., σ., 54-55.

⁶⁹ Mary Kalantzis, Bill Cope, *Νέα μάθηση: Βασικές αρχές για την επιστήμη της εκπαίδευσης*, Αρβανίτη Γεωργία (επιμ.) Γιώργος Χρηστίδης (μετάφρ.), Κριτική, Αθήνα 2013, σ. 370-1.

⁷⁰ Δέσποινα Βαλάτσου, «Οπτικοποίηση της Κοινότητας, του κράτους και του έθνους: εικόνες της εξουσίας και του κοινωνικού δεσμού», 13-18 Ιουλίου 2002, *Historien*, 4.σ. 227-228.

Με άλλα λόγια η επικοινωνία πάνω σε περιεχόμενα οπτικοακουστικών παραγωγών διαμορφώνει μια αυτονόητη πολιτισμική πρακτική, ιδιαίτερα μεταξύ των εφήβων. Το γεγονός αυτό δε σημαίνει βέβαια ότι ο οπτικοακουστικός διάλογος ως εκπαιδευτική πρακτική μπορεί να «αναπαραχθεί» στη σχολική τάξη με τη μορφή του ελεύθερου και του ευκαιριακού διαλόγου χωρίς να έχει συγκεκριμένη στοχοθεσία. Έχοντας κατά νου τις συνθήκες αυτές ο κινηματογραφικός διάλογος μπορεί να συγκριθεί με τη συζήτηση που διεξάγεται στο πλαίσιο της ανάλυσης ενός λογοτεχνικού κειμένου, βασιζόμενη σε αυθεντικοποιημένες καταστάσεις.⁷¹

Βασικό στοιχείο για την επιτυχή διεξαγωγή του κινηματογραφικού διαλόγου αποτελεί η προετοιμασία που σχετίζεται με τον εντοπισμό σημαντικών σκηνών, με την εμπύχωση των μαθητών προκειμένου να κινητοποιηθούν. Στη διδασκαλία, ως πρόταση, θα μπορούσε να διευθετηθεί ανοικτός διάλογος με εστιασμένα ερωτήματα/ζητήματα που υπερβαίνουν την καθημερινή κουβέντα γύρω από τις οπτικοακουστικές εκπομπές. Σε πολλές περιπτώσεις είναι αναμενόμενο ότι δεν θα υπάρχει ο κατάλληλος εξοπλισμός σε κάθε σχολική μονάδα για τέτοιου είδους εγχειρήματα, αλλά ακόμα και αν υπάρχει, πολλές φορές οι ίδιοι οι εκπαιδευτικοί αποφεύγουν τέτοιου είδους διδακτικές προσεγγίσεις νιώθοντας αμηχανία, επειδή πιστεύουν ότι δεν είναι εκπαιδευμένοι ή δεν υποστηρίζεται η πρωτοβουλία τους από ανάλογα παιδαγωγικά εργαλεία και βιβλία που θα τους καθοδηγήσουν.⁷²

Ο μεγαλύτερος κίνδυνος που εγκυμονεί για την ιστορική εκπαίδευση μέσω του κινηματογράφου, αφορά τη δημοτικότητα του η οποία σε πολλές περιπτώσεις μπορεί να περιθωριοποιήσει την ιστορική γνώση. Είναι αποκαρδιωτικά κάποια αποτελέσματα ερευνών που έχουν αποδείξει τη σύγχυση μεταξύ αληθινών και κινηματογραφικών γεγονότων των θεατών, όπως αυτή στη Μεγάλη Βρετανία, όπου οι μισοί δεν ήταν σίγουροι για το αν το Ολοκαύτωμα αποτελεί πραγματικό γεγονός, ενώ ένας στους δέκα πίστευε ότι ο Χίτλερ δεν υπήρξε ποτέ, αλλά αποτελεί έναν ήρωα-κατασκευάσμα του κινηματογράφου. Η θετική επίδραση του κινηματογράφου στην ιστορική γνώση σαφώς υπερισχύει και τέτοια αθέμιτα αποτελέσματα μπορούν να αποφευχθούν με την κατάλληλη καθοδήγηση από έναν εκπαιδευτικό που επιδίδεται με θέρμη σε αυτό που κάνει και πιστεύει στο έργο του.⁷³

⁷¹Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, ό.π., σ. 19.

⁷²Χριστίνα Σολομωνίδου, *Εκπαιδευτική τεχνική: Μέσα διδακτική χρήση και αξιοποίηση*, Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 27-28.

⁷³Adolf Nichtenhauser, «The Tasks of an International Film Institute», *Hollywood Quarterly*, 2, 1 (Οκτώβριος 1946), σ. 19-24.

1.1.2. Κινηματογράφος και εικόνα:

Πρόσβαση στην πραγματικότητα

«Ο κόσμος να γίνει εικόνα·
αυτή θα είναι η τελευταία ζωή των ανθρώπων·
να τους στεγάσει μία εικόνα».⁷⁴

Η λέξη εικόνα στην πραγματικότητα επιτρέπει την προοπτική θέασης αυτού του κόσμου και στην παρούσα ερευνητική εργασία η έννοια της εικόνας τοποθετείται ανάμεσα σε δύο χώρους, στην πραγματικότητα και στην αναφορά της σε αυτή, αφού οι εικόνες δεν συνιστούν την πραγματικότητα αλλά μία πρόσβαση σε αυτή.⁷⁵

Οι εικόνες σχηματίζουν αλυσίδες σημασιοδότησης με κάθε κινηματογραφικό πλάνο να αποτελεί μέρος της κινηματογραφικής αλυσίδας στην οποία ανήκει (χρονική συνέχεια), αλλά είναι και συνδεδεμένο με άμεσα συσχετιζόμενες αναπαραστάσεις (χωρική συνέχεια), βρίσκοντας αναφορές σε στοιχεία άλλων συστημάτων εικόνων.⁷⁶

Η επιρροή του κινηματογράφου οφείλεται σε μία ανθρώπινη λειτουργία: ο διανοητικός μας εξοπλισμός συντίθεται από λέξεις και εικόνες. Κατά καιρούς μας συμβαίνει να σκεφτόμαστε αποκλειστικά με εικόνες, γιατί πλάι στην πραγματικότητα αντιπαραθέτουμε την αναπαραστάση πιθανών εκδοχών. Μόλις περάσει η στιγμή αρχίζουμε να σκεφτόμαστε με λέξεις. Το ασύνειδητό μας κατοικείται από εικόνες, είναι ο τόπος της «ικανότητας της σχηματοποίησης» όπου οι εικόνες σχηματίζουν εύπλαστους αστερισμούς αλληλουχιών, όπου τα σχήματα συναθροίζονται, μετατοπίζονται και συνδέονται ακολουθώντας έναν τρόπο ανάπτυξης που διαφεύγει από τον έλεγχο της βούλησης.⁷⁷ Η οθόνη δεν αποκαλύπτει τον κόσμο όπως είναι, αλλά όπως τον αποτυπώνουν επιμέρους εικόνες και όπως τον κατανοούν σε μία συγκεκριμένη εποχή συγκεκριμένοι άνθρωποι. Το «θεατό» μιας εποχής είναι ότι οι παραγωγοί εικόνων επιδιώκουν να συλλάβουν για να μεταδώσουν και ότι οι θεατές δέχονται χωρίς να παραξενεύονται.⁷⁸ «Το θεατό είναι εκείνο που φαίνεται φωτογραφίσιμο και μπορεί να παρουσιαστεί σε μία δεδομένη εποχή».⁷⁹ Μια ταινία «πείθει» το κοινό επειδή απλούστατα συμφωνεί με τις προϋπάρχουσες γνώσεις, τις οποίες κατά κάποιο τρόπο απελευθερώνει.

⁷⁴ Γιώργος Χειμωνάς, *Οι χτίστες*, Αθήνα, Κέδρος, 2008, σ. 57.

⁷⁵ Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, ευρωπαϊκές κοινωνίες*, Νεφέλη, Αθήνα, 2004, σ. 18.

⁷⁶ Sorlin, *ό.π.*, σ. 21.

⁷⁷ Pierre Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006, σ. 165.

⁷⁸ Σε κάθε ταινία υπάρχει ένα ποσοστό αντικειμενικών πληροφοριών, π.χ. αναγνωριστικά στοιχεία, καθημερινές συνήθειες, κοινωνικά μοντέλα, για τις οποίες οι περισσότεροι θεατές συμφωνούν.

⁷⁹ Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου, ό.π.*, σ. 85.

Οι οθόνες δεν κάνουν τίποτε άλλο από το να χρησιμοποιούν εικόνες σε μία κοινωνία, ενώ παράλληλα δημιουργούν νέες, πλάι στις οπτικές σειρές που έχουν ήδη υιοθετηθεί. Εμφανίζονται με αυτό τον τρόπο σε ταινία άλλες θεάσεις, οι οποίες με την επανάληψη και την ανασύνθεση τους από ταινία σε ταινία, καθίστανται υπόρρητες αναφορές των σημμάτων που χρησιμοποιούνται στην επικοινωνία. Με τον κινηματογράφο και πολύ περισσότερο με την τηλεόραση εξαπλώνονται οπτικά στερεότυπα που χαρακτηρίζουν έναν κοινωνικό σχηματισμό.⁸⁰

Κάθε ταινία αποτελείται από μία αλληλουχία εικόνων και μηνυμάτων, που όμως μπορούν να παράγουν ασάφεια στο θεατή που προσπαθεί να συλλάβει το σύνολο. Ένας από τους τρόπους επιβολής του νοήματος συνίσταται στη μείωση της αβεβαιότητας του θεατή, με τον έλεγχο του περιεχομένου κάθε πλάνου.⁸¹

Ο εμπορικός κινηματογράφος έχει οργανωθεί έτσι ώστε να περιορίζει την ελευθερία επιλογών του κοινού, καθοδηγώντας το βλέμμα και υποδεικνύοντας τι πρέπει να κοιτάξει κανείς. Με αυτά τα στοιχεία μειώνεται η αβεβαιότητα των πολλών επιπέδων θέασης. Ο κινηματογραφικός φακός τονίζει εκείνο που φαίνεται σημαντικό για όλους και αδιαφορεί για ότι θεωρείται δευτερεύον, παίζει με τις γωνίες, τις λήψεις, ή το βάθος πεδίου και τελικά οικοδομεί ιεραρχίες κάνοντας το κοινό να αντιληφθεί τι βρίσκεται σε πρώτο πλάνο, πού πρέπει να επικεντρωθεί το βλέμμα, τι είναι σημαντικό για την κατανόηση, ποιο είναι το μήνυμα των εικόνων.⁸²

⁸⁰Ελίζα-Αννα, Δελβερούδη, «Ελληνικός κινηματογράφος 1955-1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», Επιστημονικό Συμπόσιο *Η Εκρηκτική εικοσαετία 1949-1967 Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας*, 2000 (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), σ. 163-166.

⁸¹Ιωάννης Κανάκος, *Διδασκαλία και μάθηση με σύγχρονα μέσα επικοινωνίας από την έκφραση του προσώπου ως τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές*, Γρηγόρη, Αθήνα 1989, σ. 182.

⁸²Αρίσταρχος Χ. Ζευκιλής, *Σύγχρονα οπτικοακουστικά μέσα διδασκαλίας*, Gutenberg, Αθήνα 1971, σ. 32-33.

1.1.3. Η κινηματογραφική εικόνα ως ιστορικό τεκμήριο

Τη δεκαετία του '50 σε πολλά κράτη (για παράδειγμα στη Σοβιετική Ένωση) αναγνωρίζεται η σημασία της έβδομης τέχνης και επισημαίνεται η ιστορική σημασία των κινηματογραφικών ταινιών.⁸³ Παρόλα αυτά ο κινηματογράφος, πρέπει να περιμένει μέχρι το 1960 και την ομάδα της Nouvelle Vague για να αναγνωριστεί ως τέχνη ισότιμη με τις υπόλοιπες.⁸⁴ Δέκα χρόνια αργότερα οι ιστορικοί, επικεντρώνονται σε μία προσπάθεια εκμάθησης του κοινού, να αναγιγνώσκει αλλά και να αποκωδικοποιεί τις εικόνες.⁸⁵ Η ανάλυση των εικόνων έχει τρεις πτυχές: την κριτική εξέταση της γνησιότητάς τους, την ταύτισή τους με την πραγματικότητα και κυρίως την κριτική ανάλυσή τους. Η δύναμη των εικόνων αυξάνει τον κίνδυνο της χειραγώγησης του θεατή. Η επιδέξια χρήση της κάμερας, για παράδειγμα η γωνία λήψης του φακού, μπορεί να δώσει σημαντικά αποτελέσματα στο να φαίνεται κάποιος αποφασιστικός, δυνατός ή, αντίθετα, αδύναμος, αδέξιος.⁸⁶

Η τέχνη του κινηματογράφου (ιδεολογία, θεωρία, τεχνική), η χρήση της κάμερας (σταθερή, χειρός) και των φακών, τα οπτικά εφέ, η μουσική επένδυση, ο φωτισμός, η «φωτογραφία», η σκηνοθεσία: ένα εξειδικευμένο λεξιλόγιο που υποβάλλει αντίστοιχες «αναγνώσεις» απαιτούν εξοικείωση με το θέμα ή τουλάχιστον συναίσθηση των ιδιαίτερων απαιτήσεων για την προσέγγισή του.⁸⁷ Οι ταινίες μυθοπλασίας οι οποίες, αν και δεν υπερασπίζονται ανοιχτά το κοινωνικό, πολιτικό ή πολιτισμικό σύστημα μέσα στο οποίο εντάσσονται, μπορεί όμως να εμφανίζονται να το αποδέχονται ή ακόμη και να το δικαιώνουν περισσότερο ή λιγότερο ευθέως και αντίθετα. Ακόμη και κάτω από έλεγχο το φιλμ αποτελεί μια μαρτυρία. Επικαιρότητα ή μυθοπλασία, η πραγματικότητα που παρουσιάζει ο κινηματογράφος παρουσιάζεται τρομακτικά αληθινή.⁸⁸

⁸³ Ferro, «Κινηματογράφος και Ιστορία», σ. 23.

⁸⁴ Πέρα από τη Nouvelle Vague σε αυτό το στόχο βοήθησαν ο θεσμός του Φεστιβάλ των Καννών καθώς και τα Cahiers du Cinema.

⁸⁵ Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 22.

⁸⁶ Sorlin, ό.π., σ. 23.

⁸⁷ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Θεμέλιο Αθήνα 1995, σ.13

⁸⁸ Ferro, ό.π., σ. 69.

Σε κάθε περίπτωση ο κινηματογράφος έχει μια πολυπρόσωπη και περίπλοκη σχέση με την κοινωνία της οποίας αποτελεί ενεργό τμήμα. «Οι ταινίες πρέπει να θεωρηθούν όχι απλώς αποδείξεις κοινωνικών μεταβολών, αλλά ένα πραγματικό μέρος της κοινωνικής αλλαγής» παρατηρεί ο Arthur Marwic.⁸⁹

Οι κινηματογραφιστές δεν έχουν την τάση να «αντιγράφουν την πραγματικότητα, αντίθετα τη μεταθέτουν και της προδίδουν προοπτική, (εννοείται, πως όλα τα παραπάνω διορθώνονται με τη συνενοχή του θεατή). Γι αυτό το λόγο σπάνια μία ταινία είναι ολότελα άσχετη με την επικαιρότητα. «Το ζήτημα είναι να εξεταστεί «το λανθάνον κείμενο» που κρύβεται πίσω από το «έκδηλο».⁹⁰ Βέβαια υπάρχουν τα ντοκιμαντέρ που αποτυπώνουν την πραγματική ιστορία, κατηχούν, εξυμνούν χρησιμοποιώντας ως προκάλυμμα την αναπαράσταση.⁹¹

Ο κινηματογράφος δεν παράγεται μόνο από την κοινωνία, από ορισμένες απόψεις την παράγει. Λειτουργεί ως ένας γιγαντιαίος μηχανισμός που ανασυνθέτει το χρόνο και αναπλάθει το χώρο. Επαναφέρει την ιστορία στη ζώσα πραγματικότητα, τη διορθώνει και τη διευθετεί, καταλύει την αντίθεση μύθου και πραγματικότητας, συμπλέκοντας και εξομοιώνοντας τα στο πλαίσιο των διηγήσεών του.⁹² Προβάλλει ανθρώπινες μορφές με παραδειγματικό ή συστηματικό χαρακτήρα, κηρύσσει επαναστάσεις που δεν έγιναν ακόμη, επανέρχεται με έμφαση σε άλλες που μπήκαν στην ιστορία, διαπλάθει συνειδήσεις, διαδίδει ιδέες ασκώντας κριτική στα κοινωνικά κατεστημένα επιμένοντας στις αλλαγές ενός ανθρώπινου κόσμου που μπορεί να φτάσει στην τελειότητα.⁹³

⁸⁹ Arthur Marwick, *Εισαγωγή στην ιστορία*, (μετάφρ.: Κρίστη Τρίγκου), Κουτσούμπος, Αθήνα 1985, σ. 175.

⁹⁰ Ferro, «Κινηματογράφος και Ιστορία», σ. 52.

⁹¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η επιλεκτική πληροφόρηση γύρω από τον πόλεμο στον Περσικό. Η μονοπωλιακή επικράτηση του καναλιού CNN είχε ως αποτέλεσμα όλες οι εθνικές τηλεοράσεις να δείχνουν εικόνες που αυτό τους προμήθευε. Εικόνες που είχαν λογοκριθεί και στη συνέχεια κατασκευαστεί με τρόπο ώστε να συνθέτουν ένα δραματοποιημένο έργο. Εικόνες που τελικά έδειξαν πόσο κενή είναι η έννοια της απευθείας αναμετάδοσης της ιστορίας και πόσο εύκολα μπορεί αυτή να κατασκευαστεί.

⁹² Sorlin, *ό.π.*, σ. 292.

⁹³ Νίκος Κολοβός, «Κοινωνιολογία του κινηματογράφου», Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, σ. 46

2. ΟΙ ΕΘΝΙΚΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΣΤΟ ΟΛΟΚΑΥΤΩΜΑ

2.1.10 ευρωπαϊκός κινηματογράφος απέναντι στο Ολοκαύτωμα

Στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο θα περάσουν δύο δεκαετίες μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και ειδικά ο κινηματογράφος των χωρών του τέως Άξονα ή των χωρών που συνεργάστηκαν έμμεσα με τους Γερμανούς εθνικοσοσιαλιστές, έτσι ώστε οι πρώτοι να ασχοληθούν με διάθεση αυτογνωσίας με το παρελθόν της παγκόσμιας σύρραξης.⁹⁴

Νωρίτερα στις αρχές του 1930 οι Warner Bros επιχείρησαν να προβάλλουν τον κίνδυνο του Ναζισμού, με μικρή επιτυχία. Μετά τη λήξη του πολέμου οι κινηματογραφιστές απέφευγαν να απεικονίζουν με πολλές λεπτομέρειες το Ολοκαύτωμα για να μη σοκάρουν το κοινό αλλά και γιατί οι Η.Π.Α χρειάζονταν τη Γερμανία ως σύμμαχο στον πόλεμο κατά της κομμουνιστικής απειλής.⁹⁵

Οι κυριότεροι λόγοι για τους οποίους ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος δίστασε να ασχοληθεί με το θέμα ήταν η έλλειψη μαρτυριών, που αποτέλεσε αποτρεπτικό παράγοντα για τη δημιουργία ταινιών υψηλού προϋπολογισμού και δεύτερον η επίδραση στην Ευρώπη πολλών κινηματογραφικών «μοδών» όπως το κίνημα της Nouvelle Vague στη Γαλλία τη δεκαετία του 1960 που όριζε την επικέντρωση στην ψυχοσύνθεση του ήρωα-πρωταγωνιστή ως πιο ενδιαφέρουσα από την ενασχόληση με το κοινωνικό περιβάλλον, στο οποίο δραστηριοποιείται.⁹⁶ Ο γαλλικός Μάης του '68 σε συνδυασμό με τον πόλεμο στο Βιετνάμ από τις Η.Π.Α έφερε στην επιφάνεια αιτήματα για την ανάπτυξη ενός φιλειρηνικού κινήματος, μια τάση που αποδόθηκε και στον κινηματογράφο μαζί με το αίτημα για την αλλαγή των δομών σε κάθε επίπεδο πολιτικής, οικονομικής και κοινωνικής έκφανσης του δημόσιου βίου.

⁹⁴Ελλη, Λεμονίδου «Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος: ιστοριογραφία, δημόσια ιστορία και ιστορική εκπαίδευση», Άγγελος Α. Παλλακίδας (επιμ.) *Κριτικές προσεγγίσεις του ναζιστικού φαινομένου: Από την ιστοριογραφία και την πολιτική θεωρία στη σχολική ιστορική μάθηση*, Επίκεντρο Θεσσαλονίκη, 2013, σ.,43.

⁹⁵Yvonne Golan Kozlovsky, «*Au revoir les enfants: The Jewish child as a Microcosm of the Holocaust as seen in World Cinema*», *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, σ.67-68.

⁹⁶Σταύρος Πίτζος-Νικόλαος Ρούμπογλου, «*Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος και Παγκόσμιος Κινηματογράφος*», Πτυχιακή εργασία, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης Αλεξανδρούπολη: Π.Τ.Δ.Ε, 2010,56,

Οι συντηρητικοί θεσμοί αμφισβητήθηκαν και οι κινηματογραφικές παραγωγές της εποχής αναπαρήγαγαν τις ιδέες του αντιπολεμικού κινήματος. Τα εγκλήματα που διαπράχθηκαν κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου είναι εγκλήματα κατά της ανθρωπότητας. Γι αυτό και οι πρωταγωνιστές που επιλέγονται είναι πολλές φορές ανοιχτόχρωμοι, με γαλανά μάτια, μία εικόνα πιο ευρωπαϊκή θα λέγαμε, που δεν ανταποκρίνεται στα στερεότυπα για την εβραϊκή εμφάνιση, που είναι πιο σκουρόχρωμη. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται από τη μία ταύτιση των θεατών με τους πρωταγωνιστές και από την άλλη γελοιοποιείται η ναζιστική θεωρία για την ιεράρχηση των φυλών.⁹⁷

⁹⁷Kozlovsky, ό.π., σ. 157-159.

2.1.2 Ο γαλλικός κινηματογράφος

Το παράδειγμα της Γαλλίας όμως παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και για άλλο λόγο. Ενώ η Ιταλία και η Αυστρία, χώρες που συνεργάστηκαν δηλαδή με τους Γερμανούς θέλησαν να εξιλεωθούν μέσω των ταινιών που δημιούργησαν για τις μελανές σελίδες της συνεργασίας τους παρουσιάζοντας αυτούς ως θύματα της Γερμανίας που αντιστάθηκαν στον Χίτλερ (βλ. για παράδειγμα ταινίες όπως «Η μελωδία της ευτυχίας», 1965) η Γαλλία έρχεται πρώτη να αμφισβητήσει τον διάχυτο μύθο που φαινόταν να υιοθετείται από τον γαλλικό λαό σχετικά με την αντιστασιακή δράση που είχε εκδηλωθεί στη χώρα εκείνη την περίοδο. Ο γαλλικός κινηματογράφος δεν φοβάται να διαπραγματευτεί θέματα για την γαλλική και παγκόσμια ιστορία όπως το εύρος της συνεργασίας των Γάλλων με τον Γερμανό κατακτητή, που είχε μάλιστα ως αποτέλεσμα την πραγματοποίηση μίας από τις μεγαλύτερες διώξεις και εξοντώσεις του εβραϊκού στοιχείου (16 και 17 Ιουλίου 1942) συγκέντρωση 13.500 Εβραίων στο Χειμερινό Ποδηλατοδρόμιο στο Παρίσι.⁹⁸

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω ο κινηματογράφος δεν είναι παρά φορέας της ιδεολογίας και της νοοτροπίας της εκάστοτε κοινωνίας και ως επιβεβαίωση έρχονται οι δηλώσεις του Γάλλου προέδρου Francois Hollande στις 22 Ιουλίου 2012 για την ευθύνη που φέρουν οι Γάλλοι για τη γενοκτονία των Εβραίων με αφορμή την 70^η επέτειο της επιχείρησης Χειμερινό Ποδηλατοδρόμιο. Η πρώτη αναγνώριση πάντως των ευθυνών του γαλλικού κράτους στην υπόθεση και η ανάδειξη της συγκεκριμένης μέρα σε ημέρα μνήμης έγινε από τον Jacques Chirac, πρώην πρόεδρο της Γαλλίας το 1995 όταν σημείωσε: «Δεν μπορεί να υπάρξει μεγάλο έθνος, δεν υπάρχει εθνική ταυτότητα[...] χωρίς την προθυμία να θυμόμαστε».⁹⁹

⁹⁸Ελλη, Λεμονίδου, «Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος: ιστοριογραφία, δημόσια ιστορία και ιστορική εκπαίδευση», Άγγελος Α. Παληκίδης (επιμ.), *Κριτικές προσεγγίσεις του ναζιστικού φαινομένου: Από την ιστοριογραφία και την πολιτική θεωρία στη σχολική ιστορική μάθηση*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2013, έσ.49.

⁹⁹<http://www.kathimerini.gr/405238/article/epikairothta/kosmos/h-stash-ths-kyvernshs-toy-visy> Τελευταία ανάκτηση 19 Ιουνίου 2019.

2.1.3. Γερμανικός κινηματογράφος- Αποσιωπήσεις και απόδοση ευθυνών

Στη Γερμανία, η κινηματογραφική παραγωγή επηρεάστηκε από τα κοινωνικά τεκταινόμενα όταν στις αρχές του 1960 παρατηρήθηκε ενδιαφέρον από το κοινό και τους ιστορικούς για τα γεγονότα του Παγκοσμίου Πολέμου με αφορμή τη δίκη και θανάτωση στην Ιερουσαλήμ του συνταγματάρχη των SS, Adolf Eichmann το 1962 που θεωρείται ο αρχιτέκτονας του Ολοκαυτώματος. Μετά από αυτά τα γεγονότα οι ιστορικοί επικεντρώθηκαν στο Ναζισμό, εξετάζοντας τον όμως ως φαινόμενο που οφειλόταν κυρίως σε βαθιά ριζωμένες συνέχειες της γερμανικής ιστορίας.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1980 ξεκίνησε μια προσπάθεια στη Γερμανία για «ιστορικοποίηση» του Ναζισμού που υποστήριζε ότι ο σταλινισμός και ο εθνικοσοσιαλισμός είναι ουσιαστικά οι δύο διαφορετικές πλευρές του ίδιου νομίσματος, δύο δίδυμα μορφήματα του ολοκληρωτισμού. Σε αυτές τις αναθεωρητικές τάσεις αντιτάχθηκε ο Jurgen Habermas υποστηρίζοντας ότι επιχειρούνταν μια σχετικοποίηση του Ναζισμού και μία αναίρεση της μοναδικότητάς του, ανάγοντας παράλληλα το Ολοκαύτωμα σε ένα αποτρόπαιο ιστορικό γεγονός από τα λίγα που έχουν σημειωθεί παγκοσμίως.¹⁰⁰

Μετά την πτώση του Τείχους του Βερολίνου το Νοέμβριο του 1989, το Ολοκαύτωμα επανήλθε στην επιφάνεια και αναζητήθηκαν απαντήσεις, όπως για τη χρονική στιγμή ανάμεσα στην άνοιξη του 1941 και το καλοκαίρι του 1942, όταν αποφασίστηκε η εφαρμογή της «Τελικής Λύσης», για την τέλεια μεθοδευμένη εξόντωση των Εβραίων σε διαφορετικούς τόπους και με διαφορετικούς τρόπους, την ταυτότητα των ανθρώπων που έθεσαν σε εφαρμογή τον γενοκτόνο μηχανισμό, άλλες ομάδες-θύματα της ναζιστικής θηριωδίας εκτός των Εβραίων και την ευθύνη που έφερε ο τακτικός γερμανικός στρατός. Αν και σημειώνεται «κινηματογραφική παραγωγή» στη Γερμανία ήδη από το 1960 για το Ναζισμό και το Ολοκαύτωμα, δεν συμβάλλει στη δημιουργία της «συλλογικής αυτοσυνειδησίας». Το ίδιο ισχύει και το 1970, όπου είναι έκδηλη η προσπάθεια ενοχοποίησης της Γερμανίας ως μία χώρα-θύμα της Ιστορίας.¹⁰¹

¹⁰⁰ Λεμονίδου, *ό.π.*, σ. 43-46.

¹⁰¹ Έλλη Λεμονίδου, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη, Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2017, σ.235.

Υπερισχύει σε πολλές περιπτώσεις η αλληγορική κινηματογραφική μεταφορά της Γερμανίας ως μικρό παιδί που δεν έχει επίγνωση των πράξεων του (βλ. για παράδειγμα «Το ταμπούρλο», 1979) ή ως αδύναμη γυναίκα (βλ. «Lili Marleen», 1981). Έπειτα υπάρχουν ταινίες που παρουσιάζουν τους Γερμανούς πολίτες ως θύματα. Δεν είναι ούτε Εβραίοι, ούτε Ναζί, αλλά οι Γερμανοί ήρωες που μάχονται ενάντια στο ναζισμό.¹⁰² Οι Ναζί είναι άνθρωποι με στολές, ενώ οι συνηθισμένοι πολίτες παρουσιάζονται ως «οι καλοί», θύματα της κατάστασης που επικρατεί και εναντιώνονται στον πόλεμο που έχει ξεσπάσει. Η ευθύνη για τον πόλεμο και όλα όσα ακολούθησαν αποδίδεται αποκλειστικά στον Χίτλερ και στο στενό του περιβάλλον του που αντιπροσωπεύουν το απόλυτο κακό και ο γερμανικός λαός παρουσιάζεται ως παραπλανημένος και ως έρμαιο των κακόβουλων προθέσεών τους. Οι Γερμανοί πολίτες είναι αυτοί που βιώνουν την καταστροφή, τη δίνη του πολέμου και τους βομβαρδισμούς από τους Συμμάχους μετά την καταστροφή, μετά την ήττα της Γερμανίας.¹⁰³

Λίγα χρόνια μετά τη δεκαετία του 1990, η αμερικανική ταινία «Η λίστα του Σίντλερ» (1993), χαίρει μεγάλης αποδοχής από τους Γερμανούς, διότι παρέχει το πρότυπο του καλού Γερμανού, πρόθυμου να θυσιαστεί για χάρη των Εβραίων, παραβλέποντας το γεγονός ότι η ύπαρξη τέτοιων ηρωικών φιγούρων στη ναζιστική Γερμανία ήταν εξαιρετικά σπάνιες (επίσης αντιστοίχως σε άλλες εμπλεκόμενες χώρες βλ. John Rabe, η περίπτωση ενός Γερμανού κατοίκου στην Κίνα που προστατεύει τον άμαχο πληθυσμό). Φυσικά, καταλληλότεροι για αυτόν τον ρόλο δεν μπορούν να υπάρξουν άλλοι παρά τα παιδιά, οι έφηβοι και οι γυναίκες, οι αδύναμες δηλαδή ομάδες του πληθυσμού που δυστυχούν εξαιτίας του πολέμου.¹⁰⁴

¹⁰²Σμαράγδα, Χρυσοστόμου, *Arts Integration in Greece, International Handbook of Research in Arts Education*, Liora Bresler (επιμ.), τόμος 16, μέρος 1, Dordrecht, The Netherlands: Springer, 2007, σ. 307.

¹⁰³Λεμονίδου, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη, Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, ό.π., σ.47.

¹⁰⁴Kozlovsky, ό.π., σ.164.

2.1.4. Το Ολοκαύτωμα στον ιταλικό κινηματογράφο

Το ζήτημα της μελέτης του ναζιστικού Ολοκαυτώματος από τον ιταλικό κινηματογράφο είναι ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον παράδειγμα διαχείρισης ενός ζητήματος του πρόσφατου ιστορικού παρελθόντος από μια εθνική κινηματογραφία. Από τη μια η Ιταλία ήταν ο πιο ισχυρός σύμμαχος της ναζιστικής Γερμανίας και από την άλλη το μέγεθος και η επιρροή της συγκεκριμένης κινηματογραφικής σχολής έδωσαν ώθηση στο πανόραμα της ευρωπαϊκής κινηματογραφίας. Στην ιταλική περίπτωση, η προσέγγιση της κινηματογραφίας επηρεάστηκε σε βαθμό καθοριστικό από την αυτοαπαλλακτική στάση που υιοθέτησε μεταπολεμικά η ιταλική ηγεσία και κοινωνία, προκειμένου να αποσειεί τις ευθύνες της για την καλλιέργεια, ανοχή και σύμπραξη με τον ολοκληρωτισμό, αποσιωπώντας τόσο τους ρατσιστικούς νόμους του 1938 και το σύνολο των ενεργειών του φασιστικού καθεστώτος που είχε λειτουργήσει με όρους δίωξης και αποκλεισμού με πολιτικά, ιδεολογικά, εθνικά και βιολογικά κριτήρια.¹⁰⁵

Ωστόσο την ώρα που ο Primo Levi εξέδιδε ένα βιβλίο για την εμπειρία των στρατοπέδων συγκέντρωσης στον κινηματογράφο της εποχής δεν έλειψαν ορισμένες περιστασιακές αλλά ενδιαφέρουσες αναφορές άμεσα ή έμμεσα σχετιζόμενες με το εβραϊκό ζήτημα.¹⁰⁶ Επισημαίνεται ενδεικτικά η ταινία «L'ebreo errante» του Goffredo Alessandrini (1948) στην οποία ο πρωταγωνιστής, τυπικό δείγμα περιπλανώμενου Εβραίου της σύγχρονης εποχής, καταλήγει κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου σε γερμανικό στρατόπεδο συγκέντρωσης. Ο τρόπος αναπαράστασης του στρατοπέδου έχει δεχτεί θετικές και αρνητικές κριτικές. Άξια αναφοράς από την ίδια εποχή είναι και η κωμωδία «Accidenti alla Guerra» του Giorgio Simonelli, όπου ο πρωταγωνιστής μέσα από μία διαδικασία σύγχυσης προσωπικότητας, στέλνεται σε ένα Ινστιτούτο Ευγονικής στη Γερμανία, προκειμένου να προσφέρει τις υπηρεσίες του για την αναπαραγωγή τέκνων της άριας φυλής. Θα χρειαστεί να περάσουν αρκετά χρόνια προτού κάνει την εμφάνισή της μια ταινία σημείο αναφοράς, η ταινία «Καπο» του Gillo Pontecorvo» (1960) που προσέφερε μια νέα ματιά στο θέμα των στρατοπέδων συγκέντρωσης.¹⁰⁷

¹⁰⁵Claudio Bioni, «Il carrello di Kapo visto da qui il film di Pontecorvo e la sua ricezione critical riletta in prospettiva», *La Shoah nel cinema italiano*, Editore Rubbettino, Andrea Minuz-Guido Vitiello(επιμ.), Roma, 2013, σ 67-76.

¹⁰⁶Primo Levi, «*Se questo e un uomo*», μετάφρ. Χαρά Σαρλικιώτη, Άγρα, Αθήνα, 1997, σ. 47.

¹⁰⁷Peter, Bondanella, *A History of Italian Cinema*, Continuum, New York 2009, σ. 264 & Pierre, Sorlin, *Italian National Cinema 1896-1996*, Routledge, London, New York 1996,

Μια ταινία βασισμένη σε πραγματικά περιστατικά, είναι η πρώτη που αποτολμά να κοιτάξει στα μάτια την τύχη των Εβραίων της ίδιας της Ιταλίας είναι το «L' oro di Roma» του Carlo Lizzani το 1961, γυρισμένη στο φυσικό χώρο όπου διαδραματίζονταν τα γεγονότα, στο εβραϊκό γκέτο της Ρώμης. Μία Ιταλίδα εβραϊκής καταγωγής, κόρη φονευθέντος σε στρατόπεδο συγκέντρωσης πρωταγωνιστεί στην ταινία «Sandra/Vaghe stelle dell' Orsa, (Luchino Visconti, 1965) όπου το βάρος μετατίθεται στην μεταπολεμική διαχείριση του τραύματος.¹⁰⁸

Πέρα από τα σύνορα της Ιταλίας και συγκεκριμένα στη Γιουγκοσλαβία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, διαδραματίζεται η ταινία «Andremo in citta», του Nelo Rissi, το 1966, που παρουσιάζει τις στρατηγικές επιβίωσης και προσαρμογής μια μικτής εβραϊκής οικογένειας με φόντο το Ολοκαύτωμα, βασισμένη στο μυθιστόρημα της Edith Bruck. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 ξεχωρίζουν οι ταινίες: «Il giardino dei Finzi-Contini» σε σκηνοθεσία του Vittorio de Sica, όπου η ζωή των μελών μιας εβραϊκής οικογένειας επηρεάζεται από το ζοφερό περιβάλλον των ρατσιστικών νόμων και των πληροφοριών που φτάνουν για τη μαζική δίωξη και εξόντωση των Εβραίων στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες, «Il portiere di notte» σε σκηνοθεσία της Liliana Cavani που πραγματεύεται τη συνάντηση μιας άλλοτε κρατούμενης σε στρατόπεδο συγκέντρωσης και του βασανιστή της. Το 1979 το γεγονός της προβολής της αμερικανικής τηλεοπτικής μίνι σειράς «Holocaust» που δεν σχετίζεται άμεσα με την ιταλική κινηματογραφία αλλά συνιστά σημείο αναφοράς δίνει ξεκάθαρα το στίγμα της εποχής εκείνης αποτελώντας ορόσημο μαζί με την προβολή της ταινίας του Steven Spielberg, «Η λίστα του Σίντλερ» όσο και με την πρώτη της τηλεοπτική μετάδοση που διήρκεσε μια ολόκληρη μέρα με προβολές ντοκιμαντέρ, συζητήσεων, με εξαιρετικά αποτελέσματα τηλεθέασης στο νεανικό και δυναμικό κοινό.¹⁰⁹

Αποτελέσματα των παραπάνω εξελίξεων ήταν να υπάρξει μια νέα άνθηση της κινηματογραφικής παραγωγής γύρω από το Ολοκαύτωμα με ταινίες μυθοπλασίας αλλά και με παραγωγή ταινιών ντοκιμαντέρ.¹¹⁰

¹⁰⁸Bisoni, *ό.π.*, σ. 47

¹⁰⁹Bisoni, *ό.π.* σ. 51.

¹¹⁰Ευάγγελος Κελεσίδης, *Ο κινηματογράφος ως παράγοντας διαμόρφωσης των ιστορικών ιδεών των παιδιών – Θεωρία και πράξη*, Γράφημα, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 49.

Σημείο αναφοράς ασφαλώς αποτελεί και η ταινία του Roberto Benigni «La vita e bella», το 1997, με μεγάλη εμπορική επιτυχία, αλλά και πολλές κατηγορίες σε βάρος του Benigni για παραποίηση των πραγματολογικών στοιχείων της ιστορίας καθώς και για το γενικότερο θέμα των συνθηκών ζωής σε ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης (ο πρώτος ίσως Ιταλός σκηνοθέτης που μιλά με τόσο εύγλωττο τρόπο) παρουσιάζει στο πρώτο μέρος της ταινίας την απότομη επιδείνωση της θέσης των Εβραίων στη φασιστική Ιταλία.¹¹¹

Στη χορεία αυτών των ταινιών εντάσσονται και οι ταινίες: «Il cielo cade», (2000), των αδερφών Andrea και Antonio Frazzi όπου περιγράφεται η σκληρή ιστορία δύο ορφανών παιδιών που ζούσαν με τους Γερμανοεβραίους θείους τους, «Concorrenza sleale» του Ettore Scola όπου μέσα από τη ζωή ενός μικρού παιδιού παρουσιάζονται οι ζωές δύο οικογενειών, μιας καθολικής και μιας εβραϊκής και οι ανατροπές που φέρνει σ' αυτές η θέσπιση των ρατσιστικών νόμων.¹¹²

Συμπερασματικά η ιταλική κοινωνία και στην περίπτωση του Ολοκαυτώματος, όπως και εν γένει με τον φασισμό, έμεινε επί σειρά ετών προσκολλημένη σε ένα αυτοαπαλλακτικό - αυτοδικαιωτικό εθνικό αφήγημα, αποδίδοντας όλη την ευθύνη για τις θηριωδίες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στον γερμανικό παράγοντα. Για να το επιτύχουν αυτό στηρίχτηκαν στη συμπόρευση και στη συμβίωση με τις εβραϊκές κοινότητες μέχρι και την κατάρρευση του μουσολινικού καθεστώτος το 1943. Επίσης αξιοσημείωτο είναι ότι επί σειρά ετών αποσιωπούσαν ή υποβαθμίζονταν η σημασία των ρατσιστικών νόμων του 1938 που μέσω του στιγματισμού και εξευτελισμού του εβραϊκού πληθυσμού προετοίμαζαν ουσιαστικά το έδαφος για τις ναζιστικές εκκαθαρίσεις μετά το 1943. Η ιταλική κινηματογραφία πέρασε από μια στάση αμηχανίας και σιωπής σε μια περίοδο επίγνωσης και συνειδητοποίησης για να φτάσει σε σημείο όπου το ενδιαφέρον για το Ολοκαύτωμα έχει φτάσει στο αποκορύφωμά του, σε επίπεδο ακαδημαϊκής έρευνας, επίσημης πολιτικής, καλλιτεχνικής έκφρασης και διδακτικής αξιοποίησης.¹¹³

¹¹¹Marcello Pezzetti, «Il cinema della Shoah negli anni del grande silenzio (1945-1970): un'introduzione», *La Shoah nel cinema italiano*, Rubbettino, Roma 2013, σ.46.

¹¹²Pezzetti, ό.,π. σ. 47.

¹¹³Ελλη Λεμονίδου, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη, Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2017, σ. 165

2.1.5 Σοβιετικός κινηματογράφος και Ολοκαύτωμα

Η αφήγηση του Ολοκαυτώματος από τον σοβιετικό κινηματογράφο συμπεριλήφθηκε σε μεγάλο βαθμό σε εκείνη του «Μεγάλου Πατριωτικού Πολέμου» αποσιωπώντας το γεγονός ότι τα θύματα ήταν Εβραίοι.

Μέχρι τη δεκαετία του 1990 με βάση την Δημόσια Ιστορία της Ρωσίας, το «απόλυτο κακό» θεωρούνταν η χιτλερική Γερμανία, ενώ η συντριβή της προσωποποιούσε το «απόλυτο καλό». Μετά όμως την αποκάλυψη των ωμοτήτων του Στάλιν, αυτή η διάκριση ανάμεσα στην απέχθεια απέναντι στο ναζισμό και στην ανάδειξη του κομμουνισμού ως το ιδεατό καθεστώς έτεινε να εξαλειφθεί.¹¹⁴ Προς αυτή την κατεύθυνση πορεύτηκε και ο ρωσικός κινηματογράφος, με έντονο προπαγανδιστικό περιεχόμενο κατά τη κομμουνιστική περίοδο και μετριοπαθέστερο κατά τη σύγχρονη εποχή.¹¹⁵

2.1.6 Οι άλλες κινηματογραφίες

Από την άλλη πλευρά, εκτός Ευρώπης έχει σημειωθεί «αρκετά μεγάλη κινηματογραφική παραγωγή» για την εμπόλεμη κατάσταση στην Κίνα, μία θεματολογία που έχει απασχολήσει πολύ και το Hollywood από το 1980 και μετά, από τη στιγμή δηλαδή που άρχισε μία μεγαλύτερη παραγωγή ταινιών σχετικά με το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Όσον αφορά τον ιαπωνικό κινηματογράφο, συμβαίνει το εξής αξιοσημείωτο: οι σαμουράι και οι αρχές που αντιπροσώπευαν θεωρήθηκαν ότι παρέπεμπαν στον μιλιταρισμό και στον αυστηρό κώδικα ηθικής των στρατιωτικών, στοιχείων υπεύθυνων για την ήττα και καταστροφή της Ιαπωνίας, γι αυτό και μόλις ανέλαβαν οι αμερικανικές δυνάμεις τη διακυβέρνηση της Ιαπωνίας μετά την ήττα, «εκμηδένισαν την παραγωγή ταινιών» που περιείχαν σαμουράι, ακόμα και την προβολή ξιφών με τον φόβο της αναζωπύρωσης του ιαπωνικού εθνικισμού. Με την πάροδο του χρόνου και την επαναφορά της ζωής στους κανονικούς ρυθμούς, επανήλθε ο ιαπωνικός κινηματογράφος κάνοντας παράλληλα ένα μεγάλο άνοιγμα προς τη Δύση με τον Akira Kurosawa.¹¹⁶

¹¹⁴ Έλλη Λεμονίδου, «Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος: ιστοριογραφία δημόσια ιστορία και ιστορική εκπαίδευση» Παλληκίδης Άγγελος, Ασημακοπούλου Δήμητρα (επιμ.), *Κριτικές προσεγγίσεις του ναζιστικού φαινομένου*, Επίκεντρο, Αθήνα 2013, σ. 48.

¹¹⁵ Eva Hanna Mazierska, *At War: Polish-Russian Relations in Recent Polish Films*, Sander Brouwer (επιμ.), Boston, Brill. I. Rodopi, σ.42-43.

¹¹⁶ http://www.cinephilia.gr/cinephilia_old/world2/samurai.htm. Τελευταία ανάκτηση 1 Ιουλίου 2019.

Παρόλα αυτά θα μπορούσε να λεχθεί ότι η ιαπωνική κινηματογραφική παραγωγή για τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο είναι περιορισμένη, εφόσον τη δεκαετία του 1960 η λογοκρισία από τις μετέπειτα ιαπωνικές κυβερνήσεις και η οικονομική κατάρρευση πολλών από των μεγάλων studios της εποχής απογοήτευσαν τους σκηνοθέτες, ενώ τη δεκαετία του 1970 υπήρξαν οι έντονες φοιτητικές κινητοποιήσεις με κύριο αίτημα την απομάκρυνση των αμερικανικών βάσεων από τη χώρα.¹¹⁷ Παράλληλα η Ιαπωνία διακρίνεται από επίμονη άρνηση ή υποβάθμιση των εγκλημάτων που διέπραξε στην Κίνα στην Κορέα και σε άλλες ασιατικές χώρες, όπως διαφαίνεται από την ιστορία της. Δεν έχει εξιλεωθεί για το ένοχο παρελθόν του πολέμου αφού είναι αδιευκρίνιστος ο αριθμός των θυμάτων της ιαπωνικής επιθετικότητας, ειδικά στην Κίνα, αλλά πολύ μεγάλος.¹¹⁸ Αίσθηση είχε προκαλέσει το 2006 η προσπάθεια του Αμερικανού σκηνοθέτη Clint Eastwood να παρουσιάσει μέσα από την ταινία του «Letters from Iwo Jima» από την οπτική γωνία των δύο αντίθετων στρατοπέδων, Αμερικανών και Ιαπώνων.¹¹⁹

Όσον αφορά τον ισραηλιτικό κινηματογράφο αποφεύχθηκαν οι περιγραφές και οι αναπαραστάσεις του Ολοκαυτώματος, όπως έγινε αρχικά στην Ευρώπη. Αυτό όμως που διαφέρει σ' αυτή την περίπτωση είναι ότι οι σκηνοθέτες «εξερεύνησαν» περισσότερο τα αποτελέσματα του Ολοκαυτώματος και την επίδρασή τους στους μετανάστες, που έφτασαν στην πατρίδα τους και τη συμπεριφορά των αυτόχθονων στους νεοφερμένους, αν και η παραγωγή ταινιών για το συγκεκριμένο θέμα είναι πολύ μικρή.¹²⁰

¹¹⁷ <http://reel.gr/wppress/wakamatsu-pinkueiga/>. Τελευταία ανάκτηση 1 Ιουλίου 2019.

¹¹⁸ Paul Virilio, *Πόλεμος και Κινηματογράφος*, μετάφρ. Γιτίκα Δημητρούλια, Μεταγωγή, Αθήνα 2003, σ. 23.

¹¹⁹ Peter Novick, *The Holocaust in American life*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 1999, σ. 23-24.

¹²⁰ Πίτζος Ρούμπογλου, *ό.π.*, σ. 45.

2.1.7. Ελληνικόςκινηματογράφος

Την άνοιξη του 1898 πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα η πρώτη δημόσια κινηματογραφική προβολή, σε αίθουσα για τυχερά παιχνίδια, στην πλατεία Κολοκοτρώνη, όπου προβλήθηκαν, κατά ανεξακρίβωτες πληροφορίες οι ταινίες, «Η Άφιξη του τρένου» και «Η Έξοδος των εργοστασίων» των αδελφών Lumière. Οι αντιδράσεις του κοινού κάλυψαν τη γκάμα που εκτείνεται από το θαυμασμό προς το καινούριο θέαμα, ως προς τον αφορισμό στα έργα του Σατανά. Δεν ήταν εξάλλου μακριά η εποχή του Παπουλάκου που ξεσήκωσε σε επανάσταση τον Μοριά για να τον ελευθερώσει από τα δεσμά του Σατανά τηλέγραφου. Ιδιόμορφη περίπτωση για τον ελληνικό κινηματογράφο υπήρξαν οι αδελφοί Γιάννης και Μιλτιάδης Μανάκης, που έχουν πια αναγνωρισθεί ως οι πρωτεργάτες της Έβδομης Τέχνης στα Βαλκάνια. Γεννήθηκαν στο τουρκοκρατούμενο τότε χωριό Αβδέλλα των Γρεβενών και το 1905 γύρισαν εκεί την πρώτη τους κινηματογραφική ταινία, η οποία θα πρέπει να ήταν «Οι Υφάντρες» αφού δεν έχει αποσαφηνισθεί η φιλομογραφία τους και οι χρονολογίες του γυρίσματος των ταινιών τους. Στη συνέχεια κινήθηκαν ως φωτογράφοι και κινηματογραφιστές και από την περιπλάνησή τους στο γεωγραφικό χώρο της Βόρειας Ελλάδας η φιλομογραφία τους πλουτίστηκε με εθνογραφικές καταγραφές και κινηματογραφήσεις οικογενειακών γιορτών.¹²¹

Ο Γάλλος οπερατέρ Λεόν, ανταποκριτής της Γκομόν, ήρθε από την Αίγυπτο για να καλύψει ειδησεογραφικά τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896 που έγιναν τότε στην Αθήνα. Ο Λεόν πολιτογραφήθηκε σαν «ο πρώτος Έλληνας κινηματογραφιστής» κι αυτό γιατί τράβηξε στην Ελλάδα υλικό για επίκαιρα, το οποίο όπως ήταν φυσικό βρήκε απήχηση στο κοινό όχι πια ως θαυμαστή εφεύρεση που ήδη καθιερώθηκε στο πρόγραμμα της καθημερινής δημόσιας διασκέδασης, αλλά κύρια ως θέμα και θέαμα ενός σημαντικού για τον τόπο γεγονότος. Τον επόμενο χρόνο καταγράφει την εορτή του βασιλιά Γεωργίου Α΄. Στο μεταξύ στις κινηματογραφικές αίθουσες προβάλλονταν όλες οι ξένες επιτυχίες της εποχής. Το κλασικό για παράδειγμα «Ταξίδι στη Σελήνη» του Μελιές το γνώρισαν οι Αθηναίοι σχεδόν ταυτόχρονα με τους Γάλλους θεατές.¹²²

¹²¹Κηθ Ρήντερ, *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου 1895-1975*, Έφη, Βενιανάκη (επιμ.), (μετάφρ.Σώτη Τριανταφύλλου), Αιγόκερως, 2000, σ.210.

¹²²Μαρία Παραδείση, &Αφροδίτη Νικολαΐδου, *Από τον Πρώιμο στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο: Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Gutenberg,Αθήνα,2017 σ. 73.

Οι πρώτες προσπάθειες για ελληνική παραγωγή ταινιών, πέρα από τα ευκαιριακά επίκαιρα, συνέπεσαν με τις αντίστοιχες του Στρατιωτικού Συνδέσμου και του Βενιζέλου για τον αστικό μετασχηματισμό της χώρας. Διακρίνουμε ένα κάποιο επιχειρηματικό πνεύμα με την πρώτη ελληνική εταιρεία να εμφανίζεται στα 1910 με τίτλο «Αθήνη» ιδρυτής, πρωταγωνιστής και σκηνοθέτης της οποίας ήταν ο Σπύρος Δημητρακόπουλος, ο αυτοδιαφημιζόμενος ως Σπυριντιών. Από την πρώτη αυτή παραγωγή διασώθηκαν μόνο οι τίτλοι μικρής διάρκειας ταινιών με τον εν δυνάμει διεκπεραιωτή όλων των αρμοδιοτήτων ενός κινηματογραφικού συνεργείου: *Σπυριντιών πού πουρεύεσαι; (QuoVadis?)*, *Ο Σπυριδιών χαμαιλέον*, *Ο Σπυριδιών μπέμπης*.... Μετά τον Σπυριντιών, άρχισε για την Ελλάδα η δεκαετής περιπέτεια που ξεκίνησε με τους Βαλκανικούς Πολέμους και περνώντας από το διχασμό και τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, κατέληξε στη Μικρασιατική Καταστροφή. Οι Η.Π.Α, παράλληλα, προχωρούσαν με γρήγορους ρυθμούς την αυτοκρατορία του Hollywood, μέσα σε κλίμα μύθων και μεγάλων ευκαιριών που στήθηκε σ' αυτήν τη χώρα.¹²³

Το 1914-15, εποχή που στον διεθνή χώρο: ανέτειλε το άστρο του μεγαλύτερου κινηματογραφικού μύθου όλων των εποχών, του Τσάρλι Τσάπλιν, ο Γκρίφιθ ετοιμάζε τη *Γέννηση ενός έθνους*, ξεκινούσε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και κυριαρχούσε ο εθνικός διχασμός, στην Ελλάδα ο Σμυρναίος επιχειρηματίας Κωνσταντίνος Μπαχατόρης μετέφερε στον κινηματογράφο την *Γκόλφω*, το ομώνυμο βουκολικό ειδύλλιο του Σπύρου Περεσιάδη. Αυτή έχει καταγραφεί ως η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του ελληνικού κινηματογράφου.¹²⁴ Οι δεκαετίες του '20 και του '30 άρχισαν με τη σημαδιακή καταγραφή των συμβάντων της Μικρασιατικής Καταστροφής σε επίκαιρα με την παράλληλη παραγωγή επίκαιρης επικής ταινίας από το Υπουργείο Εξωτερικών με τίτλο *Ελληνικόν Θαύμα*. Στο τέλος του 1929, ήρθε στην Αθήνα η πρώτη ηχητική ταινία, μια αμερικανική μουσική επιθεώρηση *Φοξ Φόλις*. Στην Ελλάδα το 1938 ο Φιλοποίμην Φίνος επιδόθηκε στην κατασκευή φωνοληπτικών μηχανημάτων και με το πείσμα του και τις τεχνικές του γνώσεις κατάφερε ν αποκτήσει μηχανήματα συγχρονισμού εικόνας και ήχου, ενώ η Νόβακ Φιλμ γύρισε τα επίκαιρα «*Η Ελλάς ομιλεί*».¹²⁵

¹²³Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου 1^{ος} τόμος, 1900-1967*, Έφη Βενιανάκη (επιμ.), Αιγόκερως, Αθήνα 2010, σ. 51-58.

¹²⁴Σολδάτος, ό.,π., σ. 59.

¹²⁵Άγγελος Ρουβάς, Χρήστος, Σταθακόπουλος, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Β΄, Γιάννης Τσατσάρος (επιμ.) Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σ. 278.

Οι Έλληνες κινηματογραφιστές του Μεσοπολέμου δεν περίμεναν τη γερμανική κατοχή για να περιορίσουν ή να αναστείλουν τη δραστηριότητά τους όπως έγινε με άλλα ευρωπαϊκά κράτη. Είχαν σχεδόν σταματήσει να παράγουν ταινίες αρκετά πριν τη γερμανική εισβολή, με την οποία απλώς ανεστάλη μια ενδεχόμενη αναγέννηση του κινηματογράφου. Η «εγκαθίδρυση του ναζισμού» έπνιξε αρχικά οποιαδήποτε ντόπια έκφραση μέσα σε κύμα βίας, πείνας, εκτοπίσεων και εκτελέσεων που οδήγησαν τη χώρα στην καταστροφή. Δεν υπάρχει τίποτε να επιδείξει από εκείνα τα χρόνια ο ελληνικός κινηματογράφος αφού χρειαζόταν και μια τεχνική υποδομή που δεν υπήρχε. Τα πρώτα βήματα παραγωγής κάνει η νέα εταιρεία Φίνος Φίλμ(1943), της οποίας η πορεία ανακόπτεται όταν συλλαμβάνεται από τους Γερμανούς ο Φίνος μαζί με τον πατέρα του αρχές του 1944. Η σύλληψη αυτή δεν κράτησε περισσότερο από τέσσερις μήνες, στοίχισε όμως την εκτέλεση του πατέρα του Φίνου.¹²⁶ Η λογοκρισία, το εύπεπτο που κάθε σκηνοθέτης νόμιζε πως το κοινό επιθυμούσε και η κακή οικονομική κατάσταση αποτέλεσαν τις κύριες παραμέτρους στο κινηματογραφικό ταξίδι που ξεκινούσε τότε.¹²⁷

Οι παράγοντες που άσκησαν άμεση επίδραση στην εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου ήταν οι εξής: α) Οι συγκεκριμένοι νόμοι (λογοκρισία, φόροι, γενικότερες οικονομικές διαδικασίες) έπνιξαν κάθε πρόθεση για ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση. β) Το κλίμα της ηττοπάθειας και της άνωθεν επιβεβλημένης «λήθης» (νόμοι εναντίον της αναζωπύρωσης των πολιτικών παθών) οδήγησε το κοινό σε συγκεκριμένες επιλογές ψυχαγωγίας, έξω από κάθε σοβαρό κοινωνικό προβληματισμό.¹²⁸

Ο ιταλικός νεορεαλισμός που επηρέασε καταλυτικά τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, μόνο σαν μακρινός απόηχος και με μεγάλη καθυστέρηση έφτανε στην Ελλάδα. Τα χολιγουντιανά μοντέλα πανίσχυρα οδήγησαν τους ντόπιους κινηματογραφιστές στο στήσιμο πενιχρών αντιγράφων, ενίοτε και κακέκτυπών τους. Έτσι βρήκαν ελεύθερο το πεδίο εκμετάλλευσης του ελληνικού κοινού οι αμερικανικές εταιρείες και θέματα όπως ο πόλεμος Βορείων και Νοτίων, οι ναυμαχίες του Ειρηνικού, οι καουμπόηδες της Αριζόνα έγιναν οικεία στους Έλληνες με τη διαδικασία «δυτικοποίησης» του ελληνικού πνεύματος να ακολουθεί γρήγορους ρυθμούς.¹²⁹

¹²⁶ Σπύρος Δερμιτζάκης, *100 Χρόνια Σινεμά: Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Ρώμη, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 117-118.

¹²⁷ Σολδάτος, ό.π. 53.

¹²⁸ Μανόλης Αρκολάκης, *Ελληνικός κινηματογράφος (1896-1939): συγκρίσεις σε ευρωπαϊκό και μεσογειακό πλαίσιο. Τρόποι παραγωγής και διανομής*, Διδακτορική διατριβή 2009, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, σ. 51.

¹²⁹ Χαρμπίς Αιμίλιος, *Η τιμή του ελληνικού σινεμά, Η Καθημερινή*, 6 Μαρτίου 2016.

Με τη λήξη του Εμφυλίου στον πολιτικό τομέα οι φιλελεύθερες κυβερνήσεις παραδίδουν την εξουσία στη Δεξιά παντοδυναμία, το κλίμα της τρομοκρατίας παραμένει, ξερονήσια και φυλακές συνεχίζουν να γεμίζουν. Στην οικονομία παρατηρείται ποσοτική βελτίωση χωρίς να επιλύονται τα βασικά λαϊκά προβλήματα. Ο κινηματογράφος έπαιξε κυρίαρχο ρόλο στη μηχανή παραγωγής των ονείρων και συνέβαλε στο μερίδιο που του αναλογούσε στη διαμόρφωση των ιδεολογιών. Η σεναριακή φτώχεια του κύριου όγκου των ελληνικών ταινιών συναγωνίστηκε τη σκηνοθετική ένδεια της παραγωγής της και την υποκριτική ανεπάρκεια. Παρά το γεγονός του κοινού αυτού μυστικού, συνεχιζόταν η παραγωγή ταινιών (Η Αγνή του λιμανιού, Τζο ο τρομερός, Η κάλπικη λίρα, Το σωφεράκι, Μια ζωή την έχουμε, Ο ζηλιάρोगατος, Πικρό ψωμί, Η λίμνη των πόθων Κυριακάτικο ξύπνημα, Στέλλα, Το κορίτσι με τα μαύρα, Μαγική πόλις, Ο δράκος...). Κατά τον Λαζαρίδη, «εκείνο που λέμε συνήθως ότι απουσιάζει από της ελληνικές ταινίες είναι το θέμα, κάποια ιστορία, μια υπόθεση που να έχει την ικανότητα πέρα από την επιδερμική συγκίνηση να είναι ζωντανή, αληθινή να στερείται από τις αφόρητους μελοδραματισμούς και γνώριμες τετριμμένες κοινοτυπίες».¹³⁰

Αρχές της δεκαετίας του '60 ως τα μέσα της επόμενης δεκαετίας ο κινηματογράφος με τους κωμικούς και τους δραματικούς του τύπους, τα μιούζικαλ, τις βεντέτες του, τους βιοπαλαιστές, τους τσολιάδες, την αριστοκρατία, τους ήρωες, που η μοίρα προόρισε να επαναφέρουν την ηθική τάξη στον κόσμο της μυθοπλασίας και όχι της ζωής, είχε μεγαλύτερη σχέση με τις μάζες. Έτσι με τη χρήση του όρου μάζα εμφανίστηκε και ο όρος «εμπορικός» κινηματογράφος που διέφερε από τον ποιοτικό γιατί γέμιζε τις αίθουσες.¹³¹ Στις ελάχιστες ταινίες που διαπραγματεύονται ιστορικά γεγονότα της δεκαετίας του '40, οι Έλληνες σκηνοθέτες ασχολούνται περισσότερο με τον ελληνοϊταλικό πόλεμο και τη γερμανική κατοχή, υπερτονίζοντας το ρόλο και τις νίκες του ελληνικού στρατού στο αλβανικό μέτωπο, τη γενναιότητα, την αυτοθυσία και λιγότερο με το δωσιλογισμό, την οργανωμένη εαμική αντίσταση, το ρόλος της Αριστεράς, το Ολοκαύτωμα, γιατί ακολουθούν συγκεκριμένους τρόπους που επιβάλει η μετεμφυλιακή ελληνική πραγματικότητα, πειθαρχούν στην αυστηρή λογοκρισία του εθνικόφρονος συντηρητικού κράτους και προσαρμόζονται σε μια αμφίδρομη σχέση εύπεπτης προσφοράς και ζήτησης.¹³²

¹³⁰ Αλέξης Δερμεντζόγλου, *Σε Σκοτεινούς Δρόμους, Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, Ερωδιός, Θεσσαλονίκη 2007, σ.44-45.

¹³¹ Γιώργος Λαζαρίδης, *Το Χόλλυγουντ της πλατείας Κάνιγκος, Σιδέρης, Αθήνα 2003*, σ. 201.

¹³² Αγγαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος, Μαρία Γαβαλά (επιμ.), Παπαζήσης, Αθήνα 2006*, σ.197.

Στη δεκαετία αυτή κυκλοφορούσε στον πολιτικό χάρτη της χώρας, εκείνο το χαρακτηριστικό της κατάστασης, ερώτημα σύνθημα: «Ποιος κυβερνά αυτόν τον τόπο;» Στον αντίστοιχο κινηματογραφικό χάρτη, του ίδιου χώρου και χρόνου, κυκλοφορούσε το ανάλογης βαρύτητας απόφθεγμα: «Ο ελληνικός κινηματογράφος πρέπει να γίνει ελληνικός. Ο ελληνικός κινηματογράφος πρέπει να γίνει κινηματογράφος, γιατί δεν είναι τέχνη, αλλά μια απαράδεκτη σύμβαση. Δεν υπακούει στην ιδιαίτερη νομοτέλεια που επιβάλλει το αισθητικό αυτό είδος αλλά χρησιμοποιεί (προχειρότατα) τα στοιχεία που συνιστούν τη μορφή του» έγραψε στο περιοδικό *Αργώ* της Καβάλας, τον Μάιο του 1962 ο Π.Χ. Παπαδημητρακόπουλος.¹³³

Γεγονός περιορισμένης αρχικά σημασίας, που στη συνέχεια, εξελίχθηκε σαν το σημαντικότερο στην κινηματογραφική δραστηριότητα της χώρας, ήταν η καθιέρωση από το 1960, της Εβδομάδας Ελληνικού Κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη ενώ από το 1966 η Εβδομάδα μετονομάστηκε σε Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου.¹³⁴ Την πρόταση για το Φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη αντιμετώπισαν οι κριτικοί και ο Τύπος της Αθήνας με διάθεση εχθρική, σε αντίθεση με τους συναδέλφους τους στη Βόρεια Ελλάδα, με το επιχείρημα ότι είναι περιορισμένος ο χρόνος για την οργάνωσή του και κάποιιο ήταν δυσαρεστημένοι γιατί δεν υιοθετήθηκε η δική τους πρόταση για τη Ρόδο. Όλα ξεπεράστηκαν και τα κατοπινά δημοσιεύματα μεταδίδουν κλίμα θριάμβου με τον Μάριο Πλωρίτη, επικριτή αρχικά του εγχειρήματος, να γράφει στη *Ελευθερία* της 30 Σεπτεμβρίου 1960: «*Να λοιπόν, που αποκτήσαμε και το κινηματογραφικό της φεστιβάλ- και μάλιστα, όχι ένα φεστιβάλ μίζερο, αναιμικό, παρωδία, «φιάσκο», αλλά ένα φεστιβάλ που όλοι στο τέλος, ακόμα και οι πιο αντιδραστικοί, παραδέχτηκαν πως πέτυχε, πως υπήρξε σταθμός για τον «Ελληνικό κινηματογράφο, πως ήταν σχεδόν θρίαμβος».*¹³⁵

Βέβαια δεν πρέπει να ξεχνά κανείς ότι την εποχή εκείνη ο κινηματογράφος αποτελούσε προνομιακό επίπεδο για την επιβολή λογοκρισίας αν και το άρθρο 14 του Συντάγματος του 1952 όριζε ότι η απαγόρευση της λογοκρισίας και των άλλων προληπτικών μέτρων, δεν εφαρμόζονταν στους κινηματογράφους, τα δημόσια θεάματα, τη φωνογραφία, τη ραδιοφωνία και τα άλλα παρεμφερή μέσα μετάδοσης λόγου ή παράστασης.¹³⁶

¹³³Φώτος Λαμπρινός, *Κινηματογράφος. Η εποχή της καταξίωσης, Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ.9^{ος}, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 217-227

¹³⁴Ελένη Πασχαλούδη, *Ένας πόλεμος χωρίς τέλος. Η δεκαετία του 1940 στον πολιτικό λόγο, 1950-1967*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2010, 271-292.

¹³⁵Σολδάτος, *ό.π.* σ.255-260.

¹³⁶Σολδάτος, *ό.π.* 262

Ο κατοχικός νόμος ο οποίος παρέμεινε σε ισχύ μέχρι της αρχές της δεκαετίας του '60, έδινε απεριόριστες εξουσίες στην επιτροπή ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών, η οποία ασκούσε ασφυκτικό έλεγχο. Όταν η επιτροπή χαρακτήριζε μια ταινία ως κατάλληλη ή ακατάλληλη για ανηλίκους μέχρι 13 ή 17 χρόνων, αυτή η κατάταξη έπαιζε βαρύνοντα ρόλο στην εισπρακτική επιτυχία της ταινίας καθώς προσδιόριζε το κοινό στο οποίο απευθύνονταν.¹³⁷

Ακολούθησαν τα χρόνια της δικτατορίας και της αντίστασης κατά αυτής. Το μεγαλύτερο τμήμα του ελληνικού κινηματογράφου συνέπλευσε με τη δικτατορία, με τις ιστορικές ταινίες λιβανιστήρια της πολεμικής των Ελλήνων αρετής, τα φτηνά μελοδράματα και τις φαρσοκωμωδίες, που ήταν το καλύτερο στήριγμα της δικτατορικού καθεστώτος του οποίου το κύριο όπλο επιβολής του πάνω στις μάζες υπήρξε ο υπέρμετρος συναισθηματισμός. Παρόλα αυτά ο κινηματογράφος θα γνώριζε μια διαρκή άνοιξη σε όλη την επταετία αν δεν του έκλεινε το δρόμο η τηλεόραση. Η δεκαετία τελειώνει με την ευκαιριακή εκμετάλλευση του κοινού που απέδωσε αρνητικούς καρπούς: το εύκολο και φθινό θέαμα το πρόσφερε στο ίδιο κοινό ακόμα φθηνότερη ελληνική τηλεόραση, γι αυτό και η πτώση των εισιτηρίων έφτασε στο 5% σε σχέση με την προηγούμενη.¹³⁸

Στη δεκαετία του '70 στο επίκεντρο ήταν οι συζητήσεις για τη διάκριση μεταξύ του εμπορικού και ποιοτικού ή καλλιτεχνικού κινηματογράφου, διάκριση που δεν έχει άλλο σκοπό παρά να δηλώσει σαφή ρήξη και διαφορά αυτού του κινηματογράφου με το κατεστημένο. Το «κόκκινο πανί» στον εμπορικό κινηματογράφο ήταν η δραχμοποίηση των πάντων, ακόμα και των στρατοπέδων συγκέντρωσης, με τους νέους δημιουργούς να αγνοούν επιδεικτικά τις μάζες και να εισπράττουν συνειδητά το τίμημα του εγχειρήματος αυτού. Πριν την πτώση της Χούντας τα κύρια στοιχεία που εμφανίστηκαν ήταν η νέα πτώση των εισιτηρίων των ελληνικών ταινιών, η μείωση του αριθμού των ταινιών που γυρίστηκαν, η κυριαρχία των ερωτικών ταινιών, η θεαματική απουσία των μεγάλων σταρ και η εξίσου θεαματική απασχόληση της κριτικής, αλλά όχι του κοινού, με τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (Ν.Ε.Κ.). Οι σκηνοθέτες του τελευταίου πέρασαν μέσα από την καταλυτική εμπειρία των γεγονότων του Πολυτεχνείου, το Νοέμβριο του '73, γεγονότα που καθόρισαν και το κατοπινό έργο τους για αρκετά χρόνια.¹³⁹

¹³⁷ Αλέξανδρος Σβώλος, *Τα ελληνικά συντάγματα 1852-1952*, Στοχαστής, Αθήνα 1972, σ. 212-213.

¹³⁸ Ρούβας, Άγγελος, Σταθακόπουλος, Χρήστος, «*Ελληνικός Κινηματογράφος*», Β', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σελ.278.

¹³⁹ Ρουβάς, Σταθακόπουλος, *ό.π.* σ. 279.

Με την κατάρρευση της δικτατορίας και τις «πολιτιστικές» συνέπειες της, ο εμπορικός κινηματογράφος πέρασε στο περιθώριο για την επόμενη πενταετία, ενώ η πολιτική αλλαγή διευκόλυνε την ολοκλήρωση την προβολή, την προώθηση των ταινιών του ΝΕΚ από παράλληλους φορείς (φεστιβάλ, σύλλογοι, σωματεία, λέσχες, σχολές κ.λ.π.) με τους κινηματογραφιστές να πρωτοστατούν στην προώθηση των ταινιών τους μέσα από τους παραπάνω φορείς. Καμιά σημαντική αλλαγή δεν έγινε στην κρατική πολιτική και στην αντιμετώπιση των προβλημάτων του κλάδου παρά τα αγωνιστικά συνθήματα που μπορεί να οδήγησαν στη δημοκρατικοποίηση του θεσμού.¹⁴⁰

Παρότι η κατάσταση βελτιώθηκε η λογοκρισία συνέχισε τις χαλαρές επεμβάσεις της και το κράτος απέκτησε ισχυρό όπλο για να ασκεί ιδεολογικό έλεγχο τους κινηματογραφιστές, σε μια περίοδο που η οργανωμένη εμπορική παραγωγή παράπαιε και οι σκηνοθέτες του «νέου» ελληνικού κινηματογράφου, με ελάχιστες εξαιρέσεις, αδυνατούσαν να βρουν χρηματοδότες για τις ταινίες τους, με αποτέλεσμα η παραγωγή να εξαρτάται από την επιχορήγηση του ελληνικού κέντρου κινηματογράφου.¹⁴¹

Παρόλα αυτά σε συνθήκες πρωτόγνωρης ελευθερίας οι καταπιεσμένοι και περιθωριοποιημένοι ηττημένοι του Εμφυλίου διεκδίκησαν το ξαναγράψιμο της ιστορίας, προβάλλοντας τη δική τους αφήγηση και τα δικά τους επιχειρήματα απέναντι στην «επίσημη» αφήγηση που είχε επιβληθεί μέχρι τη Μεταπολίτευση.¹⁴²

Μετά από μία περίοδο κατά την οποία η δημόσια έκφραση των προσωπικών αναμνήσεων απαγορευόταν, η κατάρρευση της Χούντας απελευθέρωσε καταπιεσμένες μνήμες, με τους κινηματογραφιστές του ΝΕΚ να συνειδητοποιούν αφενός την κυριαρχία τους με τον παραμερισμό των παλιών παραγωγών και αφετέρου το οικονομικό τους αδιέξοδο, με το κράτος (επίσημη δανειοδότηση) να γίνεται υπολογίσιμο όνειρο στην ανάπτυξη της καριέρας του νέου σκηνοθέτη. Έτσι το κράτος γίνεται πολλαπλός στόχος επίθεσης των κινηματογραφιστών, κατάσταση κληρονομημένη από την προηγούμενη δεκαετία, που τώρα γίνεται αμφίδρομη.¹⁴³

¹⁴⁰ Φώτος Λαμπρινός, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 205-206.

¹⁴¹ *Τα Θεάματα* τ.360 30 Σεπτεμβρίου 1974 & 361 20 Οκτωβρίου 1974.

¹⁴² Ανδρέας Θωμόπουλος, (Η παιδική ηλικία του ελληνικού κινηματογράφου), *Θεατρικά* τ. 14-18, Αθήνα, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 1977.

¹⁴³ Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα*, Σωτηρία Κωνσταντίνου (επιμ.), Παπαζήσης, Αθήνα 2011, σ.190.

Η δεκαετία του '70 (Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;, Το προξενιό της Άννας, Ο βάλτος, κ.ά.) ήταν η εποχή της μεγαλύτερης κάμψης των εισπράξεων, της εμφάνισης της τηλεόρασης και της συνεχούς υποβάθμισης της ποιότητας του εθνικού εμπορικού κινηματογράφου. Από τη δική τους θέση οι σκηνοθέτες του ΝΕΚ, που προέρχονται κυρίως από το χώρο της Αριστεράς ήταν συνήθως νέοι και επιζητούσαν να διαπραγματευτούν την «κινηματογραφική εκδίκηση των ηττημένων». Όλα αυτά γίνονται με νέους τρόπους αφήγησης, όπου το ενδιαφέρον εστιάζόταν στην αποτύπωση της βιωμένης εμπειρίας των πολιτικών κρατουμένων, των πολιτικών προσφύγων, τη μνήμη και το τραύμα, τις επιπτώσεις στη ζωή κυρίως των ηττημένων, τις συνέπειες από την προδοσία των οραμάτων.¹⁴⁴

Μερικοί από τους νέους σκηνοθέτες συνεργάστηκαν με πρώην «βεντέτες» του εμπορικού κινηματογράφου αναθεωρώντας «μετά από ώριμη σκέψη» όπως υποστήριζαν, (ήταν πια σαραντάρηδες), τις απόψεις τους για την ποιότητα ή τη λαϊκότητα του κινηματογράφου, με γραφεία εκμετάλλευσης και διαφήμισης που έχαιραν εμπορικής εμπιστοσύνης. Βέβαια οι κριτικοί κατηγορήθηκαν για προώθηση ταινιών στρυφνών ή ακατανόητων από το κοινό, με αποτέλεσμα να εισπράξουν τη ναπέχθεια του, στάση που χρεώθηκε όλος ο ελληνικός κινηματογράφος.¹⁴⁵

Το 1981, με την πολιτική αλλαγή που σηματοδοτεί η έλευση στην εξουσία των σοσιαλιστών, οι αγώνες της Αριστεράς μυθοποιήθηκαν και η προδοσία, ο δωσιλογισμός, οι εξοντώσεις, οι εγκλεισμοί ταυτίστηκαν με τη Δεξιά, με την οπτικοποίηση και τη συναισθηματική μέθεξη να προσφέρουν μια επική αριστερή κινηματογραφική εκδοχή της Ιστορίας.¹⁴⁶ Οι περισσότερες ταινίες (Παραγγελιά, Μελισσοκόμος, Ταξίδι στα Κύθηρα, Τοπίο στην ομίχλη, Πέτρινα χρόνια...) θα ταξιδέψουν στο εξωτερικό και χάρη στην καλλιτεχνική τους αξία, την υφολογική και θεματολογική καινοτομία, τον ανθρωποκεντισμό, απέκτησαν μια παραδειγματική διάσταση, καθώς μοιάζει να μιλούν για κάθε είδους σύνορα του ανθρώπου, για κάθε είδους προσφυγιά και μετανάστευση.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Yannis Tzioumakis, (What Makes a Film Greek: Inward Investment, Outward Aspirations, and the Case of Jules Dassin's *Pote tin Kyriaki* (Never on Sunday, 1960)), Indiana University Press (2000) σ.31, Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/10.2979/filmhistory.29.2.2001?seq=1>.

¹⁴⁵ Γιάννης Σολδάτος, *ό. π.*, σ. 137.

¹⁴⁶ Πολυμέρης Βόγλης, «Πέτρινα χρόνια: Οι πολιτικοί κρατούμενοι στη συλλογική μνήμη», Φωτεινή Ταμαή (επιμ.) *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ.181-184.

¹⁴⁷ Βασίλης Ραφαηλίδης, *Ελληνικός κινηματογράφος Κριτική 1965-1995*, Αιγόκερως, Αθήνα 1995, σ.94.

Εντούτοις ο μεγάλος αριθμός των πολιτικοποιημένων ταινιών (Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο, Η δίκη της Χούντας, Το μεγάλο κανόνι, κ.,ά....)που γυρίστηκε στη δεκαετία του '80 προκάλεσε τον κορεσμό και τη σταδιακή αποστροφή του κοινού για τις ιστορικές ταινίες που συμβαδίζει με την κρίση του κινηματογράφου η οποία θα κορυφωθεί στις αρχές της δεκαετίας του '90. Η θεματολογία αλλάζει με κάποιους να μιλούν για «τέλος της Ιστορίας» στον ελληνικό κινηματογράφο¹⁴⁸.

Προχωρώντας σε μια κριτική αποτίμηση και σύγκριση μεταξύ του ελληνικού και του ευρωπαϊκού κινηματογράφου για την ίδια περίοδο, θα έλεγε κανείς ότι ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, που τη διακρίνει από αρκετών ξένων χωρών, είναι οι σχετικά λιγότερες κινηματογραφικές αναπαραστάσεις των ιστορικών γεγονότων του έθνους. Ακόμη όμως και σε περιπτώσεις που επιλέγεται ένα ιστορικό θέμα, οι συντελεστές συχνά το χειρίζονται με τρόπο «απόλυτα συμβατικό και τυποποιημένο χωρίς δυνατότητα κριτικής παρέμβασης» και το μετατρέπουν σε ρετρό αίσθηση και νοσταλγία για ένα παρελθόν που μεταφέρεται στο παρόν και γενικότερα, «αποδίδουν μια φιλμική γραφή της Ιστορίας απόλυτα συναινετική».¹⁴⁹

Ειδικότερα η ελληνική μυθοπλαστική αναπαράσταση του Ολοκαυτώματος υπόκειται σε δύο επισημάνσεις: α) Μετά το τέλος του εμφύλιου πολέμου τα τραύματα που προκλήθηκαν επιχειρήθηκε να επουλωθούν στη βάση της αφήγησης των γεγονότων από την οπτική γωνιά των νικητών, στερώντας έτσι από τους ηττημένους τη δυνατότητα της δημόσιας προβολής της δικής τους εκδοχής των γεγονότων και των δικών τους μνημών.β) Η κινηματογραφία για τις συνέπειες των πολέμων εμφανίζεται να είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την πολιτική συγκυρία και τις πολιτικο-κοινωνικές εξελίξεις της εποχής που την παράγει.¹⁵⁰

¹⁴⁸Μαρία Κομνηνού, *Οι πολιτικές της εικόνας,Μεταξύ Εικονολατρίας και Εικονομαχίας*,Μαρία Κομνηνού, Μυρτώ Ρήγου,(επιμ.), Παπαζήσης, Αθήνα 2014, σ.65-66.

¹⁴⁹Γιώργος, Λαζαρίδης, *Πάμε παρασκήνιο*;Λιβάνης, Αθήνα, 2000, σ. 17.

¹⁵⁰ Χρήστος Δερμεντζόπουλος, *Κινηματογράφος και Επανάσταση, Αναπαραστάσεις της Επανάστασης του 1821 στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αμβροσία, Αθήνα 2000, σ. 164.

Έχοντας υπόψη ότι οι ταινίες μυθοπλασίας δεν αντικαθιστούν βεβαίως τη γραπτή ιστορία, αλλά αποτελούν μια διαφορετική ανάγνωση – συμπεριλαμβανομένων των στρεβλώσεων τους – και είναι εξίσου σημαντικά στοιχεία του ιστορικού λόγου, μπορούν να διακριθούν σε τρεις μεγάλες περιόδους με βάση τις γενικές κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα: τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο από το 1945 ως το 1967 που αρχίζει με το τέλος του Πολέμου και τελειώνει με την επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας, τη δεύτερη, από το 1967 ως το 1974 από την επιβολή του πραξικοπήματος μέχρι την αποκατάσταση της δημοκρατίας και την τρίτη περίοδο που ταυτίζεται με την αποκατάσταση της δημοκρατίας από το 1974 ως το 1981.¹⁵¹

Με την παραπάνω περιοδοποίηση αναφέρονται μια σειρά τα ερωτημάτων; Πότε αρχίζει η παρουσίαση των διώξεων των Ελλήνων Εβραίων; Υπάρχουν περίοδοι που πληθαίνουν οι αναφορές στις διώξεις των Ελλήνων Εβραίων και περίοδοι στις οποίες λιγοστεύουν οι αναφορές στις διώξεις ή αποσιωπώνται; Σε ποια σημεία παρατηρούνται διαφοροποιήσεις ανάλογα με τη χρονική συγκυρία και σε ποια αντίθετα η παρουσίαση παραμένει σταθερή, άσχετα με τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις; Ποια ορολογία χρησιμοποιείται για τις διώξεις των Εβραίων γενικότερα; Ποια στάση έχει ο πληθυσμός απέναντι στους Έλληνες Εβραίους; Παρουσιάζονται Έλληνες συνεργάτες των κατακτητών στη δίωξη των Ελλήνων Εβραίων; Ποιοι από τους κατακτητές παρουσιάζονται να πρωτοστατούν στις διώξεις των Ελλήνων Εβραίων; Σε ποιους από τους κατακτητές επικεντρώνεται η παρουσίαση και ποιοι έχουν δευτερεύοντα ρόλο ή αποσιωπώνται; Και φυσικά το ερώτημα που εύστοχα έχει διατυπώσει δεκαετίες νωρίτερα ο Φερρό για το «αν ο κινηματογράφος και η τηλεόραση τροποποιούν ή όχι την ιστορική μας θεώρηση».

Στην πρώτη περίοδο οι ταινίες επικεντρώνονται στην αναπαράσταση ηρωικών κατορθωμάτων, στο επαναλαμβανόμενο μελό μοτίβο του καλού Έλληνα και κακού Γερμανού, χρησιμοποιούν την Κατοχή ως φόντο μιας ερωτικής ιστορίας, προβάλλουν την εθνική ομοψυχία και στην αποσιώπηση του γεγονότος του Ολοκαυτώματος.¹⁵²

¹⁵¹Γεώργιος Ανδρίτσος «Οι διώξεις των Ελλήνων Εβραίων στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους 1945-1981», Αντρέας Αντρέου, Σπύρος Κακουριώτης, Κόκκινος Γιώργος (επιμ.), *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα - Χρήσεις και καταχρήσεις της Ιστορίας*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2015, , σ.24.

¹⁵²Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, δηλαδή δεκαπέντε χρόνια μετά τον πόλεμο, η ανυπαρξία ελληνικών πολεμικών ταινιών μάχης και η ταυτόχρονη ανάπτυξη του είδους εκτός Ελλάδας περιγράφεται στο άρθρο του Κλείτου Κύρου, «Ο Κινηματογράφος. Πόλεμος και «πολεμικές» ταινίες», *Κριτική*, τ. 11-12 (Σεπτ.-Δεκ. 1960), σ.240-245

Οι ταινίες αυτές ως κινηματογραφικό είδος απουσιάζουν από τον κινηματογράφο της εποχής, αλλά την ίδια στιγμή η θεματική του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ενσωματώνεται σε ρομαντικές ερωτικές ιστορίες.¹⁵³ Ο ιστορικός κινηματογράφου Τάσος Γουδέλης, εύστοχα παρατηρεί ότι το παρελθόν μέσα από τον καμβά της μελοδραματικής ιστορίας παρουσιάστηκε στην οθόνη ως μία μυθολογία γενικευμένων εννοιών, όπως ο ηρωισμός και η αυτοθυσία.¹⁵⁴

Στο επίπεδο ιστορικής αφήγησης βασικό χαρακτηριστικό των περισσότερων ταινιών της περιόδου που έχουν ως κύριο ή δευτερεύον θέμα τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, είναι η αποσιώπηση των επίπονων γεγονότων γιατί όλοι γνωρίζουν ότι η αναπαράσταση ενός ιστορικού γεγονότος στην κινηματογραφική οθόνη έχει ισχυρή επίδραση στο θυμικό και στην συνείδηση του θεατή. Πλάνα από επίκαιρα του πολέμου τοποθετήθηκαν εμβόλιμα σε ταινίες που αναφέρονται στον πόλεμο. Μεταπολεμικά κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Παπαδόπουλου οι ταινίες θα πρέπει να πραγματεύονται την αυτοθυσία και τον πατριωτισμό, ενώ η άμεση αναφορά στον πόλεμο καθιστά μία ταινία χυδαία και πολεμοκάπηλη.¹⁵⁵

Η Μεταπολίτευση έφερε ριζικές αλλαγές. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, που είχε ιδρυθεί το 1970, πέρασε στη δικαιοδοσία του Υπουργείου Πολιτισμού και άρχισε να παίζει μεγαλύτερο ρόλο στη χρηματοδότηση των ταινιών. Παρόλα αυτά, η ελευθερία και κατ' επέκταση η κατάργηση της λογοκρισίας, σήμαινε ότι πλέον ήταν πιο δύσκολο για έναν σκηνοθέτη να είναι «τολμηρός». Ταυτόχρονα, η αυξανόμενη διείσδυση της τηλεόρασης στα νοικοκυριά άλλαξε τις ψυχαγωγικές συνήθειες του πληθυσμού, με συνέπεια να μειωθούν δραματικά οι αίθουσες προβολής. Από τη δεκαετία του '80, όταν γίνεται πλέον λόγος για τον μοντέρνο ελληνικό κινηματογράφο επικρατεί μία ανοιχτή αμφισβήτηση του πολιτικού συστήματος και του συνόλου των δομών της πνευματικής, κοινωνικής και της πολιτιστικής ζωής, γεγονός που αρχίζει να φαίνεται και κινηματογραφικά. Ερευνώντας το κινηματογραφικό υλικό με αντικείμενο απεικόνισης το Ολοκαύτωμα παρατηρείται ότι ο αριθμός των ταινιών πριν τη δεκαετία του 1960 είναι ελάχιστος και δεν υπάρχει σχετικό κινηματογραφικό υλικό πριν τη δεκαετία του 1950.

¹⁵³Γιώργος Ανδρίτσος, *Η Κατοχή και η Αντίσταση στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2004, σ. 21.

¹⁵⁴Τάσος Γουδέλης, (Ελληνικός κινηματογράφος και Ιστορία: μια σκιαγράφηση), *Αρχαιολογία*, τεύχος 37 (Δεκέμβριος 1990), πηγή: <http://www.archaiologia.gr/wpcontent/uploads/2019/6/21>.

¹⁵⁵Μαρία Στασινοπούλου, (Creating Distraction after Destruction: Representations of the Military in Greek Film) *Περιοδικό Νεοελληνικών Σπουδών*, Μάιος 2000 18 (1): 37-52.

Οι λόγοι είναι πολλοί και πολύπλοκοι, όπως η σκληρότητα της θεματολογίας, η «ένοχη» συνείδηση πολλών εμπλεκόμενων στον πόλεμο χωρών και ο Ψυχρός Πόλεμος. Λίγα χρόνια αργότερα όμως, από τη δεκαετία του 1960 και λόγω της αλλαγής του κοινωνικού και

πολιτικού κλίματος (αντιπολεμικό αίσθημα) και κάποιων ιστορικών συμπτώσεων, ο κινηματογράφος έστρεψε τα βλέμματα του κοινού σ' αυτό το ιστορικό γεγονός και άρχισε η παραγωγή ταινιών που αφορούσαν το Ολοκαύτωμα.¹⁵⁶

¹⁵⁶ΑθηνάΚαρτάλου, «*Το παιδί μέσα τους: αναζητώντας και αναπαριστώντας την παιδική ηλικία στον νέο και σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*»Βασιλική. Θεοδώρου, Μαρία Μουμουλίδου, Αλεξάνδρα. Οικονομίδου (επιμ.), *Πιάσε με, αν μπορείς... Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2006, σ. 116-117.

B. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

3. ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Σαν προοίμιο της έρευνας οι ελληνικές ταινίες θα διακριθούν σε αυτέςμεγάλου μήκους της κινηματογραφικής σεζόν 1945 έως και τη σεζόν του 1981, σε περιόδους με βάση τη χρονιά προβολής τους, τα κοινωνικά, οικονομικά και πολιτικά συμφραζόμενα της εποχής τους και τη συμβολή τους στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης.¹⁵⁷

Οι ταινίες θα εκληφθούν σαν ένας ιδιαίτερος τρόπος αφήγησης του παρελθόντος που υπάγεται στους περιορισμούς, τους οποίους θέτει το μέσο που χρησιμοποιεί και έχει διαμορφώσει τους δικούς του κανόνες παρουσίασης. Ο σκηνοθέτης σε αντίθεση με τον ιστορικό έχει έναν περιορισμένο χρόνο, γύρω στα 90 με 120 λεπτά, για να διηγηθεί μία ιστορία και πρέπει να το κάνει κρατώντας συνεχώς την προσοχή αυτού που πλήρωσε εισιτήριο να παρακολουθήσει την ταινία. Ο θεατής παρακολουθεί μια φορά την ταινία και δεν μπορεί (εκτός αν την βλέπει σε video ή πια να την κατεβάσει) να τη σταματήσει και να γυρίσει πίσω για να ξαναδεί ένα σημείο που τον προβλημάτισε.

Έτσι διακρίνεται: α) Η πρώτη περίοδος μεταξύ 1945-1967 που χαρακτηρίζεται από την παρουσία ορισμένων βασικών, κοινών χαρακτηριστικών. Ο Εμφύλιος πόλεμος είναι το καταλυτικό γεγονός που καθόρισε τις εξελίξεις σε όλες τις εκφάνσεις της οικονομικής, κοινωνικής και πολιτισμικής ζωής μέχρι τη Μεταπολίτευση και σε μεγάλο βαθμό μέχρι και το τέλος της περιόδου που εξετάζεται, ενώ κατάλοιπα της κληρονομιάς του εξακολουθούν να επιδρούν μέχρι σήμερα. Στο πλαίσιο αυτό είχε δημιουργηθεί ένα ιδιότυπο καθεστώς το οποίο αρνιόταν στους ηττημένους του Εμφυλίου την εθνική τους υπόσταση με βάση την αξιωματική παραδοχή ότι οι κομμουνιστές δεν είναι Έλληνες.β) Η δεύτερη περίοδος 1967-1974, καλύπτει το διάστημα από τις 21 Απριλίου 1967 μέχρι τις 23 Ιουλίου 1974 και το γεγονός που τη χαρακτηρίζει είναι η επικράτηση της χούντας των συνταγματαρχών.γ) Η τρίτη περίοδος 1974-1981, αρχίζει με την αποκατάσταση της δημοκρατίας και οριοθετείται μέχρι το 1981 με την επικράτηση στη χώρα του Πανελληνίου Σοσιαλιστικού Κινήματος.

¹⁵⁷Ο διαχωρισμός σε περιόδους είναι παρόμοιος με εκείνον που εισήγαγε ο Γεώργιος Ανδρίτσος (Πάντειο Πανεπιστήμιο Τμήμα Πολιτικής επιστήμης και Ιστορίας Αθήνα 2008) στη διδακτορική διατριβή του «*η κατοχή και η αντίσταση στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους απο το 1945 έως το 1981*» και ο Βρασίδης Καραλής, *a history of greek cinema, Continuum, Αθήνα, 2012*, σ. 13.

3.1.1 Η ταινιοθήκη της πρώτης περιόδου 1945-1967

Οι ταινίες που προβλήθηκαν την περίοδο 1945-1967 και έχουν αναφορές στις διώξεις των Εβραίων είναι οι ακόλουθες:

1. Πικρό ψωμί 1951, δράμα, αμ. 90' Παρ. Ολύμπια Φιλμ., Σκ. Γρηγόρης Γρηγορίου, Σεν. Ίντα Χριστινάκη, Φωτ. Ζόζεφ Χεπ & Μανώλης Τζανετής, Μουσ. Αργύρης Κουνάδης, Ερμ. Ελένη Ζαφειριού, Ίντα Χριστινάκη, Αλέκος Κουρής, Αλκή Παπάς, Στρατής Φλώρος.

2. Ο πύργος των ιπποτών, 1952 αμ. 78', Κωμωδία, Παρ Αν. Ζερβός, Σεν./Σκ. Γιώργος Ασημακόπουλος & Νίκος Τσιφόρος, Φωτ. Κώστας Θεοδωρίδης, Μουσ. Αργύρης Κουνάδης, Ερμ. Πέτρος Κυριάκος, Μίμης Φωτόπουλος, Ντίνος Ηλιόπουλος, Σμάρω Στεφανίδου, Αλέκος Αναστασιάδης, Κώστας Χατζηχρήστος, Σμαρούλα Γιούλη.

3. Αμόκ 1963, αμ. 100', Ερωτική, Παρ. Φίνος Φιλμ, Σκ. Ντίνος Δημόπουλος. Σεν. Ντίνος Δημόπουλος & Λάζαρος Μοντανάρης. Φωτ. Νίκος Καβουκίδης. Μουσ. Σταύρος Ξαρχάκος, Ερμ. Φλωρέτα Ζάνα, Ζώρας Τσάπελης, Λεύτερης Βουρνάς, Τάκης Εμμανουήλ, Σπύρος Καλονήρου, Δημήτρης Μπισλάνης, Ζέτα Αποστόλου, Νίκη Τριανταφυλλίδη, Μαρία Μπονέλου.

4. Αδελφός Άννα 1963, Δράμα, αμ. 90' Παρ. Τζαίμς Πάρις, Σκ. Γρηγόρης Γρηγορίου, Σεν. Τζον Νόρμαν. Φωτ. Γρηγόρης Δανάλης, Μουσ. Γιώργος Κατσαρός, Ερμ. Πέτρος Φυσούν, Ξένια Καλογεροπούλου, Μάνος Κατράκης, Βύρων Πάλλης, Χαριτίνη Καρόλου.

5. Ο κατήφορος μιας ορφανής ή Το παραστράτημα μιας ορφανής, Δράμα 1963, αμ. Διάρκεια: 75', Παρ. Ορέστης Φιλμ, Είδος: Δραματική, Σκ. , Σεν: Αύγουστος Σκλάβος, Φωτ. : Θανάσης Παπαδούκας, Μουσ: Θέμης Μόρος. Ερμ. Άντα Αναγνώστου , Γιάννης Μπέσκος , Νατάσα Ράμου.

6. Προδοσία 1964 αμ. 100', Παρ. Κλέαρχος Κονιτσιώτης, Σκ. Κώστας Μανουσάκης, Σεν. Κώστας Μανουσάκης & Αρης Αλεξάνδρου, Φωτ. Νίκος Γαρδέλης, Μουσ. Χρήστος Μουραμπάς, Ερμ. Πέτρος Φυσούν, Μάνος Κατράκης, Έλλη Φωτίου, Δημήτρης Μυράτ, Δημήτρης Νικολαΐδης, Ζώρζ Σαρρή, Ντόρα Βολονάκη, Βαγγέλης Καζάν.

7. Να ζη κανείς ή να μη ζη;, 1966, αμ., 96', Παρ. Αφοί Ρουσόπουλοι-Γ. Λαζαρίδης-Δ.Σαρρής-Κ. Ψαρράς, Κωμωδία, Σκ. Ορέστης Λάσκος, Σεν. Ντίνος Δημόπουλος , Λάζαρος Μοντανάρης , Γιώργος Λαζαρίδης, Φωτ: Γρηγόρης Δανάλης, Μουσ: Κώστας Κλάββας, Παρ: Γιώργος Λαζαρίδης, Κώστας Ψαρράς, Δημήτριος Σαρρής, Ερμ. Ντίνος Ηλιόπουλος, Λάμπρος Κωνσταντάρας,

Συνομογραφίες αμ.: ασπρόμαυρο/ **Ερμ.:** Ερμηνεία/ **Μουσ.:** Μουσική/ **Παρ.:** παραγωγή/ **Σεν. :** Σενάριο/ **Σκ. :** Σκηνοθεσία/ **Φωτ. :** Φωτογραφία/ **χρ.:** χρωματιστό.

ΟΙΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΑΠΟΤΥΠΩΣΑΝ ΤΟ ΟΛΟΚΑΥΤΩΜΑ

3.1.1 Πικρό ψωμί

Στην ταινία *Το Πικρό Ψωμί*, που έκανε πρεμιέρα στις 17 Δεκεμβρίου 1951 γίνεται η πρώτη αναφορά στις διώξεις των Ελλήνων Εβραίων.¹⁵⁸ Η Ίντα Χριστινάκη έγραψε το σενάριο ενώ τη σκηνοθεσία υπέγραψε ο Γρηγόρης Γρηγορίου.

Η διαφημιστική καταχώριση τονίζει: «Λαϊκός συναγεμός στους κινηματογράφους». Είναι η πρώτη ταινία που τόλμησε να περιγράψει τις άθλιες συνθήκες ζωής της εργατικής τάξης στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, μέσα από την ιστορία μιας οικογένειας που παλεύει να ξεφύγει από τη μιζέρια, αλλά τελικά υποκύπτει στα χτυπήματα της σκληρής πραγματικότητας. Το όνειρο της οικογένειας να σπουδάσει ο μικρός γιος θα μείνει ανεκπλήρωτο, γιατί θα αναγκαστεί να σταματήσει το σχολείο και να ριχτεί στη βιοπάλη. Τα προβλήματα της οικογένειας οφείλονται κατά ένα μέρος στην Κατοχή, καθώς ο μεγάλος γιος έχασε τα χέρια του από την έκρηξη μιας γερμανικής χειροβομβίδας. Η ζωή του είναι μια κόλαση, ενώ νιώθει πως είναι βάρος για τους άλλους, «ένα παραπανίσιο στόμα». Έτσι, για να τους απαλλάξει αλλά και για να λυτρωθεί, δίνει τέλος στη ζωή του πέφτοντας στη θάλασσα.¹⁵⁹

Ο Γρηγόρης Γρηγορίου για τη συγκεκριμένη ταινία αναγνωρίστηκε, παρά τις αντιρρήσεις του, ως ο «πατέρας» του ελληνικού νεορεαλισμού.¹⁶⁰

Ο ίδιος δήλωσε γι αυτούς του χαρακτηρισμούς:

*Όταν το γύριζα μόνο τον ιταλικό νεορεαλισμό δεν είχα σαν πρότυπο. Τόσο η νοοτροπία μου, όσο και η αισθητική μου ταιριάζουνε περισσότερο με τον γαλλικό κινηματογράφο του μεσοπολέμου και ιδιαίτερα με τις ταινίες του Ρενουάρ και του Καρνέ και οι δικές τους εικόνες λειτουργούσαν υποσυνείδητα σε όλο το γύρισμα της ταινίας. Και αν εξαιρέσει κανένας τις σκηνές που γύρισα στους δρόμους, όλες οι άλλες μόνο νεορεαλιστικό ύφος δεν θυμίζουν.*¹⁶¹

¹⁵⁸Για τους συντελεστές των ταινιών βλέπε Στάθης Βαλούκος: *Η φιλομορφία του ελληνικού κινηματογράφου (1914-1998)*, Αιγόκερως, Αθήνα 1998 & *Η φιλομορφία του ελληνικού κινηματογράφου (1914-2007)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2007. Επίσης Δημήτρης Κολιοδήμος, *Λεξικό ελληνικών ταινιών 1914-2000*, Γένος, Αθήνα 2001 & Αγγελος Ρούβας & Χρήστος Σταθακόπουλος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ιστορία-Φιλομορφία - Βιογραφικά 1905-2004*, 2 τόμοι, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.

¹⁵⁹*Τα Νέα* 18 Δεκεμβρίου 1952, 2

¹⁶⁰Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο. Τα ηρωικά χρόνια*, Αιγόκερως, Αθήνα 1996, σ. 116.

¹⁶¹Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, 1^{ος} τόμος 1900-1967, Αιγόκερως, Αθήνα 2002, σ.78-79

Στην ταινία αυτή του 1951 διαπιστώνεται η πρώτη αναφορά στις διώξεις των Γερμανών ενάντια στους Έλληνες Εβραίους, μέσα από την ιστορία του «άρχοντα», ο οποίος επέζησε από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης και δεν μιλάει σε κανένα, κλειδαμπαρώνεται στο δωμάτιό του, ζωγραφίζοντας αλλόκοτες μορφές και σχεδιάζοντας περίεργα μηχανήματα. Έχει χάσει το λογικό του από τις συμφορές, καθώς στις πορείες και στα στρατόπεδα συγκέντρωσης έχασε τη γυναίκα του και δύο παιδιά.

Ο δεύτερος γιος ζητάει από αυτόν να κατασκευάσει μία μηχανή που να γυρνάει τις σελίδες των βιβλίων, ώστε να μπορεί να διαβάσει ο ανάπηρος αδερφός του. Για να τον πείσει λέει: «Είναι χιλιάδες άνθρωποι σε όλο τον κόσμο δίχως χέρια. Κι όσο θα γίνονται πόλεμοι, τόσο θα πληθαίνουν οι κουλοί και οι σακάτηδες». Με αυτή τη μηχανή θα ασχολείται μέχρι το θάνατό του ο «άρχοντας», που δε θα προλάβει να πάει στο Ισραήλ, όπου, όπως λέει η κόρη του, «Θα φτιάξουμε μία καινούρια ζωή. Θα μας δώσουν ένα σπιτάκι. Όλοι θα σε αγαπάνε και θα σε σέβονται, όπως στο στρατόπεδο που σε φώναζαν άρχοντα».

Η ιστορία θα μπορούσε να είναι μελόδραμα, όμως όπως συμβαίνει στην καθημερινότητα στο τέλος ο φτωχός παραμένει φτωχός, χωρίς να υπάρχουν καλά πλούσια βασιλόπουλα και αναπάντεχα λαχεία. Έτσι έθεσε τα θέματά του ο ιταλικός νεορεαλισμός και κάπου εκεί τον συνάντησε ο Γρηγορίου έστω κι αν δεν το γνώριζε. Ακόμα η αγωνία του σκηνοθέτη να στήσει μια ταινία με το καλλιτεχνικό του αισθητήριο και ατμόσφαιρα που δεν εκμεταλλεύεται, αλλά αναπαράγει και καταδεικνύει χώρους και τρόπους ζωής, ήταν τα στοιχεία που στρέφουν και σήμερα την προσοχή μας στο Πικρό ψωμί, παρά την ανάπηρη τεχνική υποδομή της εποχής που άφησε έντονη τη σφραγίδα της στην ταινία. Πρόβλημα δημιούργησε στην παραγωγή ο θάνατος του Γιάννη Φλώρου στη διάρκεια των γυρισμάτων, που ανάγκασε τον σκηνοθέτη να καταφύγει σε τρικ, χρησιμοποιώντας την πλάτη άλλου που εκτιμήθηκε μάλιστα από την κριτική σαν αισθητική θέση. Παρουσιάζει ενδιαφέρον η ανίχνευση των διαφορετικών εικόνων του «Εβραίου» στο Πικρό Ψωμί. Στη σκηνή που ο μικρός γιος διηγείται σε ένα φίλο του τα μαρτύρια που πέρασε ο «άρχοντας», εκείνος εκφράζει το βαθιά ριζωμένο αντισημιτισμό, ιδίως των καθυστερημένων λαϊκών στρωμάτων που καταλόγιζαν στους Εβραίους ότι είχαν σκοτώσει τον Χριστό και έπαιρναν στα σοβαρά τις ιστορίες για τους Εβραίους που θυσιάζουν παιδιά χριστιανών.¹⁶²

¹⁶²Σολδάτος, *ό.π.* σ. 78-79.

«Καλά τους κάνανε. Αυτοί γιατί σκοτώσανε τον Χριστό; Η μάνα μου λέει πως οι Εβραίοι βάζουν τα παιδιά στα βαρέλια και τους πίνουν το αίμα.», για να εισπράξει την οργισμένη απάντηση του μικρού: «Σαχλαμάρες».

Εκτός όμως από την κλασσική απεικόνιση του Εβραίου ως αποδιοπομπαίου τράγου και θύματος, έχουμε και την εικόνα του «έξυπνου Εβραίου», με υψηλή νοημοσύνη και εξαιρετική δημιουργική ικανότητα, που είναι ένας από τους πιο ισχυρούς μύθους στη σύγχρονη δυτική σκέψη.¹⁶³ Ο ένας γιος λέει στον «άρχοντα»: «Εσείς οι Εβραίοι είστε έξυπνοι άνθρωποι. Βγάλατε, λένε, μεγάλα κεφάλια, για αυτό σας κυνήγησε κι ο Χίτλερ».

Οι περισσότεροι κριτικοί προσπέρασαν, χωρίς κανένα σχόλιο, την αναφορά στις διώξεις των Ελλήνων Εβραίων.

Στα *Νέα* (με την ορθογραφία της εποχής) διαβάζουμε:

« ..Προσπαθεί να ξεφύγει από την κατά συνθήκη γραφικότητα και να δώσει ουσιαστικότερες πλευρές της ελληνικής ζωής. Ο απεγνωσμένος αγώνας μιας φτωχής εργατικής οικογένειας για να εξασφαλίσει το καθημερινό ψωμί της, χωρίς εν τούτοις να το κατορθώνει, αποτελεί το κεντρικό της θέμα αυτό και μόνο το γεγονός της εκλογής του θέματος, αποτελεί ένα σημαντικό βήμα προς τα εμπρός, που δεν θα έπρεπε να μείνει απαρατήρητο».¹⁶⁴

Ο Μιχάλης Περάνθης έγραψε στην *Αθηναϊκή*:

«...αποτελεί τη πρώτη προσπάθεια τέχνης και το καταφέρνει κατά το μεγαλύτερο ποσοστό. Η τεχνική επεξεργασία φανερώσει συναίσθησι ευθύνης και η όλη διεύθυνσις χαρακτηρίζεται από συνεχή φροντίδα με πολλές στιγμές ευτυχών εμπνεύσεων ...Θα μπορούσε κανείς να θυμηθεί τον Κλέφτη των ποδηλάτων και το Δος ημίν σήμερα, σε ωρισμένα σημεία...».

η Ελένη Βλάχου σχολίασε στην *Καθημερινή*:

«...Η ατμόσφαιρα του έργου είναι πολύ πιο λιτή, πιο κινηματογραφική, πιο ρεαλιστική από ό,τι μας έχουν συνηθίσει τα ελληνικά φιλμ. Ο διάλογος μετρημένος, λογικός. Μελόδραμα δεν συναντά κανείς. Υπάρχει αλήθεια και συναίσθημα ...Αλλά όλα αυτά τραυματισμένα από τεχνική ανεπάρκεια....».

¹⁶³Eric Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, Θεμέλιο, Αθήνα 1991, σ.158.

¹⁶⁴Τα Νέα 18/12/1952, 2, *Ο μέσος θεατής, Τα πιο ενδιαφέροντα φιλμ*.

¹⁶⁵Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο. Τα ηρωικά χρόνια*, Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σ. 116.

Η *Εστία* υπογράμμισε:

«[...]περιγράφει τη φτώχεια και τη δυστυχία μιας εργατικής οικογένειας που πασχίζει να «τα φέρη βόλτα» και να βγάλει τον «επιούσιον» ...η μελαγχολική αυτή ατμόσφαιρα απεδόθη θαυμάσια από το σκηνοθέτη, μέχρι σημείου ώστε να νομίζη κανείς ότι δεν πρόκειται περί ελληνικού, αλλά περί ενός από τα καλά ιταλικά φιλμ. Έχει και ζωή και δύναμη και παραστατικότητα και αρκετά σκηνοθετικά ευρήματα ».¹⁶⁶

Αντίθετα ο Κώστας Σταματίου προχώρησε στο συσχετισμό των διώξεων των Εβραίων από τους Γερμανούς με τις διώξεις των αριστερών αγωνιστών από το μετεμφυλιακό κράτος, ζητώντας τη λήθη του παρελθόντος και την επιστροφή στην ομαλότητα. Τόνισε στο επίσημο όργανο της ΕΔΑ, τη Δημοκρατική:

«...Όλοι μας ξέρουμε ποιους κινδύνους διατρέχουν αυτοί που επιχειρούν να σηκώσουν τα πέπλα που σκεπάζουν τη σαπίλα και τις ανιάτες πληγές της εθικοφοροσύνης. Γι αυτό υποδεχόμαστε με θαυμασμό και αγάπη την προσπάθεια ...να μας δώσουν μία σειρά εικόνες από τη μαύρη ζωή που, εδώ και εφτά ακριβώς χρόνια, ζει ο μαρτυρικός μας λαός για ένα κομμάτι πικρό ψωμί που με κόπο αποσπά από τους ξενόδουλους κυβερνήτες του ...λένε πως η μιζέρια είναι κακό πράμα και πως γι' αυτή φταίνε αυτοί που κερδίζουν υπέρογκα ποσά απ' τον ιδρώτα του εργαζόμενου, πως οι πόλεμοι σακατεύουν τα παλικάρια και ερειπώνουν τις ψυχές τρυφερών κοριτσιών, πως τα βασανιστήρια στα Μπούνχεβαλντ, στα Μακρονήσια και τις φυλακές ντροπιάζουν το ανθρώπινο γένος και τον πολιτισμό και πως, αν δεν ξεχαστούν τα παλιά και δεν ξαναγυρίσει η ομαλότητα σ' ένα τόπο, προκοπή δεν γίνεται.....».¹⁶⁷

Η ταινία δεν είχε καλή εισπρακτική πορεία και κατατάχτηκε 12η ανάμεσα σε 15 ταινίες τη σεζόν 1951-1952 με 33.824 εισιτήρια.

3.1.2 Ο πύργος των ιπποτών

Αναφορά στις διώξεις των Ελλήνων Εβραίων, αν και ελάχιστη, γίνεται στην κωμωδία *Ο Πύργος Των Ιπποτών* σε σενάριο και σκηνοθεσία του Γιώργου Ασημακόπουλου και του Νίκου Τσιφόρου το 1952.

¹⁶⁶Γρηγορίου, *ό.π.*, σ. 117 & 120-121.

¹⁶⁷Γρηγορίου, *ό.π.*, σ.122.

Ένας φιλήσυχος μανάβης, ο πρωταγωνιστής, παίρνει ένα γράμμα που τον ενημερώνει για τον θάνατο του φίλου του, Ααρών Λεβί, ο οποίος «πέθανε ψητός στο φούρνο στο στρατόπεδο του Μπούνχεβαλντ τον Απρίλιο του 1944». Στενοχωρημένος μονολογεί «Βρε το φουκαρά. Και το 'πα, μόλις τον πιάσανε οι Γερμανοί». Στην αντίδραση της γυναίκας του «Μην κάνεις έτσι. Αδερφός μας ήταν;», απαντά «Τι λες ρε Όρσα; Μαζί μεγαλώσαμε. Μαζί ξεκινήσαμε για δουλειά. Άλλο αν αυτός έκανε παράδες. Οι Εβραίοι τα καταφέρνουν». Μάλιστα αρχικά αρνείται να κρατήσει για λογαριασμό του τις 13 κάσες με λίρες, που του είχε εμπιστευτεί ο Ααρών, μολοντί του είχε πει «Αν δεν γυρίσω, τα λεφτά είναι δικά σας». Μετά τις επίμονες πιέσεις της γυναίκας του, δέχεται να χρησιμοποιήσει τις χρυσές λίρες που είχε κρύψει στο υπόγειο, ο μακαρίτης πλέον, Εβραίος συνεταιίρος του. Ένας δάσκαλος τού ανακοινώνει ότι κατάγεται από Φράγκους ευγενείς και ότι κληρονομεί το δουκάτο των Αθηνών. Ο μανάβης μετακομίζει σε έναν πύργο, και με το θησαυρό του μακαρίτη ζει μια ζωή γεμάτη χλιδή. Στην πραγματικότητα, όμως, νοσταλγεί την παλιά απλή ζωή του. Η κόρη του είναι ερωτευμένη με τον γιο ενός πολιτικού αριστοκρατικής καταγωγής, δυσκολεύεται όμως να συμβιβαστεί με το «λαϊκό» παρελθόν του πατέρα της. Η παρέμβαση ενός φίλου και συνάδελφου του πατέρα της, θα βοηθήσει στο να μπουν τα πράγματα στη θέση τους.

Τελικά με τα χρήματα του Ααρών θα αλλάξει η οικονομική και η κοινωνική θέση του. Οι κριτικοί προσπέρασαν χωρίς κανένα σχόλιο το ζήτημα της τύχης των Εβραίων. Στην *Απογευματινή* διαβάζουμε το σχόλιο: «...η τραβηγμένη ιστορία ενός μανάβη που γίνεται κόμης κλπ. Δεν περιέχει κανένα ελληνικό στοιχείο...».¹⁶⁸

Η ταινία κατατάχτηκε 4η ανάμεσα σε 22 ταινίες τη σεζόν 1952-1953 με 109.701 εισιτήρια.

3.1.3 Αμόκ

Στην ταινία παραγωγής Φίνος Φιλμ, μουσικής και σκηνοθεσίας του Ντίνου Δημόπουλου, *Αμόκ*, του 1963 που έγραψε και το σενάριο ο σκηνοθέτης μαζί με τον Λάζαρο Μοντανάρη διαπιστώνεται μια εκτεταμένη αναφορά στις διώξεις των Ελλήνων Εβραίων της Θεσσαλονίκης και την καταστροφή της μεγάλης εβραϊκής κοινότητας της πόλης, η οποία ήταν ακμαία για αιώνες.

¹⁶⁸«Αι ταινίαι της εβδομάδος», *Η Απογευματινή* 20 Οκτωβρίου 1952.

Το 1950 μια ομάδα κοριτσιών δραπετεύει από το αναμορφωτήριο, για να γλιτώσει από την κακομεταχείριση των φυλάκων και καταφεύγει σε ένα έρημο νησί μέχρι να ξεχαστεί η απόδραση. Ανάμεσα τους είναι και μια Ελληνίδα Εβραία, η Φλωρέτα Ζάννα, που έχασε τους δικούς της στη Θεσσαλονίκη. Όμως πέφτουν πάνω σε έναν αξιωματικό των SS, ο Ζώρας Τσάπελης, που είχε πρωτοστατήσει στην εξόντωση των Εβραίων της Θεσσαλονίκης και που αναζητά μαζί με τους συνεργάτες του ένα θησαυρό που έθαψαν οι Γερμανοί όταν έφευγαν, «κάτω από τα πυρά των αγγλικών αεροπλάνων». Ένας δωσίλογος, ο Σπύρος Καλογήρου, αναφέρει: «Είχε καθαρίσει 10.000 Εβραίους στη Θεσσαλονίκη. Όλες οι συμμαχικές αστυνομίες τον αναζητούν. Μαζί του ήμουν στην Κατοχή. Μπαίναν στα σπίτια και τα ρήμαζαν. Οι Εβραίοι είχαν τις κωνομησιές τους».

Ο αξιωματικός αναγκάζει τις κοπέλες να σκάβουν για το θησαυρό. Σχεδιάζει να σκοτώσει τις κοπέλες και τους συνεργάτες του για να μην μοιραστεί το θησαυρό. Το μόνο ανθρώπινο συναίσθημα που νιώθει είναι η αγάπη για το γιο του, Λευτέρης Βουρνά, που είναι ο μόνος που φέρεται στις κοπέλες με ανθρωπιά, ενώ δείχνει ιδιαίτερη συμπάθεια στην Εβραία, εξοργίζοντας τον πατέρα του, γιατί «ο γιος του σαλιαρίζει με μία Εβραία». Οι κοπέλες βάζουν δυναμίτη στη βάρκα που κοιμούνται οι τυχοδιώκτες, αλλά η Εβραία, η οποία θεωρεί ότι είναι έγκλημα, την τελευταία στιγμή τον πετάει στην θάλασσα. Ακολουθεί ο άγριος ξυλοδαρμός και ο βιασμός των γυναικών. Οι κοπέλες κατηγορούν την Εβραία. «Το 'χει η φάρα τους να καρφώνουν». Στη συνέχεια πιάνουν το γιο του αξιωματικού και η Εβραία απειλεί ότι θα τον σκοτώσει. Όταν ο αξιωματικός την παρακαλεί «Λυπήσου με. Δεν έχω άλλο παιδί», εκείνη απαντά «Είχα άλλη μάνα εγώ; Τότε που σε παρακαλούσα, τι έκανες Γερμανέ;». Οι συνεργάτες του αξιωματικού ορμάνε και αφοπλίζουν την Εβραία. Ο γιος του αξιωματικού λέει ότι θα την τιμωρήσει ο ίδιος. Την οδηγεί σε μία έρημη παραλία και την αφήνει ελεύθερη, πυροβολώντας στον αέρα. Εκείνη περνά κολυμπώντας στο απέναντι χωριό και ειδοποιεί τους κατοίκους. Στην τελική σκηνή ο αξιωματικός πέφτει νεκρός στην ανταλλαγή των πυροβολισμών με τους χωροφύλακες. Τα μέλη της σπείρας συλλαμβάνονται, ενώ οι κοπέλες θα γυρίσουν στο αναμορφωτήριο. Στο φινάλε ο γιος του Γερμανού αξιωματικού φεύγει μαζί με την Εβραία. «Ο πατέρας μου πλήρωσε. Πρέπει να ξεχάσουμε. Δως μου το χέρι σου».

Ο Δημόπουλος, που ήταν ενταγμένος στην Αριστερά, κάνει ένα κήρυγμα υπέρ της λήθης του τραγικού παρελθόντος και της συμφιλίωσης των παλιών εχθρών. Το κήρυγμα δεν περιορίζεται στις σχέσεις των Εβραίων με τους Γερμανούς, αλλά επεκτείνεται στις σχέσεις μεταξύ των Ελλήνων που εξακολουθούσαν να ζουν τις συνέπειες των εμφύλιων συγκρούσεων.

Το νησάκι λεγόταν Υβάλα κι ήταν στη μέση του Αμβρακικού κόλπου. Έρημο κι απομονωμένο από τον υπόλοιπο κόσμο, το είχαν για καταφύγιο οι γλάροι μονάχα και τα θαλασσοπούλια. Το συνεργείο και οι ηθοποιοί, που ανάμεσά τους ήταν κι ο Τάκης Εμμανουήλ, ο Δημήτρης Μπισλάνης, ο Σπύρος Καλογήρου, ο Γιώργος Τζαβέλλας κ.ά., εγκατασταθήκαμε όλοι σε σπιτάκια στην Κορωνησία, ένα πανέμορφο θαλασσοχώρι, και πηγαίναμε στην Υβάλα κάθε πρωί με βενζίνες. Ήταν δεν ήταν ένα τέταρτο η διαδρομή. Εκεί γίνονταν τα πιο πολλά γυρίσματα. (απόσπασμα απο το βιβλίο του Ντίνου Δημόπουλου για τον ελληνικό κινηματογράφο αφιέρωμα στην ταινία Αμόκ) .

Με τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζει την Εβραία, ο σκηνοθέτης καταφέρεται ενάντια στον αντισημιτισμό μεγάλου μέρους της ελληνικής κοινωνίας. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το 1961, ενώ ήταν σε εξέλιξη η δίκη του Eichmann, νεοφασίστες είχαν ξυλοκοπήσει φοιτητές και βουλευτές της ΕΔΑ και είχαν επιτεθεί σε γραφεία εφημερίδων φωνάζοντας «Ζήτω ο Eichmann» και «Θα σας κάνουμε σαπούνια».¹⁶⁹ Η ταινία θύμιζε την υπόθεση Μέρτεν, η οποία είχε προκαλέσει έντονη πολιτική αντιπαράθεση. Ο Μέρτεν είχε πρωταγωνιστικό ρόλο στην εκτόπιση των Ελλήνων Εβραίων της Θεσσαλονίκης και είχε επωφεληθεί από τη διάθεση των περιουσιών τους. Το 1957 επέστρεψε στην Ελλάδα για να καταθέσει στη δίκη ενός πρώην διερμηνέα του. Τότε είχε κυκλοφορήσει η φήμη ότι είχε επιστρέψει για να πάρει τα λάφυρα που είχε κρύψει φεύγοντας από την Ελλάδα. Μάλιστα μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 2000 δύτες αναζητούσαν στα ανοιχτά του Μεσσηνιακού κόλπου το θησαυρό που υποτίθεται ότι πόντισε εκεί.¹⁷⁰ Συνελήφθη και οδηγήθηκε στο δικαστήριο κατηγορούμενος για εγκλήματα πολέμου. Μολονότι καταδικάστηκε σε 25 χρόνια φυλάκιση, μετά από δύομιση χρόνια κράτησης, απελάθηκε στις 5 Νοεμβρίου του 1959 στη Δυτική Γερμανία, γιατί φαίνεται ότι είχε στα χέρια του πληροφορίες για το κατοχικό παρελθόν μελών της κυβέρνησης του Κωνσταντίνου Καραμανλή.¹⁷¹

¹⁶⁹ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Τα ντοκουμέντα 1900-2000*, Αιγόκερως, Αθήνα 2004, σ.420.

¹⁷⁰ Mark Mazower, *Θεσσαλονίκη Πόλη των Φαντασμάτων. Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι και Εβραίοι 1430-1950*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ.537-538.

¹⁷¹ Hagen Fleisher, *Στέμμα και σβάστικα. Η Ελλάδα της κατοχής και της Αντίστασης 1941-1944*, Παπαζήσης, Αθήνα 1995, 326 & Σούζαν-Σοφία Σπηλιώτη, Μία υπόθεση πολιτικής και όχι δικαιοσύνης: Η δίκη Μέρτεν (1957-1959) και οι ελληνογερμανικές σχέσεις, Mazower Mark (επιμ.), *Μετά τον πόλεμο. Η ανασυγκρότηση της οικογένειας, του έθνους και του κράτους στην Ελλάδα, 1943-1960*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003, σ. 317-326.

Η *Επιθεώρηση Τέχνης* σχολίασε καυστικά: «...Σαν αποκορύφωμα συλλαμβάνεται με την κατηγορία ότι «ενήργησε κατασκοπεία» ένας εθνικός ήρωας της περιωπής του Μανώλη Γλέζουενώ αντίθετα δήμιοι του ελληνικού λαού, όπως ο διαβόητος Μέρτεν, αφήνονται ελεύθεροι».¹⁷²

Οι κριτικοί προσπέρασαν χωρίς κανένα σχόλιο το ζήτημα της τύχης των Εβραίων. Στην *Αυγή* διαβάζουμε:

«...Δεν αποκλείουμε από την οθόνη ούτε τον ερωτισμό ούτε τη βιαιότητα με τον όρο να μην γίνονται μοναδικός σκοπός, να μην έχουν μόνο λόγο να ερεθίσουν τα κατώτερα ένστικτα του θεατή, πράγμα που δυστυχώς συμβαίνει σε αυτή την ταινία.Λυπούμαστε που το λέμε αυτό στην περίπτωση του Ντίνου Δημόπουλου, που έχουμε εκτιμήσει παλαιότερη δουλειά του».¹⁷³

Τα *Νέα* σχολίασαν καυστικά:

«Το κορμί μου δεν το 'χει δη κανείς ως τώρα –ή κάτι παρόμοιο- λέει η νεαρά καλλιτέχνης Ζέτα Αποστόλου σε μια σκηνή της ταινίας *Αμόκ*. Χιούμορ του Ντίνου Δημόπουλου; Ποιος ξέρει; Το γεγονός είναι ότι μόλις η Ζέτα προφέρει τη φράση, το κοινό ξεσπά σε γέλωτες, γιατί, λόγω, τόσων και τόσων κινηματογραφικών «στριπτηζ», το κορμί της καλλιτέχνης το 'χει δη η μισή Ελλάς».¹⁷⁴

Στο ίδιο κλίμα η Ειρήνη Καλκάνη υπογράμμισε στην *Απογευματινή*: «...Γυμνά, σαδισμός, ξύλο, βιασμοί, θάνατοι, όλα βουτηγμένα σε μία σάλτσα μελοδράματος...».¹⁷⁵ Μόνο στον *Κινηματογραφικό Αστέρα* συνάντησα μια μικρή αναφορά στο ζήτημα των διώξεων των Εβραίων: «.....περιπετειώδες κοινωνικό δράμα αξιώσεων, που θίγει το φυλετικό πρόβλημα και το θέμα του αντισημιτισμού».¹⁷⁶ Κατατάχτηκε 18η ανάμεσα σε 92 ταινίες τη σεζόν 1963-64 με 222.288 εισιτήρια.

¹⁷² *Εν ονόματι του Έθνους, Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 46-48 Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1958, σ.4.

¹⁷³ *Οι ταινίες της εβδομάδας, Η Αυγή* 11/12/1963.

¹⁷⁴ *Ο αδιάκριτος, Αδιακρίσιες, Τα Νέα* 24/12/1963.

¹⁷⁵ Ειρήνη Καλκάνη, *Η κριτική των ταινιών της εβδομάδος, Η Απογευματινή* 10/12/1963.

¹⁷⁶ *Η κριτική μας, Κινηματογραφικός Αστήρ*, τ. 927 15/8/1963, σ.9.

3.1.4 Αδελφός Άννα

Στην ταινία που σκηνοθέτησε ο Γρηγόρης Γρηγορίου, δωδέκατη στη σειρά, *Ο Αδελφός Άννα*, σε παραγωγή Τζέιμς Πάριζτο 1963 ένα καλογεροπαίδι του μοναστηριού είναι στην πραγματικότητα μια Ελληνίδα Εβραία την οποία έκρυψε ο καλόγερος, όταν οι Γερμανοί κυνηγούσαν τον πατέρα της. Το σενάριο έγραψε ο Τζον Νόρμαν και διασκεύασε ο Πάνος Κατσέλης.

Μαρτυρίες λένε πως η αρχική ιδέα στη διαδρομή της ως την κινηματογραφική οθόνη, ταλαιπωρήθηκε αρκετά, τόσο στη σεναριακή διασκευή όσο και από την επέμβαση της λογοκρισίας, με αποτέλεσμα να αμβλυθθεί το αρχικό της ενδιαφέρον.¹⁷⁷ Κέρδισε το «αργυρούν βραβείον ερμηνείας» για τον Πέτρο Φυσούν στην τέταρτη εβδομάδα ελληνικού κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη το 1963.¹⁷⁸

Κατατάχτηκε 20η ανάμεσα σε 92 ταινίες τη σεζόν 1963-1964 με 218.112 εισιτήρια.

3.1.5 Το παραστράτημα μιας ορφανής

Στο *Παραστράτημα Μιας Ορφανής ή Ο κατήφορος μιας ορφανής* του Αύγουστου Σκλάβου το 1963, ένα μελόδραμα που αφηγείται τις περιπέτειες δυο ερωτευμένων νέων, με φόντο τις εξελίξεις από τον τορπιλισμό της Έλλης μέχρι την απελευθέρωση, γίνεται μια αναφορά σε μια Εβραιοπούλα καμαριέρα που την κατέδωσαν τα αφεντικά της.

«Την εκμεταλλεύονταν με τον πιο αισχρό τρόπο .στο τέλος για να απαλλαγούν μια και καλή από αυτή την προδώσανε στους Γερμανούς. Έμαθα πως τη στείλανε στο στρατόπεδο του Άουσβιτς». Κατατάχτηκε 90η ανάμεσα σε 92 ταινίες τη σεζόν 1963-1964 με 5.434 εισιτήρια.¹⁷⁹

3.1.6 Η προδοσία

Η *Προδοσία* το 1964, ξεκινώντας από την περιγραφή μιας τραγικής ερωτικής ιστορίας ανάμεσα σε ένα Γερμανό αξιωματικό και μια Ελληνίδα Εβραία, την οποία κρύβει στο σπίτι της μια οικογένεια Ελλήνων κάνει μια εκτενή αναφορά στις θηριωδίες των Γερμανών στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Τη σκηνοθεσία υπογράφει ο Κώστας Μανουσάκης, ενώ το σενάριο είναι του Άρη Αλεξάνδρου, ενός από τους σπουδαιότερους ποιητές και πεζογράφους της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς.

¹⁷⁸ Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 420.

¹⁷⁹ Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 424.

Η διαφημιστική καταχώριση μιλάει για συγκλονιστική υπερπαραγωγή του Κλέαρχου Κονιτσιώτη με τους Φυσούν, Κατράκη, Μυράτ και την αποκάλυψη Έλλη Φωτίου, τονίζει ότι η αξία συμβαδίζει με την εμπορικότητα και συμπληρώνει με νόημα ότι η ταινία αγοράστηκε στη Ρωσία.¹⁸⁰

Η δράση αρχίζει στο φιλικό παρόν. Ο πρωταγωνιστής, ο Πέτρος Φυσούν, επιστρέφει στην Ελλάδα μετά το τέλος του πολέμου και αναζητάει την γυναίκα που αγάπησε. Στην κουβέντα με το Γερμανό ψυχίατρο και παλιό οικογενειακό φίλο, Δημήτρη Μυράτ, από τον οποίο ζητάει πληροφορίες για την αγαπημένη του, ξαναζεί τα γεγονότα του παρελθόντος. Μεταφερόμαστε στην Κατοχή. Σε μία πολυτελή βίλα στην Κηφισιά ζει ένας καθηγητής, ο Μάνος Κατράκης, με τη γυναίκα του και μια κοπέλα, η Έλλη Φωτίου, που την παρουσιάζουν ως ανιψιά, αλλά είναι Εβραία, κόρη ενός φιλικού ζευγαριού.

Οι γονείς της συνελήφθησαν και αγνοείται η τύχη τους. Ο τρόπος ζωής της οικογένειας και η ύπαρξη υπηρετικού προσωπικού δείχνουν ότι η πείνα δεν τους έχει αγγίξει. Αυτό που τους αναστατώνει είναι η απόφαση της Διεύθυνσης Επιτάξεων να εγκατασταθεί στο σπίτι ένας αξιωματικός της διαφώτισης. Η κοπέλα προτείνει να φύγει για να μην τους βάλει σε κίνδυνο, αλλά ο καθηγητής λέει ότι αυτό θα κινούσε τις υποψίες των Γερμανών. Την ενθαρρύνει λέγοντας «Ως καθηγητής της ιστορίας μπορώ να σε διαβεβαιώσω ότι τίποτα δεν διαρκεί επ' αόριστον». Την ίδια στάση κρατάει απέναντι στη γυναίκα του, που προτείνει να φύγει η κοπέλα και να τη στηρίξουν οικονομικά. Έχει ιδιαίτερη σημασία ο τρόπος που διαγράφεται το πορτρέτο του αξιωματικού. Είναι νέος, όμορφος, μορφωμένος, με έντονες καλλιτεχνικές ευαισθησίες. Είναι παθιασμένος με τη μουσική και παίζει πιάνο.

Η συμπεριφορά του απέναντι στην οικογένεια είναι άψογη. Φέρεται με ευγένεια και σεβασμό. Κουβεντιάζει με τον καθηγητή για το ζήτημα της σχέσης λαού-ηγέτη και στην παρατήρηση ότι ο ηγέτης μπορεί να παραπλανήσει το λαό και να τον οδηγήσει στην καταστροφή, μια νύξη για το Χίτλερ, αντιτείνει ευγενικά πως μερικές φορές ο ηγέτης εκφράζει τους πόθους του λαού. Κερδίζει μάλιστα την εκτίμηση του καθηγητή, που στους φόβους της γυναίκας του, απαντά πως ο αξιωματικός είναι μία εξαίρεση. Ο καθηγητής θα αλλάξει γνώμη, όταν τον ακούσει τυχαία να προβάρει το λόγο του για την καθαρότητα της αρίας φυλής και το καθήκον της εξόντωσης των Εβραίων και θα τρομάξει από το πάθος του για τη ναζιστική ιδεολογία.

¹⁸⁰ *Κινηματογραφικός Αστήρ*, τ. 948, 15/9/1964 & *Τα Θεάματα*, τ. 162, 30/11/1964

Στο μεταξύ αναπτύσσεται το ειδύλλιο ανάμεσα στον αξιωματικό και την κοπέλα. Σε μια εκδρομή ο αξιωματικός αφηγείται συνεπαρμένος στην κοπέλα την εμπειρία του από την ορκωμοσία στη φασιστική νεολαία, την εντυπωσιακή παρέλαση και το λόγο του Χίτλερ και ο σκηνοθέτης παρεμβάλει επιδέξια ναζιστικά επίκαιρα, κάνοντας ένα πετυχημένο κοντράστ με το τοπίο με τις ανθισμένες αμυγδαλιές. Τη μέρα των γενεθλίων του, ο αξιωματικός, μετά από ένα προκλητικά πλούσιο τραπέζι, αν αναλογιστούμε την τραγική κατάσταση στην Αθήνα, κάνει πρόταση γάμου στην κοπέλα. Όταν εκείνη του αποκαλύπτει πως είναι Εβραία, πιστός στη ναζιστική ιδεολογία την καταγγέλλει στη Γκεστάπο στέλνοντάς την στην ουσία στον θάνατο. Η οικογένεια του καθηγητή συλλαμβάνεται, ενώ ο ίδιος ζητάει μετάθεση στο ανατολικό μέτωπο.

Στη συνέχεια παρακολουθούμε τον αξιωματικό στις επιχειρήσεις του ανατολικού μετώπου. Μετά την ήττα στο Στάλινγκραντ, που κλονίζει την πίστη του στο αήττητο του γερμανικού στρατού, και την αποκάλυψη των ναζιστικών θηριωδιών, η ζωή του μετατρέπεται σε κόλαση από τις τύψεις. Τραυματισμένος συλλαμβάνεται από τους Ρώσους και, μετά την απελευθέρωση των αιχμαλώτων, επιστρέφει στο κατεστραμμένο, από τους βομβαρδισμούς των συμμάχων, Βερολίνο, όπου μαθαίνει όλη την αλήθεια για τα ναζιστικά εγκλήματα. Σε αυτό το σημείο έχουμε την παρεμβολή επικαίρων από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης.

Επιστρέφουμε στο φιλικό παρόν. Καταλυτικό ρόλο στην τύχη του πρωταγωνιστή παίζει ο ψυχίατρος, ο οποίος είχε εγκατασταθεί στην Ελλάδα από το 1934 και εξακολουθεί να είναι πιστός στο ναζισμό. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι «Είναι τιμή μας που υποκύψαμε όταν όλοι συνασπίστηκαν εναντίον μας». Θεωρεί απαράδεκτη την ευαισθησία του αξιωματικού και το γεγονός ότι αγαπά μια Εβραία. Τέλος του λέει ότι η κοπέλα εκτελέστηκε στο σκοπευτήριο της Καισαριανής και γίνεται ο ηθικός αυτουργός της αυτοκτονίας του. Στη τελική σκηνή ο αξιωματικός, συντετριμμένος από τις τύψεις για το θάνατο της αγαπημένης του, πηγαίνει πίσω από τους στόχους την ώρα που μονάδα του στρατού πραγματοποιεί βολή και πέφτει νεκρός.

Η ταινία καταδικάζει τη φασιστική ιδεολογία που ευθύνεται για αποτρόπαια εγκλήματα και αιματοκύλισε ολόκληρη την ανθρωπότητα. Επικεντρώνει στον αντισημιτισμό που αποτελούσε ένα από τα βασικά στοιχεία της ναζιστικής ιδεολογίας η οποία αντιμετώπιζε τον «Εβραίο» ως το κατεξοχήν πρότυπο του κακού και διακήρυξε ότι η εβραϊκή φυλή είναι η αντίθετη της αρίας φυλής, η κατώτερη και χωρίς πραγματικό πολιτισμό, και ουσιαστικά παρασιτική.¹⁸¹

¹⁸¹ Philip Michael, Hett Bell, *Τα αίτια του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου στην Ευρώπη*, Τζουβάλης Βασίλης(επιμ.), Πατάκης, Αθήνα 2012, σ. 132-136.

Οι κριτικοί αναφέρθηκαν στην εγκληματική ναζιστική ιδεολογία και στις διώξεις των Γερμανών ενάντια στους Εβραίους. Ο Αντώνης Μοσχοβάκης τόνισε στην *Αυγή*: «...Κρίνει και καταδικάζει, διαστέλλοντας την προσωπική ιστορία των ηρώων της σ' ένα καθολικό δράμα, την ίδια την αφετηρία των πρόσφατων δεινών της ανθρωπότητας, τη ναζιστική ιδεολογία, προβάλλοντας την εγκληματικότητά της και τη φθορά που πραγματοποίησε στη ψυχή ενός λαού και, πιο πολύ, στη ψυχή της νεολαίας μίας χώρας. Ο ήρωάς της Γερμανός αξιωματικός, νέος, αγνός, αισθηματικός, συνειδητοποιεί ύστερα από μία σειρά δραματικά γεγονότα ότι είναι ένας αποτρόπαιος εγκληματίας, γιατί άφησε την ψυχή του να ποτιστεί από την ολέθρια ναζιστική αυταπάτη, τη κτηνώδη αυτή ιδεολογία.¹⁸²

Ο Κώστας Σταματίου στο ίδιο κλίμα έγραψε στα *Νέα*:

«Θέμα της ο αδύναμος, ο καταδικασμένος έρωτας ανάμεσα σ' ένα Γερμανό αξιωματικό και μια Εβραίοπούλα, με επίκεντρο την κατοχική Αθήνα και γενικότερο φόντο τη λαίλαπα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου κομμάτι, ο πόλεμος, η κατοχή ζωντανεύουν, η ιστορία ανασυντίθεται σ' έναν πίνακα συμπυκνωμένης δραματικότητας, έντονα φορτωμένο με συγκινησιακό ηλεκτρισμό. Όταν τελειώνει η ταινία, μια αίσθηση κυριαρχεί του βιώματος. Νιώθουμε πως, κρυμμένοι, σε μια γωνία υπήρξαμε μάρτυρες, «ζήσαμε» από πρώτο χέρι τα γεγονότα Η Προδοσία αποτελεί σταθμό στον τόσο καθυστερημένο κινηματογράφο μας...».¹⁸³

Ο Φενέκ Μικελίδης σχολίασε:

«...Επίκαιρα από τον όρκο της χιτλερικής νεολαίας στη Νυρεμβέργη εναλλάσσονται επιδέξια με σκηνές από ένα ρομαντικό περίπατο των δύο ερωτευμένωναργότερα σκηνές από τα απάνθρωπα εγκλήματα των ναζιδων ενάντια στους Εβραίους χρησιμοποιούνται με γνώση για να τονίσουν τις εσωτερικές συγκρούσεις του αξιωματικού, όταν αναγκάζεται να αντιμετωπίσει την πικρή και σκληρή πραγματικότητα..... Πολλοί κατηγορήσαν τη χρησιμοποίηση ενός μεγάλου αριθμού επικαίρων από τον σκηνοθέτη. Η χρησιμοποίησή τους όμως είναι θεμιτή από τη στιγμή που γίνεται με επιδεξιότητα και φαντασία. Θεωρούμε την Προδοσία ταινία σταθμό για τον ελληνικό κινηματογράφο» ..».¹⁸⁴

¹⁸² Αντώνης Μοσχοβάκης, *Προδοσία*, *Η Αυγή* 24 Νοεμβρίου 1964.

¹⁸³ Κώστας Σταματίου, *Η Προδοσία*, *Τα Νέα* 24 Σεπτεμβρίου 1964, 2.

¹⁸⁴ Φενέκ Μικελίδης, (Η Πέμπτη εβδομάδα ελληνικού κινηματογράφου), *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 118 Οκτώβρης 1964, 361.

Αντίθετα η Ειρήνη Καλκάνη «έθαψε» την ταινία στην *Απογευματινή*:

«[...]Ιστορία εποικοδομητική, δακρύβρεχτη και ανόητη που ωστόσο είναι ανάγκη να κλείση με ωρισμένα ερωτηματικά [...]από όλη την κατοχή[...]μόνο τις υποτιθέμενες «τύψεις» του γερμανικού τέρατος κράτησαν ως μαρτυρία; .. Είναι δυνατόν να αντικρίσωμε συμπάθεια τον έρωτα αυτής της Εβραίας με τον δήμιο του λαού της, που διόλου δεν κρύβει τα αισθήματά του;... δεν πρόκειται μόνο για μία μη συμπαθητική ταινία παρά και για κατακριτέα πράξι...».¹⁸⁵

Κέρδισε το «αργυρούν βραβείον φωτογραφίας» για τον Σταμάτη Γαρδέλη και το «αργυρούν βραβείο ερμηνείας ανδρικού ρόλου» για τον Πέτρο Φυσούν στην πέμπτη εβδομάδα ελληνικού κινηματογράφου το 1964. Εκπροσώπησε την Ελλάδα στο φεστιβάλ των Κανών το 1965, ενώ της απονεμήθηκε το ειδικό βραβείο της Σοβιετικής Επιτροπής Ειρήνης στο φεστιβάλ κινηματογράφου της Μόσχας το 1965. Κατατάχτηκε 6η ανάμεσα σε 93 ταινίες τη σεζόν 1964-1965 με 439.753 εισιτήρια. Γάλλοι κριτικοί του κινηματογράφου είχαν κατηγορήσει το σκηνοθέτη για την εκτεταμένη χρήση επικαίρων από ναζιστικές τελετές και σκηνών από τον *Θρίαμβο Της Θέλησης* που γύρισε το 1935, υποστηρίζοντας ότι με αυτό τον τρόπο συντηρεί την εικόνα του μεγαλείου και της δύναμης του ναζιστικού κόμματος, την οποία επιδέξια είχαν κατασκευάσει οι κινηματογραφιστές που είχαν συνεργαστεί με το ναζιστικό καθεστώς, και ότι κάνει, παρά τα αντιναζιστικά του αισθήματα, έναν ύμνο στο ναζισμό.¹⁸⁶

3.1.7 Να ζη κανείς ή να μη ζη;

Αναφορά στις διώξεις των Ελλήνων Εβραίων γίνεται στην κωμωδία *Να Ζη Κανείς ή Να Μη Ζη;* του 1965, σε σκηνοθεσία του Ορέστη Λάσκου και σενάριο του Λάζαρου Μοντανάρη και του Ντίνο Δημόπουλου. Ένας Έλληνας Εβραίος, ο Σωτήρης Μουστάκας, ζητάει να αγοράσει το σπίτι του πρωταγωνιστή, Ντίνου Ηλιόπουλου. Στο σπίτι αυτό ζούσαν οι δικοί του αλλά το πήραν οι Γερμανοί. «Όλοι εκτός από αυτόν γίνανε σαπούνη. Αυτός γλίτωσε γιατί ήταν αδύνατος» η ατάκα που υπάρχει στην ταινία. Μετά την άρνηση του ιδιοκτήτη, ο Εβραίος μπαίνει κρυφά στο σπίτι να βρει τις λίρες που είχε κρύψει η οικογένειά του. Όμως έρχεται ο Έλληνας ιδιοκτήτης και αναγκάζεται να φύγει. Αργότερα σε μια κωμική σκηνή, όταν ο πρωταγωνιστής, επιχειρώντας να αυτοκτονήσει, κρεμιέται από το φωτιστικό, πέφτουν οι λίρες από το ταβάνι. Κατατάχτηκε 18η ανάμεσα σε 101 ταινίες τη σεζόν 1965-1966 με 261.337 εισιτήρια.

¹⁸⁵Ειρήνη Καλκάνη, *Η κριτική των ταινιών της εβδομάδος*, Η Απογευματινή 24 Ιανουαρίου 1964.

¹⁸⁶*Ταχυδρόμος*, 16 Μαρτίου 1966.

3.2 Η ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1967-1974

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΑΠΟΤΥΠΩΣΑΝ ΤΟ ΟΛΟΚΑΥΤΩΜΑ

1. Το κουρέλι της ζωής 1968 αμ. 100', Παρ. Κλακ Φιλμ., Σκ. Γιώργος Παπακώστας, Σεν. Νίκος Μήλας, Φωτ. Συράκος Δανάλης, Μουσ. Χρήστος Μουραμπάς, Ερμ. Μάρθα Βούρτση, Μάνος Κατράκης, Λαυρέντης Διανέλλος, Τζόλυ Γαρμπή, Θόδωρος Μορίδης, Γιώργος Βελέντζας.

2. Ο προδότης πρέπει να πεθάνει 1970 χρ. 95', Παρ. Τζαίμης Πάρις, Σκ. Ερρίκος Ανδρέου, Σεν. Πάνος Κοντέλης, Φωτ. Δημήτρης Παπακωνσταντής, Μουσ. Μάσιμο ντι Λέο, Ερμ. Ανδρέας Μπάρκουλης, Λουίζα Ριβέλι, Στέφανος Στρατηγός, Δημήτρης Μπισλάνης, Μαρία Πανταζή.

3. Φλογισμένα κορμιά στον ίλιγγο της αμαρτίας 1972 χρ. 90' Παρ. Nova Films. Σκ. Παύλος Παρασχάκης, Σεν. Παύλος Λιάρος, Φωτ. Τάκης Βενετσανάκος, Ερμ. Παύλος Λιάρος, Νίκος Τσαχιδίδης, Ελένη Δακορόνια, Βαγγέλης Καζάν, Γιώργος Βελέντζας, Τζένη Στεφανάκου, Νίκος Βανδώρος.

4. Επί εσχάτη προδοσία 1968 αμ. 78' Παρ. Π. Γιαννάτος, Σεν./Σκ. Θανάσης Παπαγεωργίου & Άγγελος Παπαηλίας, Φωτ. Συράκος Δανάλης, Ερμ. Κώστας Καραγιώργης, Θανάσης Παπαγεωργίου, Κώστας Μπάκας, Μαρία Ζαφειράκη, Λήδα Πρωτοψάλτη, Ελένη Μαβίλη.

5. Ο κύριος σταθμάρχης 1971 αμ. 95' Παρ. Ενωμένοι Καλλιτέχνες. Σκ. Δημήτρης Μπαζιάκος. Σεν. Νάσος Γρημάνης. Φωτ. Τάκης Βενετσανάκος. Ερμ. Βασίλης Τσιβιλίκας, Λάκης Τερζάς, Κώστας Παλιός, Νάσος Κεδράκας, Αθηνόδωρος Προύσαλης, Δήμος Σταρένιος, Ιάκωβος Ψαράς, Ρίκα Αβαγιανού.

6. Τα χρόνια της οργής 1972 χρ. 100' Παρ. Αφοί Κυριακόπουλοι. Σκ. Χρήστος Κυριακόπουλος. Σεν. Νίκος Φώσκολος. Φωτ. Παύλος Φίλιππου. Μουσ. Κώστας Καπνίσης. Ερμ. Κώστας Καραγιώργης, Γιώργος Τζώρτζης, Τόνια Καζιάνη, Λαυρέντης Διανέλλος, Κάκια Παναγιώτου, Νικήτας Πλατής, Ρένα Βενιέρη.

7. 28 Οκτωβρίου ώρα 5:30 1970 χρ. 90' Παρ. Τζαίμης Πάρις. Σκ. Κώστας Καραγιάννης. Σεν. Διονύσης Τζεφρώνης. Φωτ. Δημήτρης Παπακωνσταντής. Μουσ. Γιώργος Πάρις. Ερμ. Χρήστος Πολίτης, Βέρα Κρούσκα, Λάκης Κομνηνός, Φερνάντο Σάντσο, Γιάννης Κατράνης, Γιώτα Σοϊμίρη, Δημήτρης Μπισλάνης, Νικήτας Πλατής.

8. Το όνειρο της Κυριακής 1970 αμ. 90' Παρ. Νίκος Παπαδόπουλος. Σκ. Οδυσσέας Κωστελέτος. Σεν. Βασίλης Ανδρεόπουλος. Φωτ. Νίκος Μήλας. Ερμ. Τόλης Βοσκόπουλος, Νίκη Τριανταφυλλίδη, Λαυρέντης Διανέλλος, Βασίλης Ανδρεόπουλος, Βίλμα Κύρου, Ελένη Ζαφειριού, Χρήστος Δοξαράς, Μαρίνα Πεφάνη.

9. Ολοκαύτωμα 1971 αμ. 130' Παρ. Τζαίημς Πάρις. Σκ. Δημήτρης Παπακωνσταντής. Σεν. Γιώργος Λαζαρίδης. Φωτ. Δημήτρης Παπακωνσταντής. Μουσ. Γιώργος Κατσαρός. Ερμ. Χρήστος Πολίτης, Κάτια Δανδουλάκη, Λαυρέντης Διανέλλος, Θόδωρος Κατσαδράμης, Δημήτρης Μπισλάνης, Δημήτρης Ποταμίτης, Έλενα Τσαλδάρη, Γιάννης Κοντούλης.

3.2.1 Το κουρέλι της ζωής

Στο μελόδραμα *Το Κουρέλι Της Ζωής* το 1968 έχουμε μια εκτεταμένη αναφορά στις διώξεις των Εβραίων. Η σκηνοθεσία είναι του Γιώργου Παπακώστα, ενώ το σενάριο έγραψε ο Νίκος Μήλας. Η διαφημιστική καταχώριση τονίζει: «Στα μαύρα χρόνια της κατοχής μία αγνή Εβραιοπούλα πίστεψε στον έρωτα και την ευτυχία και ξάφνου γύρω της γκρέμισαν όλα».¹⁸⁷

Στους τίτλους έχουμε φωτογραφίες κρατούμενων σε στρατόπεδα συγκέντρωσης με υπόκρουση τον ήχο από γερμανικές μπότες. Μία Ελληνίδα Εβραία, η Μάρθα Βούρτση, που ήταν σε στρατόπεδο συγκέντρωσης, επιστρέφει, αγνώριστη από τις κακουχίες, στην Αθήνα το 1952. Ρωτάει μια παλιά γειτόνισσα της για την ξαδέλφη της και κάπου εδώ αρχίζει η παράθεση των γεγονότων:

«Ένα πρωινό κάλεσαν τον άνδρα της. Όλοι όσοι κάνανε την κουταμάρα να πάνε, τους κλείσαν εκεί. Την ίδια μέρα ήρθαν και την κλείσανε εδώ ...Ο άνδρας μου τη φυγάδευσε οι ναζί τον πιάσανε. Τον κλείσανε στα κρατητήρια της οδού Μέρλιν... Πέθανε από τα βασανιστήρια». Η γειτόνισσα απορεί:

«Πώς έπεσες στα χέρια των ναζί; Αυτοί κυνηγούσαν τους Εβραίους, εσύ είχες βαφτιστεί». Εκείνη απαντά «Δεν πρόλαβα ν' αλλάξω τα χαρτιά μου. Με βρήκαν στους καταλόγους της συναγωγής».

Ο «εκπρόσωπος της ισραηλιτικής κοινότητας», ο Λαυρέντης Διανέλλος, της φανερώνει ότι την πρόδωσε ο άνδρας της, ο Μάνος Κατράκης, και ζητάει τη βοήθειά της για να τον τιμωρήσουν.

¹⁸⁷Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου (1914-1998)*, Αιγόκερω, Αθήνα 1998, σ.162.

«Η φυλή μας υπέφερε πολλά από τους ναζί. Κινηγήθηκε όσο καμία άλλη. Όσοι μείναμε βάλουμε σκοπό να εκδικηθούμε [...]. Σ' ολόκληρο τον κόσμο οι βασανιστές πιάνονται και δίνουν λόγο στη δικαιοσύνη...».

Δύσκολα πιστεύει ο θεατής τη σκηνή όπου η πρωταγωνίστρια, πείθει τον σύζυγό της ότι δεν είναι η γυναίκα του όμως δέχεται να την παραστήσει με αμοιβή, για να πάρει εκείνος την περιουσία της που είναι δεσμευμένη. Ο εκπρόσωπος της ισραηλιτικής κοινότητας της φανερώνει ότι μετά την απελευθέρωση ο άντρας της πέταξε τη μάνα της, που στην Κατοχή κρύφτηκε στα χωριά, στο δρόμο. Η πρωταγωνίστρια βρίσκει ένα γερμανικό έγγραφο που ενοχοποιεί τον άντρα της και αρνείται να υπογράψει για να πάρει την περιουσία. Εκείνος την κατηγορεί για κλοπή και η πρωταγωνίστρια φυλακίζεται. Στη δίκη αποκαλύπτει την ταυτότητά της και τον κατηγορεί ότι την πρόδωσε για να καρπωθεί την περιουσία της.

Ο «εκπρόσωπος της ισραηλιτικής κοινότητας εν Ελλάδα για την δίωξη των εγκληματιών πολέμου», ζητάει από τον εισαγγελέα «να απαγορεύσει την έξοδό του από τη χώρα έως ότου απαγγελθεί δίωξη επί συνεργασία μετά του εχθρού». Ο άντρας της θυμάται τη σύλληψη της πρωταγωνίστριας. Πετάει ένα τσιγάρο και η φωτιά εξαπλώνεται στο σπίτι. Σώζει το παιδί και τρέχει να βγάλει τη γυναίκα του, αλλά εγκλωβίζεται ο ίδιος. Πριν ξεψυχήσει της ζητάει συγνώμη. Στην κηδεία ένας φίλος του φανερώνει στην πρωταγωνίστρια ότι ο άντρας της ήταν ήρωας, για να υπάρχει και το απαραίτητο ευτυχισμένο τέλος (happy end).

«Θυσίασε την οικογένειά του για να γλιτώσει από βέβαιο θάνατο τους συνεργάτες του, 20 Έλληνες και σύμμαχοι που έκαναν σαμποτάζ. Είπε για σένα και έτσι γλίτωσε την οργάνωση», και κλείνει η ταινία.

Κατατάχθηκε 63η ανάμεσα σε 108 ταινίες τη σεζόν 1968-1969 με 86.704 εισιτήρια.

3.2.2 Ο προδότης πρέπει να πεθάνει

Μια αναφορά στις διώξεις ενάντια στους Έλληνες Εβραίους συνάντησα στην ταινία *Ο Προδότης Πρέπει Να Πεθάνει* το 1970. Η σκηνοθεσία είναι του Ερρίκου Ανδρέου, ενώ το σενάριο έγραψε ο Πάνος Κοντέλης. Οι Γερμανοί παρουσιάζονται να «διασκεδάζουν» με Εβραιοπούλες που τους προμηθεύει από το γκέτο ένας μυστηριώδης Άγγλος επιστήμονας. Σε ένα άλλο σημείο ένας αξιωματικός, φανερώνοντας το σαδισμό του, αναγκάζει «ένα επιφανές μέλος της Εβραϊκής κοινότητας» που καταζητείται, αν και είναι φορτωμένος και εξουθενωμένος, να τρέχει μπροστά από το αυτοκίνητο. Κατατάχθηκε 52η τη σεζόν 1970-1971 με 103.078 εισιτήρια.

3.2.3 Φλογισμένα κορμιά στον ίλιγγο της αμαρτίας

Στην ερωτική ταινία *Φλογισμένα Κορμιά Στον Ίλιγγο Της Αμαρτίας* του 1972 σε σκηνοθεσία του Παύλου Παρασχάκη και σενάριο του Παύλου Λιάρου, η κόρη ενός Εβραίου βρίσκει ύστερα από πολλά χρόνια το ναζί που σκότωσε τον πατέρα της στην Κατοχή και ορκίζεται να πάρει εκδίκηση.¹⁸⁸ Κρίθηκε ακατάλληλη για ανήλικους. Κατατάχτηκε 28η τη σεζόν 1972-1973 με 61.268 εισιτήρια.

3.2.4 Επί εσχάτη προδοσία

Βρήκα αναφορές για την εξόντωση των Εβραίων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης στην ταινία *Επί Εσχάτη Προδοσία* το 1968 ο προδότης λέει ότι έσπασε, όταν τα SS τον απείλησαν «θα σε πάρουμε μαζί μας για να σκάβεις λάκκους και να ρίχνεις μέσα τους Εβραίους. [...] Θα βάλουμε ένα μαραγκό να σου καρφώσει το κεφάλι». Η σκηνοθεσία είναι του Θανάση Παπαγεωργίου, που έγραψε και το σενάριο μαζί με τον Άγγελο Παπαηλία. Κατατάχτηκε 98η τη σεζόν 1968-1969 με 14.273 εισιτήρια.

3.2.5 Ο κύριος σταθμάρχης

Στην κωμωδία *Ο Κύριος Σταθμάρχης* το 1971 ένας Γερμανός αξιωματικός μετρά το κρανίο του πρωταγωνιστή για να διαπιστώσει αν είναι Εβραίος και κάνει μια αναφορά στους φούρνους του Άουσβιτς και στην προσπάθεια για τη δημιουργία μιας στρατιάς υπεράνθρωπων. Τη σκηνοθεσία υπογράφει ο Δημήτρης Μπαζαίος, ενώ το σενάριο έγραψε ο Νάσος Γριμάνης. Κατατάχτηκε 88η ανάμεσα σε 90 ταινίες τη σεζόν 1971-1972 με 5.893 εισιτήρια.

3.2.6 Τα χρόνια της οργής

Στην ταινία *Τα Χρόνια Της Οργής* το 1972 ο πρωταγωνιστής, ο οποίος επέζησε από το Νταχάου, βασανίζεται από τις τύψεις, που δίνονται με χρήση επικαίρων από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης και των γνωστών φωτογραφιών με τους σκελετωμένους νεκρούς. «Στο Νταχάου εγώ και μερικοί άλλοι ήμασταν οι μοναδικοί χριστιανοί. Οι Ναζί δεν θέλανε να μάθουν τα θύματά τους την αλήθεια, ότι τους σκότωναν στους θαλάμους αερίων και τους έκαναν στάχτες στους φούρνουςΒρήκανε εμάς να τους καθησυχάζουμε, λέγοντας ψέματα υπό την απειλή του θανάτου».

¹⁸⁸Άγγελος Ρούβας & Χρήστος Σταθακόπουλος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ιστορία-Φιλμογραφία-Βιογραφικά 1905-2004*, Τσατσαρός Γιάννης(επιμ.), τ. 2, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σ.78.

Η ιστορία λέει πως στο Νταχάου δε λειτούργησαν θάλαμοι αερίων και οι Εβραίοι μεταφέρθηκαν εκεί μαζικά στις αρχές του 1945 μετά την εκκένωση του Άουσβιτς. Η σκηνοθεσία είναι του Χρήστου Κυριακόπουλου, ενώ το σενάριο έγραψε ο Νίκος Φώσκολος. Κατατάχτηκε 40η ανάμεσα σε 64 ταινίες τη σεζόν 1972-1973 με 44.393 εισιτήρια.

3.2.7 28 Οκτωβρίου ώρα 5:30

Τη σκηνοθεσία στην ταινία του 1971, *28^η Οκτωβρίου ώρα 5.30* υπογράφει ο Κώστας Καραγιάννης, ενώ το σενάριο έγραψε ο Διονύσης Τζεφρώνης. Η διαφημιστική καταχώριση αναφέρει: «Ένας μεγάλος έρωτας στις φλόγες του πολέμου για την ελευθερία». Η σκηνή όπου υπάρχει μια υπόρρητη αναφορά στις διώξεις των Εβραίων: Οι Γερμανοί αναγκάζουν με την απειλή του θανάτου τους κατοίκους ενός χωριού της Μακεδονίας να παράγουν καπνογόνα για το στρατό στο εργοστάσιο ξυλείας. Ο Σάντσο, ένας πληθωρικός, λεβέντης μεσόκοπος, αρνείται να εργαστεί. Ο αξιωματικός, ο Κομνηνός, σχολιάζει «Μου τύχαν μερικοί σαν και σένα στην Πολωνία. Στο τέλος υποτάχτηκαν».

Ο Σταματίου σχολίασε στα Νέα: «Έξυπνες, ανεκμετάλλευτες σκηνοθετικά καταστάσεις προσφέρει το αξιοπρόσεκτο σενάριο. ένα ελληνικό χωριό υπό γερμανική κατοχή, ωραίοι τύποι, ιδέες που θα οδηγούσαν υπό άλλες συνθήκες σε μία ανανέωση του ηρωικού ελληνικού φιλμ. Το αποτέλεσμα παρά ταύτα παραμένει στα όρια της τετριμμένης εμπορικής εγχώριας παραγωγής...». Η Καλκάνη υπογράμμισε στην Απογευματινή: «..η σκηνοθεσία πολλαπλασιάζει τη μεγαλοστομία και τη ρητορική ως τη διαπασών...σχεδόν τον ανάπηρο τον εκθέτουν, τον εξευτελίζουν, τον παρουσιάζουν σαν χούφταλο. Οι ήρωες του Αλβανικού και της Αντίστασης ήταν άξιοι καλύτερης τύχης..». Στα Θεάματα διαβάζουμε: «..κραυγαλέο Αισθηματικό-Πολεμικό Δράμα (η βασική κεντρική ιδέα θαυμάσια) που παρά τις πολλές σεναριακές του αφέλειες αρέσει στο μεγάλο κοινό των ελληνικών ταινιών που απευθύνεται..». Κατατάχτηκε 10η τη σεζόν 1970-1971 με 321.543 εισιτήρια.

3.2.8 Το όνειρο της Κυριακής

Σε αυτό το μελόδραμα του 1970, *Το όνειρο της Κυριακής*, του Οδυσσέα Κωστελέτου, σε σενάριο του Βασίλη Ανδρεόπουλου, ο Διανέλλος κατηγορεί τον Ανδρεόπουλο για το θάνατο της γυναίκας του το 1943.

«...Ένα σημαντικό πρόσωπο της αντιστάσεως, αξιωματικός στον πόλεμο, έπρεπε να φυγαδευτεί στο βουνό κι εμείς έπρεπε να τον συνοδεύσουμε. Έβαλε την Έλενα στη λοταρία, γιατί αρνήθηκε τον έρωτά του...Την πιάσανε οι Γερμανοί. Τη στήσανε στον τοίχο». Όμως μία γυναίκα που ήταν στην ομάδα φανέρωσε την αλήθεια. «Η Έλενα επέμενε να μπει στην κλήρωση, ενώ εγώ έπεσα σε γερμανικό μπλόκο. Με πήγαν στην Μέρλιν... άκουγα τις κραυγές των άλλων πατριωτών. Μου σπάσαν τα πόδια...Εγώ τους πρόδωσα... Ύστερα μ' έστειλαν στο Νταχάου...».

Στα Θεάματα διαβάζουμε: «πλημμυρισμένο από τον Τόλη Βοσκόπουλο και τα τραγούδια του. Διώχνει από κοντά του την Τριανταφυλλίδη, παρ' ότι την αγαπά, γιατί ο πατέρας του πιστεύει πως ο πατέρας της έγινε αιτία οι Γερμανοί να σκοτώσουν τη μητέρα του». Κατατάχθηκε 34η τη σεζόν 1970-1971 με 175.170 εισιτήρια.¹⁸⁹

3.2.9 Το Ολοκαύτωμα

Η διαφημιστική καταχώριση της ταινίας Το Ολοκαύτωμα, που σκηνοθέτησε ο Δημήτρης Παπακωνσταντής, και το σενάριο έγραψε ο Γιώργος Λαζαρίδης, αναφέρει: «Όταν οι αντιήρωες γίνονται πιο σκληροί από τους ήρωες».¹⁹⁰

Από τον τίτλο θα περίμενε κανείς σήμερα η ταινία να είναι αφιερωμένη εξ ολοκλήρου στις διώξεις των Εβραίων, όμως η αναφορά είναι ελάχιστη, αφού και ο όρος άρχισε να χρησιμοποιείται μετά το τέλος της δεκαετίας του 1970 για τη ναζιστική γενοκτονία. Στην κατεχόμενη από τους Γερμανούς Ελλάδα, ένας γιατρός (Βασίλης Μητσάκης) φροντίζει τα τραύματα ενός αυστριακού αξιωματικού (Χρήστος Πολίτης), του οποίου η περίπολος έπεσε σε ενέδρα των ανταρτών. Οι κάτοικοι της περιοχής θάβουν τους νεκρούς Γερμανούς, που βλέπουμε στα πρώτα πλάνα και για τους οποίους αρνείται αρχικά να προσφέρει φέρετρα ο νεκροθάφτης. Ο γερμανός διοικητής (Δημήτρης Μπισλάνης) θέλει να συλλάβει τους αντάρτες. Αδυνατώντας να πάρει πληροφορίες από τους ντόπιους, ετοιμάζεται να κάψει το χωριό και να σφάξει τα γυναικόπαιδα. Οι κάτοικοι, μπροστά σε αυτήν την απειλή, θα ενωθούν για να γλιτώσουν, και μαζί τους θα αγωνιστούν η κόρη του γιατρού και δασκάλα που μισεί τους Γερμανούς (Κάτια Δανδουλάκη) και ο αυστριακός αξιωματικός.

Η υπόλοιπη ταινία εξελίσσεται με τους Γερμανούς να αρπάζουν να καίνε και να σκοτώνουν.

¹⁸⁹ *Οι νέες ταινίες*, Τα Θεάματα, τ. 273 25/7/1970 & 279 15/11/1970, 23.

¹⁹⁰ Μιρέλα Γεωργιάδη, *Η κριτική των ταινιών της εβδομάδος*, Η Απογευματινή 12/10/1971.

Ο Ραφαηλίδης σχολίασε: «[...] Ημιαντιστασιακή-ημερωτική κατοχική ημιπεριπέτεια. Στα χέρια ενός σεναρίστα και ενός σκηνοθέτη με μια κάποια κουλτούρα θα μπορούσε να γίνει μία ενδιαφέρουσα αντιστασιακή ταινία-με την προϋπόθεση ότι θα ήταν σε θέση να εκμεταλλευτούν δραματικά τον ενυπάρχοντα αόριστα στο στόρι ομοψυχισμό, ώστε να δείχτεί, πιθανώς, η αναγκαιότητα του περάσματος από την παθητική στην ενεργητική Αντίσταση..».

Αντίθετα η Γεωργιάδη υπογράμμισε στην Απογευματινή: «..αξιοπρόσεκτη πρώτη σκηνοθετική δουλειά. παρ' ολίγον να χαντακωθεί από ένα πρόχειρα γραμμένο σενάριο..» , ενώ στα Θεάματα διαβάζουμε: «[...]καλογυρισμένη ταινία που ζωντανεύει σωστά την ατμόσφαιρα της κατοχής». ¹⁹¹

Κέρδισε το βραβείο σκηνοθεσίας πρώτου έργου νέου σκηνοθέτη και το βραβείο Β' ανδρικού ρόλου για τον Λαυρέντη Διανέλλο στο 12^ο φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου το 1971. Κατατάχτηκε 28η τη σεζόν 1971–1972 με 171.857 εισιτήρια. ¹⁹²

¹⁹¹Οι νέες ταινίες, Τα Θεάματα, τ. 309 9/4/1972, 56.

¹⁹²Η Απογευματινή 2/10/1971.

3.3 Η ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΤΡΙΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1974 -1981

Οι ταινίες που προβλήθηκαν την περίοδο 1974 ως το 1981 και είχαν αναφορές στις Γερμανικές διώξεις των Εβραίων ήταν:

1. Ο θίασος 1975 χρ. 230' Παρ. Γ. Παπαλιός. Σεν./Σκ. Θόδωρος Αγγελόπουλος. Φωτ. Γιώργος Αρβανίτης. Μουσ. Λουκιανός Κηλαηδόνης. Ερμ. Εύα Κοταμανίδου, Αλίκη Γεωργούλη, Στράτος Παχής, Βαγγέλης Καζάν, Μαρία Βασιλείου, Κυριάκος Κατριβάνος, Γρηγόρης Ευαγγελάτος, Γιάννης Φύριος, Γιώργος Τζιφός, Κώστας Στυλιάρης, Κώστας Μανδήλας, Γιώργος Κουτήρης, Νένα Μεντή, Καίτη Γρηγοράτου, Χριστόφορος Νέζερ, Δάνης Κατρανίδης.
2. Ισιδώρα 1974 αμ. 90' Παρ. ΕΔΙΠ/Τιτάν/Δ. Δημητριάδης. Σκ. Ντίμης Δαδήρας. Σεν. Λάζαρος Μοντανάρης. Φωτ. Στέλιος Ραμάκης. Ερμ. Μιράντα Κουνελάκη, Γιάννης Κατράνης, Γιώργος Μούτσιος, Νικήτας Τσακίρογλου, Άρτεμις Τσάρμη, Κώστας Σαντοριναίος, Λάζος Τερζάς, Κώστας Παλιός, Νίκη Τσιγκάλου.
3. Κατάσκοπος Νέλη 1981 χρ. 115' Παρ. Καραγιάννης/Καραντζόπουλος. Σεν./Σκ. Τάκης Βουγιουκλάκης. Φωτ. Αρης Σταύρου. Μουσ. Γιώργος Κατσαρός. Ερμ. Αλίκη Βουγιουκλάκη, Φαίδων Γεωργίτσης, Δάνης Κατρανίδης, Μάκης Ρευματάς, Καίτη Λαμπροπούλου, Ντίνος Ηλιόπουλος, Μιχάλης Ροζάκης, Γιάννης Φύριος.

3.3.1 Ο θίασος

Το σενάριο και τη σκηνοθεσία για την ταινία *Ο θίασος* υπογράφει ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ένας από τους μεγαλύτερους δημιουργούς του ελληνικού κινηματογράφου, ο πιο γνωστός Έλληνας σκηνοθέτης στο εξωτερικό με πολλά βραβεία σε διεθνή φεστιβάλ. Η διαφημιστική καταχώριση τονίζει: «Μία μνημειώδης ταινία που ζωντανεύει την ιστορικοπολιτική κατάσταση της Ελλάδας από το 1939 μέχρι το 1952. Η ταινία που τίμησε τη χώρα μας στο Φεστιβάλ των Κανών». Ο Λουκιανός Κηλαηδόνης, που έκανε τη μουσική επιμέλεια, δήλωσε στον Θούριο: «μέσα από την πορεία της μουσικής διαγράφεται η πορεία της Ελλάδας στα χρόνια αυτά, ακούγονται γύρω στα 35 μουσικά κομμάτια (ελαφρά τραγούδια-εμβατήρια-αντιστασιακά τραγούδια της πόλης- αντάρτικα-ρεμπέτικα-δημοτικά-εγγλέζικα-αμερικάνικα). Κάθε ένα διαλέχτηκε με κριτήρια του κατά πόσο το τραγούδι αυτό μπορεί να λειτουργήσει σαν σύμβολο του είδους που ανήκει και της κατάστασης που εκφράζει...».

Τα μέλη ενός μπουλουκιού, που αποτελείται κατά βάση από μια οικογένεια, φτάνουν στο Αίγιο. Από τα μεγάφωνα ενός τρίκυκλου ακούμε: «Αν δε θέλουμε να δούμε στους δρόμους μας τας εξάλλου και αγρίους φάλαγγας με τα σφυροδρέπανα που προαναγγέλλουν ένα νέο κόκκινο Δεκέμβρη, πρέπει να συσπειρωθούμε όλοι γύρω από τον Στρατάρχη. Κάντε την επόμενη Κυριακή, 16 Νοεμβρίου 1952, μία μέρα ιστορική, μία ημέρα νίκης των εθνικών δυνάμεων Ψηφίστε τον ηγέτη του στρατού μας στη νίκη του κατά της κομμουνιστικής ανταρσίας 47-49». Ξαφνικά μεταφερόμαστε στο 1939. Τα μέλη του θιάσου ακούνε τον τελάλη που ανακοινώνει: «Αύριο το απόγευμα ο υπουργός προπαγάνδας του Γ' Ράιχ, Γκέμπελς, μαζί με τον εθνικό κυβερνήτη Ιωάννη Μεταξά, θα πάει εκδρομή στην αρχαία Ολυμπία και θα περάσει από την πόλη μας. Η Εθνική Οργάνωση Νεολαίας καλεί όλους, ντυμένους αναλόγως και αξιοπρεπώς, να είναι στην υποδοχή». Οι φαλαγγίτες τραγουδάνε τον ύμνο της Εθνικής Οργάνωσης Νεολαίας[...]. Παρότι η ταινία θεωρείται πως κάνει μια αναδρομή στην ιστορία η μοναδική αναφορά στις διώξεις είναι στο όνομα του υπουργού προπαγάνδας του Γ' Ράιχ, Γκέμπελς και ο φόβος που το ακολουθεί.

Ο Κομνηνός τόνισε στην Αυγή:

«Ένας σαρωτικός ογκόλιθος. Η βασική αντίρρησή μας αφορά την κάποια υπερτροφία της... θα μπορούσαμε να έχουμε ένα αριστουργηματικό τρίωρο. Στέκεται σωστά και τίμια απέναντι στα ιστορικά και πολιτικά δεδομένα. Και σεναριακά είναι κατ' αρχήν αριστοτεχνικά αρθρωμένη το σμίξιμο της ιστορικής περιόδου 1939-1952 με το μύθο των «Ατρείδων» και την «Γκόλφω» του Περεσιάδη γεννάει σχέσεις που μένουν μετέωρες μέσα στην ταινία και ανοιχτές σε οποιαδήποτε υποκειμενική ερμηνεία. Αλλά ας μην μεμψιμοιρούμε είναι ο μεγαλύτερος μάστορας που έχουμε σήμερα και ο Θίασος ένα σημαντικό σκηνοθετικό μνημείο».

Η Καλκάνη υπογράμμισε στην Απογευματινή:

«..δημιουργία με ατελείωτη δύναμη υποβολής... Με ενοχλεί η παρεμβολή του μύθου των Ατρείδων.. Σε ώρα σκληρού αγώνα δεν θα έκανε ποτέ ένας αγωνιστής ένα διπλό φόνο για να ξεκαθαρίσει τα οικογενειακά του...».

Τα Θεάματα σημειώνουν: « περιγράφει -όπως αυτός είδε- μέσα από τις περιπέτειες του μικρού επαρχιακού Θιάσου που έπαιζε την «Γκόλφω» όλα τα πολιτικά γεγονότα από τις μέρες της δικτατορίας του Μεταξά μέχρι την εκλογική νίκη του Παπάγου... αριστουργηματική υπερπαραγωγή που συνδυάζει τόσο την ποιότητα σ' όλους τους τομείς, όσο και την άνετη παρακολούθησή της από κάθε θεατή. Σάρωσε τα βραβεία στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, βραβεύτηκε και πολυσυζητήθηκε σε διάφορα φεστιβάλ του εξωτερικού. Θα έχει αναμφισβήτητα ρεκόρ εισιτηρίων...»

Στο 16^ο φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου το 1975 κέρδισε το Α' βραβείο ταινίας μεγάλου μήκους, τα βραβεία σκηνοθεσίας και σεναρίου, το βραβείο φωτογραφίας για τον Γιώργο Αρβανίτη, τα βραβεία ερμηνείας ανδρικού ρόλου για το Βαγγέλη Καζάν και γυναικείου ρόλου για την Εύα Κοταμανίδου. Την ίδια χρονιά κέρδισε το βραβείο της διεθνούς ένωσης κριτικών κινηματογράφου στο φεστιβάλ των Καννών, το ειδικό βραβείο στο φεστιβάλ της Ταορμίνα και το βραβείο interfilm στο φόρουμ του Βερολίνου. Το 1976 κέρδισε το βραβείο Age d' Or στο φεστιβάλ των Βρυξελλών και το βραβείο του βρετανικού ινστιτούτου κινηματογράφου στο φεστιβάλ του Λονδίνου. Ψηφίστηκε καλύτερη ταινία της δεκαετίας 1970-1980 από την ένωση κριτικών κινηματογράφου της Ιταλίας και 40η καλύτερη ταινία στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου από τη διεθνή ένωση κριτικών κινηματογράφου.¹⁹³ Κατατάχθηκε 2η ανάμεσα σε 38 ταινίες τη σεζόν 1975-1976 με 189.620 εισιτήρια.

3.3.2 Ισιδώρα

Στην ταινία *Ισιδώρα* το 1974 μια νέα Γερμανίδα παριστάνει την Εβραία που έχασε τους γονείς της στο στρατόπεδο συγκέντρωσης, προκαλώντας μεγάλες ζημιές στην Αντίσταση. Τη σκηνοθεσία υπογράφει ο Ντίμης Δαδήρας, ενώ το σενάριο είναι του Λάζαρου Μοντανάρη. Είναι συρραφή σκηνών της ομώνυμης τηλεοπτικής σειράς που προβλήθηκε στη χούντα. Κατατάχθηκε 47η ανάμεσα σε 47 ταινίες τη σεζόν 1974-1975 με μόλις 574 εισιτήρια

3.3.3 Κατάσκοπος Νέλη

Στην ταινία *Κατάσκοπος Νέλη* του Τάκη Βουγιουκλάκη το 1981 ένας Γερμανός Εβραίος, ομοφυλόφιλος μουσικός μετά την άνοδο του ναζισμού στη Γερμανία, κατέφυγε στην Ελλάδα και γίνεται ηγέτης σε αντιστασιακή ομάδα. Στο τέλος, όπως αναφέρεται, πιάστηκε και χάθηκε στο Νταχάου. Οι κριτικοί προσπέρασαν χωρίς κανένα σχόλιο το ζήτημα της τύχης των Εβραίων. Τα *Θεάματα* υπογράμμισαν: «[...]θυμίζει πραγματικά ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Όμως το αδύνατο σενάριο του αφήνει κενά...».¹⁹⁴

Τέλος στην *Απογευματινή* διαβάζουμε.

«[...]πέρασε από πολλές περιπέτειες, ξεκινώντας από μία τηλεοπτική ταινία μίας ώρας με τα τραγούδια του καμπαρέ [...] Ωστόσο η ηρωίδα γίνει κατάσκοπος Νέλη [...] με μία πάντα απαστράπτουσα Αλίκη[...].»¹⁹⁵

¹⁹³ Νίκος Κολοβός, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Αιγόκερως, Αθήνα 1990, σ.37.

¹⁹⁴ *Οι νέες ταινίες, Τα Θεάματα*, τεύχος. 500 25/10/1981, 11.

¹⁹⁵ I. M., *Κριτική ταινιών*, Η Απογευματινή 27/10/1981.

Η Παπαδοπούλου σχολίασε καυστικά στα *Νέα*:

«.....ένα συνονθύλευμα από το θεατρικό έργο «*Καμπαρέ*» χωρίς όμως τη μουσική και τα τραγούδια του, που στο πρώτο μέρος ακολουθεί κάπως το μύθο της ομώνυμης ταινίας με τη Λίζα Μινέλι [...]για να εξελιχθεί στο δεύτερο μέρος σε τηλεοπτικό κατοχικό μελό που ξαφνικά γίνεται πολεμική περιπέτεια και καταλήγει σε ερωτικό-ιδεολογικό δράμα Όλα αυτά, ιδεολογικά, χορευτικά, ερωτικά, πατριωτικά, αντιστασιακά και άλλα, παρέχονται στο θεατή με μία σειρά έγχρωμων ευφάνταστων εικόνων περιοδικού μόδας από το 1963 μέχρι τις μέρες μας, όπου ο καταγιγισμός από βραδινές τουαλέτες, «ανσάμπλ» περιπάτου και νεγκλιζέ θαμπώνει τον θεατή με ύστατο σοκ την επανεμφάνιση της πρωταγωνίστριας στο ρόλο της ορφανής κόρης του νεκρού ναζί, την ιστορία του οποίου αφηγείται η γιαγιά προς την εγγονή, την οποία βέβαια ερμηνεύει ως νεογέννητο αθώο άνθος με μαύρα μαλλιά, μπλε μάτια και «ροζ-ποντόν» μπουφάν η πάλαι ποτέ ξανθή κατάσκοπος Νέλη-Βουγιουκλάκη. Τέτοιο αλαλούμ δεν θα έχει ξαναγίνει ούτε στις πιο καθυστερημένες χώρες του κόσμου».¹⁹⁶ Κατατάχτηκε 9η με 138.371 εισιτήρια.

¹⁹⁶Μαρία Παπαδοπούλου, *Οι ταινίες της εβδομάδας, Τα Νέα* 27/10/1981

4. ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ. ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΚΟΙΝΟ

Το κοινό των κινηματογραφικών αιθουσών είναι μια προσωρινή συνάθροιση ανθρώπων, του οποίου δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε τα χαρακτηριστικά αφού αφήνει ελάχιστα ίχνη της παρουσίας του.¹⁹⁷ Είναι πολύ δύσκολο λοιπόν ή και αδύνατο να εξασφαλίσουμε στο μέλλον, επαρκή στοιχεία για να απαντήσουμε σε τέσσερα βασικά ερωτήματα: α) πόσο συχνά πήγαιναν οι άνθρωποι στον κινηματογράφο; β) ποιες ταινίες παρακολουθούσαν; γ) ποιες σκέψεις τους προκαλούσαν; δ) πως τις σχολίαζαν μεταξύ τους.¹⁹⁸

Ωστόσο θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε το ζήτημα, ξεκαθαρίζοντας ότι δεν θα δώσουμε μια οριστική απάντηση, αλλά θα διατυπώσουμε ερωτήματα και προβληματισμούς με βάση τα στοιχεία που έχουμε:

- α) τα εισιτήρια
- β) τις κριτικές σε επιλεγμένες εφημερίδες και περιοδικά
- γ) και το δημόσιο λόγο που προκάλεσαν οι ταινίες.

Πρέπει να τονίσουμε ότι οι αναγνώσεις που κάνουμε σήμερα στις ταινίες είναι διαφορετικές από εκείνες που έκαναν οι θεατές που τις είδαν όταν βγήκαν στις αίθουσες. Δεν είναι δυνατό να παρακολουθήσουμε σήμερα τις ταινίες με τα μάτια των θεατών της εποχής που γυρίστηκαν και προβλήθηκαν, γιατί το κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό περιβάλλον έχει αλλάξει ριζικά.¹⁹⁹ Ακόμα και εκείνοι που είχαν παρακολουθήσει τις ταινίες όταν πρωτοπροβλήθηκαν, τις βλέπουν σήμερα διαφορετικά, καθώς έχει αλλάξει η ελληνική κοινωνία, ο τρόπος με τον οποίο βλέπουν τα πράγματα και ερμηνεύουν τα γεγονότα αφού επηρεάζεται από τις μεγάλες οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές που έγιναν σε εθνικό αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο.²⁰⁰

¹⁹⁷Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος(1950-1967), Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Καρανικολή Κατερίνα(επιμ.), FinatecA.E., Αθήνα 2001.

¹⁹⁸Νεοκλής Σαρρής, *Τα κινηματογραφικά κίνητρα εν Ελλάδι. Γιατί πηγαίνει ο κόσμος στον κινηματογράφο, Τα Θεάματα* τ. 223, 31 Δεκεμβρίου 1967.

¹⁹⁹Στάθης, Βαλούκος *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965-1981) Ιστορία και πολιτική*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011, σ.14.

²⁰⁰Έλλη, Λεμονίδου, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη, Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, Παπαδόπουλος Κώστας (επιμ.), Ταξιδευτής, Αθήνα 2017, σ. 184.

Η σχεδόν παράλληλη πορεία και εξέλιξη του κινηματογράφου και του έθνους-κράτους, ο ευδιάκριτος εθνικός χαρακτήρας του, η καθοριστική επίδραση του κινηματογραφικού μέσου, σε συνδυασμό με άλλα πολιτιστικά προϊόντα, στο σχηματισμό «ειδώλων» για το παρελθόν, αλλά και η αποδεδειγμένη συμβολή του στην από-τραυματοποίηση επίμαχων γεγονότων της ιστορίας συνηγορούν στην αποδοχή της αμφίδρομης σχέσης του με την πολιτική συγκυρία και την ευρύτερη κοινωνική πραγματικότητα.²⁰¹ Δεν υπάρχει κινηματογράφος χωρίς θεατές, οι ταινίες γίνονται για να παιχτούν στις κινηματογραφικές αίθουσες, να επικοινωνήσουν έστω και με ένα περιορισμένο αριθμό θεατών. Τα εισιτήρια αποτελούν σημαντικό κριτήριο για την εκτίμηση της συμβολής μίας ταινίας στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης.²⁰²

Βέβαια δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε τη συμβολή των ταινιών που προβάλλονται δωρεάν. Όμως, αν έχουμε σοβαρό πρόβλημα να προσδιορίσουμε τα εισιτήρια των ταινιών που μπήκαν στο εμπορικό κύκλωμα, είμαστε στο απόλυτο, σχεδόν, σκοτάδι για τον αριθμό των θεατών αυτών των προβολών. Είναι δύσκολο να αμφισβητήσει κάποιος ότι οι ταινίες που έκαναν εκατοντάδες χιλιάδες εισιτήρια έχουν ασκήσει μεγαλύτερη επίδραση από εκείνες που πήγαν μέτρια ή άσχημα στις αίθουσες. Το γεγονός ότι εκατοντάδες χιλιάδες θεατές πλήρωσαν εισιτήριο για να παρακολουθήσουν τις συγκεκριμένες ταινίες μας αναγκάζει να τις πάρουμε σοβαρά υπόψη, όταν μελετάμε τη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης.²⁰³ Ωστόσο, όταν προσπαθούμε να αποτιμήσουμε την επίδραση μιας ταινίας με βάση τα εισιτήρια, αντιμετωπίζουμε μια σειρά από προβλήματα.²⁰⁴ Το πρώτο είναι ότι, δυστυχώς, δεν έχουμε πλήρη στοιχεία για την εισπρακτική κίνηση των ταινιών και είναι πολύ δύσκολο να λύσουμε αυτό το πρόβλημα στο μέλλον. Γνωρίζουμε πόσα εισιτήρια έκοψαν στους κινηματογράφους πρώτης προβολής Αθηνών-Πειραιώς και Προαστίων, αλλά αγνοούμε πόσα έκαναν στους κινηματογράφους δεύτερης προβολής και στους κινηματογράφους της επαρχίας.²⁰⁵

²⁰¹Λεμονίδου, *ό.π.* σ.185.

²⁰²Έλλη Λεμονίδου, *Μαθαίνοντας για το ναζισμό μέσα από ταινίες μυθοπλασίας και τεκμηρίωσης*, Γεωργιάδου Αγαθή, Βασιλική Δεμερτζή(επιμ.), *Ναζισμός. Το Ολοκαύτωμα των αζιών*, Ρόδου, Αθήνα 2017, σ. 117.

²⁰³Richard Dyer, *Heavenly Bodies Film Stars and Society*, Robert Stam & Tony Miller (επιμ.) Blackwell Publishers Ltd, 2000, σ. 604-605.

²⁰⁴Μάριος Πλωρίτης, *Τι γίνεται με τον ελληνικό κινηματογράφο; Το κράτος ο μεγάλος ένοχος*, *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 121 Ιανουάριος 1965.

²⁰⁵Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος – Ευρωπαϊκές κοινωνίες*, (μετάφ. Λατίφη Έφη), Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ.300.

Πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί στις εκτιμήσεις μας για τη συνολική κίνηση των ταινιών, καθώς το κοινό των κινηματογράφων πρώτης προβολής, για τους οποίους έχουμε στοιχεία για τα εισιτήρια, επέλεγε τις ταινίες με διαφορετικά κριτήρια από αυτά του κοινού της επαρχίας και των συνοικιακών κινηματογράφων. Το 1966 πραγματοποιήθηκε μια στατιστική έρευνα από τους μαθητές της σχολής Κινηματογράφου-Τηλεοράσεως του Λυκούργου Σταυράκου, στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων του Κέντρου Ερευνών Ελληνικού Κινηματογράφου-Τηλεοράσεως της σχολής, και δημοσιεύτηκε από *Τα Θεάματα* το Δεκέμβριο του 1967 μας δίνει μια εικόνα για την συμπεριφορά του κοινού. Το δείγμα αποτελείται από 659 άτομα που συμπλήρωσαν ανώνυμα ειδικό έντυπο ερωτηματολόγιο, ενώ καταβλήθηκε προσπάθεια να αντιπροσωπεύουν «άπαντα τα κοινωνικά στρώματα και απάσας επαγγελματικές τάξεις» και να προέρχονται «εξ απάντων των γεωγραφικών διαμερισμάτων της χώρας». Στο ερώτημα «μεταξύ μίας καλής ελληνικής ταινίας και μίας επίσης καλής ξένης ποια θα προτιμήσετε» το 58% των ερωτώμενων απάντησε την ξένη, ενώ το 42% την ελληνική. Αντίθετα οι ελληνικές ταινίες έχουν σαν προνομιακό χώρο την ύπαιθρο όπου συγκεντρώνουν το 55% των ερωτώμενων, ενώ στα αστικά κέντρα και στις τέσσερις μεγάλες πόλεις πέφτουν στο 44% και στο 34,3% αντίστοιχα. Οι κριτικές στα κινηματογραφικά περιοδικά που απευθύνονταν κυρίως στους αιθουσάρχες, τονίζουν τη διαφοροποίηση του κοινού της πρώτης προβολής από το κοινό των άλλων προβολών και υποδεικνύοντάς τους, εμμέσως πλην σαφώς, τις ταινίες που θα δουλέψουν, γιατί ανταποκρίνονται στα κριτήρια του κοινού των αιθουσών τους, χωρίς να αποκλείεται και το αντίθετο. Γενικά οι κριτικοί έχουν την άποψη ότι οι ταινίες «ποιότητας» δεν είναι για το ευρύ κοινό, το οποίο δυσκολεύεται να τις παρακολουθήσει, γιατί δεν έχει την απαραίτητη κινηματογραφική παιδεία. Οι καλλιτεχνικές ταινίες, ακόμα κι όταν σημειώνουν επιτυχία στο «εξελιγμένο» κοινό των κινηματογράφων της πρώτης προβολής, δεν προσφέρονται για το κοινό των επόμενων προβολών. Αντίθετα κάποιες ταινίες απευθύνονται αποκλειστικά στο κοινό της επαρχίας και της συνοικίας και έχουν περιορισμένες πιθανότητες να τραβήξουν το κοινό της πρώτης προβολής. Σύμφωνα με την έρευνα που αναφέραμε, όσο ανεβαίνει το μορφωτικό επίπεδο περιορίζεται η απήχηση γενικά της ελληνικής ταινίας.²⁰⁶

²⁰⁶Νεοκλής Σαρρής, *Τα κινηματογραφικά κίνητρα εν Ελλάδι. Γιατί πηγαίνει ο κόσμος στον κινηματογράφο*, Τα Θεάματα τ. 223 31 Δεκεμβρίου 1967, σ.13.

Οι κριτικοί τονίζουν τα διαφορετικά κριτήρια με τα οποία επιλέγουν τις ταινίες οι θεατές ανάλογα με το φύλο τους. Οι γυναίκες θεωρείται ότι είναι πιο συναισθηματικές από τους άντρες και δείχνουν ιδιαίτερη προτίμηση στις δραματικές ερωτικές ιστορίες, ακόμα κι όταν θυσιάζουν την αληθοφάνεια στο όνομα του ρομαντισμού. Ενδεικτικά στα Θεάματα διαβάζουμε για *Το όνειρο της Κυριακής* του Οδυσσέα Κωστελέτου «θα συγκινήσει τους θεατές των ελληνικών ταινιών και ιδιαιτέρως τις γυναίκες» το ανδρικό κοινό ίσως βρει ότι πολλές φορές το σενάριο θυσιάζει την ιστορική αλήθεια ή αν θέλετε το ιστορικό πλαίσιο στην ανάπτυξη των διαφόρων φάσεων του ειδυλλίου». ²⁰⁷

Ακόμα όμως και αν κατορθώσουμε να λύσουμε το πρόβλημα της έλλειψης στοιχείων για την κίνηση των ταινιών, μπαίνει μπροστά μας μια μεγαλύτερη δυσκολία. Ο αριθμός των εισιτηρίων δεν εξαρτάται μόνο από το θέμα της ταινίας και το χειρισμό του, αλλά είναι συνάρτηση και άλλων παραγόντων. Η λογοκρισία παίζει καθοριστικό ρόλο. Η απαγόρευση μιας ταινίας, ιδίως πριν βγει στις αίθουσες ή τις πρώτες μέρες προβολής, ισοδυναμεί με οικονομική καταστροφή. ²⁰⁸

Αλλά και μια πιο ήπια επέμβαση της λογοκρισίας, όπως ο χαρακτηρισμός μιας ταινίας ως «ακατάλληλης», αποκλείει από το εν δυνάμει κοινό ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού. Σε μια εποχή που ο κινηματογράφος ήταν στην χώρα μας μια από τις κύριες μορφές φθηνής διασκέδασης των λαϊκών οικογενειών που έπαιρναν τα παιδιά τους για να πάνε σινεμά, ο χαρακτηρισμός «ακατάλληλη» στερούσε την ταινία από αυτή τη μεγάλη δεξαμενή εισιτηρίων. Βέβαια σε ορισμένες περιπτώσεις ο χαρακτηρισμός «ακατάλληλη» δεν αποτελούσε πρόβλημα. Αντιθέτως λειτουργούσε ενισχυτικά στην εισπρακτική κίνηση μιας ταινίας, καθώς αποτελούσε «κράχτη» για το αντρικό, κυρίως, κοινό των «τολμηρών», για τα μέτρα της εποχής, ταινιών. Ενδεικτικά η αφίσα της ταινίας Αμόκ του Ντίνου Δημόπουλου αναδεικνύει τα φυσικά προσόντα της Ζέτας Αποστόλου, που έμεινε στην ιστορία του κινηματογράφου μας για τις τολμηρές, για την εποχή, ερωτικές σκηνές της, και τονίζει: « Το Φιλμ είναι Αυστηρώς Ακατάλληλο. Γυμνό σαν την αλήθεια. Βίαιο, τολμηρό και ανθρώπινο». ²⁰⁹

²⁰⁷ Μιρέλα Γεωργιάδη, *Η κριτική των ταινιών της εβδομάδος*, Η Απογευματινή 13/10/1970.

²⁰⁸ Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου* ό.π., σ.108.

²⁰⁹. ΗΑυγή 8/12/1963

Πάντως στις περισσότερες περιπτώσεις η ένδειξη «ακατάλληλη» ήταν μια απειλή για την πορεία μιας ταινίας. Απ' ότι φαίνεται οι υπάλληλοι των αρμόδιων επιτροπών εκμεταλλεύονταν τις δυνατότητες που τους έδιναν οι γενικόλογες διατάξεις του νόμου και εκβίαζαν τους παραγωγούς. Το 1968 ξέσπασε το σκάνδαλο «με τον εκβιαστή των παραγωγών ελληνικών ταινιών». Στα Θεάματα διαβάζουμε: «συνελήφθη επ' αυτοφώρω ο υπάλληλος του Υπουργείου Προεδρίας καθ' ην στιγμή ελάμβανε εκβιαστικώς χρήματα από κινηματογραφιστήν, ίνα του εγκρίνη, ως κατάλληλο, την ταινία του ωμολόνησε ότι από του 1962, υπηρετών εις την Διεύθυνσιν Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών του Υπουργείου Προεδρίας, εξεβίαζε συστηματικώς τους παραγωγούς ταινιών ίνα τους χαρακτηρίση τα έργα «κατάλληλα». Στην περίπτωση που μια ταινία αποφύγει τη λογοκρισία, η εισπρακτική της πορεία εξαρτάται από το κλίμα που επικρατεί, ιδιαίτερα σε εποχές μεγάλης κοινωνικής και πολιτικής έντασης. Είναι χαρακτηριστικό του αυταρχισμού και του σκοταδισμού ότι οι γυμνασιάρχες έκαναν εφόδους στις αίθουσες και τιμωρούσαν τους μαθητές που παρακολουθούσαν ταινίες, τις οποίες δεν είχαν εγκρίνει. Τέλος οι παρεμβάσεις της εκκλησίας έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην εισπρακτική πορεία των ταινιών. Ενδεικτικά το 1968 εντοπίσαμε στα Θεάματα μια διαμαρτυρία «δια τον διωγμό του κινηματογράφου εις Φλώρινα υπό του Μητροπολίτου κ. Καντιώτη».²¹⁰ Η εισπρακτική κίνηση της ταινίας εξαρτάται από παράγοντες που σχετίζονται με τη βιομηχανία του κινηματογράφου. Ο έλεγχος του κυκλώματος διανομής παίζει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο, καθώς η κίνηση της ταινίας εξαρτάται από τον αριθμό των αιθουσών και τη χρονική περίοδο στην οποία θα προβληθεί. Οι ταινίες των μικρών παραγωγών, και ακόμα περισσότερο οι ανεξάρτητες παραγωγές, αντιμετώπιζαν τεράστια προβλήματα, καθώς οι περισσότερες αίθουσες ελέγχονταν, και σήμερα ασύγκριτα περισσότερο ελέγχονται, από τις μεγάλες εταιρίες παραγωγής και διανομής.²¹¹

Μετά τη μεταπολίτευση ορισμένοι νέοι κινηματογραφιστές προσπάθησαν να σπάσουν τον αποκλεισμό τους από κύκλωμα διανομής, δημιουργώντας ένα παράλληλο κύκλωμα προβολής ταινιών σε φεστιβάλ και εκδηλώσεις πολιτικών νεολαιών ή σε ειδικές προβολές για τα μέλη κινηματογραφικών λεσχών, φοιτητικών συλλόγων και εργατικών σωματείων.

²¹⁰ Τα Θεάματα, τ. 229 21 Απριλίου 1968.

²¹¹ Γιώργος Νικολακάκης, *Εθνικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ*, Αιγόκερως, Αθήνα 1998, σ.34

Την περίοδο που μας ενδιαφέρει οι μεγάλες κεντρικές αίθουσες ήταν κλεισμένες από τους εισαγωγείς ξένων ταινιών και για να προβληθεί μια ελληνική ταινία έπρεπε ο παραγωγός να «έρθει σε συμφωνία με τους εισαγωγείς, όπως Φίνος ή να είναι ο ίδιος αιθουσάρχης και εισαγωγέας, όπως ο Ζερβός».²¹²

Σημαντικό ρόλο τέλος παίζει η διαφήμιση και το star system. Οι μεγάλες παραγωγές κάνουν διαφημιστικές εκστρατείες για να τραβήξουν το ενδιαφέρον του κοινού, ενώ ποντάρουν στους ηθοποιούς, που με την κατάλληλη προβολή μετατρέπονται σε λαϊκά είδωλα και αποτελούν έναν από τους κύριους παράγοντες της επιτυχίας μίας ταινίας. Η εικόνα του σταρ δημιουργείται όχι τόσο με την συμμετοχή του στις ταινίες, όσο μέσω των δημόσιων εμφανίσεων των σταρ, των συνεντεύξεων στον τύπο και στην τηλεόραση, των εξωφύλλων στα περιοδικά ευρείας κυκλοφορίας, και των ποικίλων δημοσιευμάτων στο σκανδαλοθηρικό τύπο, που επικεντρώνουν λιγότερο στο έργο τους και περισσότερο σε γαργαλιστικές λεπτομέρειες για την προσωπική τους ζωή. Στη δημιουργία των σταρ πρωτοπόρα ήταν και εξακολουθεί να είναι η κινηματογραφική βιομηχανία του Χόλυγουντ, που κατασκευάζει αστέρες παγκόσμιας εμβέλειας. Ακολουθώντας το Χόλυγουντ, οι υπόλοιπες κινηματογραφικές βιομηχανίες, ανάμεσά τους και η ελληνική στα χρόνια της ακμής της, κατασκευάζουν σταρ, συνήθως, εθνικής εμβέλειας. Ο Γρηγόρης Γρηγορίου σχολιάζοντας το γεγονός ότι τη σεζόν 1959- 60 στις δύο πρώτες εισπρακτικά ταινίες πρωταγωνιστούσε η «εθνική» σταρ Αλίκη Βουγιουκλάκη και στις τρεις επόμενες η Τζένη Καρέζη υποστηρίζει, ίσως με μια δόση υπερβολής, ότι «η μεγάλη μάζα που τροφοδοτούσε την ελληνική ταινία έφτιασε τα ινδάλματά της και έπαψε πια να ενδιαφέρεται για το είδος της ταινίας που θα έβλεπε». Αντίθετα ο σκηνοθέτης δε φαίνεται να παίζει καθοριστικό ρόλο στην επιτυχία μιας ταινίας Είναι χαρακτηριστικό ότι το 42,5% δεν απάντησε στην ερώτηση «αναφέρατε έναν Έλληνα σκηνοθέτη». Είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε την επίδραση που είχε στην κίνηση μιας ταινίας η υποδοχή της από την κριτική στις «έγκυρες» εφημερίδες και τα κινηματογραφικά περιοδικά και η βράβειυσή της σε κινηματογραφικά φεστιβάλ. Αν ρίξουμε μία πρόχειρη ματιά στις κριτικές και κατόπιν κοιτάξουμε τα εισιτήρια των ταινιών, θα διαπιστώσουμε ότι η κριτική ασκούσε μάλλον περιορισμένη επίδραση στο ευρύ κοινό.²¹³

²¹²Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο μαύρο. Η ιστορία ενός επαγγελματία, ό.π.*, σ. 31-33.

²¹³Νεοκλής Σαρρής, *Τα κινηματογραφικά κίνητρα εν Ελλάδι. Γιατί πηγαίνει ο κόσμος στον κινηματογράφο*, Τα Θεάματα τ. 223 31/12/1967, σ.15

Με εξαίρεση τις κριτικές στα Θεάματα και στον Κινηματογραφικό Αστέρα, που απευθύνονταν στους αιθουσάρχες, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι οι προτιμήσεις των κριτικών διαφέρουν, τις περισσότερες φορές, από αυτές του μεγάλου κοινού. Πρέπει να τονίσουμε ότι η διάσταση ανάμεσα στους κριτικούς και στο κοινό δεν αποτελεί ελληνική ιδιαιτερότητα. Σε παγκόσμιο επίπεδο οι κριτικές στα έγκυρα έντυπα αντανakλούν τις απόψεις των κριτικών και του περιορισμένου αναγνωστικού κοινού τους, που προέρχεται συνήθως από τα στρώματα με υψηλό μορφωτικό επίπεδο.²¹⁴

Ωστόσο υπάρχουν περιπτώσεις που μια ταινία συνδυάζει την αποδοχή της κριτικής και τη διάκριση στα φεστιβάλ με την πετυχημένη πορεία στις αίθουσες. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις ταινίες *Προδοσία* του Κώστα Μανουσάκη, *Ο Διωγμός* του Γρηγόρη Γρηγορίου, *Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση* του Ντίνου Κατσουρίδη και *Ο Θίασος* του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Το θέμα και ο τίτλος μιας ταινίας ασκούν επίδραση στην εισπρακτική της πορεία. Όμως θεωρούμε ότι το θέμα παίζει βαρύνοντα ρόλο μόνο στην περίπτωση που η ταινία απευθύνεται σε ένα κοινό με συγκεκριμένες πολιτικές και ιδεολογικές προτιμήσεις, επικεντρώνοντας στο θέμα της και την αντίληψη που εκφράζει. Ακόμα όμως και αν κατορθώσουμε να προσδιορίσουμε τους λόγους της εισπρακτικής πορείας, δε μπορούμε να είμαστε σίγουροι για την πρόσληψη των ταινιών, καθώς δεν έχουμε επαρκή στοιχεία για τις αντιδράσεις των θεατών κατά την προβολή των ταινιών και αγνοούμε αν τους άρεσαν ή αν τους απογοήτευσαν.²¹⁵

Πρέπει να τονίσουμε ότι το λαϊκό κοινό της επαρχίας και των αιθουσών της δεύτερης προβολής δεν παρακολουθούσε τις ταινίες σιωπηλό. Οι θεατές, που στις περισσότερες περιπτώσεις ήταν γείτονες και γνωρίζονταν μεταξύ τους, κουβέντιαζαν μεγαλόφωνα και σχολίαζαν αυτά που έβλεπαν στη μεγάλη οθόνη. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα εκδήλωναν τον ενθουσιασμό τους με χειροκροτήματα ή εκφράζανε την αντίθεσή τους με σφυρίγματα αποδοκιμασίας. Αντίθετα από το μεσοαστικό κοινό των αιθουσών πρώτης προβολής που παρακολουθούσε, συνήθως, σιωπηλό, οι θεατές στις συνοικιακές αίθουσες μοιράζοντας τις σκέψεις τους με εκείνους που κάθονταν στα γειτονικά καθίσματα.²¹⁶

Η παρακολούθηση μίας ταινίας δε συνεπάγεται την αυτόματη αποδοχή των μηνυμάτων της, αντίθετα σε πολλές περιπτώσεις προκαλεί την αντίδραση των θεατών.

²¹⁴Σαρρής, *ό.π.*, σ.14-15.

²¹⁵Γρηγορίου, *ό.π.*, σ. 34

²¹⁶Νικολακάκης, *ό.π.*, σ.35

Ο γρήγορος ρυθμός και η καταγιστική δράση εμποδίζουν το θεατή να σκεφτεί αυτά που βλέπει, γιατί υπάρχει ο κίνδυνος να χάσει τη συνέχεια των γεγονότων που περνούν από μπροστά του. Επίσης οι εμπορικές ταινίες προσφέρουν στο θεατή «μασημένη τροφή». Ο θεατής συνήθως μπορεί να μαντέψει από την αρχή το τέλος της ταινίας, ποιος θα ανταμειφτεί ή ποιος θα τιμωρηθεί, και νιώθει κολακευμένος, γιατί επιβεβαιώνονται οι προβλέψεις του.²¹⁷ Ωστόσο οι ταινίες δεν είναι μονοσήμαντες επιδέχονται πολλαπλές αναγνώσεις, οι οποίες αρκετές φορές είναι αντίθετες με τις προθέσεις των δημιουργών τους, και αποκωδικοποιούνται διαφορετικά από τον κάθε θεατή.²¹⁸

Η άποψη για τη μαζική κουλτούρα, σύμφωνα με την οποία οι θεατές των ταινιών καταναλώνουν παθητικά τα «σκουπίδια» που τους «σερβίρουν» οι παραγωγοί, θεωρούμε ότι μας οδηγεί σε λανθασμένα συμπεράσματα, καθώς δεν παίρνει υπόψη την ανομοιογένεια του κοινού, ενώ υποτιμά τη δυνατότητα των θεατών να αντιμετωπίζουν κριτικά αυτά που βλέπουν και να καταλήγουν σε αναγνώσεις που διαφοροποιούνται ή έρχονται σε αντίθεση με τις προθέσεις των δημιουργών της ταινίας. Βέβαια είναι δύσκολο να διακρίνουμε σε ποιο βαθμό οι θεατές κατορθώνουν να ξεπεράσουν την γοητεία των ταινιών και να διαμορφώσουν μια προσωπική αντίληψη για τα πράγματα. Όμως σε αρκετές περιπτώσεις οι θεατές συμμετέχουν ενεργά στην παρακολούθηση και παράγουν διαφορετικά νοήματα από αυτά που προσπαθούν να περάσουν οι ταινίες. Παράγοντες όπως η κοινωνική τάξη, το φύλο, το μορφωτικό επίπεδο και οι πολιτικές προτιμήσεις του θεατή επηρεάζουν σημαντικά τον τρόπο πρόσληψης μιας ταινίας.²¹⁹ Στοιχεία για την πρόσληψη των ταινιών από το κοινό μπορούμε να αντλήσουμε από τις κριτικές. Οι κριτικοί επικεντρώνονται στην τεχνική και καλλιτεχνική πλευρά και ασχολούνται δευτερευόντως με το περιεχόμενο και τα μηνύματα της ταινίας. Αλλά και οι απόψεις τους φωτίζουν τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπισε τις ταινίες το κομμάτι του αναγνωστικού κοινού που επέλεγε για την ενημέρωσή του τις συγκεκριμένες εφημερίδες, γιατί κινούνταν, συνήθως, στον πολιτικό και ιδεολογικό χώρο που εκφράζουν.²²⁰

²¹⁷Max Horkheimer, Theodor W. Adorno *Τέχνη και μαζική κουλτούρα Ζήσης Σαρίκας(μετάφ.)*, Υγιλον, Αθήνα 1984, σ.75-76.

²¹⁸Στάθης Βαλούκος, *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965-1981) Ιστορία και Πολιτική*, Αιγόκερω, Αθήνα 2011,σ.100.

²¹⁹Barbara Creed, *Film and Psychoanalysis*, John Hill & Pamela Gibson (επιμ.), *The Oxford Guide to Film Studies.*, 86 & Jostein Gripsurd *Film Audiences*, σ.205.

²²⁰Ρούβας, Σταθακόπουλος, *ό.π.*,σ.78.

Ο δημόσιος λόγος που προκαλείται από μία ταινία με αφορμή το χειρισμό ενός θέματος και τις αντιλήψεις που εκφράζει αποτελεί ένα ασφαλές κριτήριο για την κατανόηση της πρόσληψής της από το κοινό, καθώς προκαλεί τον προβληματισμό του θεατή στην αίθουσα και γίνεται αφορμή να ανοίξει η κουβέντα για σοβαρά ιστορικά ζητήματα στην κουζίνα και στο σαλόνι των σπιτιών. Αυτό βέβαια δεν αποκλείει ένα μεγάλο μέρος του κοινού που πήγαινε στο σινεμά «για να ξεχάσει, να αφαιρεθεί, να ψυχαγωγηθεί», όπως απάντησε το 63% στην έρευνα το 1966, να αντιμετωπίσει αυτές τις ταινίες σαν δύο ώρες διασκέδασης, αδιαφορώντας για τα ζητήματα που έθεταν.²²¹

Οι ταινίες που προκαλούν αντιδράσεις, όπως Ο Θίασος, Οι Κυνηγοί, Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο και 17 σφαίρες για έναν άγγελο είναι πιθανόν να επηρεάσουν ακόμα και εκείνους που δεν τις παρακολούθησαν, γιατί ο δημόσιος λόγος κάνει γνωστές τις αντιλήψεις της ταινίας και είναι πιθανό να τους κάνει να προβληματιστούν και να πάρουν θέση απέναντι στα ζητήματα που ανοίγουν. Επίσης οι ταινίες που αντιμετωπίζουν προβλήματα με τη λογοκρισία, όπως Η Τελευταία αποστολή, Το πικρό ψωμί, Οι Παράνομοι, Το Μπλόκο, Πρόσωπο με πρόσωπο, Κιέριον και Ανοιχτή επιστολή, ακόμα και εκείνες αυτές που δεν φτάνουν τελικά στις αίθουσες, ανοίγουν τη συζήτηση στο δημόσιο χώρο και επιδρούν στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης.²²²

²¹⁶Σαρρής, *ό.π.*, σ. 17-19.

²¹⁷Σαρρής, *ό.π.*, σ. 20

4.ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κατά τη διάρκεια της έρευνας αναρωτήθηκα για τη θέση της κάθε ταινίας απέναντι στο γεγονός του Ολοκαυτώματος, τη διαλεκτική με το θεατή, την πρόθεση συμφιλίωσης ή και αντίδρασης με τους θύτες,²²³ τη χρησιμότητα των σιωπών, την πιθανότητα αναθεώρησης των ιδεών του θεατή, ακόμη και των δικών μου. Αναζήτησα μέσα από την αποτύπωση των διώξεων των Εβραίων την τεκμηρίωση, την κάθαρση, την εικόνα του θύτη και του θύματος, τη σύνδεση με το παρόν, την απόδοση ευθυνών, τη δημιουργία ιστορικής συνείδησης μέσα από μια ιστορική και κοινωνική διαδικασία μέρος της οποίας είναι και ο κινηματογράφος.

Διαπιστώθηκε στην παρούσα μελέτη ότι η κινηματογραφική παραγωγή βρίσκεται σε στενή αμφίδρομη σχέση με την πολιτική συγκυρία και την κοινωνική πραγματικότητα σε εθνικό αλλά και διεθνές επίπεδο. Οι ταινίες δεν είναι αποκομμένες από τα κοινωνικά και πολιτικά τους συμφραζόμενα, αλλά είναι λάθος να αναχθούν απλά, μηχανικά σε αυτά, αφού ο κινηματογράφος δεν είναι ένας καθρέφτης που καταγράφει παθητικά αυτά που συμβαίνουν στην κοινωνία.²²⁴ Όπως σχολιάζει ο Μπρεχτ στο *Μικρό όργανο για το Θέατρο*, «αν η τέχνη αντανakλά τη ζωή, το κάνει με ειδικούς καθρέφτες».

Έτσι από την πρώτη περίοδο 1945 ως και το 1966 σε σύνολο οκτακοσίων τριάντα οκτώ ταινιών²²⁵ ανακάλυψα επτά από αυτές να επικεντρώνονται ή να έχουν εκτεταμένες αναφορές στις διώξεις των Ελλήνων Εβραίων, την περίοδο της δικτατορίας από το 1967 ως και το 1974, σε σύνολο πεντακοσίων εβδομήντα οκτώ ταινιών εννέα περιλαμβάνουν αντίστοιχες αναφορές, ενώ στην τελευταία εξεταζόμενη κινηματογραφική σεζόν 1974-1981 σε σύνολο διακοσίων δεκαεπτά ταινιών μόνο τρεις αναφέρονται στο Ολοκαύτωμα των Ελλήνων Εβραίων.

²²³Ο La Capra με τον όρο «αφηγήσεις της λύτρωσης» αναφέρεται στις αφηγήσεις εκείνες που αναζητούν να λυτρωθούν από μια τραυματική και καταστροφική ετερότητα της ιστορίας, από έναν απειλητικό «άλλο». Η αναζήτηση αυτή συνήθως συμπληρώνεται με τη συμπίεση της ιστορίας σε ένα χαρούμενο και ανυψωτικό τέλος, σε ένα ήπιο και ασφαλές happy end (La Capra 1998: 4). Μολαταύτα, μέσα από τη μελαγχολία και το μελοδραματισμό που τις διακατέχει, καταλήγουν να γίνονται απόλυτα αυταρχικές και αδιαπραγμάτευτες. Το συναίσθημα γίνεται το τέλος της συζήτησης, η οποία συνήθως κλείνει με γενικολογίες. Σε καιρούς ή/και σε περιοχές πολιτικών ή ηθικών συγκρούσεων, τέτοιες αφηγήσεις, στις οποίες ο «Άλλος» εκμηδενίζεται ή δαιμονοποιείται, με λίγα λόγια εξαιρείται από τη συζήτηση, μπορεί να γίνουν πραγματικά επικίνδυνες (Goldberg: 204). Η περίπτωση του Ολοκαυτώματος είναι μία από αυτές.

²²⁴Terry Eagleton, *Ο μαρξισμός και η λογοτεχνική κριτική*, Ύψιλον, Αθήνα 1981, σελ. 80-81

²²⁵<https://el.wikibooks.org/wiki>

Με μια πρώτη ματιά φαντάζει παράδοξο το γεγονός ότι από τις 1633 ταινίες όλων των εξεταζόμενων ετών μόλις 19 αναφέρονται στις διώξεις των Ελλήνων Εβραίων που οδήγησαν στην καταστροφή των εβραϊκών κοινοτήτων της Ελλάδας.²²⁶

Η εξήγηση σχετίζεται με το περιορισμένο ενδιαφέρον της ελληνικής κοινωνίας για το συγκεκριμένο ζήτημα. Οι Έλληνες Εβραίοι αντιμετώπιζονταν ως πρόβλημα από το επίσημο κράτος, που επεδίωκε την εθνική και θρησκευτική ομοιογένεια, αλλά και από ένα σημαντικό κομμάτι της κοινωνίας, ιδίως στη Θεσσαλονίκη.²²⁷ Υπάρχει σχετική αναφορά σε μια σκηνή της ταινίας το *Πικρό ψωμί*, όπου μέσα από τα λόγια δυο μικρών παιδιών αποτυπώνεται η στάση της ελληνικής κοινωνίας για τους Εβραίους, στάση που περιλαμβάνει απέχθεια μα και φθόνο για την ευφυΐα τους. Μετά την εξόντωση αυτών των «ανεπιθύμητων συμπατριωτών» στα στρατόπεδα συγκέντρωσης και την οριστική καταστροφή των κοινοτήτων τους, η ιστορία τους πέρασε γρήγορα στη λήθη. Οι διώξεις των Εβραίων δεν θεωρούνταν κάτι ξεχωριστό μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 60, αλλά αντιμετωπιζόταν ως μια από τις πολλές διαστάσεις ενός παγκόσμιου πολέμου που προκάλεσε το θάνατο πενήντα με εξήντα εκατομμυρίων ανθρώπων. Το «Ολοκαύτωμα» υποβαθμίστηκε έτσι συνειδητά, ακόμα και από τους ίδιους τους Εβραίους, γιατί προκαλούσε πια προβλήματα στην ατλαντική συμμαχία (NATO), αφού οι Γερμανοί δεν ήταν τώρα οι εχθροί αλλά πολύτιμοι σύμμαχοι στον αγώνα ενάντια σε ένα νέο εχθρό, στο «σοβιετικό ολοκληρωτισμό». Επίσης το μεταπολεμικό διπλωματικό σκηνικό και οι επώδυνες συνθήκες ανασυγκρότησης των κοινωνιών έκαναν τις αναφορές στις πιο σκοτεινές πλευρές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου σχετικά περιορισμένες, σε όλα τα επίπεδα (πολιτική, ιστοριογραφία, γράμματα και τέχνες, δημόσιος λόγος).²²⁸

Όλα τα παραπάνω μου θύμισαν τα «οικεία κακά», την αντίδραση του αθηναϊκού κοινού στο θεατρικό έργο «Μιλήτου Άλωσις» από τον τραγικό ποιητή Φρύνιχο.

²²⁶Γιώργος Μαργαρίτης, *Ανεπιθύμητοι συμπατριώτες. Στοιχεία για την καταστροφή των μειονοτήτων της Ελλάδας*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005, σ.69.

²²⁷Γιώργος Μαργαρίτης, *ό. π.*, σ.70.

²²⁸Peter Novick, *The Holocaustin American Life*, BerelLang (επιμ.), Mariner Books, Βοστώνη 1999, σ.29 & 58.

Αντίστοιχα και η κινηματογραφική παραγωγή σε ό,τι αφορά το Ολοκαύτωμα, πέρασε σταδιακά από ένα μάλλον αμήχανο (όχι όμως εντελώς βουβό) ξεκίνημα σε μια έκρηξη ενδιαφέροντος και δημιουργικότητας κατά τις τελευταίες δεκαετίες.²²⁹ Η άνθηση αυτή αποδίδεται στην ώθηση που έδωσαν σημαντικά ιστορικά γεγονότα, όπως η δίκη του Adolf Eichmann στην Ιερουσαλήμ ή οι δίκες της Φρανκφούρτης τη δεκαετία του 1960. Η τάση αυτή κορυφώθηκε μετά την προβολή, το 1978, από το αμερικανικό δίκτυο NBC της δραματικής τηλεοπτικής σειράς με τίτλο Ολοκαύτωμα (Holocaust) κάτι που δεν έγινε άμεσα στην Ελλάδα.

Επομένως δεν πρέπει να φαντάζει περίεργο ότι η πρώτη αναφορά στις διώξεις των Ελλήνων Εβραίων έγινε το 1951 στην ταινία *Πικρό ψωμί*. Εκείνο όμως που θεωρείται παράδοξο είναι ότι στην ταινία *Το Ξυπόλητο Τάγμα* που γυρίστηκε το 1953 από τον Ελληνοαμερικάνο Γκρεγκ Τάλας με αμερικανικά κεφάλαια και απευθυνόταν και στην αμερικάνικη αγορά, και αφηγείται τις περιπέτειες μιας ομάδας ορφανών παιδιών από τα ορφανοτροφεία της Θεσσαλονίκης που προσπαθούν να επιβιώσουν, κλέβοντας τους Γερμανούς και τους μαυραγορίτες στα χρόνια της κατοχής, δεν γίνεται καμία αναφορά στην καταστροφή της εβραϊκής κοινότητας της πόλης.²³⁰

Παράξενο θεωρείται επίσης ότι στην ταινία του Ιάκωβου Καμπανέλη, *Το κανόνι και το αηδόνι*, το 1968 που αποτελείται από τρεις σπονδυλωτές ιστορίες ιταλικής, γερμανικής και αγγλικής κατοχής πουθενά δεν γίνεται αναφορά για τις διώξεις παρόλο που το θέμα της είναι άμεσα σχετικό.

Μέχρι το 1967 η αναφορά στα ναζιστικά εγκλήματα και στις διώξεις των Εβραίων αποτελούσε κεντρική πολιτική επιλογή της κομμουνιστικής αριστεράς. Χαρακτηριστικά το αμερικανικό κομμουνιστικό κόμμα συμβουλεύει το 1955 τα μέλη του: «.....είναι απολύτως απαραίτητο να υπενθυμίζουν τις τραγικές εμπειρίες του τελευταίου πολέμου, τα στρατόπεδα συγκέντρωσης και τους θαλάμους αερίων και να επαναλαμβάνουν τα συνθήματα «Δεν ξεχνώ το Μπούχενβαλντ και το Νταχάου», «Δεν ξεχνώ τα έξι εκατομμύρια νεκρούς».....».²³¹

²²⁹ Peter Novick, *ό.π.*, σ.88.

²³⁰ Κώστας Σταματίου, *Η Αντίσταση στα μέτρα του Χόλνγκεντ*, *Η Αυγή* 24/3/1954.

²³¹ Peter Novick, *ό.π.*, σ.94.

Σε δυο ταινίες αυτής της περιόδου θίγεται το θέμα των περιουσιών των Ελλήνων Εβραίων (Ο Πύργος Των Ιπποτών και Να Ζη κανείς Ή Να μην Ζη;) που πέρασαν σε χέρια άλλων, οι οποίοι δεν ευθύνονται όμως για την τραγική τους τύχη. Οι ταινίες δημιουργούν μια εικονική πραγματικότητα, αποσιωπώντας τις πάρα πολλές περιπτώσεις Ελλήνων που επωφελήθηκαν από τις διώξεις των Εβραίων συμπολιτών τους και οικειοποιήθηκαν τις περιουσίες τους.²³² Ακόμη στις κωμωδίες αυτής της περιόδου η παραπομπή στο θέμα είναι υπόρρητη, απλουστευμένη, τις περισσότερες φορές άκομψη. Τη δεύτερη περίοδο, κατά τη διάρκεια της Χούντας, οι ταινίες με αναφορά στο θέμα γίνονται περισσότερες αν συνυπολογιστεί η λογοκρισία της εποχής. Σε μία μάλιστα υπάρχουν στους τίτλους, φωτογραφίες κρατούμενων σε στρατόπεδα συγκέντρωσης με υπόκρουση τον ήχο από γερμανικές μπότες. Στις υπόλοιπες οκτώ ταινίες γίνονται αναφορές στα βασανιστήρια στα οποία υπέβαλαν οι Γερμανοί τους Εβραίους, για τους φούρνους στο Άουσβιτς, για τους θαλάμους αερίων στο Νταχάου, ακόμα και για τις τύψεις που ένιωθαν οι επιζήσαντες. Μια αληθοφανής εξήγηση για την παραγωγικότερη περίοδο είναι ότι οι ταινίες που γυρίστηκαν μετά τον αραβοϊσραηλινό πόλεμο του 1967 με αναφορές στα ναζιστικά εγκλήματα των στρατοπέδων συγκέντρωσης έχουν αποσυνδεθεί από την Αριστερά και δεν αποτελούν «εχθρό» του κράτους.²³³

Στην ταινία της τρίτης περιόδου *Κατάσκοπος Νέλη* μέσα στην υπόθεση έχουμε την παρουσία ενός Εβραίου, ενώ στις δύο άλλες οι αναφορές ήταν σχεδόν στιγμιαίες. Από τους κατακτητές μόνο οι Γερμανοί παρουσιάζονται να διώκουν τους Έλληνες Εβραίους. Δε γίνεται καμία αναφορά στις διώξεις των Ελλήνων Εβραίων από τους Βούλγαρους που οδήγησαν στον αφανισμό των εβραϊκών κοινοτήτων της βουλγαρικής ζώνης κατοχής, ούτε και στη στάση των Ιταλών που εμπόδισαν την εφαρμογή της πολιτικής της Τελικής Λύσης στη ζώνη που έλεγχαν μέχρι τη συνθηκολόγηση του Μπαντόλιο.²³⁴

²³²Αλέξης Μενεξιάδης, «Η τύχη των εβραϊκών περιουσιών κατά και μετά την κατοχή», Στεφανοπούλου Μαρία (επιμ.), *Ο Ελληνικός Εβραϊσμός*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής παιδείας, Αθήνα Ίδρυμα Μωραΐτη 1999, 293-295.

²³³Steven Bowman, *Εθνική Αντίσταση Η συμμετοχή των Εβραίων και η βοήθεια των ανταρτών προς τους διωκόμενους*, (μεταφ. Ισαάκ Μπενμαγιόρ) Κεντρικό Ισραηλιτικό Συμβούλιο Ελλάδος, σ.80 &85.

²³⁴Marc Mazower, *Στην Ελλάδα του Χίτλερ*, (μετάφ. Κώστας Κουρεμένος), Μπουκάλα Αρετή (επιμ.), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, σ.266.

Η παρακολούθηση των ταινιών δε συνεπάγεται την αποδοχή των μηνυμάτων τους. Σαν θεατές δεν είμαστε παθητικοί καταναλωτές, αλλά σε αρκετές περιπτώσεις συμμετέχουμε ενεργά και παράγουμε διαφορετικά μηνύματα από αυτά που παράγουν οι ταινίες.²³⁵ «Οι άνθρωποι ... περιμένουν περισσότερη αληθοφάνεια από τις εικόνες παρά από ό,τι τα γραπτά κείμενα ή τις προφορικές μαρτυρίες. Παρόλα αυτά θα ήταν λάθος να πιστεύει κανείς ότι οι εικόνες εικονογραφούν την πραγματικότητα. [...] Οι εικόνες δεν εικονογραφούν ποτέ τίποτα, αυτό δεν το κάνουν ούτε οι φωτογραφίες. Οι εικόνες δημιουργούν ενεργητικά τις αναπαραστάσεις των θεμάτων/υποκειμένων τους»²³⁶

Αλλιώς παρακολουθείς μια ταινία ως θεατής που επιθυμεί να ψυχαγωγηθεί και αλλιώς ως ερευνητής που πρέπει να προσέξεις συγκεκριμένα στοιχεία, γιατί η κριτική δραστηριότητα συνδέεται αναπόφευκτα με την έννοια της ευθύνης.²³⁷

Γρήγορα εγκατέλειψα την αναζήτηση μιας και μόνης διαπίστωσης σημείωσα όμως το παρακάτω εντυπωσιακό: διάφορα γεγονότα, που σήμερα τα θεωρούμε εμβληματικά της βίας του 20ού αιώνα, είχαν αντιμετωπιστεί με αδιαφορία, ή είχαν αγνοηθεί, ή είχαν θεωρηθεί κοινότοπα, από τους συγκαιρινούς τους. Η ποιότητα αυτής της βίας έγινε αντιληπτή με καθυστέρηση, μερικές φορές πολλές δεκαετίες μετά. Αντιλήφθηκα πως εκείνο που προέκυπτε είναι η απορία²³⁸ για το γεγονός του Ολοκαυτώματος και για την αποτύπωσή του στον ελληνικό κινηματογράφο. Απορία ακόμη για τη διαδικασία με την οποία οι μνήμες του ιστορικού γεγονότος διατηρούνται, μεταδίδονται στις επόμενες γενιές μέσα από τον κινηματογράφο, που πέρα από τέχνη αποτελεί – θα τολμούσαμε να υποστηρίξουμε – και ανθρωπιστική επιστήμη με τη σφραγίδα της ερμηνευτικής της απόστασης.²³⁹

²³⁵Barbara Creed, «Film and Psychoanalysis», John Hill & Pamela Gibson (επιμ.), *The Oxford Guide to Film Studies.*, Oxford, Oxford University Press, New York 2000, σ.74.

²³⁶Greed, *ό.π.*, σ.77.

²³⁷*The Jewish Narrative in the Yad Vashem Holocaust Museum*, Amos Goldberg, διαθέσιμο διαδικτυακά <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14623528.2012.677761?scroll=top&needAccess=true>, τελευτ.: επίσκεψη 25/8/2019

²³⁸ Απορία στην τέχνη της ρητορικής ονομάζεται η χρήσιμη έκφραση της αμφιβολίας σε ένα συλλογισμό, η οποία υπάρχει ήδη εντός αυτού, είναι εγγενές στοιχείο του σύμφυτο με την ύπαρξη του ίδιου του συλλογισμού.

²³⁹Enzo Traverso «Εξορία και βία. Μια ερμηνευτική της απόστασης», Κούρκουλος Νίκος (επιμ.), *Εμείς οι πρόσφυγες*, Hannah Arendt, Giorgio Agamben, Enzo Traverso, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2015, σ. 97.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



Εικόνα 1Η πυρκαγιά του 1917 και οι Εβραίοι της Θεσσαλονίκης

Τριπλή κατοχή της Ελλάδας από τις Δυνάμεις του Άξονα (1941-1944)



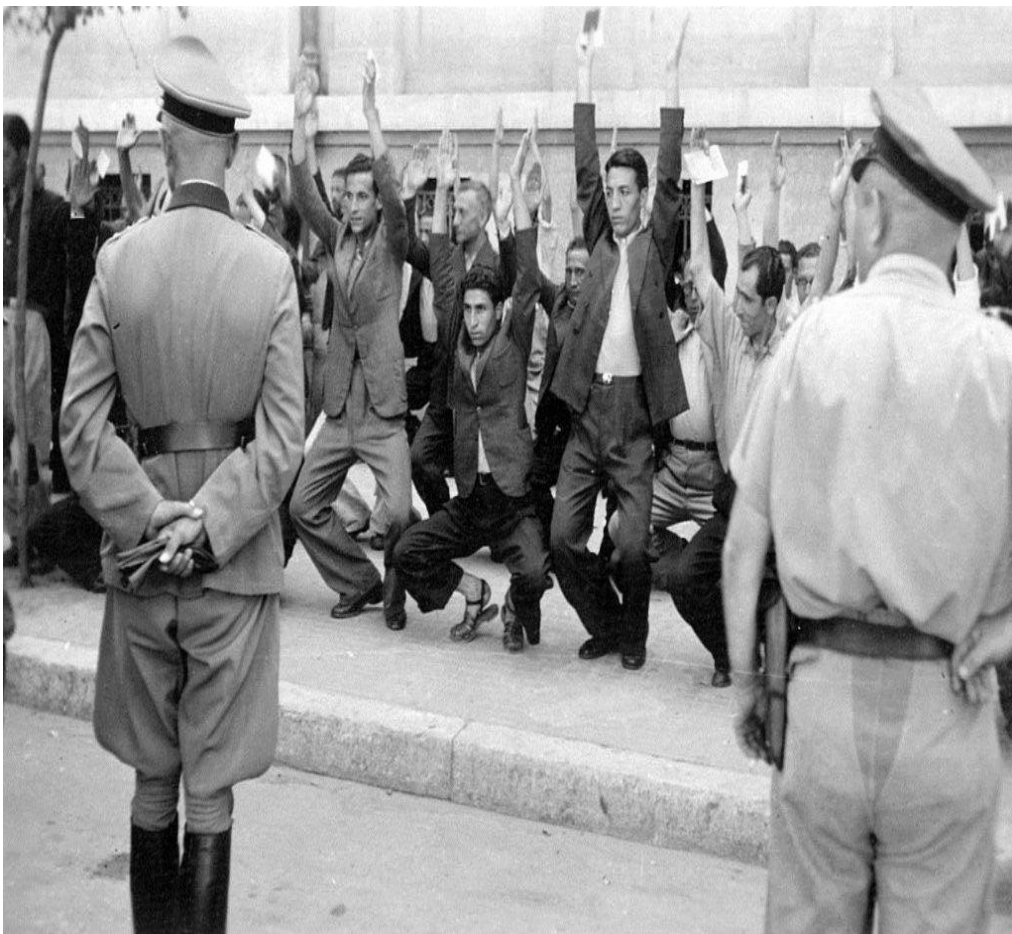
Εικόνα 2 Χάρτης: Η γερμανική, η ιταλική και η βουλγαρική ζώνη κατοχής

πηγή: <http://eranistis.net/wordpress/2013/10/20/%CE%B7-%CF%84%CF%81%CE%B9%CF%80%CE%BB%CE%AE-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%87%CE%AE-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1%CF%82-1941-1944/>

Εικόνα 3 Το "Μαύρο Σάββατο των Θεσσαλονικιών Εβραίων που υπέστησαν εξευτελισμούς



Εικ. 4





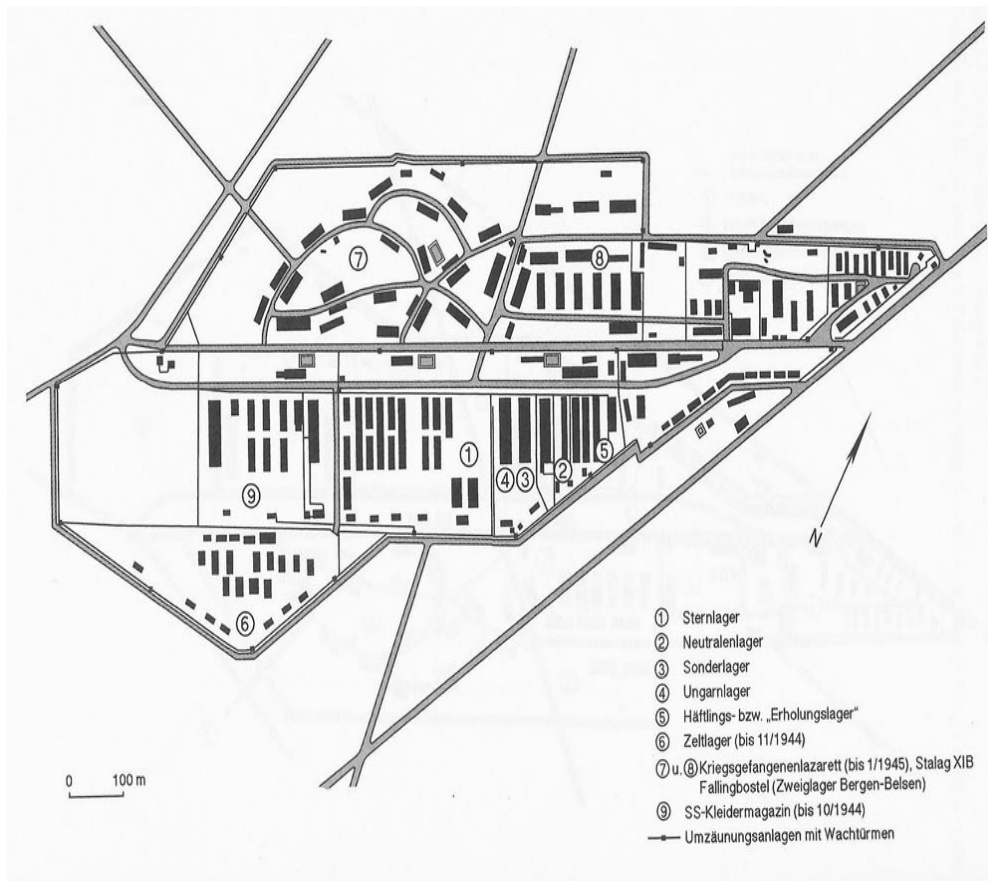
Εικ. 5



Εικ. 6

πηγή:<https://www.pentapostagma.gr>

Τις φωτογραφίες «Μαύρο Σάββατο» βρήκε και αγόρασε ο Θεσσαλονικιός εβραϊκής καταγωγής Ανδρέας Ασσαέλ,σε γερμανικό παζάρι.



(1)«Στρατόπεδο αστεριού»: τομέας κράτησης των 74 θεσσαλονικιών Εβραίων

(2)«Στρατόπεδο ουδετέρων»: τομέας κράτησης των «Σπανιόλων» Εβραίων

(3)Ειδικό στρατόπεδο (Πολωνών)

(4)Στρατόπεδο Ούγγρων (Εβραίων)

(5)Στρατόπεδο (πολιτικών) κρατουμένων και «ανάπαυσης»

(6)Στρατόπεδο αντίσκηνων (μέχρι 11/1944)

(7)και

(8) Νοσοκομείο αιχμαλώτων πολέμου (μέχρι 1/1945), παράρτημα του στρατοπ. Stalag XIB Fallingbostal στο Bergen-Belsen

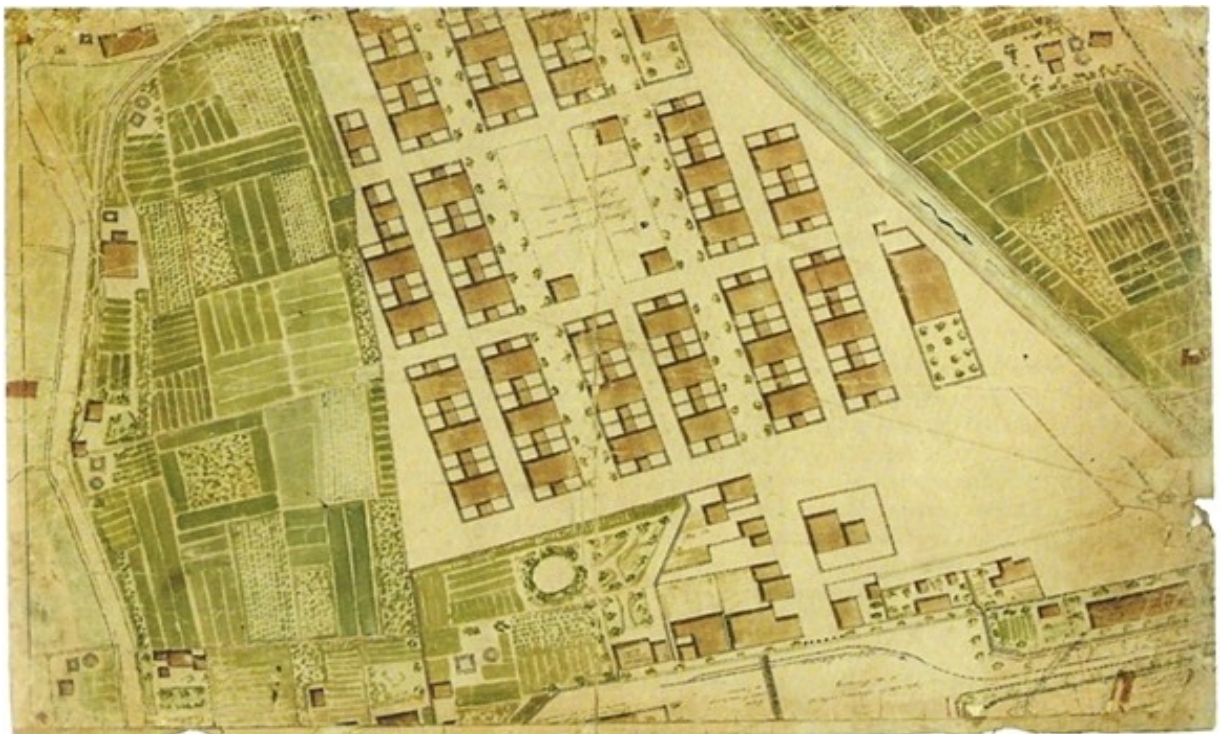
(9)Αποθήκες τωνSS (μέχρι 10/1944)

Σχεδιάγραμμα του στρατοπέδου Bergen-Belsen

πηγή: Alexandra-Eileen Wenck: Zwischen Menschenhandel und Endlösung. Das Bergen-Belsen



Εικ. 7 Θέα προς τα ανατολικά από το εβραϊκό νεκροταφείο πηγή: <https://www.huffingtonpost.gr>



Εικόνα 8 Ο οικισμός Χιρς Βαρδαρίου απεικονίζεται ολοκληρωμένος στα σχέδια του Δήμου Θεσσαλονίκης το 1900

πηγή: <https://parallaximag.gr/thessaloniki/chartis-tis-polis/i-thessalonikipalia-sinikismos-chirs>



Εικόνα9 Nouvelle Vague

πηγή:<https://medium.com/hope-lies-at-24-frames-per-second/la-nouvelle-vague-demythologising-the-french-new-wave-30abb736d200>



Εικόνα 10 Αδελφοί Lumiere

πηγή:https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A9%CE%B3%CE%BA%CF%8D%CF%83%CF%84_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%9B%CE%BF%CF%85%CE%AF_%CE%9B%CF%85%CE%BC%CE%B9%CE%AD%CF%81



Εικόνα 11 Το σήμα της MetroGoldwynMayer

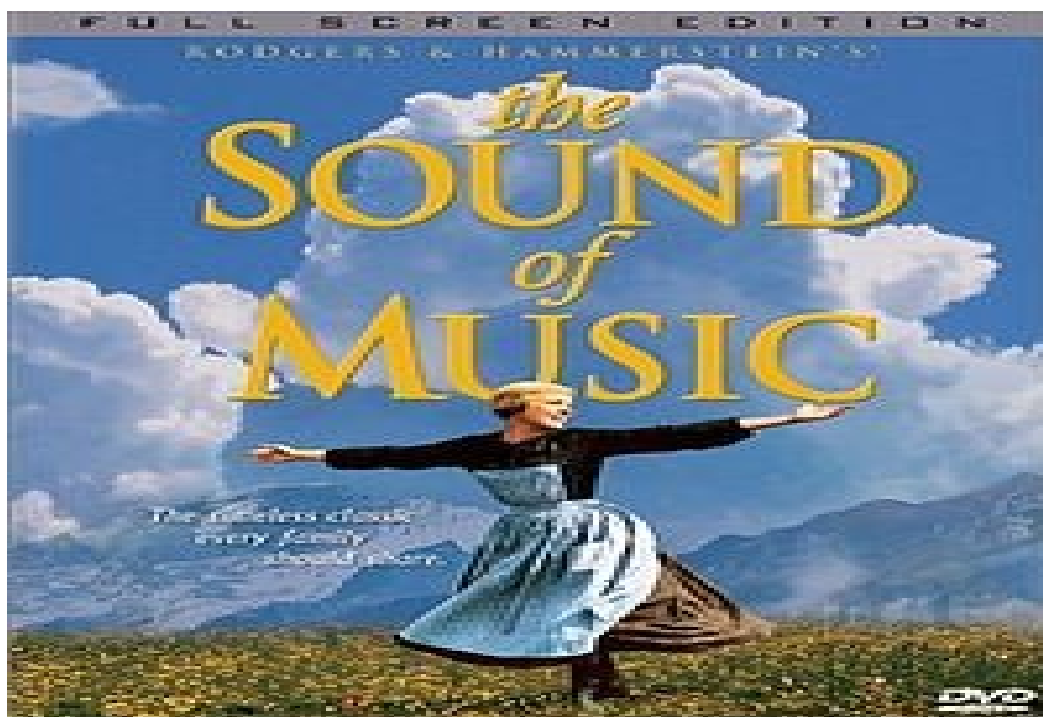


Εικόνα 12 Το σήμα της FINOSFILM



Εικόνα 13 Το σήμα της WarnerBros

πηγή:<https://perierra.gr/2012/10/10-%CE%B3%CE%BD%CF%89%CF%83%CF%84%CE%AC-%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%BA%CE%AC-%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CF%8C%CF%84%CF%85%CF%80%CE%B1>



Εικόνα 14 Η μελωδία της ευτυχίας

πηγή: https://www.athinorama.gr/cinema/movie/i_melodia_tis_eutuxias-10033064.html



Εικόνα 15 Το μαντολίνο του λοχαγού Κορέλι

πηγή: <http://www.newsville.be/vasale-tainia-loxagos-koreli/>



Εικόνα 16-13.000 Εβραίοι στο Χειμερινό Ποδηλατοδρόμιο πριν οδηγηθούν στο Άουσβιτς

πηγή: <http://www.topperiodiko.gr> τελευταία ανάκτηση 30/6/2019



Εικόνα 17 AdolfEichmann κατά τη διάρκεια της δίκης του

πηγή:http://en.wikipedia.org/wiki/Adolf_Eichmann. Τελευταία ανάκτηση 31-6-2019



Εικόνα 18 Το ταμπούρλο

πηγή:<https://www.imdb.com/title/tt0078875/>



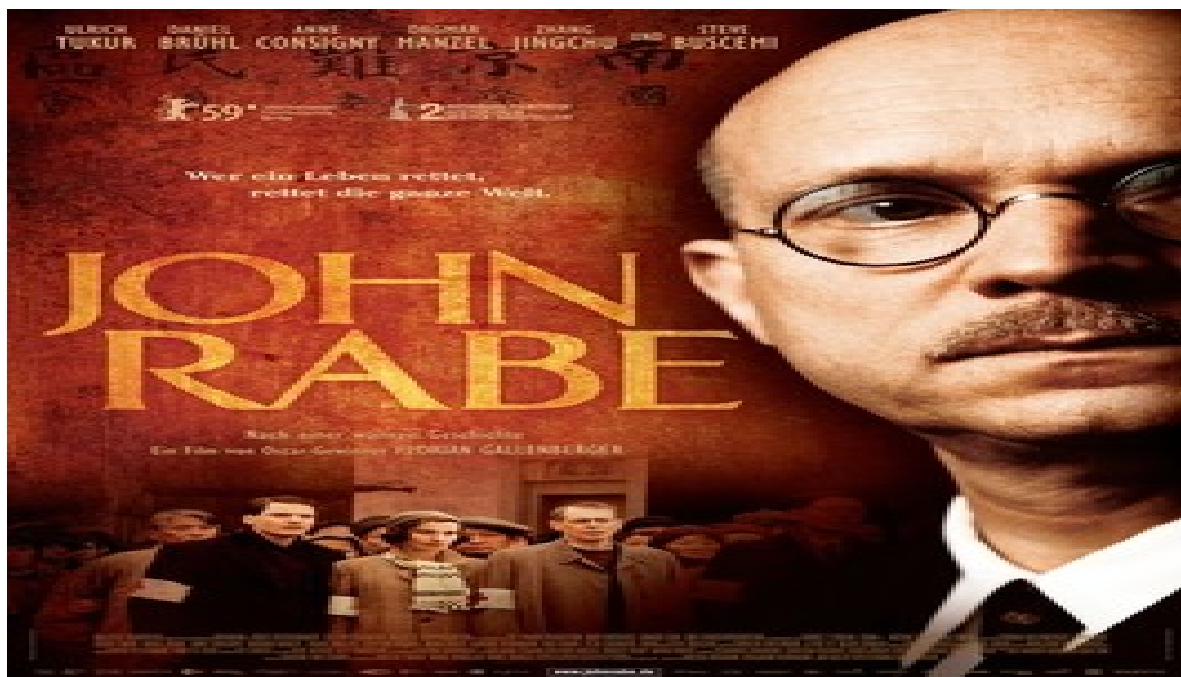
Εικόνα 19 LiliMarleen

πηγή:<https://www.psixagogia.gr>, τελευταία ανάκτηση 30/6/2019



Εικ. 20 «Η λίστα του Σίντλερ»

πηγή: <https://www.psixagogia.gr> τελευταία ανάκτηση 30/6/2019



Εικόνα 21 JohnRabe

πηγή: <https://www.psixagogia.gr> τελευταία ανάκτηση 10/7/2019



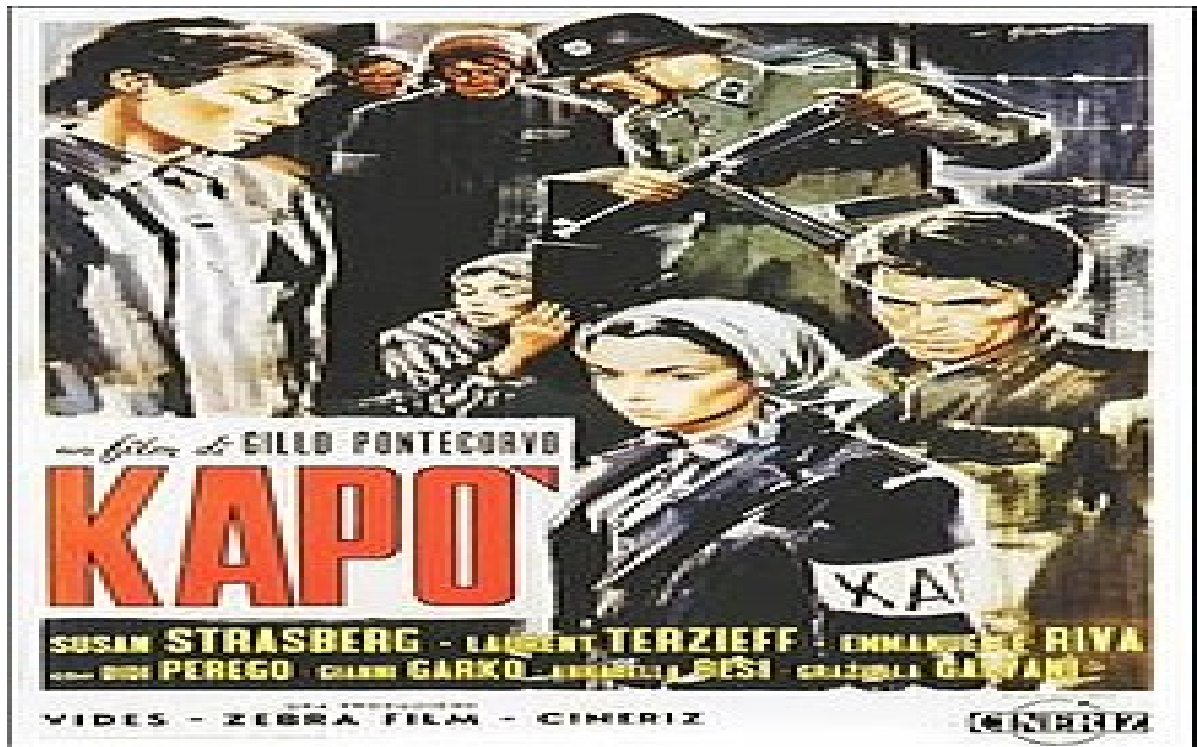
Εικόνα 22 EBREOERRANTE

πηγή:<https://www.imdb.com/title/tt0039348/>



Εικόνα 23 ACCINTENTIALLAGUERRA

πηγή:<https://www.imdb.com> τελευταία ανάκτηση 10/7/2019



Εικόνα 24 ΚΑΡΟ



Εικόνα 25 L' ORO DI ROMA

πηγή: <https://www.imdb.com> τελευταία ανάκτηση 17/7/2019



Εικόνα 26 VACHE STELLE DELL' ORSA

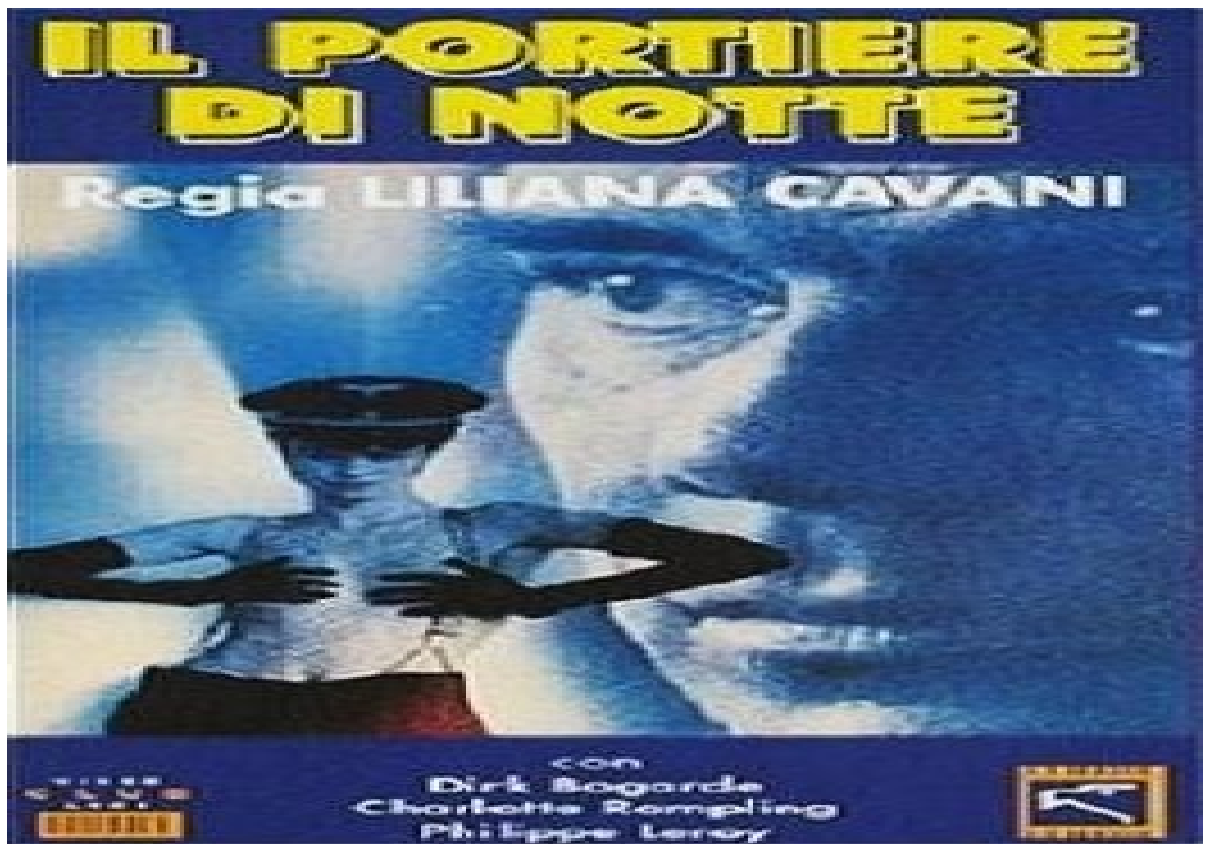


Εικόνα 27 ADREMOINCITTA

πηγή:<https://www.imdb.com>τελευταία ανάκτηση 17/7/2019



Εικόνα 27 Il giardino dei Finzi Contini



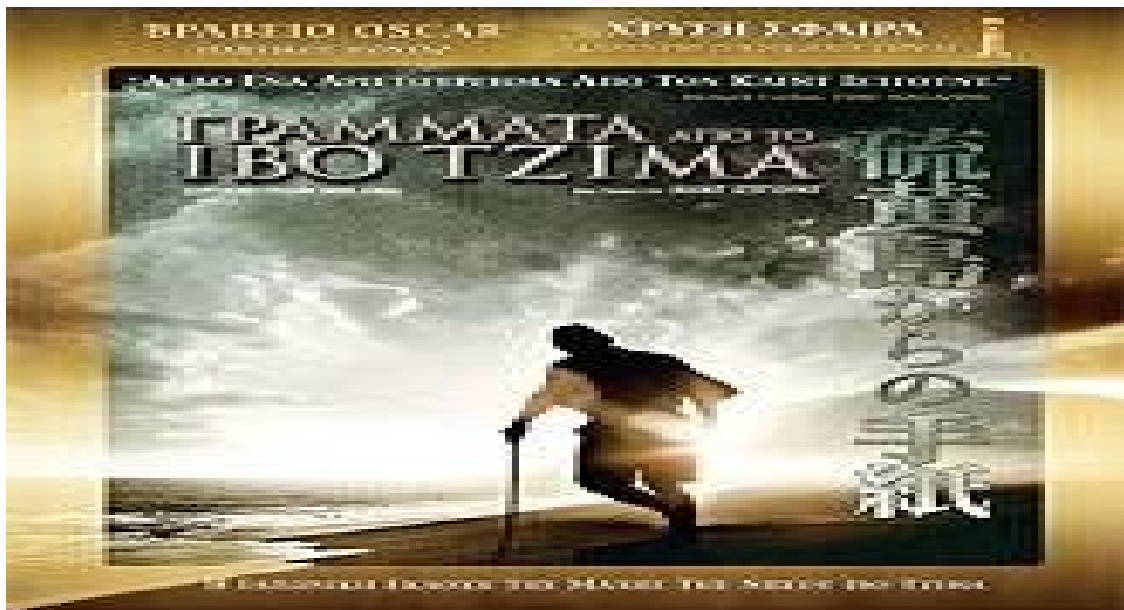
Εικόνα 28 Il portiere di notte

πηγή: <https://www.imdb.com> τελευταία ανάκτηση 17/7/2019



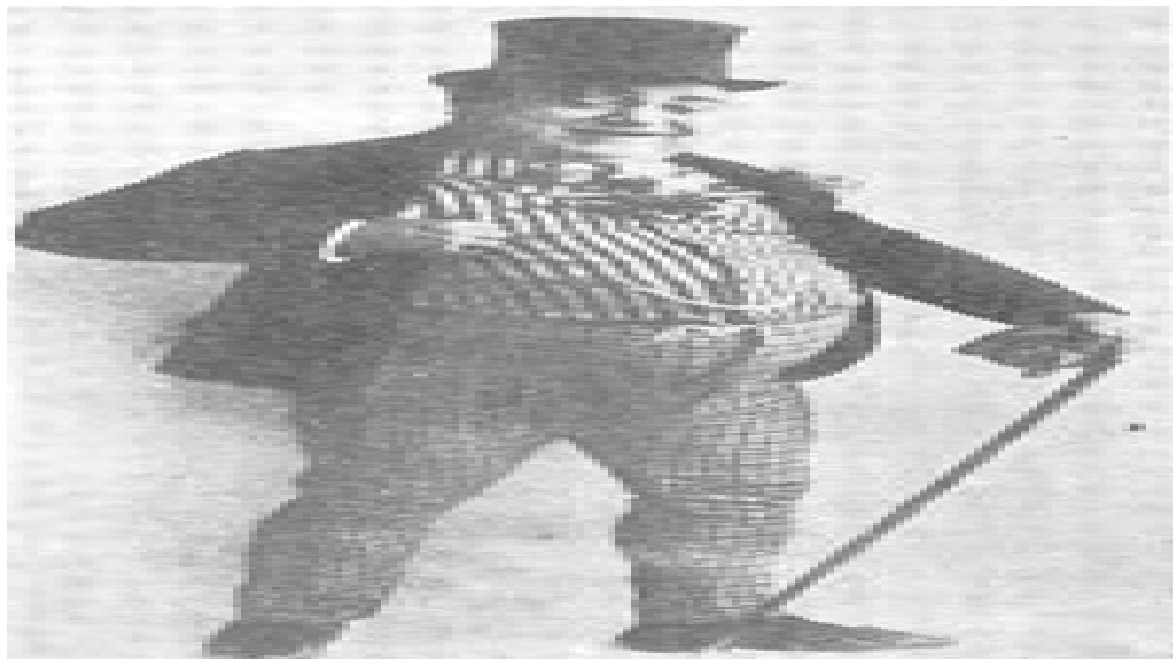
Εικόνα 29 LABITTAEBELLA

πηγή:<https://www.imdb.com>τελευταία ανάκτηση 17/7/2019



Εικόνα 30 ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟ ΙΒΟ ΤΖΙΜΑ

πηγή:<https://www.imdb.com>τελευταία ανάκτηση 17/7/2019



Εικόνα 31 Ο Σπυριδιών χαμαιλέον

πηγή:<https://thanpan.org/2015/04/03/%CE%BF-%CE%B1%CE%B3%CE%BD%CE%BF%CE%B7%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%BF%CF%82-%CE%B3%CE%B5%CE%BD%CE%AC%CF%81%CF%87%CE%B7%CF%82-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CE%BA%CF%89%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD-%CF%84%CE%BF%CF%85/>

ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΠΑΡΑΓΩΓΗ
"ΟΛΥΜΠΙΑ
ΦΙΛΜ"
Π. ΔΑΔΗΡΑΣ

24



ΠΙΚΡΟ ΨΩΜΙ



Εικόνα 32, 33 Η επεξεργασμένη αφίσα της ταινίας και η σκηνή όπου γίνεται αναφορά στις διώξεις των Εβραίων

πηγή: <https://el.wikipedia.org/wiki> τελευταία ανάκτηση 28/7/2019





Εικόνα 34, 35Η έγχρωμη, μεταγενέστερη αφίσα της ταινίας και μία σκηνή από αυτήν.

πηγή: <http://www.cine.gr/film>. τελευταία ανάκτηση 28/7/2019





Εικόνα 39,40 Η αφίσα της ταινίας και μια σκηνή της

πηγή: <http://ellinikoskinimatografos.gr/αφιερωμα-στην-ταινια-αμοκ-τελευταία-ανάκτηση> 28/7/2019



Εικόνα 41,42 Η αφίσα της ταινίας με τους συντελεστές και μία σκηνή

πηγή:<https://ellinikoskinimatografos.gr/%CE%B5%CE%BD%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CF%86%CE%AD%CF%81%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CF%82-%CF%80%CE%BB%CE%B7%CF%81%CE%BF%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B5%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B2%CE%AF%CE%BD%CF%84%CE%B5-28/>



Εικόνα 43 Το παραστράτημα μιας ορφανής ή Ο κατήφορος μιας ορφανής

πηγή:http://www.cine.gr/film.τελευταία_ανάκτηση_30/7/2019





Εικόνα 44,45Η προδοσία, αφίσα και μια σκηνή από την ταινία
πηγή: <http://ellinikoskinimatografos.gr/> τελευταία ανάκτηση 12/8/2019

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



**ΝΑ ΣΕΙ ΚΑΝΕΙΣ
Ή ΝΑ ΜΗ ΣΕΙΣ**

greektvrips.blogspot.com

ΝΤΙΝΟΣ ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ, ΛΙΛΙΑΝ ΜΗΝΙΑΤΗ,
ΛΑΜΠΡΟΣ ΚΟΝΣΤΑΝΤΑΡΑΣ





Εικόνα 46,47 Να ζη κανείς ή να μη ζη, αφίσα και σκηνή από την ταινία
πηγή: <http://ellinikoskinimatografos.gr/> τελευταία ανάκτηση 15/8/2019



ΣΚΕΠΤΟΣ - ΣΕΝΑΡΙΟΤΗΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΑΣ
ΑΝΤΙΣΤΡΑΦΗ
ΝΙΚΟΣ ΠΗΛΑΙ
ΜΟΥΣΙΚΗ
ΑΝΤΩΝΗΣ ΣΕΜΤΟΣ
ΠΡΟΔΟΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΥΡΜΟΥΡΑΣ
ΠΡΟΔΟΣ
ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΠΑΡΟΣ

ΚΟΥΠΕΑΝ THE ZEHZE



Εικόνα 48,49 Η αφίσα της ταινίας με τους πρωταγωνιστές της

πηγή: <http://eliaserver.elia.org.gr> τελευταία ανάκτηση 15/8/2019





Εικόνα 50,51 Η αφίσα της ταινίας και μια σκηνή με έναν Γερμανό αξιωματικό

πηγή: <http://www.tainiothiki.gr> τελευταία ανάκτηση 15/8/2019



ΦΛΟΡΙΣΜΕΝΑ ΚΟΡΜΙΑ
ΣΤΟΝ ΙΛΙΟΦΟ ΤΗΣ ΑΜΑΡΤΙΑΣ



Εικόνα 52,53 Η αφίσα της ταινίας ως κατάλληλη και ως ακατάλληλη
πηγή: <https://www.retrodb.gr/wiki> τελευταία ανάκτηση 15/8/2019





Εικόνα 654,55 Η αφίσα και μια σκηνή από την ταινία

πηγή: <https://www.greektvseries.com> τελευταία ανάκτηση 16/8/2019

TO ΠΑΙΧΝΙΔΙΟ
A. ΒΑΤΑΝΟΪ Η Ε.Ε.
 Εξέλιξη & Δύναμη στον αγώνα τους
 Εξέλιξη & Δύναμη στον αγώνα τους

ΚΑΛΟ ΠΑΡΕΑ

Στην
17 ΔΕΛΤΑ
 Αποθήκευση & Μεγάλο
ANTI-BOWENITH
 Στάδιο...

Ο ΚΟΥΡΟΣ ΣΤΑΘΜΑΡΧΗΣ

ΣΥΝΤΑΞΗ ΤΖΙΒΟΥΚΑ - ΓΙΑΝΝΑ ΑΒΔΥΛΙΔΟΥ
 ΑΝΤΩΝ ΣΠΟΥΔΑΣ - ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΑΩΣ - ΑΛΕΞ. ΤΕΡΣΑΣ
 ΔΗΜΟΣ ΣΑΡΑΝΤΟΣ - ΠΟΛΥΣ ΤΣΑΝΟΣ - ΝΕΦΗ ΣΑΛΩΒΟΥΔΟΥ
 ΠΑΝΟΣ ΠΕΡΡΑΚΟΣ - ΛΑΡΣΟΣ ΜΑΡΡΑΣ - ΣΑΝ. ΤΣΑΛΑΟΥΔΑΚΗΣ

ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ
 ΜΑΤΙΕΣ ΚΟΝΤΑΡΑΣ
 ΑΝΤΩΝΙΑΣ ΚΡΑΒΑΡΟΣ

ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 96 - 82 99007 - ΤΗΛ 632 813



Εικόνα 56,57 Η αφίσα της ταινίας και η σκηνή όπου μετράει το κρανίο του πρωταγωνιστή για να διαπιστώσει αν είναι Εβραίος

πηγή: <http://www.tainiothiki.gr> τελευταία ανάκτηση 16/8/2019





Εικόνα 58,59 Η αφίσα της ταινίας και μια σκηνή

πηγή: <http://www.tainiothiki.gr> τελευταία ανάκτηση 19/8/2019



Εικόνα 60,61 Δύο από τους πρωταγωνιστές της ταινίας -τηλεοπτικής σειράς Ισιδώρα:Μιράντα Κουνελάκη και Γιώργος Μούτσιος

πηγή: <https://www.retrodb.gr/wiki/> τελευταία ανάκτηση 21/8/2019





Εικόνα 62,63 Δύο διαφορετικές αφίσες της ταινίας

πηγή: <http://www.cine.gr/> τελευταία ανάκτηση 21/8/2019

Κινημ(φ)ος "ΟΑΣΙΣ", Σήμερα - Κατάλληλον

Επί Τέλους ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΕΦΕΤΕΙΝΗ ΤΟΥ ΕΜΦΑΝΙΣΗ!

...Ο Μάγος της Πεννιάς!
...Ο Βιρτουόζος της Λαϊκής Μελωδίας!
...Ο θρυλικός Έρμινευτής των Μεγάλων
Αισθηματικών Συγκλονισμών
...Ένας... ο Μεγάλος... ο Αούληπτος
ΓΙΓΑΣ ΜΕ ΤΗ ΜΑΓΙΚΗ ΦΩΝΗ

ΤΟΛΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΟΣ

★ Δ. ΒΡΑΒΕΙΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1970 ★

ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΑ
Μεγάλων Αξιώσεων
που παρουσιάζουν οι Κιη/Και Επιχειρήσεις
"ΝΙΚ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ"

και μαζί του ΗΣΤΑΡ ΜΕ ΤΗΝ ΕΚΡΗΚΤΙΚΗ ΓΟΗΤΕΙΑ

★ **ΝΙΚΗ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗ**

6' ένα ΚΟΛΛΕΣΙΑΙΟ
ΜΟΥΣΙΚΟ
ΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟ
ΜΕΓΑΛΟΥΡΓΗΜΑ

Το ΟΝΕΙΡΟ της ΚΥΡΙΑΚΗΣ

Εκνοθετημένο από τον
ΟΔΥΣΣΕΑ ΚΩΣΤΕΛΕΤΟ

- Πρωταγωνιστούν:
- ΛΑΥΡΕΝΤΗΣ ΔΙΑΝΕΛΛΟΣ
 - ΕΛΕΝΗ ΖΑΦΕΡΙΟΥ
 - ΒΙΛΜΑ ΚΥΡΟΥ
 - ΒΑΣ. ΑΜΑΡΕΤΟΠΟΥΛΟΣ
 - ΜΑΡΙΝΑ ΠΕΦΑΝΗ
 - ΧΡΗΣΤΟΣ ΔΟΞΑΡΑΣ

Με 8 ΝΕΑ
ΛΑΪΚΑ ΣΟΥΣΕ
που παρουσιάζουν:
• ΤΟΛΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΟΣ
και η
ΛΙΤΣΑ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ





Εικόνα 64,65 Διαφημιστικές αφίσες της ταινίας

πηγή: <http://www.hellenicfilms.gr/title> τελευταία ανάκτηση 21/8/2019



Εικόνα 66,67 Αφίσες διαφημιστικές της ταινίας

πηγή: <https://www.greekin.info/forum> τελευταία ανάκτηση 21/8/2019

**ΑΛΙΚΗ
ΒΟΥΓΓΙΟΥΚΛΑΚΗ**

**ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ
ΝΕΛΗ**

ΦΑΙΔΩΝ ΓΕΩΡΓΙΤΣΗΣ + ΔΑΝΗΣ ΚΑΤΡΑΝΙΩΝΙΣ
ΚΑΙΤΗ ΛΑΜΠΡΟΥΛΟΥ + ΜΑΚΗΣ ΡΕΥΜΑΤΣ

ΤΡΕΤΟ ΣΤΑΡ +
ΝΤΙΝΟΣ ΝΑΙΟΥΡΟΥΛΟΣ

ΕΛΛΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΝΝΙΔΗΣ + ΜΑΡΙΑ ΚΑΜΑΡΙΩΤΗ + ΑΡΧΑΙΑ ΜΕΤΤΟΥΣΗ
ΠΑΝΟΣ ΣΤΡΩΣ + ΠΟΡΤΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ + ΣΠΥΡΙΔΟΣ ΣΑΛΑΟΥΤ
ΑΝΔΡΕΑΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ + ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΡΗΣ + ΚΩΣΤΑΣ ΗΛΙΑΔΟΥΝΗΣ
ΣΤΡΩΣ ΜΕΡΛΙΑΝΟΣ + ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΟΦΙΑΣ + ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΟΦΙΑΡΗΣ

Πρωταγωνιστής: **ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΣΙΛΑΡΗΣ** Συμπρωταγωνιστής: **ΑΡΧΙ ΣΤΑΥΡΟΥ** Ηθοί: **ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΤΡΩΦΟΥΛΗΣ**

Σκηνοθεσία: **ΝΤΙΝΟΣ ΝΑΙΟΥΡΟΥΛΟΣ**

Παραγωγή: **ΕΡΙΒΟΣ ΜΙΛΩΝ**

Μουσική: **ΕΡΜΙΟΝΗΣ ΚΑΡΑΧΑΝΙΩΤΗΣ**

Εκδόσεις: **ΕΡΜΙΟΝΗΣ ΚΑΡΑΧΑΝΙΩΤΗΣ Α.Ε.**

ΕΡΜΙΟΝΗΣ



Εικόνα 68,69 Αφίσες διαφημιστικές της ταινίας

πηγή: <https://www.greekin.info/forum> τελευταία ανάκτηση 21/8/2019

ΕΥΑ ΚΟΤΑΜΑΝΙΔΟΥ ΑΛΙΚΗ ΓΕΩΡΓΟΥΛΗ
ΣΤΡΑΤΟΣ ΠΑΧΗΣ ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΚΑΖΑΝ ΠΕΤΡΟΣ ΖΑΡΚΑΔΗΣ
ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΑΤΡΙΒΑΝΟΣ

Ο ΘΙΑΣΟΣ

ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

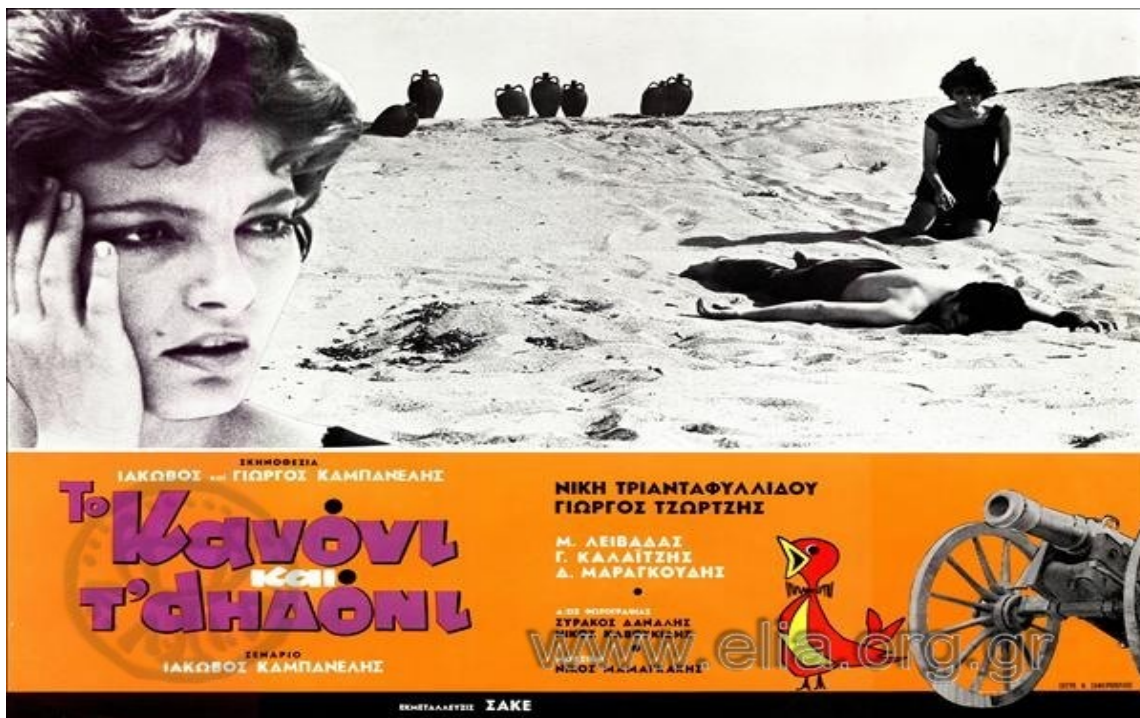




Εικόνα 70,71Η αφίσα και μια σκηνή από την ταινία που καταγράφηκε ανάμεσα στις 100 καλύτερες του παγκόσμιου κινηματογράφου

πηγή: <http://www.tainiothiki.gr> τελευταία ανάκτηση 21/8/2019





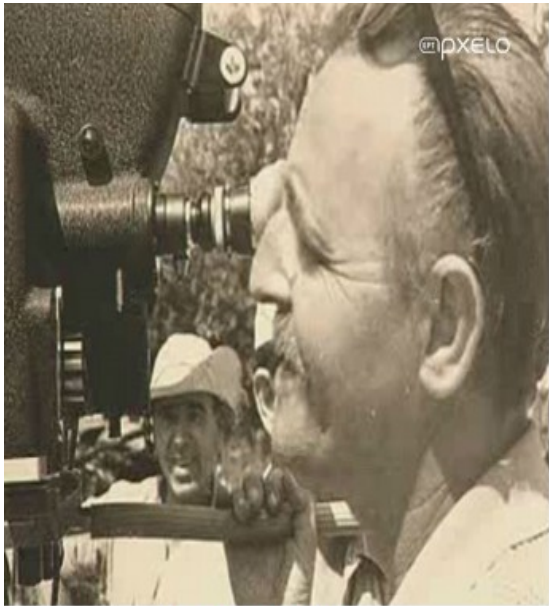
Εικόνα 72,73 Η ταινία που είχε την ατυχία να βγει στους κινηματογράφους λίγο πριν την άνοδο της χούντας και αποσύρθηκε άμεσα

πηγή: <https://www.filmfestival.gr> τελευταία ανάκτηση 21/8/2019

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ*

Ο **Γρηγόρης Γρηγορίου** (1 Ιουνίου 1919 – 4 Σεπτεμβρίου 2005) γεννήθηκε στην Αθήνα (τον Ιούνιο του 1919), γιος του γνωστού τότε δικηγόρου Μιχάλη Γρηγορίου. Σπούδασε Νομική και πολιτικές επιστήμες στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, καθώς και ξένες γλώσσες, πήρε μαθήματα στο θεατρικό τμήμα της Πανεπιστημιακής Λέσχης αλλά τελικά έγινε αυτοδίδακτος



Γρηγόρης Γρηγορίου

σκηνοθέτης. Κατά την περίοδο της κατοχής, έλαβε μέρος στη μάχη της Κρήτης, συνελήφθη από τους Γερμανούς, δραπέτευσε και έπειτα προσχώρησε και πολέμησε μέσα από τις γραμμές του ΕΑΜ. Από το 1942 μέχρι το 1949 εργάστηκε στο Νομικό Τμήμα της ΑΕΤΕ (την προκάτοχο του σημερινού ΟΤΕ). Σκηνοθέτης κινηματογράφου από το 1949 και του θεάτρου από το 1951. Το 1948 έγραψε το σενάριο και σκηνοθέτησε την πρώτη του ταινία Ο Κόκκινος Βράχος. Η ταινία του Πικρό ψωμί (1951) θεωρείται σταθμός για τον ελληνικό κινηματογράφο ως η πρώτη νεορεαλιστική

ελληνική ταινία στην οποία συνδύασε τον Ιταλικό νεορεαλισμό με την ελληνική πραγματικότητα ασκώντας κριτική στην εξουσία. Σταμάτησε την κινηματογραφική του δραστηριότητα το 1971 με τριάντα μεγάλο μήκους ταινίες στο ενεργητικό του. Επίσης, ο Γρηγόρης Γρηγορίου σκηνοθέτησε και πολλά θεατρικά έργα στο ραδιοφωνικό Θέατρο της Δευτέρας της κρατικής ραδιοφωνίας, ενώ από το 1949 υπήρξε συνιδρυτής της Κινηματογραφικής Σχολής του Λυκούργου Σταυράκου και από το 1957 καθηγητής Δραματικής Σχολής. Έντονη ήταν και η παρουσία του στην τηλεόραση με τη σκηνοθεσία του στις «Αθάνατες ιστορίες αγάπης», «Καποδίστριας» καθώς και σε σειρά θεατρικών έργων στην ΕΡΤ. Η τηλεοπτική σειρά του λογοτεχνικού έργου Λωξάντρα γνώρισε μεγάλη επιτυχία όπως και η εκπομπή Να η ευκαιρία που συνέβαλε στην ανάδειξη νέων καλλιτεχνών. Από το 1984 μέχρι το 1990 παρουσίαζε και συντόνιζε την εβδομαδιαία εκπομπή Στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου. Υπήρξε Πρόεδρος της Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών και εκτός των βραβείων σκηνοθεσίας τιμήθηκε και με βραβείο του Υπουργείου Πολιτισμού (Ελλάδος). Μιλούσε Γαλλικά και ήταν μόνιμος κάτοικος Ηλιούπολης (Αθήνα).

Ο Γιώργος Ασημακόπουλος ήταν ηθοποιός και θεατρικός συγγραφέας, από τους πρωτεργάτες της ελληνικής επιθεώρησης. Γεννήθηκε το 1897 και πέθανε στις 6 Μαρτίου του 1970. Υπήρξε πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων και πρόεδρος του ΠΑΟ. Έγραψε μόνος αλλά και σε συνεργασία με άλλους, πάνω από 140 επιθεωρήσεις και μουσικές κωμωδίες.

Ο Νίκος Τσιφόρος γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου το 1909. Δύο χρόνια αργότερα η οικογένεια εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα. Από τα έντεκα του χρόνια ο Νίκος Τσιφόρος άρχισε να ασχολείται μανιωδώς με το γράψιμο, ενώ την πρώτη του επιθεώρηση την έγραψε το 1928 για ένα θερινό θέατρο στη Φρεαττύδα. Η πρώτη του αυτή προσπάθεια απέτυχε αλλά δεν απογοητεύτηκε. Αφού πήρε το πτυχίο της Νομικής συνέχισε να γράφει δημοσιεύοντας κείμενά του σε διάφορα έντυπα. Η πρώτη μεγάλη του επιτυχία ήρθε το 1944 όταν ο θίασος του Δημήτρη Χορν και της Μαίρης Αρώνη αποφάσισε να ανεβάσει στο



Νίκος Τσιφόρος

θέατρο Ακροπόλ το θεατρικό έργο του Τσιφόρου «Η Πινακοθήκη των Ηλιθίων».

Τέσσερα χρόνια αργότερα, την περίοδο 1948-49 έκανε και την πρώτη του ταινία, η οποία προβλήθηκε με τον τίτλο «Τελευταία αποστολή», σε σενάριο και σκηνοθεσία δική του.

Τα επόμενα χρόνια συνεργάστηκε με διάφορες εφημερίδες (Προοδευτικός Φιλελεύθερος, Βήμα, Ελεύθερος Κόσμος) και περιοδικά (Τραστ, Ρομάντσο, Ταχυδρόμος, Πάνθεον), ενώ έγραψε πάνω από 40 θεατρικά έργα και περισσότερα από 80 σενάρια. Κάποια αυτά τα έγραψε μόνος του και άλλα σε συνεργασία, κυρίως με τον Πολύβιο Βασιλειάδη, με τον οποίο δημιούργησαν ένα από τα πιο σημαντικά δίδυμα θεατρικών συγγραφέων.

Πολυτάλαντος και πολυσχιδής, ευθυμογράφος, επιθεωρησιογράφος, σεναριογράφος και σκηνοθέτης του κινηματογράφου και του θεάτρου, αφοσιώθηκε, παράλληλα, στη δημοσιογραφία γράφοντας χρονογραφήματα και εύθυμα στιγμιότυπα τα οποία συνήθως υπέγραφε με διάφορα ψευδώνυμα. Οι ήρωες του Νίκου Τσιφόρου κινούνται συνήθως στο περιθώριο της αθηναϊκής προπολεμικής και μεταπολεμικής περιόδου, έχουν δοσοληψίες με το νόμο και το δραματικό διογκώνεται σε τέτοιο βαθμό ώστε να καταλήγει γκροτέσκο. Πένα ευθύβολη, καυστική, συνέθετε ξεκαρδιστικές ιστορίες προσφέροντας απλόχερα το γέλιο σε μία Ελλάδα που το είχε απόλυτα ανάγκη.

Ο Νίκος Τσιφόρος πέθανε στις 6 Αυγούστου του 1970

Ο Ντίνος Δημόπουλος γεννήθηκε στο Πάλαιρο Ακαρνανίας στις 22 Αυγούστου του 1921. Εγκατέλειψε στο τρίτο έτος τη Νομική προκειμένου ν' ασχοληθεί με το θέατρο. Στην αρχή εργάστηκε ως ηθοποιός, «ζεν πρεμιέ», σχεδόν σε όλα τα μεγάλα θέατρα της Αθήνας όπως στο Εθνικό, Κοτοπούλη, Λογοθετίδη, Κατερίνας, Μουσούρη, Αθηνών κ.ά.

Στη συνέχεια ο Ντίνος Δημόπουλος ασχολήθηκε με τη σκηνοθεσία (1953), τόσο του θεάτρου όσο και του κινηματογράφου. Έχει σκηνοθετήσει περίπου 50 θεατρικά έργα τα οποία και ανέβηκαν στις αθηναϊκές σκηνές και περισσότερες από άλλες τόσες κινηματογραφικές ταινίες. Επίσης και ως σεναριογράφος έχει γράψει επτά θεατρικά έργα, ενώ τελευταία είχε επίσης ασχοληθεί με το ραδιόφωνο και τη τηλεόραση.

Ο Ντίνος Δημόπουλος υπήρξε ιδρυτής Δραματικής Σχολής και ήταν μέλος της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, ενώ είχε διατελέσει Πρόεδρος της Επιτροπής χορήγησης



Ντίνος Δημόπουλος

διπλωμάτων του Υπουργείου Πολιτισμού, στις Δραματικές Σχολές του θεάτρου και κινηματογράφου. Είχε εκπροσωπήσει την Ελλάδα με ταινίες του σε διεθνή φεστιβάλ όπως στο Φεστιβάλ Βερολίνου, Κανών, Καΐρου, Βιέννης κ.α. Είχε επίσης διακριθεί με δύο ελληνικά κρατικά Βραβεία Σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1967), με Έπαινο Κρατικού Βραβείου θεάτρου (1974) καθώς και με Κρατικό Βραβείο θεάτρου (1975), Χρυσό Βραβείο

στο Φεστιβάλ Καΐρου (1994), καθώς και Πρώτο Βραβείο φεστιβάλ Βιέννης τον ίδιο χρόνο.

Πρώτη του ταινία ήταν «Οι ουρανοί είναι δικοί μας

Ο Ντίνος Δημόπουλος ήταν παντρεμένος αρχικά με την Βεατρίκη Δεληγιάννη και αργότερα με την ηθοποιό Φλωρέττα Ζάννα, μιλούσε επίσης αγγλικά και γαλλικά και ήταν μόνιμος κάτοικος Αθηνών. Πέθανε στις 28 Φεβρουαρίου του 2003 από καρδιακό επεισόδιο.

Γιος του είναι ο παρουσιαστής της παιδικής εκπομπής "Ουράνιο τόξο" και συγγραφέας παιδικών βιβλίων Χρήστος Δημόπουλος.

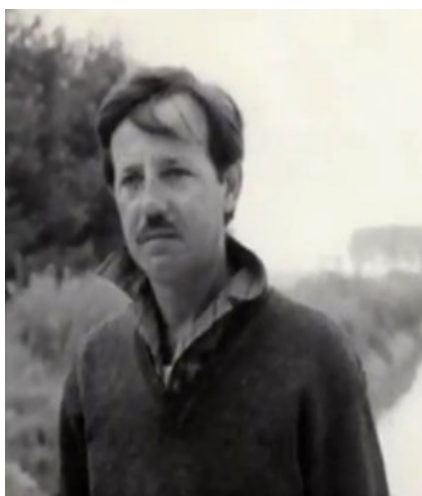


Δημήτρης Παρασάκης ή Τζέιμς Πάρις

Ο Δημήτρης Παρασάκης ή Τζέιμς Πάρις γεννήθηκε το 1921 στη Μυτιλήνη, κι αργότερα έκανε σπουδές πάνω στο γεωργικό τομέα στη Θεσσαλονίκη και τη Βηρυτό. Μετανάστευσε στην Αμερική το 1948, σπουδάζοντας στην κινηματογραφική σχολή της 20th Century Fox. Ακολούθησε καριέρα στο τμήμα διαφήμισης της United Artists κι ως βοηθός παραγωγής στην 20th Century Fox. Ο Τζέιμς Πάρις, όπως λεγόταν πια ο πολιτογραφημένος Αμερικανός, επέστρεψε στην Ελλάδα όπου ασχολήθηκε με την παραγωγή ταινιών, συνολικά 54 στον αριθμό.

Οι πρώτες του ταινίες ήταν μελοδράματα και κωμωδίες του συρμού, ξεχασμένα εν πολλοίς σήμερα. Η στροφή του στο πατριωτικό ρεπερτόριο έρχεται λίγο πριν τη χούντα. Αξιομνημόνευτο είναι η θεαματική διαφημιστική εκστρατεία του Πάρις στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1966, όταν έβγαλε τανκς στους δρόμους της πόλης να διαφημίζουν ταινία, ενώ στρατιωτικό άγημα απέδιδε τιμές στην είσοδο. Το εντυπωσιακό εδώ είναι πως η ταινία απέσπασε το βραβείο καλύτερης ταινίας από μια κριτική επιτροπή που περιλάμβανε μεταξύ άλλων το Μάνο Χατζιδάκι, το Γιάννη Τσαρούχη και την Έλλη Λαμπέτη.

Έφυγε ξεχασμένος το έργο του ωστόσο θα μείνει να μας συντροφεύει για καιρό, για να μας θυμίζει τι ακριβώς συνέβαινε όταν οι νικητές του εμφυλίου είχαν την ιδεολογική ηγεμονία όπως εκείνοι την εννοούν, τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη.



Κώστας Μανουσάκης

Ο Κώστας Μανουσάκης γεννήθηκε στην Αλεξανδρούπολη τον Ιανουάριο του 1929 και πέθανε στην Αθήνα στις 26 Αυγούστου του 2005. Ο Μανουσάκης υπήρξε σκηνοθέτης με αυστηρή προσωπική ματιά, παρ' ότι ο ίδιος δρούσε μέσα στην κοινή διανομή και το εμπορικό κύκλωμα. Και οι τρεις ταινίες που πρόλαβε να γυρίσει (Ερωτας Στους Αμμόλοφους το 1958, Προδοσία το '64, Ο Φόβος το '66) αποδεικνύουν σπάνια (για τα εγχώρια δεδομένα) σκηνοθετική βιρτουοζιτέ, με αποκορύφωμα το Φόβο, φυσικά, εκεί όπου καταθέτει όλη τη μαεστρία του.

Ο Μανουσάκης υπήρξε ένας πολύ ιδιαίτερος άνθρωπος, σίγουρα μοναχικός, τον οποίο, οι περί τα κινηματογραφικά ασχολούμενοι, τον απομόνωσαν στην πορεία ακόμη περισσότερο. Και τις τρεις ταινίες που πρόλαβε να γυρίσει τις γύρισε με πολλά προβλήματα, δημιουργώντας την αίσθηση πως ήταν δύστροπος, βασανιστικός με τους ηθοποιούς, απρόσιτος και άλλα τέτοια, που τον έφεραν, σταδιακά, σε ακόμη μεγαλύτερη κόντρα με τους (υποψήφιους) χρηματοδότες του. Αν και ο Μανουσάκης προσπάθησε στη Μεταπολίτευση να περάσει κάποια σενάρια του στο Κέντρο Κινηματογράφου σκόνταψε στις τότε κομματικές εμπάθειες, με αποτέλεσμα να κλειστεί ακόμη περισσότερο στον εαυτό του, απομακρυσμένος από το σινάφι και κυρίως από την τέχνη του, στερώντας έτσι από την ελληνική κινηματογραφία το τάλαντο ενός κορυφαίου της σκηνοθέτη



Κλέαρχος Κονιτσιώτης

Ο Κλέαρχος Κονιτσιώτης (1926 - 9 Οκτωβρίου 1989) ήταν ο πρώτος Έλληνας παραγωγός ταινιών με την αμερικανική έννοια του όρου (producer). Γεννήθηκε στην Ξάνθη και κατάγεται από τους Ασπραγγέλους Ζαγορίου. Η πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους ήταν η Στουρνάρα 288 του Ντίνου Δημόπουλου. Ήταν παραγωγός ή συμπαραγωγός σε 32 ταινίες. Κέρδισε πολλά βραβεία στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Του αποδόθηκε ο τίτλος του «Πρίγκιπα» του ελληνικού κινηματογράφου από τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζε τους συνεργάτες του. Πέθανε στις 9 Οκτωβρίου 1989



Ορέστης Λάσκος

Ο Ορέστης Λάσκος γεννήθηκε στην Ελευσίνα. Η οικογένειά του ήταν πλούσιοι κτηματίες. Αφού τελείωσε το Γυμνάσιο, ήλθε στην Αθήνα και γράφτηκε για λίγο στην Ιατρική Σχολή. Κατόπιν, θέλοντας προς στιγμήν να ακολουθήσει στρατιωτική καριέρα, πήγε στη Σχολή Ευελπίδων, απ' όπου έφυγε -ως λέγεται- "πηδώντας" από το μπαλκόνι -κατ' άλλους από το παράθυρο για να καταλήξει τραγουδιστής και ηθοποιός. Ωστόσο, γύρω στο 1930 «μεταπήδησε», στο σινεμά.

Μαζί με άλλους νεαρούς κινηματογραφόφιλους συνέστησε την εταιρία παραγωγής "Αστρο Φιλμ". Υπήρξε από τους πρωτοπόρους του ελληνικού βωβού κινηματογράφου: γύρισε το 1931 μια από τις πρώτες αξιόλογες ταινίες στα χρονικά του ελληνικού κινηματογράφου, την Δάφνις και Χλόη, που χαρακτηρίστηκε πρωτοποριακή για τις γυμνές σκηνές και την ποιητικότητά της.

Η ποσοτικά τεράστια (και άνιση) κινηματογραφική παραγωγή του, επισκίασε άλλες πλευρές του δημιουργικού ταλέντου του Λάσκου και, ιδιαίτερα, την ποίησή του. Ποίηση και κινηματογράφος βρίσκονταν σε σύγκρουση στον Λάσκο: όταν καταπιανόταν με το ένα, κατά κανόνα παραμελούσε το άλλο, όπως φαίνεται και από τις χρονολογίες της κινηματογραφικής παραγωγής του, σε σύγκριση με εκείνες των ποιητικών εκδόσεών του.[9] Κατά βάθος ήταν, όπως είχε παρατηρήσει ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, ένας ποιητής "που κρυβόταν θεληματικά πίσω από τον θεατρίνο". Ασχολήθηκε με τη σύνθεση ποιημάτων από τα εφηβικά κιόλας χρόνια του. Την εποχή που ήταν ηθοποιός στο ελαφρύ θέατρο, συνήθιζε να απαγγέλλει τα έργα του στο κοινό "με τη βροντώδη φωνή του". Φαίνεται πως αυτήν την πρακτική τη διατήρησε κι αργότερα και, πιθανότατα, η δημόσια απαγγελία ήταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του Λάσκου ως ποιητή. Εξέδωσε αρκετές ποιητικές συλλογές σε μια περίοδο διάρκειας 40 ετών, από το 1934 έως το 1974.

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, ο Λάσκος διατηρούσε την αίθουσα βαριετέ "Αλκαζάρ", πλησίον του Σταθμού Λαρίσης. Μέχρι το 1951, που έκλεισε, είχαν εμφανιστεί εκεί σημαντικοί ηθοποιοί και τραγουδιστές όπως οι Κώστας Χατζηχρήστος, Μαρίκα Νέξερ, Δανάη Στρατηγοπούλου, Μάγια Μελάγια, Καίτη Ντιριντάουα κ.άλ.

Το 1942 νυμφεύθηκε την τραγουδίστρια Στέλλα Γκρέκα,[13] με την οποία χώρισε το 1947. Δεύτερη σύζυγός του, από το 1960 έως το θάνατό του, υπήρξε η ηθοποιός Μπεάτα



Γιώργος Παπακώστας

Ασημακοπούλου,[8] με την οποία απέκτησε ένα γιο, τον Βασίλη.

Από τους παραγωγικότερους κινηματογραφιστές της εποχής του, ο **Γιώργος Παπακώστας** μπήκε στον χώρο του κινηματογράφου το 1954 ως βοηθός σκηνοθέτη και άρχισε να σκηνοθετεί ο ίδιος πέντε χρόνια αργότερα μελοδράματα και τα

κοινωνικά δράματά.

Τον τιμούσε με την ιδιαίτερη φιλία του ο Νίκος Κούνδουρος, όπου ο Γιώργος Παπακώστας τον στήριξε, όταν μαζί αναπαλαίωσαν το ιστορικό κτίριο της οδού Τοσίτσα την 10ετία του 80. Κτίριο στο οποίο στεγάζεται η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών. Βραβεύτηκε και ανακηρύχτηκε επίτιμο μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών σε μια σεμνή τελετή που έγινε στην γενέτειρά του τη Θήβα «Ο Γιώργος Παπακώστας υπήρξε σεμνός και πάντα είχε ένα καλό λόγο τόσο για τους παλιότερους όσο και τους νεότερους συναδέλφους του. Οι ταινίες του φτιαγμένες σε μία άλλη εποχή για ανθρώπους με ευαισθησίες συγκινούσαν και θα μας συγκινούν για πάντα» σχολίασε ο πρόεδρος της Ε.Ε.Σ Χάρης Παπαδόπουλος.

Τελευταία του δουλειά ήταν «Το ελληνικό θαύμα», ένα ντοκιμαντέρ με αρχαιακό υλικό και θέμα τη γένεση κι εξέλιξη του κινηματογράφου στην Ελλάδα, από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Ο Ερρίκος Ανδρέου, άνθρωπος με παιδεία, υπευθυνότητα και κουλτούρα, προτίμησε να εξελίξει την κινηματογραφική τέχνη στον τόπο του, αφηφώντας τις πολλές ευκαιρίες που του δόθηκαν για διεθνή καριέρα.

Γεννήθηκε στην Αθήνα, αλλά μεγάλωσε στο Γιοχάνεσμπουργκ της Νότιας Αφρικής. Εκεί, σπούδασε σε αγγλικό πανεπιστήμιο Ιστορία της Τέχνης και Αγγλική Λογοτεχνία, και συνέχισε τις σπουδές του – σενάριο και σκηνοθεσία - στη Μεγάλη Ακαδημία Κινηματογράφου της Ρώμης. Με την επιστροφή του στην Ελλάδα εργάστηκε σαν βοηθός



Ερρίκος Ανδρέου

σκηνοθέτη σε διεθνείς ταινίες. Το 1967 συνεργάστηκε με τη Φίνος Φιλμ στην ταινία «Εκείνος και Εκείνη». Στη συνέχεια σκηνοθέτησε και άλλες ταινίες, συνεργαζόμενος με Αμερικανούς και Ιταλούς παραγωγούς. Συνολικά ο Ερρίκος Ανδρέου σκηνοθέτησε 17 ταινίες. Από το 1977 ο Ερρίκος Ανδρέου στράφηκε στην τηλεόραση, όπου μέχρι το 2000 σκηνοθέτησε γύρω στις 15 τηλεοπτικές σειρές, που οι περισσότερες άφησαν εποχή. Επίσης σκηνοθέτησε και αρκετά θεατρικά έργα. Είναι παντρεμένος με την ηθοποιό Νόρα Βαλσάμη.

Ο Πάνος Κοντέλλης γεννήθηκε στο Μεσότοπο, της Λέσβου, το 1924. Σε νεαρή ηλικία έδειχνε ότι είχε ροπή στη λογοτεχνία, ωστόσο σπούδασε Νομικά, στο πανεπιστήμιο Αθηνών. Έτσι, ξεκίνησε να εργάζεται Υπουργείο Δικαιοσύνης, ως δημόσιος υπάλληλος, χωρίς όμως να σταματήσει να γράφει ως το τέλος της ζωής του.



Πάνος Κοντέλλης

Αρχισε να γράφει, αρχικά θεατρικά έργα, κυρίως, με ηθογραφικό περιεχόμενο. Εκτός από σενάρια, έγραψε και 6 βιβλία. Μεταξύ των οποίων, έχει διακριθεί για το Ο κόσμος ο μικρός, με Έπαινο από την Ακαδημία Αθηνών και για το Καημοί του Κάμπου με το Βραβείο Καλοκαιριού διαγωνισμού, το 1957. Το τελευταίο του βιβλίο κυκλοφόρησε τη χρονιά, όπου πέθανε, με τίτλο Εύθυμα και σοβαρά από το Χτες, στο οποίο κάνει αναδρομή στη ζωή του. Πέθανε στις 18 Ιουνίου 2014.

Ο Θανάσης Παπαγεωργίου είναι Έλληνας σκηνοθέτης και ηθοποιός. Γεννήθηκε στην Καισαριανή στις 16 Φεβρουαρίου του 1938. Σπούδασε Θέατρο στη Δραματική Σχολή του Χρήστου Βαχλιώτη. Η πρώτη του θεατρική εμφάνιση γίνεται το 1962 στο θίασο του Κ. Λειβαδέα. Μέχρι το 1965 συνεργάζεται με θιάσους οπότε εγκαταλείπει το θέατρο και ασχολείται με τον Κινηματογράφο, γυρίζοντας σαν σκηνοθέτης, σεναριογράφος και ηθοποιός την ταινία Επί εσχάτη προδοσία(1968).

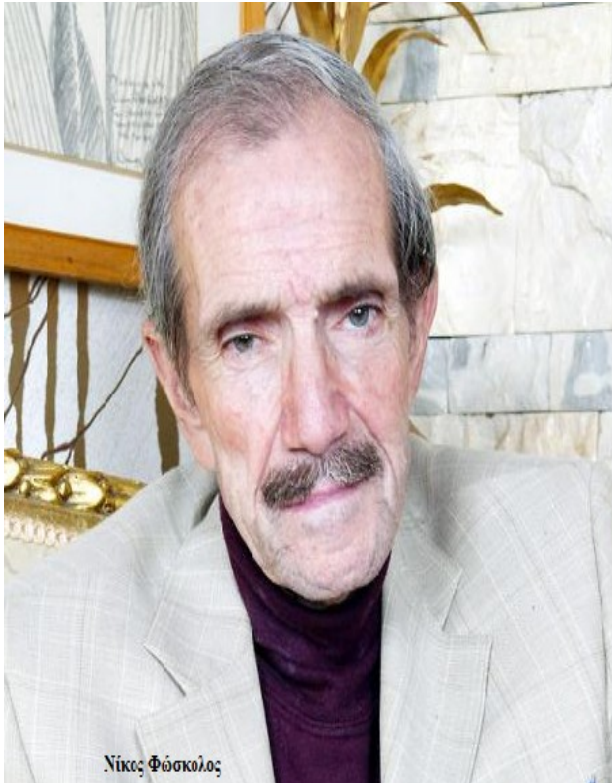


Θανάσης Παπαγεωργίου

Έχει σκηνοθετήσει στο Εθνικό Θέατρο και σε ιδιωτικά θέατρα. Στην τηλεόραση σκηνοθέτησε θεατρικά έργα για το Θέατρο της Δευτέρας. Στον κινηματογράφο έχει πρωταγωνιστήσει στην ταινία της Ελίνας Ψύκου 'Ο γιος της Σοφίας'(2015), όπου τιμήθηκε με το βραβείο Β' ανδρικού ρόλου από την Ακαδημία Κινηματογράφου και Επιφυλλίδες του από την εφημερίδα «Τα Νέα», στην οποία αρθρογραφούσε επί 20 χρόνια, εκδόθηκαν από τις εκδόσεις Καστανιώτη με τίτλο «Εγκωμιάζοντας εγκλήματα».

Συνεργάστηκε και συνεργάζεται ακόμη με διάφορες εφημερίδες, περιοδικά και τον ηλεκτρονικό Τύπο. Το 2011 εκδόθηκε από τις εκδόσεις της Στοάς το βιβλίο του «Γ' στάση Ζωγράφου - 40 χρόνια Θέατρο Στοά», ένα χρονικό της σαραντάχρονης πορείας του Θεάτρου ΣΤΟΑ.

Ο Νίκος Φώσκολος, του Ροβέρτου και της Εριφίλης, (Αθήνα 26 Νοεμβρίου 1927 (3 Μαρτίου 1927 σύμφωνα με το δημοτολόγιο) - 30 Οκτωβρίου 2013) ήταν σύγχρονος Έλληνας συγγραφέας, μυθιστοριογράφος, σεναριογράφος και κριτικός του ραδιοφώνου και του



θεάτρου, σκηνοθέτης του κινηματογράφου και της τηλεόρασης.

Σπούδασε Πολιτικές Επιστήμες στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, χωρίς όμως να λάβει πτυχίο. Αρχικά δούλεψε ως δημοσιογράφος, (στη δεκαετία 1950-1960), στις εφημερίδες "Εμπρός" και "Ανεξάρτητος Τύπος" κάνοντας ελεύθερο και καλλιτεχνικό ρεπορτάζ και γράφοντας κινηματογραφική κριτική. Από πολύ νωρίς ασχολήθηκε με τη συγγραφή αστυνομικού μυθιστορήματος. Η ραδιοφωνική εκπομπή «Αστυνομικές ιστορίες του Νίκου Φώσκολου» αποτέλεσε το πρώτο του ραδιοφωνικό σήριαλ που είχε πολύ μεγάλη

επιτυχία και όταν εκδόθηκε ήταν το μπεστ-σέλερ της εποχής. Στη δεκαετία του 1960 ξεκινά ως θεατρικός συγγραφέας και κριτικός, συγγράφοντας περισσότερα από 10 θεατρικά έργα και πολλά ραδιοφωνικά. Στη συνέχεια μετακινείται στον κινηματογράφο όπου και σεναριογραφεί περισσότερες από 70 ταινίες, κυρίως με τη Φίνος Φιλμ.

Το 1971 ασχολείται με επιτυχία με την τηλεόραση, με την ιστορική τηλεοπτική σειρά (δράμα) «Άγνωστος Πόλεμος» που σημείωσε το παγκόσμιο ρεκόρ 92% θεαματικότητας, μετά την οποία ακολούθησαν διάφορα ιστορικά και κοινωνικά δράματα όπως τα «Εν Τούτω Νίκα», «Κραυγή των λύκων», «Ρωμανός Διογένης» κ.ά.

Μετά το 1991 ,όταν κάνει την εμφάνισή της η ιδιωτική τηλεόραση, συγγράφει τη μεγάλης διάρκειας τηλεοπτική σειρά «Λάμψη» της οποίας η προβολή κράτησε 14 (1991 - 2005) χρόνια, κάνοντας 3457 επεισόδια στο σύνολο. Το 1993 έγραψε την δεύτερη τηλεοπτική σειρά του, το Καλημέρα Ζωή της οποίας η προβολή κράτησε 13 (1993 - 2006) χρόνια κάνοντας 3179 επεισόδια στο σύνολο.

Ο Νίκος Φώσκολος ήταν τακτικό μέλος της Ένωσης Συντακτών Αθηναϊκού Τύπου, καθώς και της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Είχε λάβει τρία βραβεία και ένα κρατικό Βραβείο Σεναρίου για την ταινία «Κοντσέρτο για πολυβόλα» (1968). Από τις ταινίες του έχουν βραβευθεί επίσης: «Οι αδίστακτοι», «Πυρετός στην άσφαλο» και «Κοινωνία ώρα μηδέν», ενώ η ταινία «Το χόμα βάφτηκε κόκκινο» του Βασίλη Γεωργιάδη, της οποίας έγραψε το σενάριο, προτάθηκε από την Αμερικανική Ακαδημία Τεχνών και Επιστημών για Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας (1965).Επίσης είχε τιμηθεί από τον Πρόεδρο της Ελληνικής Δημοκρατίας (2007), από την Ιερά Σύνοδο για την ταινία «Εν Τούτω Νίκα», από την ΕΡΤ, από την οργάνωση Λάιονς, από διάφορους Δήμους, Καλλιτεχνικές Λέσχες, μεταξύ των οποίων και της Αθήνας, σωματεία και άλλες οργανώσεις.

Ο Νίκος Φώσκολος ομιλούσε την Αγγλική Γλώσσα και ήταν μόνιμος κάτοικος Δήμου Ηλιούπολης Αττικής. Είχε παντρευτεί τρεις φορές και είχε ένα γιο τον Σπύρο (1951-) απο τον πρώτο του γάμο, και μια κόρη την Αρχοντούλα (Ντελα) (1963-) απο τον δεύτερο. Τρίτη σύζυγος του απο το 1987 ήταν η ηθοποιός Τόνια Βυθούλκα.



Ντίμις Δαδήρας

Ο Ντίμις Δαδήρας γεννήθηκε την 1 Δεκεμβρίου του 1924 στην Κωνσταντινούπολη, ήτοι δύο χρόνια μετά την Μικρασιατική Καταστροφή, κατόπιν, το 1927 έμεινε στην Ελλάδα και, συγκεκριμένα, στην Αθήνα, όπου εκεί μεγάλωσε. Πατέρας του ήταν ο Παναγιώτης Δαδήρας, ο οποίος ήταν ο ιδρυτής της Ολύμπια Φιλμ, η οποία άρχισε τη λειτουργία της το 1931.Ο Δαδήρας, στην Αθήνα, σπούδασε Νομικά και πολιτικές επιστήμες, όμως, η δουλειά του πατέρα του τον κέντρισε και ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο.

Η πρώτη του σκηνοθετική απόπειρα ήταν το 1953, με την ταινία Το τραγούδι του πόνου, ταινία της εταιρείας Νίκολς Φιλμ. Το 1959, πήγε στην εταιρεία του πατέρα του, γυρίζοντας την ταινία Το νησί των γενναίων, η οποία ήταν και η πρώτη του μεγάλη επιτυχία. Ενώ, από το 1960, ξεκίνησε η συνεργασία του με τη Γκιζέλα Ντάλι, με την οποία γύρισε 7 ταινίες. Η Ντάλι, αργότερα, έγινε και η σύζυγός του. Ο Δαδήςρας σκηνοθέτησε πάνω από 50 ταινίες. Ενώ το 1973, έκανε και το ντεμπούτο του, ως σκηνοθέτης στο θέατρο, με τον θίασο της Μιράντας Κουνελάκη. Ο Δαδήςρας πέθανε, από καρδιακή προσβολή στις 6 Σεπτεμβρίου του 1982, σε ηλικία 57 χρονών.

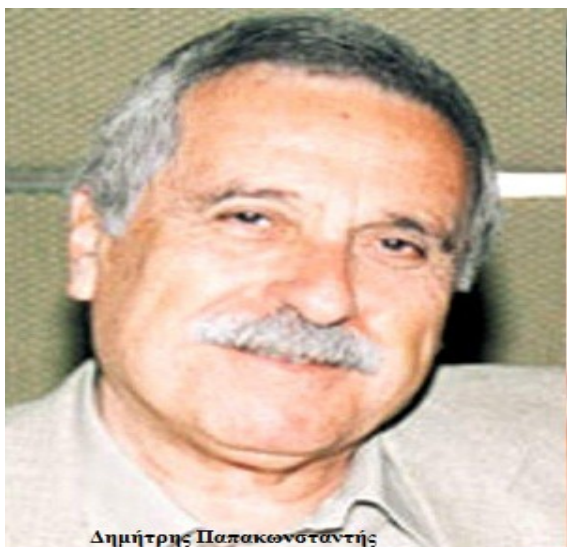


Κώστας Καραγιάννης

Ο Κώστας Καραγιάννης (1932 - 17 Φεβρουαρίου 1993) ήταν Έλληνας σκηνοθέτης του κινηματογράφου. Θεωρείται ως ο πιο παραγωγικός σκηνοθέτης του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς σκηνοθετούσε γύρω στις 10-12 ταινίες το χρόνο.

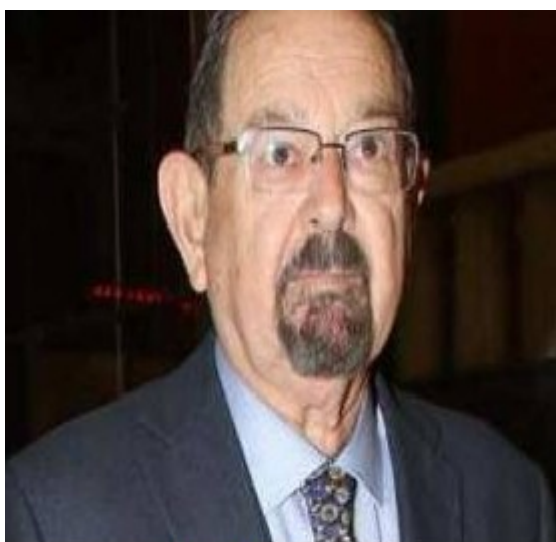
Η πρώτη ταινία που σκηνοθέτησε για τη Φίνος Φιλμς το 1961 έκοψε έναν πολύ μικρό αριθμό εισιτηρίων, έχοντας ως αποτέλεσμα ο Φιλοποίμην Φίνος να τον διώξει. Αυτός όμως συνέχισε να εργάζεται ως σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός μέχρι το 1966, που μαζί με τον οπερατέρ Αντώνη Καρατζόπουλο, ιδρύουν τη γνωστότερη μετά τη Finos Films εταιρεία κινηματογραφικών παραγωγών, την

"Καραγιάννης - Καρατζόπουλος", η οποία δημιούργησε συνολικά 118 ταινίες. Στη δεκαετία του '80 έκανε την παραγωγή πολλών βιντεοταινιών και επίσης στη δεκαετία του '70 συνεργάστηκε και με ξένους κινηματογραφικούς οίκους, ενώ ήταν και παραγωγός πολλών τηλεοπτικών σειρών. Συνολικά σκηνοθέτησε 101 ταινίες. Πέθανε στις 17 Φεβρουαρίου 1993 στην Αθήνα.



Δημήτρης Παπακωνσταντίνης

Ο Δημήτρης Παπακωνσταντίνης γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια το 1938. Την καριέρα του στον κινηματογράφο την ξεκίνησε ως βοηθός οπερατέρ σε ταινίες μεγάλου μήκους. Το 1960 εμφανίστηκε ως διευθυντής φωτογραφίας στην ταινία του Κ. Καραγιάννη «Το Αγρίμι». Με την ειδικότητα αυτή κινηματογράφησε 46 ελληνικές ταινίες. Τιμήθηκε με το βραβείο φωτογραφίας στο ΦΕΚΘ του 1969 για την ταινία του Ντ. Δαδήρα «Όχι». Το 1971 πέρασε στη σκηνοθεσία με την ταινία «Ολοκαύτωμα» και κέρδισε το βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη στο ΦΕΚΘ. Σκηνοθέτησε συνολικά 4 ταινίες με παραγωγό τον James Paris, ανάμεσα σε αυτές «οι Σουλιώτες(1972)», οι «Πολεμιστάι της Ειρήνης(1973)» κ.α..



Τάκης Βουγιουκλάκης

Ο Τάκης Βουγιουκλάκης γεννήθηκε στην Αθήνα στις 6 Μαρτίου 1939.. Γονείς του ήταν ο πρώην Νομάρχης Αρκαδίας, νομικός Ιωάννης Βουγιουκλάκης και η Αιμιλία Κουμουνδούρου. Αδελφή του ήταν η Αλίκη Βουγιουκλάκη. Ξεκίνησε και ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη Ρώμη της Ιταλίας, κατ' αρχήν στο Πανεπιστήμιο Pro-Deo όπου σπούδασε Κοινωνιολογία, και στη συνέχεια σκηνοθεσία στο Centro Sperimentale di Cinematografia (C.S.C.), με καθηγητές όπως ο Βιττόριο ντε Σίκα και ο Πιέτρο Τζέρμι. Στα πρώτα του επαγγελματικά βήματα εργάστηκε ως βοηθός δίπλα σε Έλληνες & ξένους σκηνοθέτες και στη συνέχεια & Φίνος Φιλμ, τη "χρυσή περίοδο" του ελληνικού κινηματογράφου. Το 1963 δραστηριοποιείται σκηνοθετικά καταρχήν στο ραδιόφωνο, σκηνοθετώντας περισσότερα από 40 θεατρικά έργα και από το 1969 στην τηλεόραση όπου σκηνοθετεί σίριαλ, σόου και εορταστικά προγράμματα. Το 1970 ξεκινά την κινηματογραφική σκηνοθετική του καριέρα. Το 1975 αποφασίζει να ασχοληθεί (και) επιχειρηματικά με το θέαμα, ιδρύοντας στην Αθήνα εταιρεία παραγωγής ταινιών, θεατρικών παραγωγών και τηλεοπτικών προγραμμάτων.

Επόμενο καλλιτεχνικό του βήμα είναι το 1976, όταν καταπιάνεται με τη θεατρική σκηνοθεσία, "ανεβάζοντας" συνολικά 52 Θεατρικές παραστάσεις, ενώ τη δεκαετία του '80 σκηνοθετεί αρκετές ταινίες βίντεο. Διετέλεσε επί σειρά ετών είναι μέλος της Κριτικής Επιτροπής του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Είναι Γενικός Γραμματέας του Οργανισμού Συλλογικής Διαχείρισης Δημιουργών Θεατρικών και Οπτικοακουστικών Έργων - "Αθηνά".



Θόδωρος Αγγελόπουλος

Ο **Θόδωρος Αγγελόπουλος** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1935. Έκανε νομικές σπουδές στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, τις οποίες εγκατέλειψε πριν πάρει το πτυχίο του. Το 1961 έφυγε στο Παρίσι, όπου αρχικά παρακολούθησε στη Σορβόνη μαθήματα γαλλικής φιλολογίας και φιλομορφίας, καθώς και μαθήματα εθνολογίας και στη συνέχεια μαθήματα κινηματογράφου στη Σχολή Κινηματογράφου IDHEC και στο Musée de l' homme. Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1964 και μέχρι το 1967 εργάστηκε ως κριτικός κινηματογράφου στην εφημερίδα «Δημοκρατική Αλλαγή», μαζί με τον Βασίλη Ραφαηλίδη και την Τώνια Μαρκετάκη. Με τον κινηματογράφο άρχισε να ασχολείται το 1965 και το 1968

παρουσίασε την πρώτη του μικρού μήκους ταινία, Εκπομπή, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Το 1970, η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, Αναπαράσταση, κέρδισε το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, καθώς και άλλες διακρίσεις στο εξωτερικό, και σηματοδότησε την αυγή του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου. Έκτοτε, οι ταινίες του έχουν συμμετάσχει σε πολλά διεθνή φεστιβάλ και έχει κερδίσει πολλά βραβεία, τα οποία τον καθιέρωσαν παγκοσμίως ως έναν από τους σπουδαιότερους σκηνοθέτες του σύγχρονου κινηματογράφου. Πολλά αφιερώματα προς τιμήν του έργου του Θόδωρου Αγγελόπουλου έχουν πραγματοποιηθεί σε όλο τον κόσμο. Αναγορεύθηκε επίτιμος διδάκτορας των Πανεπιστημίου των Βρυξελλών, του Πανεπιστημίου X Ναντέρ (Nanterre) στο Παρίσι και του Πανεπιστημίου του Έσσεξ (Essex). Μαζί με τον Βασίλη Ραφαηλίδη υπήρξε συνιδρυτής του περιοδικού «Σύγχρονος Κινηματογράφος». Ανήκε ιδεολογικά στο χώρο της Αριστεράς.

Στις 24 Ιανουαρίου 2012 πεζός τραυματίστηκε σοβαρά στο διάλειμμα των γυρισμάτων της νέας του ταινίας «Η άλλη θάλασσα» στη Δραπετσώνα από διερχόμενη μοτοσυκλέτα. Το ίδιο βράδυ άφησε την τελευταία του πνοή σε νοσοκομείο του Φαλήρου, όπου νοσηλευόταν σε κρίσιμη κατάσταση. Η κηδεία του έγινε δημοσία δαπάνη, στις 27 Ιανουαρίου στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών. Το υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού και το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης καθιέρωσαν το 2012 Διεθνές Βραβείο «Θόδωρος Αγγελόπουλος» ως ελάχιστο φόρο τιμής στη μνήμη του σπουδαίου Έλληνα δημιουργού. Το βραβείο θα απονέμεται κάθε Νοέμβριο στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ο πρόεδρος του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Μόντρεαλ (Festival des Films du Monde de Montréal) Σερζ Λοζίκ (Serge Losique) και προσωπικός φίλος του Αγγελόπουλου αφιέρωσε τη διοργάνωση του 2012 στη μνήμη του Έλληνα σκηνοθέτη. Έκθεση ζωγραφικής με τίτλο «Ο Μελλισοκόμος των Αγγέλων» του ζωγράφου Οδυσσέα Άννινου για το Θόδωρο Αγγελόπουλο παρουσιάστηκε στο Πολυχώρο Πολιτισμού ΑΘΗΝΑΪΣ. Στην επέτειο της γέννησής του τον ίδιο χρόνο, η ελληνική έκδοση της μηχανής αναζήτησης "Google" εμφάνισε στην αρχική της σελίδα γκραβούρα που παραπέμπει στον Έλληνα σκηνοθέτη. Παράλληλα, την ίδια μέρα διοργανώθηκε εκδήλωση στη μνήμη του στο κτήριο της οδού Περαιώς του Μουσείου Μπενάκη. Η προτομή του κοσμεί το Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ενώ το όνομα "Θεόδωρος Αγγελόπουλος" φέρει οδός της Θεσσαλονίκης, το 2ο Λύκειο Αθηνών - όπου είχε φοιτήσει ο ίδιος - καθώς και η αίθουσα θεάτρου του Δημοτικού Ωδείου Φλώρινας. Ο Αγγελόπουλος και οι ταινίες του χαίρουν βαθύτατης εκτίμησης από μεγάλους σκηνοθέτες του κινηματογράφου. Ο ίδιος έχει συναντηθεί με αρκετούς από τους σπουδαίους σκηνοθέτες. Ο Βέρνερ Χέρτζογκ όταν είχε δει το Θίασο είχε εντυπωσιαστεί τόσο πολύ με το μεγαλείο της ταινίας που φίλησε τα πόδια του Αγγελόπουλου. Ο Εμίρ Κουστουρίτσα έπλεξε το εγκώμιο του Αγγελόπουλου, αφού τον χαρακτήρισε ως «Μεγάλη μορφή του Ευρωπαϊκού κινηματογράφου», ενώ παραδέχτηκε ότι οι ταινίες του αποτέλεσαν επιρροή για τον ίδιο.

Ο Ακίρα Κουροσάβα είχε πει για τον Μεγαλέξαντρο: «Μέσα από το φακό του, ο Αγγελόπουλος κοιτάει τα πράγματα σιωπηλά. Είναι το βάρος αυτής της σιωπής και η ένταση του αμετακίνητου βλέμματος της κάμερας του Αγγελόπουλου, που κάνει τον Μεγαλέξανδρο τόσο δυνατό, που ο θεατής δεν μπορεί να αποδράσει από τη οθόνη. Αυτού του είδους η κινηματογράφιση, τόσο προσωπική και μοναδική στην ιδιαιτερότητά της, τείνει να επιστρέφει στις ρίζες του σινεμά. Αυτό ακριβώς είναι που δημιουργεί την εντύπωση της φρεσκάδας και της δύναμης. Όσο για μένα, παρακολουθώντας αυτό το φιλμ, ένιωσα βαθιά την απόλαυση του κινηματογράφου, με την πιο απόλυτη έννοια του όρου».

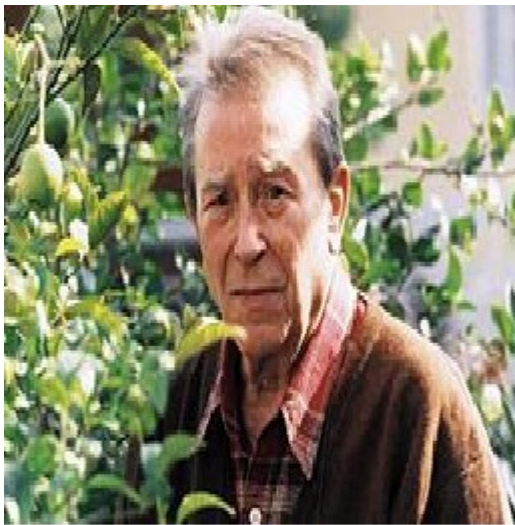
Ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν είχε σχολιάσει επιγραμματικά το Μελισσοκόμο με τα καλύτερα λόγια: «Είδα τον «Μελισσοκόμο» που άλλοτε θεωρούσα μια καλή ταινία. Τώρα, αντιλαμβάνομαι πως είναι ένα αριστούργημα. Είναι μια εμπειρία άπιστευτα συγκλονιστική». Ο Βιμ Βέντερς είχε μιλήσει για το βλέμμα του Οδυσσέα με εξαιρετικά λόγια: «Εφυγα από τις Κάννες μαγεμένος με το Βλέμμα του Οδυσσέα. Ακόμα κι εδώ στο Τόκιο που βρίσκομαι τώρα με ακολουθεί η μαγεία. Πιστεύω ότι είναι μια ταινία που θα μείνει στην ιστορία του σινεμά».

Ο Ντούσαν Μακαβέγεφ είχε εντυπωσιαστεί ιδιαίτερα από το Τοπίο στην Ομίχλη .Συγκεκριμένα ανέφερε: «Πριν δω την ταινία του Αγγελόπουλου, εγώ, που έχω μεγαλώσει χωρίς πατέρα, δεν φανταζόμουν ποτέ ότι θα τον ανακάλυπτα στην εικόνα ενός δέντρου. Η τελευταία σκηνή του Τοπίου στην Ομίχλη ήταν μια αποκάλυψη για μένα. Είναι μια μοναδική, θα μπορούσε κάποιος να πει, 'Ιαπωνική' σκηνή, που με εξέπληξε, γιατί είχα πάντα στο μυαλό μου την ελληνική παράδοση αποκλειστικά συνδεδεμένη με ερείπια, βράχους και θεούς. Σε αυτήν την σκηνή είδα μια πρόκληση απέναντι σε κάθε αναστολή και εξουσία. Γι' αυτό θα χρησιμοποιούσα τα λόγια του Μπέργκμαν για να πω ότι ο στόχος του σινεμά είναι να φέρει πάλι το όνειρο πίσω στη ζωή μας, βοηθώντας μας έτσι να αντιμετωπίζουμε τις δυσκολίες της ζωής». Ο Γουίλιαμ Φρίνκιν είχε πει ότι επηρεάστηκε πολύ από το κινηματογραφικό του ύφος Ο Μανουέλ ντε Ολιβέρα τον εκτιμούσε βαθύτατα και τον αποκαλούσε «ποιητή». Κάποτε είχε γνωρίσει τον Μικελάντζελο Αντονιόνι, τον οποίο θαύμαζε απεριόριστα. Μια φορά είχε έρθει άρρωστος για να δει το μετέωρο βήμα του πελαργού και δάκρυσε σε μία από τις σκηνές.Είχε γνωριστεί με τον Φεντερίκο Φελίνι , ο οποίος του έσφιξε το χέρι και του αποκρίθηκε «Έλπιζα ότι θα ήσασταν λιγότερο νέος».Υπήρξε συγάτοικος με τον Αντρέι Ταρκόφσκι, μετά από ένα ταξίδι του στη Ρώμη.



Ο Αρτέμης Μάτσας (1930-7 Σεπτεμβρίου 2003) ήταν γνωστός Έλληνας ηθοποιός, κριτικός κινηματογράφου και σκηνοθέτης. Έπαιξε στο θέατρο και σε σημαντικό αριθμό κινηματογραφικών ταινιών και στην τηλεόραση από το 1949 μέχρι και το 1988. Έχει μείνει στη μνήμη των θεατών λόγω της ερμηνείας του σε ρόλους καταδότη - δωσίλογου σε έργα που διαδραματιζόταν κατά την Κατοχή της Ελλάδας από τις δυνάμεις του Άξονα στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Αδελφός του ήταν ο συγγραφέας και σκηνοθέτης Νέστορας Μάτσας. Χαρακτηριστική είναι η χρήση του ονόματός του σε δημοσιεύματα αρκετά χρόνια μετά την ενεργό του δράση, για να υποδηλώσει τον προδότη ή τον καταδότη. Ο πατέρας του πέθανε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης στη Γερμανία κατά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο λόγω της εβραϊκής του καταγωγής. Ο Αρτέμις Μάτσας είχε σπουδάσει στη δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών και εργάστηκε με την ιδιότητα του κινηματογραφικού και καλλιτεχνικού συντάκτη σε εφημερίδες και περιοδικά. Οι πρώτες ταινίες στις οποίες έπαιξε στον κινηματογράφο ήταν το Ερωτικό ταξίδι (1949) και τα Αρραβωνιάσματα (1950). Ως σκηνοθέτης είχε το θίασο «Στούντιο Ονείρων». Πέθανε σε ηλικία 73 ετών στην Αθήνα. Οι νεκρολογίες για τον Μάτσα έκαναν αντιπαραβολή του ρόλου του «κακού» που είχε παίξει και λόγω των οποίων ήταν γνωστός, με το γεγονός ότι ο ίδιος ήταν καλόκαρδος και «χρυσή καρδιά», «ένας πραγματικά καλός, ένας σπάνιος άνθρωπος» Παίζω καλά τον καταδότη, έλεγε, για να κάνω τον κόσμο να μισήσει τους καταδότες». Δεν ήταν εξάλλου η πρώτη φορά στο ελληνικό σινεμά που οι ηθοποιοί έπαιζαν κόντρα ρόλους ερμηνεύει έξω από τον χαρακτήρα τους. Το έκανε ο μεγάλος Μάνος Κατράκης διαπρέποντας σε ρόλους σκληρών και αδίστακτων βιομηχάνων, ο Σπύρος Καλογήρου επιδεικνύοντας ανείπωτη ανθρωπιά στη «Μαρία της σιωπής».



Ιάκωβος Καμπανέλης

Ο Ιάκωβος Καμπανέλης γεννήθηκε στη Νάξο στις 2 Δεκεμβρίου 1921[1]. Το 1935 η οικογένειά του μετέβη για μόνιμη εγκατάσταση στην Αθήνα. Εργαζόταν το πρωί και το βράδυ σπούδαζε τεχνικό σχέδιο στη Σιβιτανίδειο. Το φθινόπωρο του 1942 συνελήφθη από τους Γερμανούς και οδηγήθηκε και κρατήθηκε στο στρατόπεδο συγκέντρωσης Μαουτχάουζεν μέχρι τον Μάιο του 1945, οπότε και απελευθερώθηκε από τις συμμαχικές δυνάμεις. Όταν επέστρεψε στην Ελλάδα, μαγεύτηκε από τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης του Καρόλου Κουν, τον χειμώνα του 1945-46. Προσπάθησε να γίνει ηθοποιός, ελλείπει όμως γυμνασιακού απολυτηρίου δεν έγινε αποδεκτός από το Εθνικό Θέατρο. Έτσι αφοσιώθηκε στο γράψιμο. Τον Καμπανέλλη ανακάλυψε ο Αδαμάντιος Λεμός.

Το πρώτο θεατρικό έργο του ήταν «ο Χορός πάνω στα στάχια», που παρουσιάστηκε τη θερινή θεατρική περίοδο του 1950 από τον θίασο Λεμού στο Θέατρο «Διονύσια» της Καλλιθέας.[2]

Τον Οκτώβριο του 1981 τοποθετήθηκε στη θέση του διευθυντή ραδιοφωνίας της ΕΡΤ. Έγινε ακαδημαϊκός το 1999, στη νέα έδρα του Θεάτρου της Ακαδημίας Αθηνών. Το 2000 του απονεμήθηκε από τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας το παράσημο του Ανώτερου Ταξιάρχη του τάγματος του Φοίνικα. Πέθανε στις 29 Μαρτίου 2011, λόγω νεφροπάθειας, λίγες μέρες μετά το θάνατο της γυναίκας του Νίκης.

***Τα παραπάνω βιογραφικά στοιχεία προέρχονται από την el.wikipedia**

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασάτου Γιάννα, *Ελληνικός κινηματογράφος 1950-1967: Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Εκδόσεις Finatec ΑΕ, Αθήνα 2001.

Adorno Theodor & Max Horkheimer, *Η βιομηχανία της κουλτούρας: Ο Διαφωτισμός ως εξαπάτηση των μαζών*, στο *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Ύψιλον, Αθήνα 1984.

Agamben Giorgio. *What is an apparatus and other essays*, (trans. David Kishik and Stefan Pedatella), Stanford University Press, Αθήνα, 2009.

Agel, Henri, *Αισθητική του κινηματογράφου*, (μετάφ.. Κ. Ζαρούκας) Αθήνα: Ζαχαρόπουλος Ιωάννης-Δαίδαλος, 1965.

Αλβανός Ραϋμόνδος, *Ο Εμφύλιος από την οπτική της Εφημερίδας Φωνή της Καστοριάς*, στο Κουτσούκης Κλεομένης & Ιωάννης Σακκάς (επιμ.), *Πτυχές του Εμφυλίου πολέμου 1946-1949*, Φιλίστωρ, Αθήνα 2000.

Αλιβιζάτος Νίκος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση 1922-1974. Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995 (α' έκδοση 1979), *Η αδύνατη μεταρρύθμιση*, αδημοσίευτη ανακοίνωση στο Ζ' Συνέδριο της Ελληνικής Εταιρείας Πολιτικής Επιστήμης *Η Σύντομη δεκαετία του '60*, Πάντειο Πανεπιστήμιο 30 Νοεμβρίου-5 Δεκεμβρίου 2005.

Althusser Louis, *Θέσεις*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999.

Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη, *Ο άλλος εν διωγμώ. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1998, Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Επίμετρο στο Έρικα Κούνιο-Αμαρίλιο – Αλμπέρτος Ναρ, Προφορικές Μαρτυρίες Εβραίων της Θεσσαλονίκης για το Ολοκαύτωμα*, Ίδρυμα Ετς Αχάιμ – Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1998.

Anders Gunther, *Εμείς οι γιοι του Άιχμαν, Ανοιχτή επιστολή στον Κλάους Άιχμαν*, (μετάφ.: Κώστας Σπαθαράκης), Τουτούνα Χριστίνα (επιμ.), Εστία, Αθήνα, 2005.

Ανδριοπούλου Ειρήνη,, *Η Κινηματογραφική Παιδεία στην Εκπαίδευση, Μοντέλα λειτουργίας και προκλήσεις*, Εκπαιδευτική Τηλεόραση, Ημερομηνία ανάκτησης 18 Ιουλίου 2020.

Ανδρέου Π. Αντρέας – Κώστας Κασβίκης, *Θεσσαλονίκη-Bitola: Δημόσιες εκδοχές της μακεδονικής ιστορίας σε δύο αγάλματα του βασιλιά Φιλίππου Β΄*, στο *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα -χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας* συλλογικό (Ανδρέου Π. Αντρέα, Κακουριώτης Σπύρος, Κόκκινος Γιώργος), Αθήνα, Επίκεντρο, 2015, Επίκεντρο, Αθήνα 2015

Ανδρίτσος Γιώργος, *Η Κατοχή και η Αντίσταση στον ελληνικό κινηματογράφο 1945-1966*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2004, *Η Κατοχή και η Αντίσταση στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1967 μέχρι το 1974*, στο Βασίλης Δαλκαβούκης, Ελένη Πασχαλούδη, Ηλίας Σκουλίδας, Κατερίνα Τσέκου (επιμ.), *Αφηγήσεις για τη δεκαετία του 1940. Από το λόγο του κατοχικού κράτους στη μετανεωτερική ιστοριογραφία*, Εκδόσεις Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2012, *Το Ολοκαύτωμα στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1967 μέχρι το 1974 στο Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα -χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας* συλλογικό (Ανδρέου Π. Αντρέα, Κακουριώτης Σπύρος, Κόκκινος Γιώργος), Αθήνα, Επίκεντρο, 2015.

Anton Kaes, *History and Film: Memory in the Age of Electronic Dissemination*, 112 & Ann Luise Shapiro, *Whose History Is It Anyway? History and Theory*. Studies in the Philosophy of History, Vol. 36n. 4 December 1997, 85.

Antonio Gramsci, *Ερασιτεχνική ιστορία στο Παρελθόν και παρόν*, Στοχαστής, Αθήνα 1974, Αποστολίδου Βενετία, *Μεταπολεμική Λογοτεχνία 1949-1974* στο *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000* τ. 9 *Νικητές και ηττημένοι*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003.

Arendt Hannah. (1961): *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, Penguin 2003, Arendt COR: Arendt H. (1963): *Letter to Scholem, The Hannah Arendt Papers Library of Congress, Correspondence, Series: Adolf Eichmann File, 1938-1968*, διαθέσιμο διαδικτυακά <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=mharendt&fileName=03/030170/030170page.db&recNum=32> τελευταία επίσκεψη: 29/7/2019.

Arendt LM, Arendt H. (1971): *The Life of the Mind*, A Harvest Book, New York, Arendt, ΟΣ: Arendt H. (1988): *Το Ολοκληρωτικό Σύστημα*, μετάφραση: Γιάννης Λάμπας, εκδ. Ευρύαλος, Αθήνα, Arendt, AI: Arendt H. (1963): *Ο Αιχμάν στη Ιερουσαλήμ, μια Έκθεση για την Κοινοτοπία του Κακού*, (μεταφρ.ρ. Βασ. Τομανάς), εκδ. Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2003. Arendt, PRD: Arendt H. (2003): *Personal Responsibility under Dictatorship στο Responsibility and Judgement*, Schocken Books, New York, Arendt H., Agamben G. Traverso E. (2015) *Εμείς οι πρόσφυγες*, μετάφραση: Δεσποινιάδης Κώστας, Γαβριηλίδης Άκης, Κούρκουλος Νίκος, επιμέλεια: Κούρκουλος Νίκος, εκδόσεις Εικοστού Πρώτου Αιώνα.

Βακαλόπουλος Ε. Απόστολος, *Νέα Ελληνική Ιστορία 1204-1985*, Βάνιας, Αθήνα 2005.

Βαλούκος Στάθης, *Ιστορία του Κινηματογράφου, Οι Δημιουργοί*, Τόμος Β', Αθήνα: Αιγόκερως, 2003, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος [1965-1981] Ιστορία και Πολιτική*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2011, *Η φιλομορφία του ελληνικού κινηματογράφου (1914-1998)*, Αιγόκερως, Αθήνα 1998., *Ιστορία του κινηματογράφου 2 τόμοι*, Αιγόκερως, Αθήνα 2003., *Η φιλομορφία του ελληνικού κινηματογράφου (1914-2007)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2007.

Barbara Creed, *Film and Psychoanalysis*», στο John Hill & Pamela Gibson (επιμ.), *The Oxford Guide to Film Studies*, 86 & Jostein Gripsrud «Film Audiences», 205

Βαρών Βασάρ Οντέτ, Η γενοκτονία των Ελλήνων Εβραίων (1943 - 1944) και η αποτύπωσή της: μαρτυρίες, λογοτεχνία και ιστοριογραφία στο Γιώργος Αντωνίου - Νίκος Μαραντζίδης (επιμ.) *Η εποχή της σύγχυσης. Η δεκαετία του '40 και η ιστοριογραφία*, Αθήνα: Εστία, 2008.

Beaumont A. Roger, *Images of War: Films as Documentary History*, Military Affairs, Vol. 35, No. 1 (Feb., 1971),

Βερβενιώτη Τασούλα *Το ζυπόλητο Τάγμα* Στο Θεοδώρου, Β. Μουμουλίδου, Μ., Οικονομίδου, Α (εισαγ. & επιμ.) *Πιάσε με αν μπορείς... Η παιδική Ηλικία και οι Αναπαραστάσεις της στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο* Αθήνα: Αιγόκερως, 2006.

Bell, Philip Michael Hett. *Τα αίτια του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου στην Ευρώπη*, μετάφ.: Χασιώτης Λουκιανός, επιμ.: Τζουβάλης Βασίλης, Πατάκης, Αθήνα 2002.

Bernstein Jacob Richard. *Hannah Arendt and the Jewish Question*, ed. MIT Press, London, 1996.

Bimbenet Jérôme, *Film et histoire*, Paris: Armand Colin, 2007

Βλάχου, Μαρία, Κόκκινος, Γ., *Ιστορική συνείδηση και Μνήμη* Στο Κόκκινος Γ., Κουνέλη Ε., Βλάχου, Μ (επιμ.) *Προσεγγίζοντας το Ολοκαύτωμα στο Ελληνικό Σχολείο*, Αθήνα, 2007, Ταξιδευτής.

Βόγλης Πολυμερής, *Ανάμεσα στην άρνηση και την αυτοάρνηση: Πολιτικοί κρατούμενοι στην Ελλάδα, 1945-1950* στο Mazower Mark (επιμ.), *Μετά τον πόλεμο Η ανασυγκρότηση της οικογένειας, του έθνους και του κράτους στην Ελλάδα, 1943-1960*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003, 87-104. *Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας. Οι πολιτικοί κρατούμενοι στον Εμφύλιο πόλεμο*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004, *Τα Γιαννιτσή είναι ήδη νεκρά πόλις*, στο *Διάλογος για την ιστορία. 18 ειδικό συζητούν για τη βία στον ελληνικό Εμφύλιο*, Ανάτυπο από Τα Νέα, Δεκέμβριος 2004.

Brecht Bertolt, *Πέντε δυσκολίες για να γράψει κανείς την αλήθεια*, Συνέδριο για την υπεράσπιση της Κουλτούρας Παρίσι 1935 στο *Πολιτικά κείμενα*, Στοχαστής, Αθήνα 1985.

Bunuel.L., 1995, *Σουρεαλιστικά κείμενα και κινηματογράφος*, μετάφ.:Βιβή Ζωγράφου, Αθήνα, Καθρέπτης, 2000.

Burke Peter, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, Μεταίχιμο, Αθήνα 2003.

Butler Judith, *Hannah Arendt's challenge to Adolf Eichmann*, The Guardian, 29.8.2011, διαθέσιμο διαδικτυακά,

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/aug/29/hannah-arendt-adolf-eichmann-banality-of-evil> τελευταία επίσκεψη: 27/7/19.

Christoupolou Zacharoula, *The Literature and Memory of World War I. Remarque, Aldington and Myrivilis: Fictionalizing the Great War*. James A. Rawley Graduate Conference in the Humanities. Paper 9, 2006.

Churchill Ward, *Fantasies of the Master Race: Categories of Stereotyping of American Indians in Film* στο Stam Robert & Toby Miller (επιμ.), *Film and Theory. An Anthology*, Blackwell Publishers Ltd, 2000, 697-703.

Giacomo Lichtner, *La vitta e' bella (ad Auschwitz) luogo della memoria e della memoria e dell' amnesia* στο *La Shoah nel cinema italiano*, A.Minuz, G. Vitiello (επιμ.), Rubbettino, 2013.

Clark Tom. *The Beautiful Beast Why was Irma Grese Evil*, Department of Sociological Studies, University of Sheffield, 2002. Διαθέσιμο διαδικτυακά https://www.academia.edu/2183067/The_beautiful_beast_Why_was_Irma_Greece_evil, τελευταία επίσκεψη 26/7/2019.

Claudio Bioni, *Il carrello di Kapo visto da qui il film di Pontecorvo e la sua ricezione critica riletti in prospettiva*, G.Lichtner, *Film and the Shoah*, A. Minuz, G. Vitiello (επιμ). Rubbettino, 2013.

Claudio Gaetani, *This Must Be the Memory. Vent'anni di sguardi del cinema italiano sulla Shoah*, στο A. Minuz, G. Vitiello (επιμ). Rubbettino, 2013.

Clogg, Richard., *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000* . μετάφ.: Παπαδάκη Λυδία, επιμ. Κουζέλη Λαμπρινή, Αθήνα: Κάτοπτρο, 2003.

Cohen, Boaz., *The Children's Voice: Postwar Collection of Testimonies from Child Survivors of the Holocaust*,. *Holocaust and Genocide Studies*, Volume 21, no 1, Spring 2007,

Comoli Jean Luis & Jean Narboni, *Cinema/Ideology/Criticism*, στο Easthope Antony (επιμ.), *Contemporary Film Theory*, Pearson Education 1993.

Connor John, *History in Images/ Images in History: Reflections on Film and Television, Study for an Understanding of the Past*», *The American Historical Review* 93 n.5 December 1988.

Γουδέλης, Τάσος *Ελληνικός κινηματογράφος και Ιστορία: μια σκιαγράφιση*, από το περιοδικό *Αρχαιολογία*, τεύχος 37 (Δεκέμβριος 1990), διαθέσιμο διαδικτυακά : <http://www.archaiologia.gr/wpcontent/uploads/2019/06/37-2.pdf>.

Γουλής Δημήτρης, *Εικόνες της παιδικής ηλικίας στην μεγάλη οθόνη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2016

Creed Barbara, *Film and Psychoanalysis*, στο Hill John and Pamela Church Gibson (επιμ.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press 1998,

Γρηγορίου Γρηγόρης, *Μνήμες σε άσπρο μαύρο. 1. Τα ηρωικά χρόνια*, Αιγόκερως, Αθήνα 1988., *Μνήμες σε άσπρο μαύρο. 2. Η ιστορία ενός επαγγελματία*, Αιγόκερως, Αθήνα 1996.

Γρηγοριάδης Σόλωνας, *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας 1941-1974*, 7 τόμοι, Καπόπουλος, Αθήνα.

Δελβερούζη Ελίζα Άννα, *Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού σινεμά*, Τα Ιστορικά 26 Ιούνιος 1997, 145-164. *Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη*, στο 1949-1967 *Η εκρηκτική εικοσαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, 163-177., *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, Αθήνα 2004. *Διάλογος για την ιστορία. 18 ειδικοί συζητούν για τη βία στον ελληνικό Εμφύλιο*, Ανάτυπο από Τα Νέα, Δεκέμβριος 2004.

Δεληγιαννίδης, Γ., *Η περιγραφή του χώρου της κατοικίας στην Ελλάδα 1950-1970*, Αθήνα: Διδακτορική διατριβή, ΕΜΠ, Τμήμα αρχιτεκτόνων, 2001, σελ. 69

Demopoulos Michel (επιμ.), *Le Cinema Grec*, Centre Pompidou, Paris 1995.

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, *Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1975-1975)*, Ουτοπία 2010.

Δημητρίου Σωτήρης, *Ο Κινηματογράφος σήμερα, Ανθρωπολογικές, πολιτικές και Σημειωτικές Διαστάσεις*, Αθήνα: Σαββάλας, 2011

Διζικίρης Γιώργος, *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, 2 τόμοι, Αινόκερως, Αθήνα 1985.

Δορδανάς, Στράτος *Έλληνες εναντίον Ελλήνων: Ο κόσμος των Ταγμάτων Ασφαλείας στην κατοχική Θεσσαλονίκη 1941-1944*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006, *Η δικαιοσύνη είχε τη δική της Ιστορία: Η Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας ενώπιον των ναζιστικών εγκλημάτων πολέμου στην Ελλάδα*, *Ιστορία και δικαιοσύνη*, Κουτσιάνου Μαρία (επιμ.), Ασίνη, Αθήνα 2020.

Δορδανάς,Στράτος & Νίκος Παπαναστασίου (επιμ), *Αναπαραστάσεις των Γερμανών κατακτητών στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους, 1945-1981», Ο μακρύς ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας. Οι μαύρες σκιές στην ιστορία των διμερών σχέσεων*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2018,*Η δικαιοσύνη είχε τη δική της Ιστορία: Η Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας ενόπιον των ναζιστικών εγκλημάτων πολέμου στην Ελλάδα, Ιστορία και δικαιοσύνη*, Κουτσιάνου Μαρία (επιμ.), Ασίνη, Αθήνα 2020.

DudleyAndrew, *Κινηματογράφος και ιστορία*, στο HillJohn- GibsonChurchPamela (επιμ.), *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές, Κριτικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Πατάκη, 2009, σ.300-325

Dyer Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, στο Stam Robert & Toby Miller (επιμ.), *Film and Theory. An Anthology*, Blackwell Publishers Ltd, 2000,

Elsaesser, Thomas, *European Cinema, Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press, 2005

Emiliano Perra, *Politica, memoria, indntita, La ricezione italiana de Holocaust e Schindler's List*, στο A. Minuz,G. Vitiello (επιμ) Rubbettino, 2013.

EvansJ.Richard, *Το Ράιχστην εξουσία, μετάφ.: Αντύπας Κώστας, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014.*

FerroMarc, *FilmasanAgent, ProductandSourceofHistory*, JournalofContemporaryHistory, vol.18, No. 3, *HistoriansandMovies: TheStateoftheArt: Part 1* (Jul., 1983), , *ΚινηματογράφοςκαιΙστορία*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2002 , *ΟΠρώτοςΠαγκόσμιοςΠόλεμος 1914-1918*, Αθήνα: ΕλληνικάΓράμματα, 1997, *Τοφιλμκαιιοικινηματογραφικέςπηγέςωςμέσαγιατηνανάλυσητωνκοινωνιών*, ΝικολακάκηςΓιώργος (επιμ.), *ΕθνογραφικόςΚινηματογράφοςκαιΝτοκιμαντέρ, Θεωρητικές καιΜεθοδολογικέςΠροσεγγίσεις*, Αθήνα: Ανόκερος, 1998,

Fleischer Hagen, *Στέμμα και σβάστικα. Η Ελλάδα της κατοχής και της Αντίστασης 1941 (1944)*, Παπαζήσης, Αθήνα 1995., *Η πολιτική αλλοιώνει την ιστορική μνήμη, Μνήμονες και αμνήμονες*, στο Fleischer Hagen (επιμ.), *Η Ελλάδα '36- '49. Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο Τομές και συνέχειες*, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, *Στρατηγικές πολιτισμικής διείσδυσης των μεγάλων δυνάμεων και ελληνικές αντιδράσεις*, στο Fleischer Hagen (επιμ.), *Η Ελλάδα '36-'49, «ThePastbeneaththePresent. The Resurgence of World War II. Public History after the Collapse of Communism: A Stroll through the International Press*, Historein vol. 4 2003-2004.

FoucaultMichel, *Κινηματογράφος και λαϊκή μνήμη*,Ελευθεριακή κουλτούρα, Αθήνα 2006.

Freud S. (1919): *Το Ανοίκειο*, (μεταφρ.. Βαϊκούση Ε.), εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2009.

Ζέρβας Μάρκος, *FinosFilm 1939-1947. Ο μύθος και η πραγματικότητα*, Άγκυρα, Αθήνα 2003.

Georg Iggers, *Νέες κατευθύνσεις στην ευρωπαϊκή ιστοριογραφία*, Γνώση, Αθήνα, 1995, 75.

Guynn William, *Writing History in Film*, New York: Routledge, 2006.

Ηλιάδης Φρίξος, *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος 1906-1960*, Φαντασία, Αθήνα 1960.

Henry Jenkins, *Reception Theory and Audience Research: the Mystery of the Vampire's Kiss*, στο Christine Glendhill & Linda Williams (επιμ.) *Reinventing Film Studies*, Oxford University Press, Λονδίνο, 2000.

Hobsbawm J. E., *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875-1914*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2002, 160, *Η Εποχή των άκρων. Ο δύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, Θεμέλιο, Αθήνα 1991, 158. -Sander Gilman, *Smart Jews, From the Caine Mutiny to Schindler's List and beyond*, στο Bartha Tony (επιμ.), *Screening the Past: Film and the Representation of History*, Westport Ct. Praeger 1998, 64-65.

Θανασέκος Γιάννης, *Το Άουσβιτς ως γεγονός και ως μνήμη*, στο *Εβραϊκή Ιστορία και Μνήμη*, Ο. Βαρών Βασάρ (επιμ.), εκδ. Πόλις, Αθήνα, 1998.

Θεοδωρίδης Γρηγόρης, *Ο κινηματογράφος ως «ιστοριογραφία για την αντιμετώπιση των εχθρών του έθνους»: οι ταινίες για τη «σλαβοκομμουνιστική επιβουλή» κατά την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών*, στο Φωτεινή Τομαή (επιμ.) *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2006,

Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης, *In memoriam*, Θεσσαλονίκη 1976

Jostein Gripsrud, *Film Audiences*, στο John Hill & Pamela Gibson (επιμ.), *The Oxford Guide to Film Studies*.

Καβάλα Μαρία (2009), *Η Θεσσαλονίκη στη Γερμανική Κατοχή: Κοινωνία, οικονομία, διωγμός Εβραίων*, διδ. Διατριβή. Ρέθυμνο: Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης

Καρτάλου, Α. *Το παιδί μέσα τους: Αναζητώντας και αναπαριστώντας την παιδική ηλικία στον νέο και τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*, (2006), στο Kelly Andrew, *Cinema and the Great War*, London: Routledge, 1997.

Kershaw Ian, *HITLER*, μετάφ.: Κονδύλης Γρηγόρης-Ροζάνης Στέφανος, Μεταίχμιο, Αθήνα 2016.

Κεχαγιά Θεοδώρα, *Η πραγμάτευση της ευθύνης, Η διεθνής εμπειρία μουσείων και εκθέσεων του Ολοκαυτώματος*, ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία, Σχολή Καλών Τεχνών Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, *Ιστορία της Τέχνης και Επιμέλεια Εκθέσεων*, Ιωάννινα 2017.

Κιμουρτζής, Παναγιώτης, *Νέες τεχνολογίες: επίδραση στην επιστήμη και την εκπαίδευση. Το παράδειγμα της Ιστορίας, Νέες τεχνολογίες και επιστήμες της αγωγής*, Αυγερινός Π. Ευγένιος(επιμ.), Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, *Μάθηση: λέξεις και εικόνες*, Παναγιώτης Γ. Κιμουρτζής (επιμ.), CineScience, *Ο κινηματογράφος στο φακό της επιστήμης*, Cutenberg, Αθήνα 2013, Κιμουρτζής, Π., Κόκκινος, Γ., Καρασαρίνης, Μ.: *Εισαγωγή. Ιστορία και Δικαιοσύνη: Ιδεολογικοπολιτικό ζήτημα, ιστοριογραφικό πρόβλημα, καίριο θέμα του ιστορικού εγγραμματισμού, Ιστορία και Δικαιοσύνη: Ιδεολογικοπολιτικό ζήτημα, ιστοριογραφικό πρόβλημα, καίριο θέμα του ιστορικού εγγραμματισμού, Ιστορία και δικαιοσύνη*, Κουτσιάνου Μαρία (επιμ.), Ασίνη, Αθήνα 2020,

Kozlovsky Golan, Y. *Children and War. Past and Present*, West Midlands: Helion & Company Ltd. Kozlovsky Golan, Y. (2011), *Au revoir les enfants: The Jewish child as a Microcosm of the Holocaust as seen in World Cinema*. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Volume 30, no 1, Fall 2011

Κόκκινος, Γιώργος, *Το Ολοκαύτωμα, Μαμαής Γιάννης (επιμ.)*, Gutenberg, 2015, *Η σκουριά και το πυρ, Προσεγγίζοντας τη σχέση Ιστορίας, τραύματος και μνήμης*, Gutenberg, Αθήνα 2012, *Ο φασισμός, ο εθνικοσοσιαλισμός και το Ολοκαύτωμα στη δημόσια σφαίρα και τον κινηματογράφο. Ενδεικτικές περιπτώσεις στο:* Παναγιώτης Κιμουρτζής (επιμ.) CineScience. *Ο κινηματογράφος στον φακό της επιστήμης*, Gutenberg, Αθήνα 2013, Κόκκινος, Γ., Μαυροσκούφης Δ., Γατσωτής Π., Λεμονίδου, Έ., *Τα συγκρουσιακά θέματα στη διδασκαλία της Ιστορίας*, Ναόγραμμα, Αθήνα 2010,

Κολοβός, Ν., *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1988, Θόδωρος Αγγελόπουλος, Αιγόκερως, Αθήνα 1990,

Κολιοδήμος Δημήτρης, *Λεξικό ελληνικών ταινιών 1914-2000*, Γένος, Αθήνα 2001.

Κομνηνού Μαρία, *Η κινηματογραφοφιλία και οι δυσaréσκειες της*, στο Μαρία Κομνηνού, Μυρτώ Ρήγου Μυρτώ Ρήγου (επιμ.), *Πολιτικές της εικόνας, Μεταξύ Εικονολατρίας και Εικονομαχίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2014 *Η ιστορία στον ελληνικό κινηματογράφο, Τα Ιστορικά 8 (Ιούνιος 1988), Κινηματογράφος- Ιδεολογία- Κριτική στην Ελλάδα στην περίοδο 1950-1967»*

στο *Η Ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)* 4^ο Επιστημονικό συνέδριο Πάντειο Πανεπιστήμιο 24-27 Νοεμβρίου 1993, *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στην Ελλάδα 1950-2000*, Παπαζήσης, Αθήνα 2001.

Κόρκα Νικολέττα, *Β' Παγκόσμιος Πόλεμος Και Παιδική Ηλικία: Οι αναπαραστάσεις της στον μεταπολεμικό κινηματογράφο*, ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Σχολή Επιστημών Αγωγής, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Τομέας Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Αλεξανδρούπολη Ιούνιος 2014.

Κουάνης Παύλος, *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα 1944-1999. Καταναλωτικά πρότυπα στην αγορά των κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα μετά το Β' παγκόσμιο πόλεμο*, Finatec Α.Ε., Αθήνα 2001.

Κουπαράνης, Παναγιώτης *Η Θεσσαλονίκη στην Κατοχή. Ορισμένα ζητήματα μέσα από γερμανικά αρχεία*, στο Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, *Η Θεσσαλονίκη μετά το 1912 (Θες/νίκη, 1-3 Νοεμβρίου 1985)*, Πρακτικά, Θεσσαλονίκη 1986, τ. 2, Ποταμός, Αθήνα 2014.

Κωνσταντόπουλος Χρήστος (επιμ.), Ροβήρος Μανθούλης. *Μια ζωή ταινίες*, Αιγόκερως Αθήνα 2006.

La Capra D. (2000): *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca, Cornell University Press.

Λαμπρινός Φώτος, *Κινηματογράφος. Η εποχή της καταξίωσης*, στο *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000* τ.9ος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, Π. Παναγιωτόπουλος, *Νικητές και ηττημένοι*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, *Ελληνικός κινηματογράφος. Από τη μεταπολίτευση στο τέλος του 20ου αιώνα*, στο *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000* τ. 10, *Η Ελλάδα της ομαλότητας 1974-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα (2003)

Latham James, *Technology and "Reel Patriotism" in American Film Advertising of the World War I Era*, *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Vol.36.1(2006)

Levy, D. & Szniader, N. (2002): *Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory*, *European Journal of Social Theory* 5 (1), διαθέσιμο διαδικτυακά <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.550.5492&rep=rep1&type=pdf>, τελευταία επίσκεψη 30/7/2019.

Λιάκος Αντώνης, *Η ιστορική συνείδηση και οι μύθοι της*, Το Βήμα Νέες Εποχές 4/12/2005, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*; Πόλις, Αθήνα 2007.

Λεμονίδου, Έλλη, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη-Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, Αθήνα 2017, Ταξιδευτής, *Δημόσια Ιστορία: Η διεθνής εμπειρία και το ελληνικό παράδειγμα*, στο *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα -χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας* συλλογικό (Ανδρέου Π. Αντρέας, *Μαθαίνοντας για το ναζισμό μέσα από ταινίες μυθοπλασίας και τεκμηρίωσης*, Αγαθή Βασιλική, Δεμερτζή(επιμ.), *Ναζισμός. Το Ολοκαύτωμα των αξιών*, Ρόδον, Αθήνα 2017, Κακουριώτης Σπύρος, Κόκκινος Γιώργος), Αθήνα, Επίκεντρο, 2015, *Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος: ιστοριογραφία, δημόσια ιστορία και ιστορική εκπαίδευση*,

Lucy Dawidowicz, *The War against the Jews 1939-1945*, Penguin Books, New York 1975.

Mazower Mark, *Στην Ελλάδα του Χίτλερ. Η εμπειρία της Κατοχής*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, *Κανένας από τους μύθους δεν αντέχει πλέον*, στο *Διάλογος για την ιστορία. 18 ειδικοί συζητούν για τη βία στον ελληνικό Εμφύλιο*, Ανάτυπο από Τα Νέα Δεκέμβριος 2004,(επιμ.), *Μετά τον πόλεμο. Η ανασυγκρότηση της οικογένειας, του έθνους και του κράτους στην Ελλάδα, 1943-1960*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003, *Θεσσαλονίκη πόλη των φαντασμάτων: Χριστιανοί, μουσουλμάνοι και Εβραίοι 1430-1950*, μεταφρ. Κ. Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ. 506, Mark Mazower, *Στην Ελλάδα του Χίτλερ: Η εμπειρία της Κατοχής*, μεταφρ. Κ. Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, σ. 263.

Μαργαρίτης Γιώργος, *Από την ήττα στην εξέγερση. Ελλάδα: Άνοιξη 1941- Φθινόπωρο 1942*, Πολίτης, Αθήνα 1993, *Ιστορία του ελληνικού Εμφυλίου πολέμου 1946-1949*, 2 τόμοι, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2001, *Για την αναπαλαίωση παλαιών μύθων*, στο *Διάλογος για την ιστορία. 18 ειδικοί συζητούν για τη βία στον ελληνικό Εμφύλιο*, Ανάτυπο από Τα Νέα, Δεκέμβριος 2004, *Ανεπιθύμητοι συμπατριώτες. Στοιχεία για την καταστροφή των μειονοτήτων της Ελλάδας*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005

Μαρτυρίες σε ηχητικές και κινούμενες αποτυπώσεις ως πηγή της ιστορίας, Πρακτικά Διεθνούς Ημερίδας-Πανεπιστήμιο Αθηνών-Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας 30/05/1997, Κατάρτι, Αθήνα 1998. *Ο Ελληνικός Εβραϊσμός και η Αντιφασιστική Αντίσταση* στο Γιώργος Μαργαρίτης, *Ανεπιθύμητοι συμπατριώτες. Στοιχεία για την καταστροφή των μειονοτήτων της Ελλάδας*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005, 69.

Μαρξ Χορκχάιμερ και Τέοντορ Αντόρνο, *Η βιομηχανία της κουλτούρας: Ο Διαφωτισμός και η εξαπάτηση των μαζών* στο *Η διαλεκτική του Διαφωτισμού*, (μετάφ.:Σαρίκας Ζήσης), Ύψιλον Βιβλία, Αθήνα 1986.

Μητάτου Ελένη, *Κινηματογράφος και Εγκλεισμός- Συνθήκες Απόδρασης* μεταπτυχιακή εργασία Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Διατμηματικό

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Σχεδιασμός του Χώρου Σχεδιασμός Χώρος Πολιτισμός.

- Μητροπούλου Αγλαΐα, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Θυμέλη, Αθήνα 1980.
- Μενεξιάδης, Αλέξης *Η τύχη των εβραϊκών περιουσιών κατά και μετά την κατοχή στο Ο Ελληνικός Εβραϊσμός*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής παιδείας, Αθήνα, 1999.
- Μπακογιαννόπουλος Γιάννης & Ανδρέας Τύρος (επιμ.), *Σινεμυθολογία. Αναδρομική παρουσίαση του ελληνικού κινηματογράφου*, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Αθήνα 1993, Ένα σύντομο χρονικό μιας δύσκολης πορείας. Η υπόσχεση ενός νεαρού κινηματογράφου, στο Μπακογιαννόπουλος Γιάννης & Ανδρέας Τύρος (επιμ.).
- Μπιλιλής Νίκος, *Μια ζωή σε ταινία, Ιστορία 1935-2002, Μνήμες και Ντοκουμέντα*, Μπιμπής, 2001
- Niemi Robert, *History in the Media: Film and Television*, California: ABC-CLIO, 2006
- Πασχαλούδη Ελένη, *Ένας πόλεμος χωρίς τέλος. Η δεκαετία του 1940 στον πολιτικό λόγο, 1950-1967*, Επίκεντρο Θεσσαλονίκη 2010, 271-292.
- Patrick McGee, *Cinema, Theory and Political Responsibility in Contemporary Culture*, Cambridge University Press 1997, 13 & Thomas Elsaesser & Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*, Oxford University Press, New York 2002, 10.
- Πολυμέρης Βούλγαρης, *Πέτρινα χρόνια Οι πολιτικοί κρατούμενοι στη συλλογική μνήμη στο Φ. Ταμαΐ (επιμ.) Ιστορία και Πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.
- Προβατά Μαριέτα, *Στρατευμένη έβδομη τέχνη: ο ελληνικός κινηματογράφος στο βωμό της προπαγάνδας* στο: Φωτεινή Τομαΐ (επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2006
- Palmer James-Riley Michael, *The Films of Joseph Losey*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- Pelz A, William, *Joeux Noel (Merry Christmas) (Review, Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies, Vol.38 No.1 (Spring 2008)*,
- Peter Novick, *The Holocaust in American Life*, Mariner Books, 1999, 29 & 58.
- Pisar Samuel, *Το αίμα της ελπίδας*, μετάφ.: Βερέττας Μάριος, Ωρόρα, Αθήνα 1979.
- Phillips Patrick, *Πώς να διαβάζουμε σωστά τις κινηματογραφικές ταινίες*, Ροδανθός, Αθήνα 2004.
- Potamianos George, *American Movie Audiences*, Film Quarterly Winter 2000, www.findatrics.com.

Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Francesco De Silva, Torino 1947, μετάφ.:ΧαράΣαρλικιώτη, Άγρα, Αθήνα, 1997.

Ραπτοπούλου Σοφία, *Ιστορική Μνήμη και Κινηματογραφική Καταγραφή: Ο Μεγάλος Πόλεμος στην Κινηματογραφική Παραγωγή 1939-2011* ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία, «Νεότερη και σύγχρονη ελληνική κοινωνία :Ιστορία- Λαϊκός Πολιτισμός» Φιλοσοφική σχολή τμήμα Ιστορίας -Αρχαιολογίας Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Ιωάννινα 2013.

Raymond, Williams *Κουλτούρα και Ιστορία*, (μετάφ.): Αποστολίδου Βενετία, Γνώση, Αθήνα 1994.

Ραφαηλίδης Βασίλης, *Ελληνικός κινηματογράφος. Κριτική 1965-1995*, Αιγόκερως, Αθήνα 1995, *Λεξικό ταινιών με κριτικές του Βασίλη Ραφαηλίδη. Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αιγόκερως, Αθήνα 2003.

Ρίντερ Κιθ, *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2000.

Rodogno Davide, *Η ιταλική Κατοχή στο Χρήστος Χατζηιωσήφ & Προκοπής Παπαστράτης (επιμ.), Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος Κατοχή- Αντίσταση 1940-1945, Γ' τόμος μέρος 1*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007.

Rosenstone A. Robert, *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age*, Landy Marcia (επιμ.), *The Historical Film: History and Memory in Media*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2001, *History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of really Putting History onto Film*, The American Historical Review . December 1988, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press 1995.

Ρούβας Άγγελος-Χρήστος Σταθακόπουλος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ιστορία- Φιλμογραφία-Βιογραφικά 1905-2004*, 2 τόμοι Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005

Σβώλος Αλέξανδρος . *Τα ελληνικά συντάγματα 1852-1952*, Στοχαστής, Αθήνα 1972.

Schlink Bernhard, *Διαβάζοντας στη Χάννα*, μετάφ.:Ιάκωβος Κόπερτι, Κριτική, Αθήνα 1998

Seeley, Kathy Fuller, *Spectatorship in Popular Film and Television*, Journal of Popular Film and Television, Fall 2001, www.findarticles.com,

Simiko Higashi, *Cecil B. DeMille and American culture, The silent era*, Berkeley: University of California Press, 1994.

Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου* 6 τόμοι, Αιγόκερως, Αθήνα 1999, *Ένας άνθρωπος παντός καιρού*, Αιγόκερως Αθήνα 2000, *Ελληνικός κινηματογράφος 1900-1970*, Κοχλίας, Αθήνα 2001, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου 1900-2002* 3 τόμοι, Αιγόκερως, Αθήνα 2002, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου Ντοκουμέντα 1900-2000*, 2 τόμοι, Αθήνα 2004(επιμ.), *Ντίνος Κατσουρίδης*, Αιγόκερως, Αθήνα 2000(επιμ.), *Ντίνος Δημόπουλος*, Αιγόκερως, Αθήνα 2001(επιμ.), *Αλέξης Δαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα 2004, *Η παιδική ηλικία του ελληνικού κινηματογράφου*, Θεατρικά τ. 14-18 Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος *Οι πολεμικές περιπέτειες της χώρας στον κινηματογράφο μας* στο: Φωτεινή Τομαή (επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2006

Sorlin Pierre, *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος, Ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990*, Αθήνα: Νεφέλη, 2004, *How to Look at a "Historical" Film*, Landy Marcia (cust.), *The Historical Film: History and Memory in Media*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2001, *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004, *The Film in History: Restaging the Past*, Barnes and Noble Books, 1980, *European Cinemas. European Societies 1939-1990*, Routledge, London 1991, *Mass Media*, Routledge, London 1994, *The Night of the Shooting Stars: Fascism, Resistance and the Liberation of Italy* στο Rosenstone Robert (επιμ.), *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press 1995, *Children as War Victims in Postwar Cinema* στο Winter Jay & Emmanuel Sivan (επιμ.), *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, 1999.

Sontag Susan, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, Scripta, Αθήνα 2003.

Σπηλιώτη Σούζαν-Σοφία, *Μία υπόθεση πολιτικής και όχι δικαιοσύνης: Η δίκη Μέρτεν (1957-1959) και οι ελληνογερμανικές σχέσεις*, στο Mazower Mark (επιμ.), *Μετά τον πόλεμο, Η ανασυγκρότηση της οικογένειας, του έθνους και του κράτους στην Ελλάδα, 1943-1960*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2003.

Στάνλει Πέιν, *Η Ιστορία του Φασισμού 1914-1945*, (μετάφ. Κώστας Γεώργιας), εκδόσεις Φιλίστωρ, Αθήνα 2000.

Στασσινοπούλου, Μαρία, *A Creating Distraction after Destruction: Representations of the Military in Greek Film*, *Journal of Modern Greek Studies*, τόμος 18, τ. 1 (Μάιος 2000), σ. 44.

Σώκου Ροζίτα (επιμ.), *Ο Κινηματογράφος* (Πανομοιότυπος έκδοσις του έργου Le Cinema του οίκου Larousse), Πάπυρος, Αθήνα 1968.

Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-Οικονομική κατάσταση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1989.

Terry Eagleton, *Ο μαρξισμός και η λογοτεχνική κριτική*, Ύψιλον, Αθήνα 1981.

Τομανάς Κώστας, *Οι πλατείες της Θεσσαλονίκης μέχρι το 1944*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 1997.

Traverso Enzo, *Η μοναδικότητα του Άουσβιτς, υποθέσεις, προβλήματα και λοξοδρομήσεις στην ιστορική έρευνα στο Pour unecritiquedelabarbariemoderne: Ecritsurl'histoiredesJuifsetdel'antisemitisme*, 1996.

Editions Pagedeux, Lausanne, (μεταφρ.. Grassrooteur) διαθέσιμο διαδικτυακά <https://grassrootreuter.wordpress.com/2016/03/14/enzotraverso/>, τελευταία επίσκεψη 30/7/2019.

Τριανταφύλλου, Σώτη. *Watch out : cinema is so permanent'* στο Φερρό, Μάρκ,

White H. (1999): *Historical Emplotment and the Problem of truth* στο *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Harvard University Press., *Λογοτεχνική Θεωρία και Ιστορική συγγραφή*, μετάφ. Πινακούλας Γιώργος, επιμ. Βαγγέλης Γαλάνης, Επέκεινα, 2015

Χάλκου Μαρία, *Μνήμη, νοσταλγία και κοσμοπολιτισμός: ταινίες πολιτισμικής και ιστορικής κληρονομιάς στον ελληνικό κινηματογράφο* στο: Μαρία Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ) *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, Ζητήματα μεθοδολογίας, Θεωρίας, Ιστορίας*, Gutenberg, Αθήνα 2017.

Χασιώτης Λουκιανός, «Γεια σας Εγγλεζάκια» Βρετανοί στρατιώτες στην Ελλάδα (1941-1945), *Μεταίχμιο, Υπεύθυνος σειράς: Στράτος Δορδανάς*, Αθήνα

Χατζηβασιλείου, Βαγγέλης και Σχινά, Κατερίνα, αντίστοιχα: Ελευθεροτυπία, Βιβλιοθήκη, 28.7., 30.11.2007 στο Φλάισερ, Χάγκεν, *Οι πόλεμοι της μνήμης. Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος στη Δημόσια Ιστορία*, Αθήνα: Νεφέλη, 2009, 24.

Χειμωνάς Γιώργος, *Οι χτίστες*, Κέδρος, Αθήνα 2008.

ΑΡΘΡΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

Τα Θεάματα τ.360 30/9/1974 & 361 20/10/1974.

Ο μέσος θεατής, *Τα πιο ενδιαφέροντα φιλμ*, *Τα Νέα* 18/12/1952, 2.

Νεοκλής Σαρρής, *Τα κινηματογραφικά κίνητρα εν Ελλάδι. Γιατί πηγαίνει ο κόσμος στον κινηματογράφο*, *Τα Θεάματα* τ. 223 31/12/1967, 13.

Κώστας Σταματίου, *Η Αντίσταση στα μέτρα του Χόλλυγουντ*, *Η Αυγή* 24/3/1954.

Μιρέλα Γεωργιάδη, *Η κριτική των ταινιών της εβδομάδος, Η Απογευματινή* 13/10/1970.
Κινηματογραφικός Αστήρ, τ. 948, 15/9/1964 & *Τα Θεάματα*, τ. 162, 30/11/1964
Οι ταινίες της εβδομάδος, Η Απογευματινή 20/10/1952
Εν ονόματι του Έθνους, Επιθεώρηση Τέχνης, τ. 46-48 Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1958, 4-6.
Η Αυγή 8/12/1963
Τα Θεάματα, τ. 229 21/4/1968.
Οι ταινίες της εβδομάδας, Η Αυγή 11/12/1963.
Ο αδιάκριτος, Αδιακρίσιες, Τα Νέα 24/12/1963.
Αντώνης Μοσχοβάκης, Προδοσία, Η Αυγή 24/11/1964.
Οι νέες ταινίες, Τα Θεάματα, τ. 273 25/7/1970 & 279 15/11/1970, 23
Οι νέες ταινίες, Τα Θεάματα, τ. 309 9/4/1972, 56.
Η Απογευματινή 2/10/1971
Οι νέες ταινίες, Τα Θεάματα, τ. 500 25/10/1981, 11.
Ι. Μ., Κριτική ταινιών, Η Απογευματινή 27/10/1981.
Μιρέλα Γεωργιάδη, *Η κριτική των ταινιών της εβδομάδος, Η Απογευματινή* 12/10/1971
Ειρήνη Καλκάνη, *Η κριτική των ταινιών της εβδομάδος, Η Απογευματινή* 24/1/1964, Η
Απογευματινή 10/12/1963.
Ταχυδρόμος, 16/3/1966 Κώστας Σταματίου, *Η Προδοσία, Τα Νέα* 24/9/1964,
Μαρία Παπαδοπούλου, *Οι ταινίες της εβδομάδα, Τα Νέα* 27/10/1981
Φενέκ Μικελίδης Νίνος, *Η Πέμπτη εβδομάδα ελληνικού κινηματογράφου, Επιθεώρηση*
Τέχνης, τ. 118 Οκτώβρης 1964, 361. 171 *Η κριτική μας” Κινηματογραφικός Αστήρ*, τ. 927
15/8/1963, 9.
Τζερόλε Ε., *Η Παπαρούνα σύμβολο Μνήμης, Η Αυγή*, 13/11/2011, στη
<http://www.avgi.gr/ArticleActions/show.action?articleID=650656>
Τριανταφυλλίδη Ελένη, *Η Γερμανία έκλεισε το κεφάλαιο Α’ Παγκόσμιος*
Πόλεμος, Η Καθημερινή, 13/10/2010, στη
http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_world_2_13/10/2010_418433

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

<http://www.athensmagazine.gr/portal/cinema/movies/620>

<http://www.bbc.co.uk/news/uk-15645345>

<http://cineuropa.org/ff.aspx?t=fffocusarticle&l=en&did=56677&tid=1080>

<http://www.firstworldwar.com/diaries/index.htm>
<http://www.imdb.com>
http://www.imdb.com/keyword/world-war-one/?sort=release_date
<http://www.imdb.com/keyword/world-war> one/?
[title_type=feature&genre=war&sort=release_date](http://www.imdb.com/keyword/world-war-one/?title_type=feature&genre=war&sort=release_date)
<http://www.myfilm.gr/5740>
<http://www.protothema.gr/greece/article/?aid=146992>
http://www.redbaron-themovie.com/index_en.html
<http://www.zougla.gr/page.ashx?aid=77362&cid=5&pid=2>
<http://ahrp.org/ravensbruck-young-girls-subjected-to-grotesque-medical-atrocities/>
http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/pavilion_auschwitz/credits.asp
<http://www.humanityinaction.org/knowledgebase/641-berlin-the-persecution-of-jews-and-german-society>
<http://www.signandsight.com/features/67.html>
<http://www.architectural-review.com/view/berlin-germany-topography-of-terror-has-washed-away-too-much-dirt-inpresenting-nazi-history/8603067.article>
<http://www.architecturetoday.co.uk/?p=10921>
<https://berlinperspectivesonarchitecture.com/2014/09/01/a-place-of-learning-and-warning-the-topography-of-terror/>
<http://www.topographie.de/en/>
<https://el.wikibooks.org/wiki>
http://www.cinephilia.gr/cinephilia_old/world2/samurai.htm. Τελευταία ανάκτηση 1-7-2019.
<http://reel.gr/wppress/wakamatsu-pinkueiga/>. Τελευταία ανάκτηση 1-7-2019.
 Κεντρικό Ισραηλιτικό Συμβούλιο
 «Im Königsbett der Kunstgeschichte. Ein Gespräch mit Horst Bredekamp» στην Die Zeit, 6.4.2005, διαθέσιμο διαδικτυακά http://www.zeit.de/2005/15/Interv_Bredenkamp, τελευταία επίσκεψη:2/8/2019.
 Απότο «The Jewish Narrative in th Yad Vashem Holocaust Museum» του Amos Goldberg, διαθέσιμοδιαδικτυακά

[http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14623528.2012.677761?](http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14623528.2012.677761?scroll=top&needAccess=true)
scroll=top&needAccess=true, τελευτ. επίσκεψη 2/8/2019