



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΨΗΦΙΑΚΩΝ ΜΕΣΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΟΥΤΟΠΙΑΣ ΣΤΟΝ
ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ: ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ
ΑΜ:4635

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΤΖΩΤΖΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ

ΚΑΣΤΟΡΙΑ
ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2024

ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΟΥΤΟΠΙΑΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία επιχειρείται μια κοινωνική ανάγνωση δύο ελληνικών ταινιών: *Η κόρη μου η σοσιαλίστρια* του Αλέκου Σακελλάριου και *Ξύπνα Βασίλη* του Γιάννη Δαλιανίδη. Δυο ταινίες που διαπραγματεύονται κοινωνικές καταστάσεις και έχουν αφήσει έντονο το στίγμα τους, προβάλλοντας ιδεολογικές και ουτοπικές λειτουργίες. Οι συγκεκριμένες ταινίες επιλέχθηκαν ως αντικείμενα μελέτης καθώς αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα κινηματογραφικών ταινιών με διάχυτο ιδεολογικό και πολιτικό περιεχόμενο.

Σκοπός της μελέτης είναι η ανάδειξη του τρόπου αναπαράστασης της κοινωνικής πραγματικότητας, των ταυτοτήτων και των ρόλων που πηγάζουν απ' αυτές, μέσα από τον φακό του παλαιού ελληνικού κινηματογράφου.

Η αξία του εγχειρήματος αυτού έγκειται στο γεγονός ότι μελετάμε τις αναπαραστάσεις της ιδεολογίας και ουτοπίας, σε μια εποχή έντονης λογοκρισίας και πολιτικού και κοινωνικού συντηρητισμού.

Οι ταινίες, που επιλέχθηκαν ακριβώς επειδή καταπιάνονται με το συγκεκριμένο θέμα, μελετήθηκαν κυρίως από ιδεολογική και κοινωνιολογική άποψη, στη θεωρητική βάση πάντα της κοινωνιολογίας του κινηματογράφου.

Συγκεκριμένα μελετήθηκαν με τη σειρά τα γενικά χαρακτηριστικά κάθε ταινίας, καταγράφηκαν οι συντελεστές, τα στοιχεία της σκηνοθεσίας, η ανάλυση του τίτλου τους, του είδους στο οποίο ανήκουν, η αφήγηση που είχαν στο κοινό της εποχής και οι κριτικές που δέχτηκαν ή συνεχίζουν να δέχονται. Μελετήθηκαν οι χώροι της αφήγησης των γεγονότων, τα μοτίβα που εμφανίζονται άπαξ ή επαναλαμβάνονται, οι συμπεριφορές των ηρώων και η συνολική απόδοση της κοινωνικής πραγματικότητας, όπως την παρουσιάζουν οι σκηνοθέτες των ταινιών στις ιστορίες που δημιούργησαν. Η ανάλυση των ταινιών έγινε με τη μέθοδο της κωδικοποίησης κατά την οποία έγινε η απομαγνητοφώνηση και η καταγραφή των διαλόγων των ταινιών, επιλογή σημείων ιδεολογικού ενδιαφέροντος και παράλληλος σχολιασμός.

ΛΕΞΕΙΣ – ΚΛΕΙΔΙΑ: Ιδεολογία, ουτοπία ,πολιτική, κινηματογράφος, ταυτότητες, ρόλοι, αναπαραστάσεις.

ABSTRACT

In this thesis a social reading of two Greek films is attempted: *My Daughter the Socialist* by Alekos Sakellariou and *Wake up Vassilis* by Yannis Dalianidis. Two films that deal with social situations and have left a strong mark, projecting ideological and utopian functions. These films were chosen as objects of study as they are a typical sample of films with a pervasive ideological and political content.

The aim of the study is to highlight the way in which social reality, identities and the roles that derive from them, are represented through the lens of old Greek cinema.

The value of this project lies in the fact that we study representations of ideology and utopia in an era of intense censorship and political and social conservatism.

The films, chosen precisely because they deal with this particular theme, were studied mainly from an ideological and sociological point of view, always on the theoretical basis of film sociology.

Specifically, the general characteristics of each film were studied in turn, the cast and crew, the elements of direction, the analysis of their title, the genre to which they belonged, the impact they had on the audience of the time and the reviews they received or continue to receive. The spaces of the narrative of the events, the patterns that appear once or are repeated, the attitudes of the heroes and the overall portrayal of social reality as presented by the directors of the films in the stories they created were studied. The analysis of the films was carried out using the coding method in which the films were dubbed, points of ideological interest were selected and parallel commentary was carried out.

KEYWORDS: Ideology, utopia, politics, cinema, identities, roles, representations.

Περιεχόμενα

ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΟΥΤΟΠΙΑΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ	
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.....	1
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	1
ΛΕΞΕΙΣ – ΚΛΕΙΔΙΑ:.....	2
ABSTRACT.....	2
Περιεχόμενα.....	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.....	7
1.1. Θεωρητικό πλαίσιο.....	7
1.2. Η μεθοδολογία.....	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.....	11
2.1. Κινηματογράφος και πραγματικότητα.....	11
2.2. Ο ελληνικός κινηματογράφος.....	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.....	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.....	21
Ανάλυση των ταινιών.....	21
4.1. 1η ταινία: Αλ. Σακελλάριος, Η κόρη μου η σοσιαλίστρια (1966).....	21
4.1.1. Αλέκος Σακελλάριος: Λίγα λόγια για τον σκηνοθέτη.....	21
4.2. Γενικά χαρακτηριστικά της ταινίας.....	21
4.3. «Η κόρη μου η σοσιαλίστρια».....	23
4.4. 2η ταινία: «Ξύπνα Βασίλη» (1969).....	33
4.4.1. Γιάννης Δαλιανίδης: Λίγα λόγια για τον σκηνοθέτη.....	33
4.5. Γενικά χαρακτηριστικά της ταινίας.....	33
4.6. «Ξύπνα Βασίλη».....	35
Συμπεράσματα.....	41
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	45
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	48

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εργασία αυτή διεξήχθη στο πλαίσιο της πτυχιακής έρευνας για το τμήμα: «Επικοινωνίας και ψηφιακών μέσων» του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας.

Με την εργασία φιλοδοξώ να δώσω τη δυνατότητα στον αναγνώστη να γνωρίσει ορισμένα στοιχεία αναφορικά με το φαινόμενο των ιδεολογικών και ουτοπικών αναπαραστάσεων μέσα από τις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Ένα φαινόμενο με κοινωνικές και πολιτικές πτυχές, που συντελεί στη διαμόρφωση κοινωνικών ταυτοτήτων και ρόλων. Με ενδιαφέρει το πως αυτή η διάσταση της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας σκιαγραφείται κινηματογραφικά, μέσα από την ανάλυση δύο ταινιών που έχουν ως θεματικό άξονα δράσης τις πολιτικές ιδεολογίες.

Αρχικά παρατίθενται ορισμένα στοιχεία σχετικά με την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου και κατόπιν ερευνάται η ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο ενδιαφέροντος. Αντικείμενο του δεύτερου κεφαλαίου αποτελεί η ανάλυση της ιδεολογίας και ουτοπίας και η σχέση αυτών με τον ελληνικό κινηματογράφο. Μας ενδιαφέρει να δούμε τον τρόπο με τον οποίο η ιδεολογία επηρέασε τον κινηματογράφο και αντίστροφα πως ο κινηματογράφος με την σειρά του επέδρασε στην ιδεολογία. Στο κεφάλαιο αναπτύσσεται ο ρόλος του κινηματογράφου ως μέσο που παράγει και αναπαράγει ιδέες, στάσεις και νοοτροπίες καθώς και η σχέση του με την κοινωνική πραγματικότητα, πάντα από την οπτική της κοινωνιολογίας του κινηματογράφου. Σημασία έχει να διερευνήσουμε την διαλεκτική σχέση μεταξύ κινηματογράφου και ιδεολογίας - ουτοπίας μια διερεύνηση που θα δια φωτίσει την ανάγνωση των κινηματογραφικών ταινιών μέσα από ένα ευρύτερο κοινωνιολογικό πρίσμα.

Εν συνεχεία θα κάνουμε μια αναφορά στο θεωρητικό πλαίσιο και τη μεθοδολογία που θα ακολουθήσουμε κατά την ανάλυση των κινηματογραφικών μας ταινιών.

Ακολούθως θα κάνουμε μια επισκόπηση των τεκταινόμενων στην ελληνική κινηματογραφία της δεκαετίας του 1970 που εξετάζεται στην παρούσα εργασία. Αρχικά καταγράφονται οι διακριτές περιόδους στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, σε μια προσπάθεια δημιουργίας ενός οδηγού κατανόησής του και εν

συνεχία γίνεται αναφορά στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ελληνικού κινηματογράφου της επονομαζόμενης Χρυσής Εποχής (1955-1973), που στην προκείμενη περίπτωση καλύπτει την περίοδο που μελετάμε.

Οι ταινίες θα παρουσιαστούν στο κυρίως μέρος της εργασίας, με χρονολογική σειρά παραγωγής, χωρίς αυτό να προσδίδει κάτι ως αναφορά τη διάρθρωση της δομής της εργασίας, μιας και χρονικά απέχουν λιγότερο από τρία έτη. Λεπτομέρειες και αναλυτικά στοιχεία σχετικά με τις διαδικασίες παραγωγής των ταινιών, τη διανομή και εκμετάλλευση, τους συντελεστές κλπ. παρατίθενται στο τέλος της εργασίας (υπάρχει σχετικό παράρτημα)

Η ανάλυση των ταινιών εστιάζεται στο πως αποτυπώνονται στις ταινίες αυτές η ιδεολογία, η ουτοπία και ο πολιτισμός της εποχής, στοιχεία που εμφανίζονται έντονα υπογραμμισμένα από τον ελληνικό κινηματογράφο της εποχής και να επηρεάζουν την κοινωνία και τον πολιτισμό της με τα μηνύματα που προβάλλουν.

Επιλέχθηκαν δυο ταινίες εξαιτίας της θεματολογίας τους, όπως προαναφέραμε, μιας και μας ενδιαφέρει η αναπαράσταση των κοινωνικών ρόλων στη συγχρονία τους, αλλά και εξαιτίας του γεγονότος ότι και οι δύο έχουν αφήσει έντονα τα ίχνη τους στο κινηματογραφικό κοινό και όχι μόνο, καθώς, συν τω χρόνω, συνδέθηκαν με την αντικομμουνιστική ρητορική.

Πρόκειται για τις ταινίες: *Η κόρη μου η σοσιαλίστρια*, (1966) του Αλέκου Σακελλάριου και *Ξύπνα Βασίλη* (1969) του Γιάννη Δαλιανίδη. Η πρώτη ταινία είναι μουσική κωμωδία και παρουσιάζει τη σύγκρουση μεταξύ του συντηρητικού εργοστασιάρχη Δέλβη με την ριζοσπαστική κόρη του Λίζα η οποία έρχεται από την Αγγλία για να αναλάβει τη διεύθυνση του εργοστασίου του πατέρα της. Οι προοδευτικές και σοσιαλιστικές ιδέες της Λίζας την φέρνουν σε αντιπαράθεση έντονη τόσο με τον πατέρα της όσο και με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της εποχής. Η δεύτερη εστιάζει στην αντιπαράθεση των δυο ιδεολογικών πολιτικών άκρων (αριστερά και δεξιά) τα οποία αντιπροσωπεύουν οι δυο συμπρωταγωνιστές, ο συντηρητικός Βασίλης και ο επαναστάτης αριστερός Μάνος.

Πριν την ανάλυση της κάθε ταινίας δίνονται κάποια στοιχεία αναφορικά με την ταυτότητα του δημιουργού, αντλώντας υλικό από τη σχετική βιβλιογραφία, περισσότερο για να ερευνήσουμε τα κίνητρα που τους ώθησαν στην επιλογή του θέματος της ταινίας και όχι για να εντυφήσουμε στο σκηνοθετικό τους έργο. Μας ενδιαφέρει να δούμε με κοινωνιολογική φαντασία τις δύο ταινίες, μιας και κάθε σκηνοθέτης αναδεικνύεται σε ένα είδος χρονικογράφου της εποχής, καταγράφοντας

τις μεγάλες αλλαγές τις ελληνικής κοινωνίας με έναν προσωπικό πάντα τρόπο και προβληματισμό.

Στο τέλος της εργασίας καταγράφονται τα αποτελέσματα που προκύπτουν από την ανάλυση των δυο ταινιών, η σύγκριση μεταξύ τους, καθώς και τα στοιχεία εκείνα των επιτελέσεων των ταυτοτήτων και των κοινωνικών αναπαραστάσεων που εμπίπτουν στο θεωρητικό πλαίσιο της θεματολογίας μας.

Η προηγηθείσα ανάλυση βασίζεται κυρίως στη μελέτη της διατιθέμενης ελληνικής βιβλιογραφίας για την ιδεολογία και ουτοπία στον κινηματογράφο και την λειτουργία και επίδραση του ελληνικού κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία. Η καταγραφή εν συνεχεία της ιστορικής διαδρομής του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου και της σχέσης του με την κοινωνιολογία, βασίζεται στις έρευνες ελλήνων και ξένων συγγραφέων και ερευνητών, σε δημοσιευμένα άρθρα και μελέτες με αντίστοιχο περιεχόμενο, καθώς και σε πληροφορίες που αντλήθηκαν από ηλεκτρονικές ιστοσελίδες κινηματογραφικού περιεχομένου.

Ακολούθως η κινηματογραφική ανάλυση στηρίχτηκε στην συστηματική παρακολούθηση των ταινιών, στην μελέτη σχετικού δημοσιευμένου υλικού, στις κριτικές τους και στην ανάλυση της θεατρικής παράστασης του Δημήτρη Ψαθά του οποίου διασκευή υπήρξε η δεύτερη ταινία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1.1. Θεωρητικό πλαίσιο

Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση των ταινιών, κρίνουμε σκόπιμο να κάνουμε ορισμένες απαραίτητες διευκρινίσεις. Οι ταινίες στη συγκεκριμένη εργασία δε θα εξεταστούν ως έργα τέχνης. Δεν θα ασχοληθούμε με ζητήματα καλλιτεχνικών ρευμάτων και θεωρίας του κινηματογράφου και δεν θα τις αποτιμήσουμε ως καλλιτεχνικές δημιουργίες.

Εφαλτήριο για την διεξαγωγή της έρευνας αυτής είναι η επιθυμία κοινωνιολογικής ανάλυσης των δυο ελληνικών ταινιών με στόχο να κατανοήσουμε σε βάθος αυτά τα πνευματικά δημιουργήματα και να αναλύσουμε τις συνθήκες που διαμόρφωσαν τις συνειδήσεις και την οπτική των αντίστοιχων υποκειμένων. «Στην κοινή γλώσσα, οι λέξεις ουτοπία και ιδεολογία έχουν αρνητική συνδήλωση» αναφέρει ο Μαουρίτσιο Φερέρα στο άρθρο του «Ουτοπία και Ιδεολογία» και συνεχίζει «οι ουτοπίες θεωρούνται φανταστικοί κόσμοι που δεν πατούν στη γη και γι' αυτό δεν έχουν πρακτική σημασία. Οι ιδεολογίες είναι δογματικές και μονόπλευρες θεωρήσεις του κόσμου, στην καλύτερη περίπτωση είναι παραπλανητικές, ενώ στη χειρότερη είναι εργαλεία στην υπηρεσία κάποιων συμφερόντων».

Η ενασχόληση του ελληνικού κινηματογράφου με την πολιτική έχει μακρά παράδοση στη νεότερη Ελλάδα. «Η μεταφορά της πολιτικής κωμωδιογραφίας στον κινηματογράφο, από τα τέλη της δεκαετίας του '40 και μετά, ήταν φυσική συνέπεια και αποτέλεσμα διεργασιών στο χώρο του θεάματος. Καθοριστικός παράγοντας στάθηκε η εξοικείωση του κοινού με την πολιτική σάτιρα μέσα στη θεατρική αίθουσα και το ενδιαφέρον που επεδείκνυε εκεί για τη σχετική θεματολογία. Εξίσου καθοριστικό υπήρξε το γεγονός ότι βασικοί συντελεστές των ταινιών προήλθαν επαγγελματικά από το θέατρο. Συγγραφείς πολιτικών κωμωδιών, όπως ο Αλέκος Σακελλάριος και ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, αργότερα ο Ασημάκης Γιαλαμάς και ο Κώστας Πρετεντέρης, λιγότερο ο Δημήτρης Ψαθάς, είχαν μακρόχρονη ενασχόληση με την επιθεώρηση και ήταν πλήρως εξοικειωμένοι με τη χρήση του πολιτικού αστείου, της πολιτικής θεματολογίας και σάτιρας που καθιερώθηκε και αναπαράχθηκε στο συγκεκριμένο είδος πριν ασχοληθούν με την κωμωδία και πριν την διαμορφώσουν στη γνωστή μεταπολεμική μορφή της. Τέλος τα περισσότερα

σενάρια πολιτικών κωμωδιών βασίζονται σε προϋπάρχουσες θεατρικές επιτυχίες, υπάγονται δηλαδή στον κανόνα που μετέγγισε στον ελληνικό κινηματογράφο μεγάλο μέρος της ακμάζουσας θεατρικής παραγωγής» (Δελβερούδη, 1997).

Οι όψεις της πολιτικής και της ιδεολογίας που εμφανίζονται μπορούν να θεαθούν μόνο λαμβάνοντας υπόψη μας ότι υφίστανται σε μια εποχή που στην πραγματική ζωή του τόπου η αριστερά ήταν κυνηγημένη και απαγορευμένη. Επιπλέον εμείς βλέπουμε αυτές τις όψεις μέσα από το φίλτρο της λογοκρισίας της εποχής που άφηνε να βγουν προς τα έξω μόνο αυτά που θεωρούσε εκείνη ακίνδυνα. Ωστόσο θα προσπαθήσουμε να μελετήσουμε το φαινόμενο πολύπλευρα αλλά και στην ολότητά του, προκειμένου να δοθεί μια σαφή εικόνα στον αναγνώστη για τον άξονα αναφοράς της εργασίας μας. Δεν θα αναλύσουμε ως κινηματογραφικοί κριτικοί τις ταινίες μας, ρίχνοντας σκηνοθετική ματιά και αναλύοντας την εικόνα τους καθώς δεν παρουσιάζουν τέτοιο ενδιαφέρον, αλλά θα δούμε πως παρουσιάζεται μέσα από αυτές η κοινωνική πραγματικότητα, με ποιόν τρόπο εκφράζονται πολιτικά οι ήρωές τους και πως αυτός ο τρόπος έκφρασης δημιούργησε και διαμόρφωσε ιδεολογίες και ταυτότητες και έγινε σύμβολο διάκρισης και στιγματισμού μιας ολόκληρης πολιτικής παράταξης. Η δυσκολία του εγχειρήματος έγκειται στο γεγονός ότι μελετούμε ένα φαινόμενο το οποίο σχετίζεται με ευρύτερους μετασχηματισμούς της ελληνικής κοινωνίας. Από το τέλος του εμφυλίου και ως το 1963 στις κινηματογραφικές ταινίες αποφεύγονται θέματα που έχουν σχέση με τον εμφύλιο, τους νικητές και ηττημένους και γενικότερα πολιτικά θέματα. Αυτό δείχνει ότι η συγκεκριμένη θεματολογία είναι παρακινδυνευμένη. Η δική μας οπτική δεν αποσκοπεί στο να καταδείξει ποιες είναι οι πολιτικές απόψεις της εποχής ή των σκηνοθετών, αλλά να φωτίσει την εμφάνιση που παίρνουν μέσα σε αυτές οι ιδεολογίες και τα «πιστεύω» των ανθρώπων, πως αυτά επιδρούν στις συμπεριφορές τους και πως διαμορφώνουν μέσα από αυτό ταυτότητες και χαρακτήρες.

Για να συνθέσουμε την κοινωνιολογική και πολιτισμική εικόνα της εποχής, εντάσσοντάς την μέσα στο γενικότερο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της ανάπτυξής της, διαφωτιστική είναι και η σχετική βιβλιογραφία που άμεσα ή έμμεσα έχει καταπιαστεί με το θέμα.

Η θεωρητική βάση που θα στηρίζει το όλο μας εγχείρημα είναι η οπτική της κοινωνιολογίας του κινηματογράφου που πιστεύουμε ότι θα μας βοηθήσει να εμβαθύνουμε στην αισθητική και κριτική ανάλυση των κινηματογραφικών μας ταινιών.

1.2. Η μεθοδολογία

Εκείνο που μας ενδιαφέρει στην παρούσα μελέτη είναι η κοινωνική δραστηριότητα θεωρούμενη μέσα από κοινωνιολογικό και ανθρωπολογικό πρίσμα. Επιχειρούμε να καταγράψουμε τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζουν την ιδεολογία και την πολιτική οι δύο σκηνοθέτες. Δυο ταινίες που καταπιάνονται με την πολιτική, τον συνδικαλισμό και τις ιδεολογίες, αλλά και με τις καταπιεστικές πρακτικές των κεφαλαιοκρατών και της εργοδοσίας επιδερμικά μεν αλλά αρκετά ουσιαστικά ώστε να μας βοηθήσουν να ρίξουμε μια πιο βαθιά ματιά στα πολιτικά δρώμενα της εποχής.

Εδώ θα πρέπει να τονίσουμε ότι κάθε συγκεκριμένη παραγωγή αναπτύσσεται μέσα σε συγκεκριμένες κοινωνικές – πολιτικές συνθήκες και ως εκ τούτου, έχει άμεση σχέση με αυτές. Ο Adolfo Vazquez, εξάλλου εύστοχα παρατηρεί ότι «ο κάθε καλλιτέχνης σαν μέλος της κοινωνίας, δημιουργεί σε συνάρτηση με την ειδική σχέση που έχει μ' αυτήν» (Σωτηροπούλου,1995) Σύμφωνα με τον Sorlin οι κινηματογραφικές ταινίες δεν είναι απλά παράθυρα στον κόσμο αλλά τα μέσα με τα οποία η κοινωνία ανεβαίνει επί σκηνής και επιδεικνύεται.

Ο Νίκος Κολοβός βεβαιώνει πως «το θέαμα επαναλαμβάνει την κοινωνική ζωή, μεταφέροντας τις εικόνες της, τα γεγονότα, τους ανθρώπινους χαρακτήρες στο αναπαραστατικό του σύστημα. Όχι αντιγράφοντάς τα, αλλά διαφοροποιώντας τα με τη δύναμη της μεταμόρφωσης, που ονομάζουμε “μαγεία”». Όμως, προσθέτει παρακάτω «το θέαμα δεν αποτελεί καθρέφτη της κοινωνίας που παράγεται, αλλά μια αισθητική της εκδοχή και προέκταση (Κολοβός 1988). Σύμφωνα με την Α. Καρτάλου η κατηγοριοποίηση των ταινιών με βάση τους σκηνοθέτες, είναι χρήσιμο εργαλείο για την κατανόηση του κινηματογράφου, της ιστορίας της θεωρίας και της πρόσληψής του. Ωστόσο εμείς θέλουμε να μελετήσουμε δυο ταινίες, δυο διαφορετικών σκηνοθετών που καταπιάνονται με το ίδιο θέμα. Μια ειδολογική προσέγγιση ή μια κατηγοριοποίηση με βάση τους σκηνοθέτες θα ξέφευγε κατά πολύ από τα όρια της μελέτης μας.

Η παρούσα ανάγνωση των δυο ταινιών δεν επιχειρείται με το βλέμμα του κινηματογραφιστή ή του θεωρητικού του κινηματογράφου, που ενδιαφέρεται για τις τεχνολογίες, τα κινηματογραφικά ρεύματα, το μοντάζ, τη φωτογραφία κλπ., ούτε εκκινεί από μια συγκεκριμένη κινηματογραφική θεωρία. Εκείνο που ενδιαφέρει είναι το συγκεκριμένο θέμα, η παρουσίαση της κοινωνικής πραγματικότητας μέσα από την

κινηματογραφική τέχνη και ο τρόπος που αποτυπώνονται οι πολιτισμικές και ιδεολογικές

ταυτότητες στον κινηματογράφο. Για το σκοπό αυτό επιλέχτηκε η ποιοτική μέθοδος ανάλυσης της κινηματογραφικής αφήγησης. Με βάση αυτή τη μέθοδο, θα μπορέσουμε να αναλύσουμε τις ταινίες μας κάνοντας έναν συνεχή διάλογο μεταξύ των θεωρητικών εννοιών και των δεδομένων, τα οποία στην περίπτωσή μας είναι τα στοιχεία του φιλικού προϊόντος (Κυριαζή,2002). Έτσι θα αρκестούμε σε ένα μοντέλο στο οποίο, αφού αναφερθούμε συνοπτικά στο έργο και τη βιογραφία των δυο σκηνοθετών, θα αναλύσουμε κάθε μια ταινία ξεχωριστά, ως παράλληλα φιλικά κείμενα της ίδιας περιόδου, που και τα δυο πρωτοτυπών στο πεδίο της αναπαράστασης της ζωής μέσω της τέχνης.

Μπορεί το ενδιαφέρον μας να συγκεντρώνεται στο συγκεκριμένο φαινόμενο που μας ενδιαφέρει και με το οποίο καταπιάνονται οι ταινίες μας, όμως η κινηματογραφικές ταινίες δεν είναι μόνο κείμενο. Ο κινηματογράφος σύμφωνα με τον Μ. Μαρτέν είναι «γλώσσα» γιατί έχει μια ιδιαίτερη για κάθε σκηνοθέτη γραφή. Πρόκειται για μια γραφή με εικόνες ως ενιαίο σύνολο γραφής.(Μαρτέν 1984).

Ο Μ. Ferro στην προσπάθειά του να αποσαφηνίσει τον εθνογραφικό χαρακτήρα του κινηματογράφου είναι κατατοπιστικός ως προς την εθνολογική προσέγγιση του φιλμ: “Το φιλμ γίνεται αντικείμενο παρατήρησης όχι σαν έργο τέχνης αλλά σαν προϊόν, μια εικόνα – αντικείμενο, της οποίας οι σημασίες δεν είναι μόνο κινηματογραφικές. Αξίζει και ενδιαφέρει γι’ αυτό που μαρτυρεί” (Ferro,1998)

Με βάση αυτά τα δεδομένα, η παρούσα μελέτη επιχειρεί να καταγράψει την επίδραση που άσκησαν στον ελληνικό κινηματογράφο οι ιδεολογικές και πολιτιστικές ιστορικές συνθήκες της εποχής καθώς και πως αποκρυσταλλώνονται οι κοινωνικές αναπαραστάσεις μέσα από τον κινηματογραφικό φακό. Δεν μας ενδιαφέρει το έργο στην ολότητά του. Στην ανάλυσή μας θα εστιάσουμε σ’ εκείνα τα αποσπάσματα που αναπαριστούν την κοινωνική πραγματικότητα.

Θα πρέπει να επισημάνουμε επίσης, ότι δεν πρόκειται να αναλύσουμε τις ταινίες ως ιστορικά ντοκουμέντα, προκειμένου να κάνουμε πολιτικές αναλύσεις μέσα από ταινίες καθαρά χιουμοριστικές. Η αληθοφάνεια της κινηματογραφικής εικόνας δεν έχει σχέση με την πιστή και τυφλή απεικόνιση της πραγματικότητας.(Σωτηροπούλου,1995). Η δύναμη της εικόνας έγκειται στο γεγονός ότι έχει τη δυνατότητα να φέρει στην επιφάνεια, με έναν ιδιαίτερα συναρπαστικό και απολαυστικό τρόπο, στοιχεία που αφήνουν το στίγμα τους στο νου και τις αισθήσεις.

Αυτά τα στοιχεία επιθυμούμε να ανασύρουμε, να τα φωτίσουμε, κάνοντας μια κοινωνιολογική ανάγνωση των δυο ταινιών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2.1. Κινηματογράφος και πραγματικότητα

Η δυτική κοινωνία του 20^{ου} αιώνα ονομάστηκε επικριτικά «κοινωνία του θεάματος». (Κολοβός, 1988). Στο χαρακτηρισμό αυτό με τη λέξη «θέαμα» δεν περιγράφουμε μόνο τους θεσμούς (όπως θέατρο, κινηματογράφος), δε μιλάμε μόνο για ένα σύνολο εικόνων. Η έννοια «θέαμα» είναι κάτι περισσότερο απ' όλα αυτά. Περικλείει κοινωνικές σχέσεις μεταξύ προσώπων δια μέσου των εικόνων. Μέσω του θεάματος αναπαρίσταται η κοινωνική πραγματικότητα με απολαυστικό τρόπο, με σκοπό τη διατήρησή της.

Ο κινηματογράφος είναι μια μορφή θεάματος αλλά δεν χάνει επ' ουδενί την ιδιότητά του ως ΜΜΕ. Δεν αναπαριστά απλώς προς τέρψιν, αλλά όπως όλα τα σύγχρονα μέσα μαζικής επικοινωνίας, συμμετέχει σε μια συνεχή και αδιάκοπη ροή μηνυμάτων, δημιουργώντας κάτι περισσότερο ολοκληρωτικό από αλλαγές στάσεων και συμπεριφορών: την κουλτούρα της κοινωνίας μας. (Σεραφετινίδου, 1999). Με τον όρο κουλτούρα προσδιορίζουμε τα μέσα και τις αξίες που γεννιούνται μέσα στους κόλπους συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων και τάξεων, μέσα στο πλαίσιο των δεδομένων ιστορικών συνθηκών και σχέσεών τους, καθώς και τις βιωμένες παραδόσεις και πρακτικές, τον «τρόπο ζωής» δηλαδή των ομάδων αυτών που περιλαμβάνει τα υλικά και συμβολικά τεχνουργήματα μιας συγκεκριμένης κοινωνίας. Η κουλτούρα σήμερα είναι ένας όρος που ως γενικότερο πνεύμα διαποτίζει τους τρόπους ζωής μας, ως σύστημα νοημάτων μέσω του οποίου η κοινωνική πραγματικότητα αναπαράγεται, βιώνεται, ανασυντίθεται και εξερευνάται.

Αν και η κοινωνική πραγματικότητα είναι δημιούργημα των ανθρώπων, το βίωμά της παραμένει υπόθεση υποκειμενική. Ο άνθρωπος «βλέπει», βιώνει την πραγματικότητα με την δική του συνείδηση, χρησιμοποιώντας ως κάμερα το μάτι του. Η σχέση του ανθρώπου όμως με την κοινωνική πραγματικότητα που τον περιβάλλει, δεν είναι ούτε απλή, ούτε ξεκάθαρη.

Κατά τη διαδικασία κατανόησης της πραγματικότητας επιδρούμε πάνω της, αλληλεπιδρούμε μεταξύ μας, χρησιμοποιώντας ως διαμεσολαβητές τις εικόνες που συνθέτουμε, τα μηνύματα που παράγουμε, τα πολύπλοκα συστήματα συμβόλων. (Σεραφετινίδου, 1999).

Εδώ έρχεται ο Κινηματογράφος ως μέσο μαζικής επικοινωνίας και επηρεάζει αποφασιστικά τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται την ύπαρξή τους. Ο κινηματογράφος του παρέχει τα νοήματα, σύμβολα, εικόνες, πολιτισμικούς κανόνες, μέσω των οποίων ο άνθρωπος σχηματίζει την εικόνα της πραγματικότητας και παίρνει θέση μέσα σ' αυτή.

Αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ, από αυτή την πολύπλοκη διαδικασία, είναι η αναπαραστατική (μιμητική) δραστηριότητα του κινηματογράφου.

«Η πραγμάτευση του κινηματογράφου ως κοινωνική πρακτική ανταποκρίνεται στην παράδοση της αναστοχαστικής κοινωνιολογίας, όπως έχει για παράδειγμα προταθεί από τον Pierre Bourdieu, όπου η πρακτική αποτελεί αντανάκλαση και αναπαραγωγή τόσο των αντικειμενικών κοινωνικών σχέσεων όσο και των υποκειμενικών ερμηνειών του κόσμου. Ως αντικειμενικές κοινωνικές σχέσεις νοούνται στο πλαίσιο αυτό όλες αυτές οι διεργασίες που συντελούνται εντός του πολιτισμικού πεδίου, αλλά και ευρύτερα εντός μια κοινωνικής δομής μέσα από τη δράση διαφορετικών θεσμών και συνεργατών, υλικών μέσων και πόρων. Καθώς αναπάντεχα οι δημιουργοί θα συμπεριλάβουν ορισμένες από τις ανησυχίες τους στις ταινίες τους, οι υποκειμενικές ερμηνείες συντελούνται καταρχήν μέσα από τη δημιουργία αφηγημάτων που επιτρέπουν να δούμε τον κόσμο σε προοπτική». Η ερμηνευτική λειτουργία του Κινηματογράφου δεν περιορίζεται λοιπόν, στο περιεχόμενο των ταινιών αλλά βλέπει το έργο στην ολότητά του, ως συνολικό ζωντανό αφήγημα που έχει ποικίλες επιδράσεις και ερμηνείες προς όλες τις κατευθύνσεις (Ειρήνη Σηφάκη, 2022).

Ο Λάμπρος Φλιτούρης επισημαίνει ότι «η κινηματογραφική ταινία λειτουργεί ως παραγωγός της ιστορίας, είτε υπό τη μορφή απλής αναπαράστασης του ιστορικού παρελθόντος είτε ως συντηρητής και καταγραφέας του ιστορικού παρόντος» (Φλιτούρης).

Οι δυο ταινίες που θα αναλύσουμε ικανοποιούν και τις δυο αυτές συνθήκες. Δε θα περιοριστούμε ωστόσο μόνο στο χαρακτηριστικό της αναπαράστασης της κοινωνικής πραγματικότητας. Είναι γεγονός, ειδικά η ιδεολογική, πολιτισμική πραγματικότητα του της δεκαετίας του '70, αποτυπώνεται ξεκάθαρα σε όλες τις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου της εποχής ανεξαρτήτου είδους.

Φιλοδοξούμε να δείξουμε ότι και οι δυο ταινίες είναι κάτι περισσότερο απ' αυτό. Δεν είναι απλώς ο καθρέφτης της κοινωνίας που παράγεται αλλά μια συγκεκριμένη ιδεολογική εκδοχή και προέκταση με ποικίλες στοχεύσεις. Κάνοντας την ανάλυση των ταινιών, ανακαλύπτουμε και βρίσκουμε στοιχεία της κοινωνίας του '70.

Δειγματοληπτικά μπορούμε με κάθε επιφύλαξη να ξεχωρίσουμε τα πραγματικά πολιτισμικά και κοινωνικά στοιχεία που εμπεριέχονται ώστε να βγάλουμε τα συμπεράσματά μας και τις πληροφορίες μας για την πολιτισμική ζωή και τον τρόπο θέασης της καθημερινότητας της εποχής.

Θα πρέπει να επισημάνουμε ωστόσο, ότι όλα αυτά τα στοιχεία που εντάσσονται στην κινηματογραφική αφήγηση, ενέχουν μέσα σ' αυτή έναν χαρακτήρα κωμικό και όχι κοινωνιολογικής αλήθειας. Θα ήταν παρακινδυνευμένο λοιπόν, εκτός από αφελές να μιλάμε για κοινωνιολογική έρευνα μιας ολόκληρης εποχής. Τα προϊόντα των ταινιών δεν παρήχθησαν ως χρονικό ή μνημόνιο ή ημερολόγιο μιας εποχής αλλά αποτελούν έκφραση ενός παραγωγού ή ενός σκηνοθέτη ή μιας κινηματογραφικής ομάδας, όπως αυτοί τα βίωσαν, μέσα σε μια δοσμένη κοινωνία (Κολοβός 1988). Ο κινηματογράφος μόνο σε συνδυασμό με άλλες πηγές, μπορεί να αποτελέσει μέσο για τη διερεύνηση της κοινωνιολογικής ταυτότητας μιας κοινωνίας κι αυτό απαιτεί ενδελεχή και εκτεταμένη έρευνα, καθώς και έναν ικανοποιητικό αριθμό ταινιών του ίδιου περιεχομένου προς ανάλυση. Κάτι τέτοιο ξεφεύγει από τα όρια αυτής της εργασίας.

Ζητούμενο του πονήματος είναι η όσο το δυνατόν αναλυτικότερη καταγραφή της παρουσίασης της ιδεολογικής και πολιτισμικής κουλτούρας της κοινωνίας της εποχής στον ελληνικό κινηματογράφο, σε συνάρτηση με την προβληματική που όλες αυτές οι ταινίες ιδεολογικού περιεχομένου προκάλεσαν ειδικά σε μια εποχή πολιτικής και ιδεολογικής ανασφάλειας και αστάθειας.

Οι πρώτοι θεωρητικοί του κινηματογράφου διαπιστώνουν ότι ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να εκφράζεται αισθητικά και καλλιτεχνικά δημιουργώντας μια νέα πολιτισμική πραγματικότητα. Παράλληλα ως μέσον που ασκεί μαζική επίδραση στο κοινό έχει τη δύναμη να ασκήσει ιδεολογική επιρροή επιβάλλοντας πολλές φορές μηχανισμούς ελέγχου του γούστου.

2.2. Ο ελληνικός κινηματογράφος

Οι ερευνητές της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου, στην προσπάθειά τους να καταγράψουν και να μελετήσουν την πορεία του, τον διαχώρισαν σε χρονικές περιόδους. Η περιοδολόγηση του ελληνικού κινηματογράφου, στην οποία προχώρησαν αρκετοί συγγραφείς¹, παρουσιάζει κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις. Η

¹ Μερικοί απ' αυτούς είναι: Στράτος Κωνσταντινίδης, Μαρία Στασινοπούλου, Λυδία Παπαδημητρίου, Βρασίδιας Καράλης κ.ά.

μελέτη και η περιοδολόγηση ωστόσο, συνεχίζεται ακόμη και σήμερα, καθώς η επιστημονική έρευνα αναφορικά με τον ελληνικό κινηματογράφο, βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη.

Η ιστορική πορεία και εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου έχει άμεση σχέση με την πολιτική και κοινωνική ιστορία του τόπου και συνδέεται βέβαια και με την γενικότερη πνευματική ζωή και τον πολιτισμό του.

Αν και στην Ελλάδα ο κινηματογράφος εμφανίζεται αρκετά νωρίς - το 1912 - δεν εξελίχθηκε ποτέ σε μια σοβαρή βιομηχανία όπως έγινε σε άλλες χώρες. (Μητροπούλου 2006). Από τη μια οι συνεχείς πολιτικές αναταραχές (πόλεμοι, διχασμοί, εμφύλιος κλπ.) και από την άλλη η ελλιπής στήριξη του κινηματογράφου από το κράτος και τους έλληνες βιομήχανους, δεν ευνόησαν τις συνθήκες για την ανάπτυξη ενός εκφραστικού μέσου με τόση δύναμη όσο ο κινηματογράφος.

Έτσι έχουμε μια περίοδο² προπολεμική (ως το 1940) όπου κυριαρχεί η τεχνολογία των ταινιών του βωβού κινηματογράφου και κάποιες πρώτες απόπειρες του ομιλούντος κινηματογράφου. Ακολουθεί η περίοδος του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (Π.Ε.Κ), που περιλαμβάνει τις εμπορικές ταινίες της περιόδου 1940-1970.

Μετά το 1970 έχουμε τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (Ν.Ε.Κ), δηλαδή τον πολιτικό κινηματογράφο και τον κινηματογράφο τέχνης - art cinema - των δεκαετιών 1970-80.

Από τη δεκαετία του '80 και ύστερα, μιλάμε πια για τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο (1990-2000) που αποτελεί έναν περισσότερο πολύπλευρο κινηματογράφο. Ένας κινηματογράφος που παραπαίει, θριαμβολογεί ενίοτε, κάνει μεγαλεπήβολα σχέδια, εξαγγέλλει, αλλά συνήθως αποτυγχάνει να βρει το δρόμο της αγοράς. Παρ' όλα αυτά υπάρχει, ζει και μάλιστα έχει να δείξει κάποιες ταινίες καλές και κάποιες πολύ καλές (Σολδάτος 2000).

Οι ταινίες που θα αναλύσουμε ανήκουν στη χρυσή εποχή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου καθώς αυτές εμφανίζονται στα τέλη της Δεκαετίας του '70. Παίρνοντας ως βάση το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου του 1966, διαπιστώνουμε ότι υπάρχει μια αισθητή ποιοτική κάμψη στα κινηματογραφικά πράγματα, σύμφωνα με τον Γιάννη Σολδάτο. (Σολδάτος 2000). «Τα περιθώρια αισιοδοξίας για ανανέωση (Κινηματογράφου και Φεστιβάλ) τώρα έχουν στενέψει. Οι

² Όπως συμβαίνει στις διακρίσεις ιστορικών περιόδων, δεν υπάρχουν απόλυτα διακριτά όρια μεταξύ των χρονολογικών περιόδων.

παλιοί δοκιμασμένοι σκηνοθέτες του εμπορικού κινηματογράφου (Δαδίδας, Φώσκολος, Δημόπουλος, Σακελλάριος, Σκαλενάκης) μονοπωλούν τη φιέστα υπέρ της συντήρησης των μοντέλων που εκπροσωπούν».

Παρόλο που η προληπτική λογοκρισία θεσμοθετείται ήδη από την πρόιμη δεκαετία του 1920 και αυστηροποιείται στα χρόνια της κατοχής με την απαγόρευση εισαγωγής και προβολής ταινιών από χώρες που δεν ήταν φιλικά προσκείμενες στους κατακτητές, χαλαρώνει σχετικώς κατά το διάστημα 1963-1967 με την έλευση στην εξουσία της Ένωσης Κέντρου. Η χαλάρωση δεν θα κρατήσει για πολύ. Με την έλευση της Χούντας και ειδικά κατά την πρώτη διετία διακυβέρνησης η λογοκρισία αυστηροποιείται και πάλι εξαντλώντας κάθε όριο.

Στη μεταπολεμική Ελλάδα η έμφαση της λογοκρισίας δίδεται στη διατήρηση και ενίσχυση της φήμης και του κύρους των ενόπλων δυνάμεων και των σωμάτων ασφαλείας (Εθνικοφροσύνη). Προκειμένου να «μην εξάψουν τα πάθη» απαγορεύονται ταινίες ή κόβονται ολόκληρες σκηνές ταινιών που καταπιάνονται με την πρόσφατη ιστορία της Ελλάδας και τον εμφύλιο. Κατά την ίδια περίοδο λειτουργεί από μέρος των κινηματογραφιστών και η αυτολογοκρισία ως παρεπόμενο της κρατικής λογοκρισίας. Παραγωγοί και σκηνοθέτες θέτουν μόνοι τους τα επιτρεπτά όρια, περιορίζουν τη θεματολογία τους, αποφεύγουν αιχμηρές κριτικές, υιοθετούν απολιτική στάση και ενίοτε αλλοιώνουν τα ιστορικά γεγονότα προς αποφυγή «τραυματισμών». Στην περίοδο της Δικτατορίας διαπιστώνεται μια δημιουργική ωστόσο αυτολογοκρισία που χρησιμοποιεί αλληγορική γλώσσα και υπαινικτικό λόγο για να περάσει τα μηνύματά της ξεγελώντας τον λογοκριτή.

Η Δικτατορία έπληξε τα κινηματογραφικά πράγματα σε όλα τα επίπεδα και όχι μόνο της λογοκρισίας. Κινηματογραφικές Λέσχες και Οργανισμοί κλείνουν ή υπολειπούν. Κινηματογραφικά σεμινάρια διακόπτονται και περιοδικά κλείνουν ή κατάσχονται (το περιοδικό *Ελληνικός Κινηματογράφος* κλείνει το 1967 και το τελευταίο του τεύχος κατάσχεται). Η Χούντα αμέσως με την έλευσή της θα βάλει στο συρτάρι αρκετές ταινίες και θα αρχίσει να επεξεργάζεται κριτικά όσες είχαν γυριστεί πριν την 21 Απριλίου (Μαρία Χάλκου, 2017).

Η Κόρη μου η σοσιαλίστρια είναι ρομαντική, μουσική, κωμική ταινία του 1966 σε σενάριο και σκηνοθεσία του Αλέκου Σακελλάριου. Πρόκειται για μια κλασική ελληνική κωμωδία στην οποία πρωταγωνιστούν εμπορικοί ηθοποιοί της εποχής (Αλ. Βουγιουκλάκη, Δημ. Παπαμιχαήλ και Λ. Κωνσταντάρας). Η ταινία γυρίστηκε λίγο πριν το πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου του 1967 και λογοκρίθηκε για μια

συγκεκριμένη σκηνή στην οποία οι ηθοποιοί κρατούσαν πλακάτ με συνθήματα όπως ειρήνη και αγάπη.

Η δεύτερη ταινία είναι μια σατιρική, κωμική ταινία του 1969 σε παραγωγή Φίνος Φιλμ και σε σενάριο-σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη. Το σενάριο της ταινίας είναι διασκευή του ομότιτλου θεατρικού έργου του Δημήτρη Ψαθά. Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί δείγμα ιδεολογικής και προσωπικής έκφρασης του συγγραφέα. Σατιρίζοντας την Αριστερά και τη Δεξιά, κάνει διάκριση και κριτική των ιδεολογικών στάσεων της εποχής. Σε μια εποχή κοινωνικών μετασχηματισμών και ανακατατάξεων οι σάτιρα προσπαθεί να ειρωνευτεί τον αντικομμουνισμό και τους οπαδούς της Αριστεράς χωρίς όμως να κρατά ίσες αποστάσεις.

Πρόκειται βέβαια για μια εποχή όπου ο κινηματογράφος γνωρίζει σημαντική εμπορική άνθιση γεγονός που τον μεταμορφώνει σε μια ιδιότυπη εμπορική βιομηχανία (Μαρία Κομνηνού 1993). Καθώς οι σκηνοθέτες προέρχονται από το χώρο του θεάτρου μεταφέρουν μαζί τους και την «πολιτική κωμωδιογραφία» στον Κινηματογράφο. Το κοινό έχει ήδη συνηθίσει αυτό το είδος από το θέατρο και την επιθεώρηση, οπότε ανταποκρίνεται θετικά στο εγχείρημα (Ελίζα-Άννα Δελβερούδη 1997).

Στις επόμενες δεκαετίες, ο κινηματογράφος δοκιμάζει και δοκιμάζεται ακροβατώντας ανάμεσα σε καλλιτεχνικές και εμπορικές παραγωγές και προσπαθεί ασθμαίνοντας πολλές φορές να παρακολουθήσει τα τεκταινόμενα στο διεθνή κινηματογραφικό στίβο. Δεν έχει αλλάξει βέβαια κάτι ουσιαστικό στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου σε σχέση με την προηγούμενη δεκαετία, ωστόσο ο ελληνικός κινηματογράφος φαίνεται να παλεύει ακόμη να βρει τις ισορροπίες του και να επαναπροσδιορίσει τη σχέση του με το κοινό του, που από τη δεκαετία του '70 με την κυριαρχία της βιντεοκασέτας και της ιδιωτικής τηλεόρασης έχει διαρραγεί.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

3.1. Ιδεολογία, Ουτοπία και Πολιτική

Η σύνδεση της Ιδεολογίας και της Πολιτικής με τον ελληνικό κινηματογράφο έχει γίνει πολύ νωρίς λόγω της προϋπάρχουσας εξοικείωσης του κοινού με τη συγκεκριμένη θεματολογία μέσω της θεατρικής επιθεώρησης. Και οι δύο σκηνοθέτες μας προέρχονται από το χώρο του θεάτρου και μεταφέρουν από εκεί το πολιτικό αστείο και την πολιτική σάτιρα σε ένα ιδιότυπο είδος πολιτικής κωμωδίας που εγκαινιάζουν.

«Ο κινηματογραφιστής δεν έχει στην πραγματικότητα καμιά δυνατότητα να προβεί σε μια ρεαλιστική αναπαράσταση γιατί τα πράγματα αντανakλώνται μέσα από την ιδεολογία» αναφέρει η Κομνηνού (Κομνηνού Μαρία, 1993). Έτσι η πραγματική πολιτική ζωή του τόπου (διώξεις κομμουνιστών, επιβολή του κράτους της δεξιάς, τρομοκρατία κλπ) μένει εκτός θέασης και οι αναγνώσεις των ταινιών γίνονται μέσα από φίλτρα που εντέλει μας προσδίδουν μια φαντασιακή εικόνα της ιδεολογίας και της πολιτικής της εποχής.

Σε αυτή την ιδεολογική αλλοίωση «μερίδιο «ευθύνης» φέρουν και οι επικοινωνιακοί διαμεσολαβητές, καθότι διαμορφώνουν ένα κοινό πλαίσιο επικοινωνίας το οποίο φαίνεται ότι υπερισχύει των άλλων παραμέτρων διαμόρφωσης του λόγου και δύναται να επιβληθεί ακόμη και σε ετερόκλητες ιδεολογικές τοποθετήσεις. Καταρχήν είτε χρησιμοποιώντας όρους επικοινωνιακούς είτε όχι, ο πολιτικός λόγος ως ιδεολογικός καλείται να επιτελέσει συγκεκριμένες λειτουργίες. Οποιοσδήποτε ιδεολογικός λόγος είτε μεταδίδεται από τα ΜΜΕ είτε όχι έχει σε πρώτο επίπεδο στόχο να ενημερώσει για τις θέσεις του, να τις κάνει διακριτές από άλλες τοποθετήσεις και μετέπειτα να πείσει τους αποδέκτες του. Σε δεύτερο επίπεδο προσδοκά να συγκινήσει, να παρακινήσει, να πείσει ή ακόμα και να ταυτίσει τους δέκτες με τις τοποθετήσεις που προβάλλει» (Δεληγκιαούρη, 2012).

Το ταραγμένο μετεμφυλιακό κλίμα της εποχής και η λογοκρισία δεν επιτρέπει καμία αναφορά σε υπαρκτά πολιτικά πρόσωπα, πολιτικά κόμματα και καταστάσεις και οι σκηνοθέτες δεν τα αγγίζουν. Αντιθέτως, προσεγγίζουν την πολιτική και την ιδεολογία επιδερμικά. Παρουσιάζουν τα πολιτικά πρόσωπα ως καρικατούρες συνήθως, σχολιάζουν τις αδυναμίες τους κυρίως όσο αφορούν στο έργο τους και στον τρόπο που διαχειρίζονται τα κοινά.

Σατιρίζονται οι κομματάρχες που διατυμπανίζουν μεγάλα λόγια, γελοιοποιείται το κράτος που αδυνατεί να δώσει δίκαιες λύσεις στα προβλήματα που απασχολούν τους πολίτες του και υπογραμμίζεται η εφιαλτική καθημερινότητα του απλού πολίτη. Με τον πλάγιο αυτό τρόπο περνάνε τα σχόλιά τους οι κινηματογραφιστές, για την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα της εποχής (Ελίζα – Άννα Δελβερούδη, 1996).

«Η συλλογική μνήμη, η μνήμη τραυματικών γεγονότων που σημάδεψαν το παρελθόν μιας ολόκληρης χώρας έχει γίνει πολλές φορές αντικείμενο του κινηματογράφου. Πόλεμοι, εμφύλιες συρράξεις, στρατιωτικές δικτατορίες υπήρξαν η αφορμή για να γυριστούν ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ που προκαλούν ερωτήματα σχετικά με τη δυνατότητα του κινηματογράφου να αναπαριστά το παρελθόν επιχειρώντας μια καινούρια προσέγγισή του. Αυτή η αναπαράσταση της μνήμης είναι σε κάποιες περιπτώσεις πέρα από μια αισθητική και αφηγηματική αναζήτηση και η προσπάθεια αποκατάστασης της αλήθειας γύρω από πρόσφατα ιστορικά γεγονότα που η «επίσημη» ιστορία επέμενε να αφήνει για χρόνια στο σκοτάδι. Είναι ακόμα η αντίδραση απέναντι στην αποσιώπηση των γεγονότων και στην ατιμωρησία των υπεύθυνων, αλλά και η ικανότητα του κινηματογράφου να μετατρέπει την τραυματική ανάμνηση σε εικόνα δίνοντάς της μια νέα υπόσταση» (Κωστούλα Καλούδη, 2011).

3.2. Κοινωνικά στερεότυπα

Τα ΜΜΕ και ο κινηματογράφος έπαιξαν αμφότερα σημαντικό ρόλο στην προώθηση και αναπαραγωγή στερεοτύπων και προκαταλήψεων κυρίως σχετικά με το ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία γενικότερα αλλά και της γυναίκας στην πολιτική ειδικότερα. Πολλές απ' αυτές τις στερεοτυπικές αντιλήψεις συνέβαλλαν τα μέγιστα ώστε να διαιωριστούν έμφυλες διακρίσεις έως σήμερα.

«Το κοινό έχει μετά από τόσα χρόνια πρόσληψης στο διακειμενικό χώρο της κινηματογραφικής φαντασίας. Τα στερεότυπα που αποκτήθηκαν με αυτόν τον τρόπο λειτουργούν ως λανθάνουσα γνώση και ανήκει στον τομέα αυτού που συχνά αναφέρεται ως γραμματισμός στα μέσα επικοινωνίας. Η αποτελεσματικότητα του κινηματογραφικού μέσου, ή ακριβέστερα, ο τρόπος με τον οποίο οι ταινίες επηρεάζουν την αντίληψή μας παρουσιάζεται εντυπωσιακά από τον συγγραφέα Jörg Schweinitz στο βιβλίο του με θέμα «ταινία και στερεότυπα». Το έργο του

πραγματεύεται, μεταξύ άλλων, τη δημοφιλή πτυχή των συμβατικών τρόπων αναπαράστασης, καθώς και την δυνατότητα απαλλαγής από τα στερεότυπα. Ο Schweinitz εξετάζει επίσης το ερώτημα ποιοι τρόποι σκέψης υπάρχουν στον κινηματογράφο και ποιες θεωρητικές συζητήσεις αναπτύχθηκαν ως προς αυτό. Η έννοια του όρου στερεότυπο περιλαμβάνει την τάση προς τη φόρμουλα, τα κλισέ, τις συμβατικές εικόνες, τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα και τους φαντασιακούς κόσμους (Schweinitz, Jörg 2006)

Η μελέτη των στερεοτύπων μέσα από το κινηματογραφικό φακό έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα στοιχεία που αποκαλύπτει. Είτε πρόκειται για γυναικεία στερεότυπα είτε για το στερεότυπο του αστυφύλακα ή του κρατικού υπαλλήλου ανάλογα με την περίοδο που αυτό αναπαρίσταται σε κάθε ταινία και σε σχέση με τις μνήμες του παρελθόντος και του παρόντος που βιώνει ο σκηνοθέτης και ο θεατής διαπιστώνουμε αντίστοιχα τις μεταβολές στη θεώρησή τους.

Οι μεταβολές αυτές είναι εμφανείς στις υπό μελέτη ταινίες. Η γυναίκα επαναστάτρια, ριζοσπαστική και αγωνίστρια (όπως η Λίζα και η Ντίνα) είναι προσιτές στο κοινό και γίνονται πλέον ευκολότερα αποδεκτές ως ένα βαθμό βέβαια. Αρκεί να μην «υπερβάλλουν» με τον αγώνα και τις αριστερές επικίνδυνες ιδέες. Όπως κάθε «αντιδραστικός» επιτρέπεται να δώσουν τον αγώνα τους μέχρι να επιστρέψουν στην θέση που τους ορίζει το φύλο τους.

Οι γυναίκες στερεοτυπικά παρουσιάζονται στον ελληνικό κινηματογράφο ως ευαίσθητες, αδύναμες, ευγενικές και ικανές στα πράγματα που αφορούν τα της οικείας. Σε θέματα πολιτικής και ιδεολογικής άποψης στέκονται στο παρασκήνιο ως «ανίκανες» να ασχοληθούν με πράγματα που αφορούν τους άντρες.

3.3. Έμφυλες κοινωνικές αναπαραστάσεις

Το ζήτημα των ταυτοτήτων έχει απασχολήσει και συνεχίζει να απασχολεί ως σήμερα πλείστους ανθρωπολόγους και κοινωνιολόγους. Οι περισσότεροι επιστήμονες τείνουν να συμφωνούν πλέον ότι η ταυτότητα είναι μια κοινωνική κατασκευή. Αφορμώμενοι από αυτή τη θέση, επιδίδονται στο να καταδείξουν τις κοινωνικές διαδικασίες συγκρότησης των ταυτοτήτων ως ένα μέσο κατανόησης του πολιτισμού της κάθε κοινωνίας (Βλ. Παπαταξιάρχης Ε. – Παραδέλλης Θ., 1998 σελ. 9).

Σύμφωνα με τους Παπαταξιάρχη - Παπαρδέλλη το φύλο έχει καθοριστική επίδραση στις κοινωνικές σχέσεις, καθότι αποτελεί την αρχή της κοινωνικής οργάνωσης. Το φύλο δεν είναι ένα απλό άθροισμα της ανδρικής και γυναικείας ταυτότητας αλλά κατασκευάζεται πολιτισμικά.

Έτσι δίνουμε έμφαση, πρώτα στο γεγονός ότι όλα ανεξαιρέτως τα συστατικά της ταυτότητας δε φέρουν από μόνα τους νόημα, αλλά αποκτούν νόημα μέσα σε συγκεκριμένους κοινωνικούς περιγυρους. Άρα κανένα γνώρισμα δεν έχει εγγενώς αρνητική ή θετική διάσταση, αλλά αυτή αποδίδεται σε άμεση σχέση με τις εκάστοτε ιστορικές συγκυρίες και με τα πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα.

Κατά δεύτερο, παίρνουμε ως δεδομένο ότι οι ταυτότητες δεν είναι αναλλοίωτες και σταθερές, αλλά μεταβάλλονται, αναδιαμορφώνονται και ενίοτε αμφισβητούνται, καθώς αλλάζουν και οι κοινωνικές συνθήκες.

Υπογραμμίζουμε ότι κατά τη διαδικασία συγκρότησης των ταυτοτήτων υπάρχει αλληλεπίδραση ατόμου και κοινωνίας. Κατά την J. Butler, «μια ταυτότητα συγκροτείται με κοπιώδεις διαδικασίες μέσα στο χρόνο (Βλ. J. Butler, σελ. 182)

Οι έμφυλες αναπαραστάσεις στον μικρόκοσμο των ελληνικών ΜΜΕ, έχουν άμεση σχέση με την ελληνική κοινωνική πραγματικότητα από τη δεκαετία του '50 και ύστερα έως σήμερα. Στη μεταπολεμική Ελλάδα με την τραγική ιστορία του εμφυλίου πολέμου και τον διχασμό η κοινωνική πραγματικότητα αναζητά την καθημερινότητα αντιμαχόμενη πολλές φορές τον ίδιο της τον εαυτό. Η μαζική παραγωγή εικόνων στις εμπορικές ταινίες επαναδιαπραγματεύεται τα νέα ήθη σεξουαλικά, κοινωνικά και οικονομικά. Η γυναίκα εμφανίζεται με αδιαπραγμάτευτη την αξία της αρετής, ηθικά αγνή και με σεξουαλικότητα που είναι αυστηρά ενταγμένη στο γαμήλιο πλαίσιο.

Στη δεκαετία του '70 δε η κοινωνία και κατά συνέπεια το κοινό δικαιούται πλέον στο πλαίσιο της οικονομικής ανάπτυξης να κάνει όνειρα για κοινωνική και οικονομική κινητικότητα προς τα ανώτερα στρώματα.

Ο αέρας της νεωτερικότητας, της διασκέδασης και της απελευθέρωσης και των κινημάτων (φεμινιστικό κ.α.) που φυσάει από τη Δύση θα επηρεάσει τα ελληνικά πράγματα και θα αναταράξει όχι πάντα προς το καλύτερο την πατριαρχική ελληνική κοινωνία. Η έντονη λογοκρισία αλλά και το αυστηρά συντηρητικό νομοθετικό πλαίσιο (ποινικοποίηση της μοιχείας, διώξεις ομοφιλόφιλων κλπ) δεν θα καταφέρει να απελευθερώσει τις έμφυλες αναπαραστάσεις στο σινεμά. Ο ελληνικός κινηματογράφος παραμένει σεμνός και συντηρητικός όταν ασχολείται με τα ανδρικά

και γυναικεία πρότυπα. Η δομή της οικογένειας είναι σχεδόν πάντα πατριαρχική με τον ρόλο του πατέρα ή αδερφού (σε περίπτωση απουσίας του πατέρα) να είναι καθοριστικός. Η νεαρή γυναίκα εμφανίζεται συνήθως εξαρτημένη από τον άντρα (πατέρα, αδερφό ή σύζυγο), αποτελεί «φορτίο» για την οικογένεια γιατί η επικείμενη αποκατάστασή της απαιτεί προίκα.

Από την άλλη η αντρική φιγούρα εμφανίζεται εκ διαμέτρου αντίθετη. Αυστηρότητα, αρρενωπότητα και διεκδίκηση, συνθέτουν την εικόνα του σωστού άντρα χωρίς να λείπουν κι από αυτόν οι ηθικές αρχές, το φιλότιμο και προσήλωση στις πατροπαράδοτες αξίες της οικογένειας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Ανάλυση των ταινιών

4.1. 1η ταινία: Αλ. Σακελλάριος, Η κόρη μου η σοσιαλίστρια (1966)

4.1.1. Αλέκος Σακελλάριος: Λίγα λόγια για τον σκηνοθέτη

Ο Αλέκος Σακελλάριος ήταν έλληνας θεατρικός συγγραφέας, στιχουργός, δημοσιογράφος και σκηνοθέτης. Υπήρξε εξαιρετικά δημιουργικός και δημοφιλής και θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους ανανεωτές της μεταπολεμικής νεοελληνικής κωμωδίας.

Στην καριέρα του ο Σακελλάριος συνεργάστηκε με τον Χρήστο Γιαννακόπουλο καθώς και με τους περισσότερους επιθεωρησιακούς συγγραφείς της εποχής του. Έγραψε περίπου 200 θεατρικά έργα και 60 κινηματογραφικά σενάρια. Λόγω της εμπορικότητας που σημείωναν οι παραγωγές του στιγματίστηκε και κατηγορήθηκε για προχειρότητα. Ωστόσο ο Αλ. Σακελλάριος αναγνωρίστηκε ως ικανός δημιουργός και τιμήθηκε με πολλά ελληνικά και ξένα βραβεία και τα έργα του αποτελούν ως σήμερα αντικείμενα μελέτης της εποχής.

4.2. Γενικά χαρακτηριστικά της ταινίας

Πρόκειται για μια κωμική ταινία, γυρισμένη στην Αθήνα (Νέα Πέραμος Αττικής) , με κεντρικό γνώμονα το εργοστάσιο του μεγαλοεπιχειρηματία Δέλβη (Λάμπρος

Κωνσταντάρας). Ο Δέλβης προσδοκεί να μεταβιβάσει το εργοστάσιό του στην άρτι αφιχθείσα από το εξωτερικό κόρη του Λίζα (Αλίκη Βουγιουκλάκη). Εκείνη όμως έχει γαλουχηθεί στην Αγγλία με επαναστατικές, ριζοσπαστικές ιδέες περί διοίκησης του εργοστασίου. Η σύγκρουση της επαναστάτριας κόρης με τον συντηρητικό πατέρα δεν θα αργήσει να φανεί. Στο ίδιο εργοστάσιο δουλεύει ως απλός εργάτης και ο νεαρός ιδεολόγος Γιώργος (Δημήτρης Παπαμιχαήλ) ο οποίος έχει τον ρόλο του διεκδικητή-συνδικαλιστή. Σε μια διένεξη των εργατών με τον γραμματέα του Δέλβη, Πέτρο Δαράκη (Πέτρος Λοχαίτης) ο Γιώργος γίνεται το μαύρο πρόβατο καθώς κατηγορείται από τον γραμματέα ως υποκινητής των εργατών. Κατόπιν, ακολουθεί μια πορεία ειρήνης στην οποία παίρνουν μέρος όλοι οι εργάτες μαζί με την κόρη του εργοστασιάρχη Λίζα. Η Λίζα εκεί θα γνωριστεί και θα ερωτευτεί τον Γιώργο. Χωρίς η ίδια να το γνωρίζει ο Γιώργος απολύεται από την εργασία του με πρωτοβουλία του Γραμματέα Δαράκη. Εκεί αρχίζει στην πραγματικότητα η κατά μέτωπο σύγκρουση της εργοδοσίας με τους εργάτες. Ο Εργοστασιάρχης είναι άκαμπτος και αποφασισμένος να φιμώσει κάθε αντίδραση. Η κόρη του όμως έχει άλλα σχέδια και προσωρινά το χάσμα μεταξύ των δυο πλευρών φαίνεται αγεφύρωτο. Όπως όμως συμβαίνει συνήθως στις παλιές κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου η σύγκρουση θα λυθεί με τον πιο αφελή τρόπο. Ο έρωτας, που θα καταλήξει σε γάμο με παιδιά και θα αποκαταστήσει τον παρεξηγημένο Γιώργο ως γαμπρό και διαχειριστή του εργοστασίου του Πεθερού του είναι αρκετός για να δοθεί ένα τέλος σε ένα τεράστιο αγεφύρωτο ιδεολογικό κενό.

Η ταινία γυρίστηκε το 1966, και κινδύνεψε να μπει στο συρτάρι λόγω της λογοκρισίας κυρίως εξαιτίας των σκηνών από την πορεία ειρήνης και των συνθημάτων «Ειρήνη, αγάπη, φιλία» που κυριαρχούν στην έναρξη. Η λογοκρισία έκοψε το επίμαχο σημείο της πορείας με τα συνθήματα καθώς και μια σκηνή όπου ο Διοικητής του Σταθμού Χωροφυλακής στυπώνει το μουστάκι του! Και αν η επίμαχη σκηνή θεωρήθηκε «επικίνδυνη» επειδή θύμιζε την πορεία Ειρήνης για τη δολοφονία του Γρ. Λαμπράκη που είχε προηγηθεί κανείς δεν κατάλαβε ποτέ γιατί ενόχλησε και το στύπωμα του μουστακιού!

Χωρίς αμφιβολία η ταινία γυρίστηκε και προβλήθηκε σε ταραγμένη πολιτικά εποχή, τρία χρόνια μετά τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη και ένα χρόνο πριν την επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας. Το πολιτικό κλίμα ήταν ιδιαίτερα ταραγμένο, ενώ η πρόσφατη άνοδος του κεντρικού Γεώργιου Παπανδρέου στην εξουσία έφερε

έναν αέρα φιλελευθεροποίησης. Οι διαδηλώσεις και οι πορείες πλήθυναν και συχνά δεν έλειπαν και οι οδομαχίες μεταξύ των διαδηλωτών.

4.3. «Η κόρη μου η σοσιαλίστρια»

Στην αρχή της ταινίας και κατά τη διάρκεια που πέφτουν οι τίτλοι και τα ονόματα των πρωταγωνιστών ο σκηνοθέτης προβάλλει έξυπνα, πλάνα από την επίμαχη πορεία ειρήνης που πρόκειται να πραγματοποιηθεί. Στα πλάνα προβάλλονται συνθήματα αβλαβή όπως «αγάπη» «ειρήνη» «φιλία» αντί των πραγματικών αντιαμερικανικών συνθημάτων που κυριαρχούσαν στις πορείες της εποχής. Εδώ η ιδεολογική χρήση της πορείας και τα σοσιαλιστικά ιδεώδη επιτρέπονται από τη λογοκρισία προκειμένου στην πορεία να αποδυναμωθούν από το σενάριο και να πάρουν τη θέση που τους αρμόζει και που εξυπηρετεί το παγιωμένο πολιτικό σύστημα (Ελίζα Άννα Δουλβερούδη, 1996).

Η ταινία ξεκινάει με μια σκηνή στην οποία ο Εργοστασιάρχης Δέλβης έχει μια μικρή διένεξη με τον εισπράκτορα του Λεωφορείου που επιβαίνει. Ο εισπράκτορας δεν του δίνει τα ρέστα (ένα πενήνταράκι!!) και ο Δέλβης τα απαιτεί δίνοντας ένα μάθημα οικονομίας. Κατόπιν, σκύβει να μαζέψει ένα κομμάτι σπόγγο που βρίσκει πεταμένο καταγής. Εδώ ο Σακελλάριος συνθέτει την εικόνα του αστού που δεκάρα δεκάρα φτιάχνει την τεράστια περιουσία του, με εγκράτεια και λιτότητα, παραπέμποντας στην προτεσταντική ηθική του Μ. Βέμπερ (Αντωνοπούλου, 1991). Ο Δέλβης είναι χαρακτηριστική φιγούρα του σπαγκοραμμένου πλούσιου που όλοι οι φτωχοί αναγνωρίζουν και δεν εκτιμούν:

- *Δέλβης: Τάλιρο κύριε. Δώσε τα ρέστα και ύστερα φύγε. Τί θα πει τράβα;*
- *Εισπράκτορας: Δηλαδή θέλετε εξήντα λεπτά;*
- *Δέλβης: Μάλιστα, εξήντα λεπτά.*
- *Εισπράκτορας: ορίστε κύριε! Πάρτε δραχμή. Πως κάνετε έτσι;*
- *Δέλβης: Πως κάνω έτσι;*
- *Δέλβης: Τράβα!*
- *Δέλβης: Α! Τράβα! Ο έξυπνος, τράβα!*
- *Επιβάτης 1: Έτσι βγαίνουν τα χρήματα κύριε. Τον είδες σαματά που έκανε για έξι δεκάρες; Ε, λοιπόν, σε πληροφορώ ότι αυτός ο άνθρωπος δεν ξέρει τι έχει.*
- *Μανώλης: Βρήκατε; Τί βρήκατε;*
- *Δέλβης: Ένα κομμάτι σπάγκο.*

- *Μανώλης: Σπάγκο;*
- *Δέλβης: Σπάγκο Μανώλη, σπάγγο. Έρχεται η ώρα που ζητάς ένα κομμάτι σπάγγο να κάνεις τη δουλειά σου και δεν το βρίσκεις. Είσαι αναγκασμένος να αγοράσεις ολόκληρο κουβάρι.*

Στην επόμενη σκηνή μεταφερόμαστε μέσα στο εργοστάσιο, στη μονάδα παραγωγής και παρακολουθούμε τη διένεξη μεταξύ των εργατών που διεκδικούν τα δεδουλευμένα τους, τις υπερωρίες της Τετάρτης, και του γραμματέα του Δέλβη που είναι στυγνός και κάθετα αντίθετος καθώς όπως λέει δεν τα δικαιούνται γιατί είχε κοπεί το ρεύμα για κάποιες ώρες. Ο Νικολαΐδης ως συνδικαλιστής διεκδικεί να πληρωθεί τις νόμιμες υπερωρίες αλλά η εργοδοσία θεωρεί ότι δεν υπάρχουν υπερωρίες. Διαφαίνεται καθαρά ο διαφορετικός τρόπος θέασης του εργάσιμου χρόνου που όπως έλεγε ο Μαρξ είναι η μόνη δύναμη που έχει ο εργάτης στα χέρια του. Εδώ έχουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα όπου η εργοδοσία καρπώνεται με το έτσι θέλω την υπερεργασία του εργάτη. Η σχέση μεταξύ εργαζόμενου και εργοδότη είναι σχέση εξάρτησης εξαιρετικά δυσανάλογη σύμφωνα με τον Μαρξ. Οι εργοδότες επιδιώκουν τη μεγιστοποίηση των κερδών ενώ οι εργαζόμενοι επιθυμούν τον μισθό τους. Οι εργάτες ασκούν ελάχιστο έλεγχο στην εργασία που κάνουν. Η σύγκρουση είναι συνήθως αναπόφευκτη (Giddens Anthony, 1982, σελ. 61).

- *Δαράκης: Η βάρδια σας άρχισε δυο ώρες αργότερα απ' το κανονικό*
- *Σταθείτε, σταθείτε... Δεν είναι έτσι τα πράγματα...*
- *Δαράκης: Σας παρακαλώ κύριε Νικολαΐδη ε; δεν είναι ώρα να λύσουμε αυτά τα ζητήματα τώρα.*

Την περασμένη Τετάρτη αρχίσατε δυο ώρες αργότερα επειδή είχε κοπεί το ρεύμα έτσι;

- *Νικολαΐδης: Ναι, τι φταίμε εμείς αν είχε κοπεί το ρεύμα; Εμείς εδώ ήμασταν*
- *Δαράκης: Ε, ούτε η επιχείρηση όμως φταίει κύριε Νικολαΐδη! ή έχετε την εντύπωση τώρα ότι η επιχείρηση είπε στη ΔΕΗ να κόψει το ρεύμα;*
- *Νικολαΐδης: Τώρα μη παίζουμε με τις λέξεις κύριε Δαράκη.*
- *Νικολαΐδης: Η ουσία είναι πως την περασμένη Τετάρτη εμείς δουλέψαμε δύο ώρες περισσότερο απ' το κανονικό.*
- *Εργάτης: Έτσι είναι.*
- *Δαράκης: Δουλέψατε ακριβώς το κανονικό. Οχτώ ώρες. Για τις δύο ώρες που ήταν κομμένο το ρεύμα δεν δουλεύατε. Δουλεύατε;*
- *Νικολαΐδης: Τι κάναμε;*

- *Δαράκης: Ξέρω 'γω τι κάνατε; Σαχλαμαρίζατε. Καπνίζατε. Άλλοι είχαν βγει στην αυλή και παίζανε ποδόσφαιρο. Δηλαδή τι θέλετε τώρα; Να πληρωθείτε τις δυο ώρες αυτές που παίζατε ποδόσφαιρο;*

Στη συνέχεια στήνεται το όλο εργασιακό κλίμα που επικρατεί στο εργοστάσιο. Ο εργάτης γνωρίζει ο ίδιος την ταξική του θέση, ξέρει ότι εν ώρα δουλειάς δεν επιτρέπεται να διασκεδάσει ή αν χαζεύει. Ακόμη και η διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους δεν μπορεί να γίνει εν ώρα εργασίας:

- *Δαράκης: Σας παρακαλώ κύριε Νικολαΐδη αρκετά!
Πηγαίνετε τώρα στη δουλειά σας κι άμα θέλετε να συζητήσουμε το ζήτημα ελάτε άμα σχολάσετε.*
- *Νικολαΐδης: Ναι κοιτάζτε μη ζημιωθεί ο κύριος Δένδης σήμερα κι αντί για πενήντα χιλιάρικά καθαρά βγάλει σαράντα εννιά εννιακόσια ενενήντα*

Το μοντέλο της εργασίας όπως διαφαίνεται είναι το συντηρητικό μοντέλο όπου ο εργάτης εκλαμβάνεται σαν μονάδα, γρανάζι της παραγωγής όπου η προσωπική ευχαρίστηση ή διασκέδαση δεν έχει τόπο. Ένα μοντέλο που η Λίζα θα έρθει ως επαναστάτρια να το αλλάξει δίνοντας βάρος στον εργάτη.

Ο συντηρητισμός της εποχής επεκτείνεται και σε πιο κοινωνικά θέματα. Σε συζήτηση του Δέλβη με τον γραμματέα του η γυναίκα αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο αγοραπωλησίας. Χρειάζεται προίκα για να καλοπαντρευτεί μια κοπέλα της εποχής και είναι υποχρέωση κάθε γονέα να την προικίσει. Ο Δέλβης εδώ επιμένει πως δεν χρειάζεται να την προικίσει γιατί την σπούδασε και αυτό ισοδυναμεί με προίκα. Εδώ έχουμε μια διάκριση μεταξύ αστών και λαού. Μια γυναίκα του λαού της εποχής δεν προορίζονταν για σπουδές. Οι σπουδές υπήρχαν ως δυνατότητα μόνο και κυρίως για τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Ο Δέλβης λοιπόν θα διαπιστώσει ότι λόγω κοινωνικής θέσης θα πρέπει να ξοδέψει διπλά για την μοναχοκόρη του.

- *Νικολαΐδης: Ας δώσει δέκα φράγκα λιγότερο όταν θα σκάσει την προίκα της κόρης του*
- *Δέλβης: Ποιος το' πε ότι εγώ θα δώσω προίκα;*
- *Σπύρος: Και τι θα κάνεις όταν με το καλό θα ρθει η ώρα να παντρευτεί η Λίζα;*
- *Δέλβης: Όχι, όχι φίλε μου. Προίκα εγώ δεν πρόκειται να δώσω. Τι θα πει προίκα; Σου δίνω κύριε την κόρη μου, που για να την κάνω όσο την έκανα και*

για να την μορφώσω όσο τη μόρφωσα, ξόδεψα μια ολόκληρη περιουσία. Θεες και προίκα από πάνω; Ε, όχι γιατί; Γιατί;

- *Σπύρος: Γιατί έτσι είναι αυτά τα πράγματα Αντώνη.*
- *Δέλβης: Όχι, όχι, όχι. Με συγχωρείς δεν είναι καθόλου έτσι φίλε μου.*

Ο Δέλβης ως καπιταλιστής αναγνωρίζει ότι ο θεσμός της προίκας είναι υποτιμητικός για τη γυναίκα καθώς την καθιστά αντικείμενο συναλλαγής ωστόσο κι ο ίδιος διαπράττει το σφάλμα να σκέφτεται την αποκατάσταση της κόρης του με όρους επιχειρηματικούς:

- *Σπύρος: Και στη συγκεκριμένη περίπτωση εσύ τι δίνεις;*
- *Δέλβης: Την κόρη μου! Εγώ κύριε σου δίνω την κόρη μου. Εσύ τι μου δίνεις; Όχι, όχι, σε ρωτώ: δεν είναι λογικό να σου δίνω και να σου δίνω ύστερα πάλι; Για να πάρεις αυτό που σου δίνω; Α, άσε και το άλλο...*
- *Σπύρος: Ποιο άλλο δηλαδή;*
- *Δέλβης: Το θεωρώ προσβλητικό, υποτιμητικό.*
- *Σπύρος: γιατί;*
- *Δέλβης: Γιατί το μόνο πράγμα που δίνεις και ύστερα δίνεις κι από πάνω για να το πάρουν είναι τα σκουπίδια! Πως να το κάνουμε δηλαδή! Θα πληρώνουμε για να μας παίρνουνε τα κορίτσια μας, όπως πληρώνουμε*

Ο ρόλος της γυναίκας και του άντρα της εποχής φαίνεται ξεκάθαρα από τον παρακάτω διάλογο. Η συνεισφορά της γυναίκας στην οικογένεια είναι η προίκα, ενώ ο άντρας είναι εκείνος που θα δουλεύει και θα συνεισφέρει οικονομικά. Ο Δέλβης μιλάει για εξίσωση των φύλων αλλά αυτή δεν φαίνεται να ισχύει στην πραγματικότητα.

- *Σπύρος: Αυτά Αντώνη μου είναι σοφιστίες. Η προίκα είναι η εφάπαξ συνεισφορά του κοριτσιού στο καινούριο νοικοκυριό. Ο άντρας θα δουλεύει σ' όλη του τη ζωή.*

Ο ίδιος ήθελε πάρα πολύ να αποκτήσει αγόρι και από την επιθυμία του αυτή μεγάλωσε τη Λίζα ως αγόρι δίνοντάς της και αρσενικό παρατσούκλι. Η γυναίκα αντράκι, συνηθισμένη φιγούρα στις ταινίες της εποχής προμηνύουν τη νεοτερικότητα και το λεγόμενο κοινωνικό φύλο.

Μετά τη πρώτη διένεξη η εργοδοσία θα επιληφθεί του θέματος θέλοντας να φιμώσει τις όποιες επαναστατικές φωνές. Ο Νικολαΐδης (Παπαμιχαήλ) πρέπει να φύγει από το εργοστάσιο γιατί επηρεάζει τους εργάτες και τους κινητοποιεί διεκδικώντας απλώς τα δικαιώματά του:

- *Δαράκης: Να είχαμε πάλι φασαρίες μ' αυτόν τον Νικολαΐδη.*
- *Δέλβης: τι δήλαδή;*
- *Δαράκης: Είναι επαναστατικό στοιχείο Κύριε διευθυντή. Όλο σκαλίζει, όλο ανακατεύει. Τώρα έπεισε και τους άλλους και ζητάν να πληρωθούν εξτρά τις δυο ώρες που μας κόπηκε το ρεύμα την περασμένη Τετάρτη.*
- *Δέλβης: Τι; Τον κακό τους τον καιρό να τους πεις*
- *Δαράκης: Τους το είπα*
- *Δέλβης: Ε, να τους το ξαναπείς, να το καταλάβουν.*
Εμ, ρε συ, ρε Σπύρο! Ρε δε μου λες, αυτό εκεί τον Νικολαΐδη που 'ναι ταραχοποιό στοιχείο, δεν μπορούμε να του κοινοποιήσουμε ένα χαρτί να τον απολύσουμε;
- *Σπύρος: Τι να σου πω... Εγώ μια φορά δε θα στο συμβούλευα.*
Όπως και να το κάνεις είναι μια ανωμαλία, και θα σου ζητήσει και αποζημίωση.

Η εργοδοσία είναι ανένδοτη. Όποιος μιλάει και διεκδικεί πρέπει να φύγει. Ο συνεργάτης του Δέρβη όμως γνωρίζοντας τα συνδικαλιστικά πράγματα προσπαθεί να εξομαλύνει την κατάσταση. Κεφάλαιο και Προλετάριοι είναι εκ της ταξικής τους θέσης αντιμαχόμενοι σύμφωνα με τον Μαρξ. Δεν μπορούν να έρθουν σε συμφωνία γιατί τα συμφέροντά τους είναι αντικρουόμενα. Ο εργάτης εδώ εννοείται με το φορντικό (Fernando Ramalho Martins ,2019) μοντέλο θέασης ως γρανάζι της μαζικής παραγωγής. Πρόκειται για την τεχνική οργάνωσης της εργασίας με αυτοματοποιημένο τρόπο στα πρότυπα της μανουφακτούρας (Kriedte P. 2012) που αποστεώνει τους εργαζόμενους από κάθε πνευματική διεργασία και τους καθιστά αλλοτριωμένους. Κρίσιμο ζήτημα σ' αυτό το μοντέλο εργασίας είναι ο χρόνος. Ο χρόνος δεν ελέγχεται από τον εργάτη αλλά από τον εργοδότη (γραμμή συναρμολόγησης). Ο εργάτης εδώ δεν πρέπει να χάνει χρόνο καθώς αυτός ισοδυναμεί με χρήμα: (Μηνακάκης,2018)

- *Νικολαΐδης: Εδώ δεν είναι ποδοσφαιρικός σύλλογος κύριε Νικολαΐδη εδώ είναι εργοστάσιον!*

Κι εμείς είμαστε εργάτες κύριε Δαράκη. Και ξεκινήσαμε το πρωί στις πέντε απ' τα σπίτια μας για να 'μαστε στις εφτά εδώ. Ή νομίζετε πως εμείς ξεκινήσαμε μες στ' άγρια μεσάνυχτα για να έρθουμε εδώ να παίζουμε ποδόσφαιρο.

- *Δαράκης: Σας παρακαλώ κύριε Νικολαΐδη αρκετά!
Πηγαίνετε τώρα στη δουλειά σας κι άμα θέλετε να συζητήσουμε το ζήτημα ελάτε άμα σχολάσετε.*
- *Νικολαΐδης: Ναι κοιτάζτε μη ζημιωθεί ο κύριος Δέλβης σήμερα κι αντί για πενήντα χιλιάρικα καθαρά βγάλει σαράντα εννιά εννιακόσια ενενήντα*

Ο εργοστασιάρχης κάνει στη συνέχεια και άλλη επίδειξη του συντηρητισμού του. Ο άγγλος φίλος και συμφοιτητής της κόρης του Λίζας δεν φέρει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά ενός καθώς πρέπει κυρίου. Είναι ακούρευτος και με μούσι πράγμα που τον κατατάσσει αυτομάτως σε κοινωνικά κατώτερο ον:

- *Λίζα: ποια μηχανή;*
- *Δέλβης: ... που χω και λάμα μέσα, που χω ξυριστεί μόνο τρεις φορές.*
- *Λίζα: εε;*
- *Δέλβης: Ναι να κάνει και σαπουνάδα να ζαλαφρώσει λίγο. Καλοκαιριάτικα και μούσι πάει; Θα γεμίσουμε ψύλλους εδώ μέσα.*
- *Μπικ: what your father say?*
- *Λίζα: Ο!! nathing my dear! family affairs*
- *Δέλβης: Παιδάκι μου λέω, σαπουνάδα! Σαπουνάδα! Να ρίξεις μπόλικο νεράκι να δεις τι ωραία δροσιέσαι.*
- *Λίζα: Ρε μανία με το μούσι του χριστιανού! Ετούτος έχει το μούσι, εσένα σε τρώει;*

Η παραπάνω στιχομυθία παραπέμπει στον περίφημο νόμο 4000/1958 που είχε ψηφιστεί από την κυβέρνηση Καραμανλή το 1968. Σύμφωνα με αυτόν οι νέοι που έφεραν αμφίεση εμπνευσμένη από τους dandies της περιόδου της βρετανικής υποκουλτούρας, θεωρούνταν ταραχοποιά στοιχεία και αποκαλούνταν τεντιμπόηδες.

Το πορτραίτο του εργοστασιάρχη ολοκληρώνεται με την αυταρχικότητά του όταν πια φτάνει να απαγορεύσει σε όλους τους εργαζόμενους τη συμμετοχή τους στην πορεία ειρήνης. Η πορεία ειρήνης με συνθήματα την αγάπη και την ειρήνη εμπίπτει στο χώρο της ουτοπίας για τον πραγματιστή ήρωα:

- *Δέλβης : Εγώ δεν τα καταλαβαίνω αυτά τα πράγματα! Τι θα πει πορεία ειρήνης και πράσινα άλογα;*

όποιος θέλει την ειρήνη κάθεται στ' αυγά του. Έτσι ξέρω 'γω. όποιος θέλει την ειρήνη κάθεται στ' αυγά του. Έτσι ξέρω 'γω.

Αλλά δε φταίνε αυτοί. Δε φταίνε αυτοί. Το κράτος φταίει, που δείχνει τέτοια ανεξήγητη ανεκτικότητα σ' όλου αυτού του είδους τα... τα καμώματα.

Αλλά για να 'μαστε ζηγημένοι: εγώ σας δηλώνω ότι δεν θα δεχτώ να λάβει μέρος σε τέτοιου είδους εκδήλωση υπάλληλος ή εργάτης του εργοστασίου μου

Για να υπερισχύσει δε, χρησιμοποιεί και κατασταλτικά μέτρα και απειλές. Η εργοδοσία θα δείξει το καταναγκαστικό της πρόσωπο. Θέλει να ελέγξει πλέον και τον ελεύθερο χρόνο των εργατών της.

Ουτοπία είναι βεβαίως, σύμφωνα με την συνεργάτη του Δέλβη και η εφαρμογή της απαγόρευσης. Γνωρίζει ο συνεργάτης ότι εδώ η εξουσία παρεισφρέει σε ξένα χωράφια. Θέλει να ελέγξει τον προσωπικό χρόνο των εργατών της.

- *Δέλβης : Θα τους αποζημιώσω. Μας πήρε που μας πήρε η μπάλα εδώ μέσα. Το βλέπετε και μόνοι σας. Δεν πάμε καθόλου καλά εδώ μέσα. Η παραγωγή μας έχει πέσει σε σημείο ανησυχητικό. Πρέπει πια να λάβω τα μέτρα μου. Κι αρχίζω από σήμερα. Λοιπόν, παρακαλώ πάρα πολύ να ειδοποιηθούν όλοι. Όποιος πάει αύριο στην πορεία... την πορεία... τη Δευτέρα να μην έρθει εδώ πέρα! Κομμένο το γιλέκι! Πέτρο παιδί μου στάσου μια στιγμή!*

Κι αυτό θα γίνει πάλι στο όνομα του κέρδους. Δεν ενδιαφέρεται για τις ιδεολογικές τους απόψεις, ούτε για την παγκόσμια ειρήνη, την ενδιαφέρει πρώτιστα το κέρδος.

Απ την άλλη ο Νικολαΐδης δεν είναι μόνο ο επαναστάτης, συνδικαλιστής εργαζόμενος, που ενδιαφέρεται για το προσωπικό όφελος. Αυτός φαίνεται να έχει συνείδηση ταξική και διεκδικεί για όλους.

- *Νικολαΐδης: Παιδιά ησυχία, σιγά, ησυχία! Ησυχία! Εγώ στο λόγο της τιμής μου δεν είχα σκοπό να πάω, αλλά τώρα θα πάω. Έτσι όπως τίθεται το ζήτημα έχουμε υποχρέωση να πάμε όλοι. Όταν είμαστε όλοι ενωμένοι δεν μπορεί να μας κάνει τίποτα. Μπορεί να μας απολύσει όλους;*

Τολμά να βγει μπροστά και να συγκρουστεί αυτός κατά μέτωπο. Ενημερωμένος περί των εργασιακών, δεν σκύβει το κεφάλι στην εργοδοσία. Ο ίδιος όμως φαίνεται να

διαχωρίζει τη θέση του από τους άλλους εργάτες που δεν έχουν άλλη δύναμη παρά την εργασία τους. Εκείνος δεν είναι απλά ένας εργάτης. Έχει σπουδάσει, είναι έξυπνος και ενημερωμένος και μπορεί να εκπροσωπεί τους υπόλοιπους. Όλα αυτά τα στοιχεία καθώς και η εξωτερική του εμφάνιση και συμπεριφορά προβάλλουν ένα πρότυπο νέου με κοινωνικό status. Τα στοιχεία αυτά λειτουργώντας ως προοικονομία στο έργο, θα δικαιολογήσουν αργότερα την άνοδο της κοινωνικής θέσης του Γιώργου από εργάτη σε γαμπρό του Δέλβη. Αυτός μπορεί κάλλιστα να γίνει αστός και να σταθεί δίπλα στον κοινωνικά καταξιωμένο κεφαλαιοκράτη.

Στοιχεία ουτοπίας βρίσκουμε επίσης διάσπαρτα στο έργο καθώς ούτε η πορεία ειρήνης γίνεται αποδεκτή από τον τεχνοκράτη Δέλβη ως ανούσια δράση που απασχολεί προφανώς μόνο τους αργόσχολους. Απ' την άλλη ο ίδιος θα επιμείνει να εφαρμόσει το μέτρο της απαγόρευσης της συμμετοχής σε αυτήν κι αν γνωρίζει καλά ότι δεν έχει αυτό το δικαίωμα:

- *Δέλβης: Εγώ δεν τα καταλαβαίνω αυτά τα πράγματα! Τι θα πει πορεία ειρήνης και πράσινα άλογα;
όποιος θέλει την ειρήνη κάθεται στ' αυγά του. Έτσι ξέρω 'γω.
Αλλά δε φταίνε αυτοί. Δε φταίνε αυτοί. Το κράτος φταίει, που δείχνει τέτοια ανεξήγητη ανεκτικότητα σ' όλου αυτού του είδους τα... τα καμώματα.
Αλλά για να 'μαστε ζηγημένοι: εγώ σας δηλώνω ότι δεν θα δεχτώ να λάβει μέρος σε τέτοιου είδους εκδήλωση υπάλληλος ή εργάτης του εργοστασίου μου*
- *Σπύρος: Αντώνη, με συγχωρείς αλλά αυτό που λες είναι... είναι... ε, πως να στο πω...*
- *Δέλβης: Τι είναι δηλαδή για εξήγησέ μου;*
- *Σπύρος: Είναι... είναι ανεφάρμοστο*

Άκρως ιδεαλιστικό είναι το γεγονός ότι μετά την πρώτη σύγκρουση της εργοδοσίας με τους εργάτες κι ενώ διαφαίνεται ότι το χάσμα είναι αγεφύρωτο (ο Γιώργος απολύεται οριστικά από το εργοστάσιο και η εργοδοσία είπε την τελευταία κουβέντα) η σχέση της κόρης του Δέλβη με τους εργάτες δεν διαταράσσεται όπως θα ήταν αναμενόμενο. Η Λίζα παραμένει στο πλευρό της εργατιάς, δείχνει απεριόριστη κατανόηση και ένα αγγελικό πρόσωπο που καθόλου δε συνάδει με την εικόνα που γνωρίζουμε ότι έχουν οι επιχειρηματίες. Το σοσιαλιστικό πρόσωπο της γλυκιάς εργοδότριας μπορεί να γίνει αποδεκτό ακόμα και μέσα σε ένα άκρως συντηρητικό στυγνό και απολυταρχικό κεφαλαιοκρατικό κόσμο.

Το ίδιο επιβεβαιώνεται και στο όνομα της κρατικής εξουσίας. «Οι συντελεστές των ταινιών βρίσκουν τρόπους επικοινωνίας με το πλατύ κοινό χωρίς όμως να συγκρούονται με την επίσημη εξουσία και τις απόψεις της για την πολιτική. Το πολιτικό κατεστημένο παρουσιάζεται ως ισχυρό και απαραβίαστο ενώ οι οποιοσδήποτε προσπάθειες ανατροπής του οδηγούνται στο κενό» (Δερμετζόπουλος Χρήστος, 2010). Το κράτος, αυτός ο ρυθμιστής των πάντων, δεν είναι μόνο αυστηρό και νόμιμο αλλά και τρυφερό όταν θέλει:

- *Αστυνόμος: Βρε ακούς τι σου λέω;*
- *Λίζα: Σόρρυ*
- *Αστυνόμος: Που το βρήκες το ζόρι; Ζόρι εδώ; Α, όχι. Ευγενέστατοι είμαστε όλοι.
Που το βρήκες το ζόρι; Ζόρι εδώ; Α, όχι. Ευγενέστατοι είμαστε όλοι.*
- *Λίζα: Μάλιστα.*
- *Αστυνόμος: Δεν έχει ζόρι.*
- *Δέλβη, του;*

Είναι τόσο ο τελικός ρυθμιστής καθώς κι ο Δέλβης θα το επικαλεστεί προκειμένου να απαγορεύσει στους εργατές του τη συμμετοχή στην πορεία ειρήνης αλλά και ο τόπος όπου ο επαναστάτης ιδεολόγος Γιώργος θα έρθει αντιμέτωπος με την σοσιαλίστρια εργοδότριά του επί ίσους όρους. Και οι δυο θα ελεγχθούν για τα πρότερα φρονήματά τους. Δεν ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε λίγο πριν το πραξικόπημα των συνταγματαρχών. Το γνωστό «φακέλωμα» των πολιτών ήταν μια συνήθης διαδικασία της εποχής. Η Λίζα και ο Νέος είναι «καθαροί» άρα δεν αποτελούν απειλή για το κράτος. Κατά συνέπεια, ο ριζοσπαστικός νεαρός γίνεται αμέσως πιο συμπαθής προς το κοινό:

- *Διοικητής Ασφάλειας: Ε, τι έγινε;*
- *Αστυνόμος ασφάλειας: Δεν υπάρχει τίποτε. Καθαροί κι οι δυο.*
- *Διοικητής Ασφάλειας: Τηλεφώνησε*
- *Αστυνόμος ασφάλειας: Μάλιστα. Μάλιστα.*

Αφού είναι «καθαρός» από τα πιο ουσιαστικά, άρα μπορεί να αγωνιστεί για τα δικαιώματα των εργατών του εργοστασίου. Προφανώς και έχει εκ κοινωνικής και μορφωτικής θέσεως τη δύναμη να οργανώσει τους εργατές. Και ακριβώς αυτό κάνει ο Παπαμιχαήλ. Ενημερώνει και επιμένει ότι στον αγώνα πρέπει να υπάρχει μαζικότητα και αγωνιστικό φρόνημα ισχυρό. Μόνο ο αγώνας θα δικαιώσει το προλεταριάτο. Παπαμιχαήλ (Κ.Marx,1890) : Έλα δω ρε Δημητρίου.

- *είδες που στα 'λεγα; Δεν ιδρώνει τ' αντί τους από κάτι τέτοια ρε. Εδώ ό, τι είναι να γίνει θα γίνει για όλους μαζί.*

- *Εργάτες: Έτσι είναι...
για όλους μαζί*
- *Διαδηλωτής: Πρέπει να ειδοποιήσουμε και τους άλλους. Να τα παρατήσουν και να 'ρθουνε μαζί μας.*

Ο σοσιαλισμός επιτάσσει την αλληλεγγύη. Η κινητοποίηση των εργατών πρέπει να είναι σύσσωμη και ο ενορχηστρωτής θα τους οδηγήσει στη νίκη. Ωστόσο, υπάρχουν πάντα και οι δειλοί όπως ο απεργοσπάστης εργάτης Δημητρίου που ενώ είναι συμπαθής κατά τα άλλα, φαίνεται πολύ «λίγος» όταν πρόκειται να κορυφωθεί ο αγώνας.

- *Δαράκης: Ήσουν ρε Δημητρίου ήσουν, σε είδα εγώ, σ' έχουμε γραμμένο.
Δώσε το χαρτί
Ορίστε, Δημητρίου*
- *Δημητρίου: Άκου κύριε Δαράκη δεν τα ξέρω εγώ αυτά τα πράγματα. Δεν τα καταλαβαίνω εγώ. Εγώ έχω ένα κουμπάρο στο Μαραθώνα και πήγα να τον χαιρετήσω*
- *Δαράκης: Ας' τα αυτά ρε Δημητρίου. Κι εμείς τι τρώμε; Άχυρα; Αλλά και στο Μαραθώνα να μην είχες πάει πάλι δε θα σ' άφηνα να περάσεις.*
- *Δημητρίου: Γιατί κύριε Δαράκη;*

Η εργοδοσία όπως και το κράτος ως μορφή εξουσίας έχει κι αυτή τους μηχανισμούς ελέγχου της. Έτσι στήνεται ολόκληρος μηχανισμός με τα γνωστά «τσιράκια» του εργοδότη να παρακολουθούν και να καταγράφουν τα ονόματα των συμμετεχόντων στην Πορεία Ειρήνης. Εξαντλείται κάθε αυστηρότητα καθώς η εργοδοσία πρέπει να δείξει τα δόντια της.

Ιδεολογικό παράδοξο είναι το γεγονός ότι η κόρη του Δέλβη όντας εργοδότηρια, μιλάει άπταιστα τη γλώσσα του εργοδότη καθώς και τη γλώσσα του αγωνιστή εργάτη:

- *Λίζα: Ξέρω, ξέρω, ξέρω. Δεν είναι ανάγκη να μου πείτε τίποτα. Άλλωστε οι διαφορές που μας χωρίζουν με τον συναδέλφό σας είναι άλλου είδους διαφορές.
Προσωπικές.
Με σας, και γενικότερα με όλους τους συναδέλφους σας δεν έχω απολύτως τίποτα. Και σας το λέω δηλαδή καθαρά. Είμαι με το μέρος σας. Έχετε δίκιο.
Κανένας δεν έχει το δικαίωμα να σας υποχρεώσει να προδώσετε αυτό που πιστεύετε*

Φτάνει στο σημείο να κινητοποιεί η ίδια τους εργάτες του εργοστασίου της προκειμένου να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους ενώ ξέρει ότι θα στραφούν εναντίον της. Η απάντηση θα έρθει από τον Γιώργο που ειρωνικά θα σχολιάσει το παράδοξο να έχει σοσιαλιστή εργοδότη:

- *Νικολάου: Ακούστε δεσποινίς, δεν με νοιάζει. Και επειδή δε θέλω να 'χετε και τύψεις που μπορεί να ταράζουν τη γαλήνη του σοσιαλιστικού σας ύπνου, σας πληροφορώ πως ένα κομμάτι ψωμί θα μπορέσω να το βρω κι αλλού.*

Θα μου πείτε, πως ίσως είναι λίγο δύσκολο να βρω άλλον εργοδότη σοσιαλιστή, χμμμ, δε βαριέσαι... Από τέτοιου είδους σοσιαλιστές γιόμισε ο τόπος. Καναν καλό δε βλέπουμε.

Χαίρεται δεσποινίς!

Η εφαρμογή σοσιαλιστικών ιδεών από κεφαλαιοκράτες δεν είναι ωστόσο κάτι παράδοξο εντελώς. Η Λίζα εδώ λειτουργεί ως άλλος Φρίντριχ Έγκελς που όντας γιος εργοστασιάρχη αλλά και συνεργάτης του Κ. Μαρξ ανέπτυξε έντονη δράση υπέρ του προλεταριάτου (Ενγκελς Φ. 2006) .

4.4. 2η ταινία: «Ξύπνα Βασίλη» (1969)

4.4.1. Γιάννης Δαλιανίδης: Λίγα λόγια για τον σκηνοθέτη

Ο Γιάννης Δαλιανίδης ήταν έλληνας σκηνοθέτης και σεναριογράφος από τους πιο εμπορικούς του Ελληνικού Κινηματογράφου. Ξεκίνησε κάνοντας χωρογραφίες σε καλλιτεχνικά προγράμματα και στη συνέχεια ήρθε στην Αθήνα μετά από προτροπή του Ορέστη Λάσκο. Ο τελευταίους τον βοήθησε στα πρώτα του βήματα και τον ενέταξε στα καλλιτεχνικά πράγματα της εποχής. Εκείνος παράλληλα προσπαθούσε να βελτιώσει τις γνώσεις του σχετικά με τον κινηματογράφο. Αρχικά εργάστηκε ως ηθοποιός και αργότερα ξεκινώντας αρχικά ως βοηθός σκηνοθέτη πέρασε στη σκηνοθεσία με την ταινία «Η Μουσίτσα» (1959). Θεωρείται ο πατέρας του Ελληνικού Κινηματογράφου με πάνω από 60 ταινίες στη φιλμογραφία του.

4.5. Γενικά χαρακτηριστικά της ταινίας

Η ταινία είναι μια σατιρική, κωμική ταινία, μια παραγωγή της Φίνος Φιλμ. Το σενάριό της διασκευάστηκε από το ομότιτλο θεατρικό έργο του Δημήτρη Ψαθά. Ο

δημιουργός της και συγγραφέας της ταινίας, επιχειρεί μια προσωπική κατάθεση της ιδεολογικής του πίστης. Στην ταινία παρουσιάζει εκ διαμέτρου αντίθετα τα δύο άκρα της Αριστεράς και της Δεξιάς ενώ δεν φαίνεται να είναι δίκαιος και ξεκάθαρος στην κριτική του. Έτσι ειρωνεύεται την επαναστατικότητα της Αριστεράς η οποία εκλείπει όταν υπάρχει ανοδική κοινωνική και οικονομική κινητικότητα. Η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίζεται από έντονες κοινωνικές ανακατατάξεις και σχετική οικονομική ανάπτυξη. Την περίοδο αυτή λοιπόν, η αριστερά προσπαθεί να βρει την ταυτότητά της μέσα σε όλους αυτούς του μετασχηματισμούς . Εδώ έρχεται ο Δαλιανίδης να σχολιάσει μέχρι γελιοποιήσεως τον ριζοσπαστικό λόγο και την επαναστατικότητα των αριστερών.

Στην ταινία ο συντηρητικός Βασίλης Βασιλάκης (Γιώργος Κωνσταντίνου) εργάζεται ως χαμηλόμισθος υπάλληλος σε εκδοτικό οίκο και δείχνει υποταγμένος απόλυτα στην εργοδότηριά του κ. Φρλάκου (Τασσώ Καβαδία). Εξαιτίας της υποτακτικότητάς του έρχεται μονίμως σε σύγκρουση με τον συνάδελφό του Μάνο Αποστόλου (Αλέκος Αλεξανδράκης) ο οποίος έχει αριστερές πεποιθήσεις και είναι το πνεύμα αντίδρασης της επιχείρησης. Ο Βασιλάκης εναποθέτει της ελπίδες του για βελτίωση των οικονομικών του στα λαχεία. Επιδεικνύει έτσι μεγάλο ζήλο στη λαχειοφόρο αγορά και συνεχώς αγοράζει λαχεία. Συνεργάτης του εκδοτικού οίκου είναι και ο ιδιότροπος ποιητής Φανφάρας (Γιώργος Μιχαλακόπουλος) ο οποίος χαίρει της εκτίμησης τόσο του Βασιλάκη όσο και της ιδιοκτήτριας Φαρλάκου. Ο Μάνος ωστόσο που αρθρογραφεί σε φιλοαριστερή εφημερίδα καταφέρεται με περιφρονητικούς χαρακτηρισμούς εναντίον του ποιητή. Το γεγονός αυτό στέκεται αφορμή για την απόλυσή του. Συγχρόνως καταφτάνουν από την επαρχία η αδερφή Νίνα (Ελενα Ναθαναήλ) και η μητέρα (Ελένη Ζαφειρίου) του Βασίλη, μετά από ένα περιστατικό σύγκρουσης που είχε η πρώτη με τον κοινοτάρχη του χωριού. Με την άφιξη των δυο γυναικών ο Βασίλης μαθαίνει και για την αριστερή δραστηριότητα της αδερφής του. Η Νίνα συνεχίζει να δραστηριοποιείται σ' αυτή την κατεύθυνση και στην Αθήνα και κατά τη διάρκεια μια πορείας γνωρίζει τον Μάνο και τον ερωτεύεται. Ο Μάνος παντρεύεται τη Νίνα και ως συγγενής πλέον του Βασιλάκη τον επηρεάζει με τις ιδέες του. Έτσι ο Βασιλάκης κόβει τη μανία του με τα λαχεία και απαιτεί αύξηση από την κ. Φανφάρα. Εκείνη τον απολύει. Στο μεταξύ ο Μάνος κερδίζει ένα λαχείο που αγοράζει τυχαία και αυτό στάθηκε ικανό να τον εντάξει στην «καλή» κοινωνία. Το χρήμα μεταμορφώνει αυτόν και τη γυναίκα του σε κακής ποιότητας αστούς με συμπεριφορά νεόπλουτων. Ο Βασίλης δεν αντέχει την ειρωνεία της τύχης και

καταλήγει σε φρενοκομείο για κάποια χρόνια. Ο εγκλεισμός του Βασίλη κρατείται κρυφός από την κοινωνία καθώς δεν τιμά το ζευγάρι.

Τελικά ο Βασιλάκης αποθεραπύεται και επιστρέφει στο σπίτι της αδερφής του και του γαμπρού του όπου συνειδητοποιεί ότι γίνεται εκδήλωση προς τιμή του γνωστού ποιητή Φανφάρα. Ο Φανφάρας χαίρει πλέον της εκτίμησης του Μάνου. Ο τελευταίος γίνεται μάλιστα και συνεταίρος με την κ. Φαρλάκου. Ο Βασιλάκης παθαίνει ένα δεύτερο σοκ και επανέρχεται στη πρότερη νοσηρή κατάσταση. Νομίζει ότι είναι κόκορας και κακαρίζει.

4.6. «Ξύπνα Βασίλη»

Η ταινία πραγματεύεται την κρίση των ιδεολογιών και ταυτοτήτων καθώς και την ομογενοποίηση που ακολουθεί την κατοχή του χρήματος.

Ο Βασιλάκης είναι συντηρητικός και πειθήνιος είναι ο υπάλληλος που σκύβει το κεφάλι στα αφεντικά, έχει αποδεχτεί την κοινωνική του θέση και δρα όπως πιστεύει ότι ορίζουν οι κανόνες. Εκτός από φτωχός είναι όμως και δεξιός οπότε αποδέχεται το γεγονός ότι δεν μπορεί να ανέλθει κοινωνικά αν δεν ευνοηθεί από την τύχη:

- *Βασίλης Βασιλάκης: Α! Σε μένα ,δεν το πιστεύω.
Μην απελπίζεσαι .Η τύχη είναι στραβή .Θέλει κυνήγημα!
300 λαχεία την ημέρα παίρνω! Κι άλλο κνηγητό;
Λαχάνιασα να την κνηγάω !Λαγωνικό έχω γίνει απ' το κνηγητό πια!*
- *Υπεύθυνος λαχείων: Μην απελπίζεσαι! Έτσι είναι η τύχη σου σήμερα! Κοιμάται
Αλλά ο κόκορας αύριο θα λαλήσει και θα την ζυπνήσει !*
- *Βασίλης Βασιλάκης: Όχι, άσ' την να κοιμάται ! Μπας και τη τσακώσω και στον ύπνο! Πού ξέρεις;*

Τη διάκριση αυτή την αντιλαμβάνεται έτσι κι ο ιδεολογικός αντίπαλος του Μάνος μόνο που εκείνος όντας αριστερός και κομμουνιστής πιστεύει ότι μόνο διεκδικώντας μπορεί να κερδίσει αυτά που του ανήκουν.

- *Μάνος Αποστόλου: Ε, ;όχι από τώρα ,Στέλλα. Αριστοκρατία ,βλέπεις
.Ερχόμαστε με το πάσο μας... Τι ανάγκη έχουνε;
Ας είναι καλά τα κορόιδα που δουλεύουνε γι' αυτήν.*
- *Στέλλα: Θα καθίσω να την περιμένω .Πειράζει;*

- Μάνος Αποστόλου: *Κάτσε. Κι εγώ θέλω παρέα να πιώ τον καφέ μου. Αύξηση θα της ζητήσεις;*
- Στέλλα: *Ναι, πώς ...τρελάθηκα να ακούσω τις αγριοφωνάρες της, πρωί-πρωί!*

Ο Μάνος έχει ταξική συνείδηση και μιλάει για εκμετάλλευση των εργαζομένων από τ' αφεντικά. Ο ίδιος προτρέπει την συνάδελφό του να ζητήσει αύξηση αν και αντιλαμβάνεται ότι η ενέργεια θα είναι άκαρπη.

- Μάνος Αποστόλου: *Θα στα φάει τα νεφρά η Φαρλάκαινα! Θα σου φάει και τα συκώτια σου!*

Εργοδοσία και εργάτες έχουν εκ διαμέτρου αντίθετα συμφέροντα. Η εκμετάλλευση του προλεταριάτου είναι δεδομένη.

Ο Μάνος σκιαγραφείται αρχικά με εκείνα τα αρνητικά χαρακτηριστικά (ελαφράδα, αστειότητα, ασεβή γλώσσα) που αρμόζουν σε έναν νέο επαναστάτη, κομμουνιστή. Χαρακτηρίζει τον ποιητή Φανφάρα ηλίθιο και ειρωνεύεται το έργο του:

- Μάνος Αποστόλου: *Ζητάνε "καταιγίδες "του Φανφάρα !*
- Στέλλα: *Α, έχει όμως επιτυχία το βιβλίο του!*
- Μάνος Αποστόλου: *Δεν είναι περίεργο. Πάντα υπάρχουν ηλίθιοι να θαυμάζουν ένα βλάκα!*

Η στάση του Μάνου φαίνεται αρχικά να ενέχει ιδεολογική ακεραιότητα καθώς έχει πεποιθήσεις αριστερές και γνωρίζει πως πρέπει κανείς να τις διεκδικήσει:

- Μάνος Αποστόλου: *Βρε , δεν πάει να λέει ότι θέλει; Και τι θα μου κάνει ; Ο καθένας έχει δικαίωματα διατυπώνει ελεύθερα τη γνώμη του.*
- Στέλλα: *Αν τ' ακούσει όμως ο Βασιλάκης θα πετάξει μέχρι εκεί πάνω!*
- Μάνος Αποστόλου: *Μπα ; Ο κύριος προϊστάμενος;*
- Στέλλα: *Αυτός έχει τον Φανφάρα για θεό του.*
- Μάνος Αποστόλου: *Φυσικό είναι ...Αρχι-ηλίθιος!*
- Στέλλα: *Ε ,όχι κι έτσι!*
- Μάνος Αποστόλου: *Γιατί ,επειδή πήρε προαγωγή; Όλοι ξέρουμε πως τη χρωστάει στους τεμενάδες που κάνει στη Φαρλάκαινα! Φουκαριστικός μισθός 3 και 50 και είναι ομοϊδεάτης με τους καρχαρίες!*
Χρειάζεται κι άλλο για να πάρεις το βραβείο της βλακειάς;

Για τον Μάνο όποιος συνεργάζεται με την εργοδοσία είναι βλάκας. Κανένας εργάτης δεν μπορεί να είναι φίλος με τον εργοδότη του. Ο Μάνος είναι καλά διαποτισμένος με τις κομμουνιστικές ιδέες και έχει αποκρυσταλλωμένη άποψη περί των εργασιακών.

Απ' την άλλη ο δεξιός και τίμιος Βασίλης δεν είναι μόνο δεξιός και τίμιος, διαθέτει και επιπλέον όλα εκείνα τα κοινωνικά χαρακτηριστικά που συνθέτουν ένα καλό λαϊκό παιδί. Απλοϊκός, ήσυχος, λιτός, ζει μόνος του σε ένα πολύ μικρό διαμέρισμα αλλά αναλαμβάνει και το χρέος να συντηρήσει τη μάνα και την αδερφή του γιατί το θεωρεί υποχρέωσή του ως άντρας και προστάτης της οικογένειας. Η πατριαρχική κοινωνία της εποχής προστάζει ότι οφείλει να προστατέψει το «αδύναμο» φύλο. Είναι τόσο αγνός που μοιάζει αρκετά αφελής.

Η ήπια προπαγάνδα που θέλει να περάσει ο Δαλιανίδης υπογραμμίζει εμφατικά τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα όλων των βασικών χαρακτήρων ακριβώς για να μεγαλώσει το χάσμα μεταξύ αριστερών και δεξιών ώστε η ζυγαριά να γυρίσει στο τέλος ξεκάθαρα προς τον συνετό Βασιλάκη.

Έτσι ο Μάνος είναι ακραία αρνητικός, ριζοσπαστικός και προσβλητικός ενίοτε με τους συναδέλφους του και αντιτίθεται στους μεγαλοαστισμούς και τις ψεύτικες επιδείξεις της αστικής κοινωνίας. Ως αριστερός έχει και το χαρακτηριστικό ότι προκαλεί τρόμο στον φιλήσυχο Βασίλη. Το αντίπαλο δέος της αριστερής κουλτούρας προκαλεί τρόμο. Απ' την άλλη ο Βασίλης αντλεί δύναμη και εξουσία από τη θέση του προϊσταμένου την οποία κατέχει πλέον:

- *Μάνος Αποστόλου: Α, δεν υπάρχει φόβος !Είμαστε παλιοί φίλοι με το Βασιλάκη! Εξ άλλου με φοβάται κιόλας!*
- *Στέλλα: Ναι, αλλά από τότε που έγινε προϊστάμενος ,αγρίεψε*

Ομιλεί τη γλώσσα της εργοδοσίας πλέον γιατί νοιώθει ότι κλείνει προς εκείνη την πλευρά. Ακόμη και η ανάγκη του υπαλλήλου να πάει στην τουαλέτα σχολιάζεται με υποψία από τον Βασιλάκη. Ο Βασιλάκης έχει ενστερνιστεί το ρόλο του εργοδότη καταπιεστή και δείχνει την εξουσία του, δεν αναγνωρίζει εργασιακά δικαιώματα:

- *Βασίλης Βασιλάκης: Α ναι! Η Νίτσα χασμουριέται και ο Κώστας έχει πάει προς ανάγκιν! Βλέπετε και την ανάγκη την κρατάμε για την ώρα της εργασίας. Δεν μπορούμε να τη διεκπεραιώσουμε σπίτι μας!*
- *Μάνος Αποστόλου: Να ορίσεις μια ώρα φιζ για την ανάγκη*
- *Βασίλης Βασιλάκης: Μάλιστα κύριε Μάνο! Πόσο θέλετε; μία; δύο ώρες; Να ορίσουμε κι ένα επίδομα .Περάστε το στα αιτήματα του σωματείου σας!*

Η εργοδότη κ. Φαρλάκου παρουσιάζεται αυστηρή και καταπιεστική τόσο που αποστεώνεται από κάθε είδους ανθρώπινου συναισθήματος. Δεν θα δεχτεί εντέλει ούτε στο υποτακτικό Βασιλάκη να δώσει την αύξηση που θα της ζητήσει για να επιβεβαιώσει τα λεγόμενα του Μάνου ότι η εργοδοσία είναι στυγνή:

- *Μάνος Αποστόλου: Θα στα φάει τα νεφρά η Φαρλάκαινα !Θα σου φάει και τα συκώτια σου!*

Ο ποιητής Φανφάρας είναι επίσης μια καρικατούρα. Ατάλαντος και ανούσιος ποιητής που ζει εις βάρος της πλουτοκρατίας. Μια πλουτοκρατίας που λόγω του μετασχηματισμού της εποχής δεν έχει βρει την ταυτότητά της και αρέσκεται σε εφήμερες διασκεδάσεις και επιδείξεις.

Η ιδεολογική αντιπαράθεση μεταξύ των δυο πρωταγωνιστών θα γίνει εντελώς ξεκάθαρη και ωμή στον παρακάτω διάλογο:

- *Βασίλης Βασιλάκης: Τι λες! Δε ντρέπεσαι! Δεν αισχύνεσαι ;Δε σέβεσαι τα ζένα κορίτσια ; Αλλά ΚΚΕ δεν είσαι; Ιερό και όσιο δεν έχετε εσείς! Καλά σας λένε μιάσμα*
- *Μάνος Αποστόλου: Με συγχωρείς, εγώ είμαι σοσιαλιστής!*
- *Βασίλης Βασιλάκης: Άσε ,όλοι τα ίδια λέτε*
- *Μάνος Αποστόλου: Όχι ,αυτό το λένε οι ηλίθιοι!*
- *Βασίλης Βασιλάκης: Δεν πάζ στο Άντε μη σε στείλω, που θα με πεις ηλίθιο!*

Η κυρίαρχη ιδεολογία της εποχής θεωρεί τους κομμουνιστές μιάσματα, ανατρεπτικά στοιχεία. Το ΚΚΕ είναι ακόμη ένα κόμμα μη αναγνωρισμένο από την επίσημη διοίκηση και οι κομμουνιστές κα' όλη την περίοδο της χούντας γνώρισαν νέο κύκλο διώξεων. Ο παραπάνω διάλογος λοιπόν, δεν φαντάζει παράδοξο εάν τον εντάξουμε μέσα στο ιστορικό του πλαίσιο. Ούτε καν ο αριστερός Μάνος δεν δέχεται το χαρακτηρισμό κομμουνιστής ως να ήταν κάτι μεμπτό.

Το ποίημα δε του Φανφάρα για την αριστερή ιδεολογία δίνει καθαρή εικόνα για το πως έβλεπε η κυρίαρχη ιδεολογία της εποχής την αριστερά. Αστραφτερή επικάλυψη χωρίς περιεχόμενο...

- *Βασίλης Βασιλάκης: Α! "Κό..."! Ναι! Αφήστε μεΛοιπόν "Κόκκινο τυρί μας δώσαν ,το τραπέζι όταν μας στρώσαν"Κόκκινο τυρί ..Το κοιτάμε ,το συζητάμε...*
- *Ποιητής Φανφάρας: 'Αλλά τέτοιο...*

- *Βασίλης Βασιλάκης: ...δε μασάμε''!*
- *Ποιητής Φανφάρας: Χρώμα ωραίο ,ευωδία κι από μέσα.....*
- *Βασίλης Βασιλάκης: αηδία.....*
- *Ποιητής Φανφάρας: Έξοχα! Έξοχα! Καταλαβαίνετε το νόημα αυτού του ποιήματος;*
- *Βασίλης Βασιλάκης: Αλίμονο! Είναι δυνατόν να μην το καταλαβαίνω; Όλη η σάτιρα για την κομμουνιστική ιδεολογία εκεί μέσα βρίσκεται, στο τυρί είναι.*
- *Ποιητής Φανφάρας: Θαυμάσια !Είμαι πάρα πολύ ευτυχής που μπορείτε και εμβαθύνετε στο νόημα της ποίησής μου!*

Απ' την άλλη η ιδεολογική σύγχυση της εποχής διαχέεται σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής ζωής. Η γυναίκα δεν μπορεί να έχει άλλο ρόλο από αυτόν της ταπεινής νοικοκυράς που δεν πίνει οινοπνευματώδη, δε βρίζει και φυσικά δε συμμετέχει σε πορείες και δεν διεκδικεί. Η Στέλλα όμως η αδερφή του Βασίλη δεν διαθέτει αυτά τα χαρακτηριστικά. Έχει όλα εκείνα τα «χαρίσματα» που φανερώνουν «μόλυνση» από την ασθένεια του κομμουνισμού:

- *Βασίλης Βασιλάκης: Δε μου λες μωρέ, τρελός είσαι ή τον τρελό παριστάνεις;*
- *Μάνος Αποστόλου: Γιατί; Επειδή δε θαυμάζω αυτόν τον γελοίο;*
- *Βασίλης Βασιλάκης: Γελοίος ο ποιητής Φανφάρας ; Πώς εκφράζεσαι έτσι; Δε φοβάσαι;*

Ο Μάνος χαρακτηρίζεται τρελός εξαιτίας των πεποιθήσεών του αλλά και της τόλμης του να μη δείχνει θαυμασμό στον ποιητή. Η Στέλλα «έχει τα μυαλά της πάνω απ' το κεφάλι» επειδή δεν θέλει να γίνει δασκάλα. Η εποχή προστάζει να θαυμάζουμε αυτό που θαυμάζει η εξουσία είτε το κατανοούμε είτε όχι. Το χρήμα διαφεντεύει την ιδεολογία και όχι το ιδεολογικό εποικοδόμημα την οικονομία³ όπως διατείνεται ο Μάρξ.

Το ιδεολογικό αδιέξοδο είναι έντονο και αφορά και τις δυο πλευρές, αριστερούς και δεξιούς αλλά και όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής. Κι ο δεξιός Βασίλης θα σκύψει το κεφάλι στις συμβάσεις και τα «πρέπει» και θα υπηρετήσει με ζήλο και ταπεινότητα τόσο την εργοδότηριά του όσο και όλα αυτά που εκείνη πρεσβεύει. Και ο αριστερός Μάνος με τη Στέλλα θα ξεπουλήσουν τις ιδέες τους θαμπωμένοι από ένα κόσμο σαθρό, ψεύτικο και κενό.

³ Μαρξ ιδεολογικό εποικοδόμημα

Αλλά ωστόσο Βασίλης θα κάνει τη διαφορά όταν πια θα δει όλες τις σταθερές της ζωής του να καταρρέουν. Θα τρελαθεί και θα αρχίζει να κακαρίζει σαν κόκορας, κάνοντάς μας να αναρωτηθούμε ευλόγως ποιος είναι πραγματικά ο τρελός; Αυτός ή οι άλλοι που στο όνομα του χρήματος ξέχασαν τα πιστεύω τους και μαϊμουδίζουν ενσωματωμένοι πλήρως σε έναν κόσμο καταπίεσης, αυθαιρεσίας και επιδειξιμανίας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο διάλογος των δύο πρωταγωνιστών κατά τη στιγμή της συνάντησής τους στο σπίτι του Βασίλη όπου ο Μάνος θέλει να ζητήσει το χέρι της αδερφής του:

- *Βασίλης Βασιλάκης: Εσύ δεν άλλαζες μυαλά, λοιπόν!*
- *Μάνος Αποστόλου: Να σου πω ρε Βασίλη, με όλο το θάρρος που μου δίνει η μέλλουσα συγγένειά μας θα μου επιτρέψεις να σου πω αυτό που σου έλεγα ανέκαθεν.*
Βασίλη δεν ακολουθείς το δρόμο το σωστό
- *Βασίλης Βασιλάκης: Εγώ δεν ακολουθώ; Εσύ δεν ακολουθείς!*
- *Μάνος Αποστόλου: Ας πάρουμε το θέμα της Φαρλάκαινας,*
- *Βασίλης Βασιλάκης: Κυρία Φαρλάκου!*
- *Μάνος Αποστόλου: Βλέπεις; Και μόνο που λέω Φαρλάκαινα την εργοδότριά σου, θυμώνεις! Τι σημαίνει αυτό;*
- *Βασίλης Βασιλάκης: Τι σημαίνει; Αγωγή, καλή συμπεριφορά, σεβασμό προς αυτούς που μας δίνουν εργασία και ζούμε!*
- *Μάνος Αποστόλου: Νιώθεις σεβασμό... σχεδόν ευγνωμοσύνη για αυτήν που σε εκμεταλλεύεται, που θησαυρίζει απ' τον μόχθο σου! Ξύπνα Βασίλη!*

Ο Βασίλης δίνει μάθημα αγωγής και συμπεριφοράς προς τους κοινωνικά ανώτερους στην ιεραρχία. Δεν μπορεί λέει να μη σεβόμαστε αυτούς που μας δίνουν ψωμί! Όλη του η ζωή άλλωστε είναι χτισμένη πάνω σε αυτό το μοτίβο. Κι ενώ ο ίδιος απεχθάνεται τους επαναστάτες και τα ανατρεπτικά στοιχεία θα βγει απ' το λήθαργο και θα διεκδικήσει εντέλει τα δίκια του:

- *Βασίλης Βασιλάκης: Εμένα τώρα λαχείο είναι ο μισθός μου! Που τη Δευτέρα θα τον αυξήσω! Θα πάω στη Φαρλάκαινα και θα της τα πω χύμα... «Κυρία μου, θέλω αύξηση, τελείωσε!»*
- *Μάνος Αποστόλου: Μπράβο, ρε Βασίλη! Κοίτα άμα αρχίσει τα μου, σου, του.... Ν' αγριέψεις!*
- *Βασίλης Βασιλάκης: Ταύρος ,παιδί μου! Με το κεφάλι θα μπω! Έτσι!*

- *Μάνος Αποστόλου: Μπράβο ρε Βασίλη, πρόοδος, πρόοδος!*
- *Βασίλης Βασιλάκης: Δε με ξέρεις εμένα καλά! Έτσι και πάρω φόρα ,γης μαδιάμ θα τα κάνω εκεί μέσα ,όλα!*

Μόνο που δεν θα δικαιωθεί. Η δική του αντίσταση δεν θα φέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Η εργοδοσία θα υπερισχύσει όπως ο καπιταλισμός στο τέλος πάντα θριαμβεύει. Και ο Βασιλάκης θα τρελαθεί κάνοντας τον κόκορα. Γιατί όταν αυτός ως αδικημένος εργάτης ζήτησε το δίκιο του δεν εισακούστηκε. Όταν αυτός κυνηγούσε την τύχη του με το λαχείο δεν το κέρδιζε. Όσοι τολμούν να διεκδικήσουν το δίκιο τους μπλέκονται στα γρανάζια του καλά στημένου μηχανισμού, που διαθέτει πάντα όλα τα μέσα για να τους υποτάξει. Ο λαός υπομένει τη μοίρα του που μόνο μέσω της τύχης μπορεί να δρομολογηθεί (Ελίζα Αννα Δελβερούδη, 1997).

Συμπεράσματα

Η απεικόνιση πτυχών της κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής τους, αποτέλεσε το βασικό σεναριακό άξονα των δύο ταινιών, του Αλέκου Σακελλάριου και του Γιάννη Δαλιανίδη, που αναλύσαμε παραπάνω. Και οι δυο σκηνοθέτες, θέλησαν να σατιρίσουν τα πολιτικά ήθη της εποχής. Μιας εποχής που χαρακτηρίζεται από την έντονη ιδεολογική σύγχυση και τον πολιτικό διχασμό. Μιλάμε για τα σκοτεινά χρόνια της δικτατορίας των συνταγματαρχών όπου η λογοκρισία υπήρξε σκληροπυρηνική και έκοβε τα πάντα. Οι ήρωές τους είναι απλοί, καθημερινοί άνθρωποι, που έρχονται σε ιδεολογικές και πολιτικές αντιπαραθέσεις, συγχέουν τα πιστεύω τους, συγκρούονται και μπερδεύονται αποκαλύπτοντας τη γενικότερη ιδεολογική σύγχυση που επικρατεί.

Και μπορεί οι δυο σκηνοθέτες να θέλουν να καυτηριάσουν την αριστερά της εποχής τους σήμερα ωστόσο διαπιστώνουμε ότι και οι δυο ταινίες δίνουν με έξυπνο τρόπο την ιδεολογική σύγχυση της εποχής τους. Από τη μια ο δεξιός λαϊκισμός που αρκείται σε μια ψεύτικη εικόνα του «καλού» και «συνετού» ξορκίζοντας οτιδήποτε δεν ταιριάζει στη ρητορική του και από την άλλη μια ταλαιπωρημένη αριστερή ιδεολογία που ψάχνει να βρει τον εαυτό της μέσα στη μετεμφυλιακή Ελλάδα.

Αν και οι δυο σκηνοθέτες δεν δείχνουν να παίρνουν θέση απέναντι στα πράγματα ή καλύτερα δεν είναι πρώτιστα αυτή η πρόθεσή τους εντέλει μας μεταφέρουν το ιδεολογικό αδιέξοδο της εποχής τους που ακόμη και σήμερα προβληματίζει.

Οι ταινίες αυτές γυρίζονται στη συγχρονία τους, και τα σενάρια τους τροφοδοτούνται ιδιαίτερα από το πολιτισμικό και κοινωνικό προφίλ της κοινωνίας της εποχής. Στη δεκαετία αυτή που η Ελλάδα αλλάζει με συγκλονιστικούς ρυθμούς. Εποχή γεμάτη πολιτικά και κοινωνικά κινήματα, έντονες ιδεολογικές αναζητήσεις, πολιτικές αλλαγές, ανατροπές και αντιφάσεις αλλά και βιομηχανική ανάπτυξη, ξεπερνάει τις δεσμεύσεις και τους περιορισμούς του παρελθόντος και αναζητά την ταυτότητά της μέχρι να ξαναμπει στο γύψο με την επιβολή της Χούντας.

Έτσι ο Αλέκος Σακελλάριος, το 1966, θα αντιπαραβάλει τον συνδικαλιστή εργάτη με τη σοσιαλίστρια εργοδότρια που ονειρεύεται να διευθύνει ένα εργοστάσιο σαν κοινόβιο, θα τους φέρει σε σύγκρουση και στο τέλος θα τους παντρέψει και μαζί με αυτούς θα «παντρέψει» και το τεράστιο ιδεολογικό χάσμα που τους χωρίζει. Μια ταινία ανάλαφρη και επιδερμική ως προς τη διαπραγμάτευση του θέματος που ωστόσο ακόμη κι έτσι λογοκρίθηκε.

Ο Δαλιανίδης εν μέσω της χούντας των συνταγματαρχών θα τολμήσει να τσουβαλιάσει νεόπλουτους δεξιούς, βολεμένους συνδικαλιστές και ξεπουλημένους αριστερούς και θα χρωματίσει με γλαφυρό τρόπο το πλήρες ιδεολογικό αδιέξοδο της κοινωνίας της εποχής του.

Οι ταινίες θ' αφήσουν εποχή και θα χαραχτούν στη μνήμη του κοινού, ως μοναδικές στο είδος τους. Αποτυπώνουν με τον καλύτερο τρόπο την πραγματικότητα της εποχής τους αλλά παραμένουν καυστική σάτιρα γεμάτη άβολές αλήθειες και επίκαιρες αναζητήσεις.

Η επιλογή των ταινιών έγινε λόγω του θέματος που πραγματεύονται. Μας μεταφέρουν τα πολιτικά ήθη της εποχής και μας γνωρίζουν την νοοτροπία των ανθρώπων της και τις πρακτικές τους.

Με απολαυστικό τρόπο, γνωρίζουμε μαχητές αριστερούς που διεκδικούν τα δικαιώματά τους εργασιακά και όχι μόνο. Βλέπουμε δεξιούς βολεμένους και «φρόνιμους» να δίνουν μαθήματα ζωής, να συγκρούονται και να εκδικούνται στο όνομα της επιχείρησης και του κέρδους. Βλέπουμε το «κεφάλαιο» να παντρεύεται με τον μαχόμενο Προλετάριο και να τα βρίσκουν ειρηνικά. Βλέπουμε τους αγωνιστές αριστερούς να εισέρχονται στα δεξιά σαλόνια και να γίνονται δούλοι του χρήματος. Βλέπουμε εντέλει ένα συνονθύλευμα ιδεολογιών και αδιεξόδων επίκαιρο όσο ποτέ.

Ο Γιάννης Δαλιανίδης που διασκευάζει πιστά το ομότιτλο θεατρικό έργο του Δ. Ψαθά, ρίχνει μια αφελή ματιά στα πολιτικά πράγματα της εποχής και παρουσιάζει μια αρνητική εικόνα των αριστερών (Μάνος και Στέλλα). Φαντάζουν αμοραλιστές, άτομα

που διατυμπανίζουν λόγια του αέρα και ανά πάσα στιγμή είναι έτοιμα να ξεπουλήσουν τα πιστεύω τους για να μεταπηδήσουν στην απέναντι όχθη. Συγχρόνως όλη η αριστερή κριτική του συνδικαλιστή Μάνου και το αγωνιστικό φρόνημα της Στέλλας πέφτουν στο κενό ενώ τελικά τη στάση τους θα υιοθετήσει ο «τρελός» Βασίλης όταν πείθεται να επαναστατήσει κι ο ίδιος. Μήπως εν τέλει ο αριστερός πολιτικός λόγος είναι γνώρισμα των σαλεμένων; (Δελβερούδη 1997).

Ο Σακελλάριος απ' την άλλη, λίγο πριν από την κήρυξη της στρατιωτικής χούντας και τρία χρόνια μετά τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη, σκανδαλίζει με τα σοσιαλιστικά ιδεώδη που προβάλλει σε μια κατά τ' άλλα ανάλαφρη κωμωδία. Κι εδώ οι αριστεροί χρησιμοποιούν τη γλώσσα του συνδικαλισμού, είναι αγωνιστές και αντιδραστικοί απέναντι στην καταπιεστική εργοδοσία και μαχητές. Αλλά η αντίδραση και εδώ πέφτει στο κενό γιατί το χάσμα γεφυρώνεται με την γλυκιά και γεμάτη κατανόηση Λίζα που σπάει το ταξικό φράγμα και πλησιάζει τους εργάτες σαν ίση προς ίσους. Εδώ ακόμη και η κρατική εξουσία είναι «καλή» και εξισορροπεί την κατάσταση.

Και το σενάριο δίνει την απλοϊκή λύση: Ο τίμιος αγωνιστής εργάτης παντρεύεται την αστή κόρη του εργοστασιάρχη και μεμιάς τα εργασιακά ζητήματα εξαφανίζονται. Ευθύς εξ αρχής δεν υπήρχε λόγος λοιπόν για πύρινα λόγια και πορείες ειρήνης...

Πέρα από τις διαφορές στις σκηνοθετικές ματιές του κάθε σκηνοθέτη, η επισκόπηση των ταινιών αυτών μας έδωσε μια σαφή εικόνα των βασικών χαρακτηριστικών και της νοοτροπίας των ανθρώπων της εποχής του '60 και '70.

Με την παραδοχή ότι ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελέσει μαρτυρία ως πηγή για έναν ιστορικό, μπορέσαμε ν' αντλήσουμε στοιχεία από τις ταινίες, που θα μας βοηθήσουν ν' αποδώσουμε την πολιτική και ιδεολογική πραγματικότητα της δεκαετίας που μελετάμε. Βέβαια, θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ότι πρόκειται για μυθοπλασία και σε καμία περίπτωση δεν αναπαριστά την πραγματικότητα καθεαυτή.

Γεγονός είναι ότι και οι δυο ταινίες μας επέτρεψαν να καταγράψουμε συμπεριφορές, πρακτικές και νοοτροπίες που σχετίζονται με τα πολιτικά πράγματα της εποχής τους.

Τα αριστερά πρόσωπα διακρίνονται κυρίως για τον χαρακτηριστικό τους λόγο και επιδιώκουν τη σύγκρουση. Συγχρόνως ο λόγος αυτός πάντα καταλήγει κούφιος γιατί πάντα το σενάριο τον ακυρώνει. Έτσι ο αριστερός φαντάζει καρικατούρα, γραφική φιγούρα που μιλάει απλά για να μιλάει με τον ίδιο πάντα τρόπο. Απ' την άλλη οι «εθνικόφρονες» δεν παρουσιάζουν ανάλογα χαρακτηριστικά. Μιλάνε συνήθως με τη φωνή της λογικής που προσπαθεί να αντικρούσει τον αριστερό λόγο.

Η απεικόνιση του αριστερού τελικά, και στις δυο ταινίες, παρουσιάζει ομοιότητες. Αφήνει την ίδια γεύση είτε πρόκειται για το παιδί του λαού που διεκδικεί τα εργασιακά του δικαιώματα είτε για τον φτωχό υπαλληλάκο που αντιτίθεται στη μπουρζουαζία είτε ακόμη και για την «αντάρτισσα» αδερφή που συμμετέχει σε πορείες. Όλοι τους είναι «ελαφροί» στα μυαλά τους, μιλάνε την ίδια γλώσσα και γίνονται γραφικοί. Και όλοι τους θα «παντρευτούν» το «κεφάλαιο» για να αφήσουν τα αριστερά τους πιστεύω να αιωρούνται...

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Στοιχεία για τις ταινίες⁴

«Η κόρη μου η σοσιαλίστρια» (1966)

Στοιχεία: μουσική , ρομαντική ,κωμική

Χρώμα: Ασπρόμαυρη

Διάρκεια: 94 λεπτά

Έτος παραγωγής: 1966

Γλώσσα: Ελληνική

Σκηνοθεσία Αλέκος Σακελλάριος

Παραγωγή : Θ.Δανασκηνός –Β.Μιχαηλίδης

Σενάριο: Αλέκος Σακελλάριος

Ηθοποιοί

Αλίκη Βουγιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Σταύρος Ξενίδης, Χρόνης Εξαρχάκος, Νικήτας Πλατής, Αλίκη Ζαρβεδινού, Ντίνος Καρύδης, Πέτρος Λοχαίτης, Γιάννης Σαββαΐδης , Χρυσή Κοζύρη, Χρήστος Μάντζαρης, Μάκης Γιαννόπουλος, Νίκος Τσούκας, Γιώργος Μεσσάλας, Αλέκος Ζαρταλούδης, Γιώργος Γιολδάσης, Ανδρέας Τσάκωνας, Φιλήμων Μεθυμάκης, Γιάννης Ματτός, Χρήστος Νάτσιος, Στέλιος Τσολακάκης, Κώστας Καφάσης.

Διεύθυνση Φωτογραφίας

Δήμος Σακελλαρίου

Μοντάζ

Ντίνος Κατσουρίδης

Ήχος : Νίκος Δεσποτίδης

Μουσική: Γιώργος Ζαμπέτας

Τραγούδι: Αλίκη Βουγιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ

Χορογραφίες :Μανώλης Καστρινός

Διεύθυνση παραγωγής: Βίων Παπαμιχάλης ,Γιάννης Πετροπουλάκης, Τάκης Βουγιουκλάκης

Ντεκόρ :Πέτρος Καπουράλης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΤΑΙΝΙΑΣ

Η Λίζα ,μοναχοκόρη του εργοστασιάρχη Δέλβη, επιστρέφει στην Αθήνα από το Λονδίνο όπου σπούδαζε. Η Λίζα έχει προοδευτικές ιδέες που συγκρούονται με εκείνες του πατέρα της. Στη διάρκεια μια πορείας ειρήνης ,στην οποία έλαβε μέρος παρά την απαγόρευση του πατέρα της ,καβγαδίζει με έναν εργάτη και καταλήγουν στο αστυνομικό τμήμα. Μέσα από κωμικές καταστάσεις ένας έρωτας γεννιέται.

«Εύπνα Βασίλη» (1969)

Στοιχεία: κωμική,σατιρική

Χρώμα: Ασπρόμαυρη

⁴ Οι πληροφορίες για τις ταινίες αντλήθηκαν από τους δικτυακού τόπους:

Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, <http://www.gfc.gr/>, CAMERA STYLO ONLINE,

<https://camerastyloonline.wordpress.com/> και Ταινιοθήκη της Ελλάδας, Μουσείο κινηματογράφου,

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

Διάρκεια: 81 λεπτά
Ηχος: Μικές Δαμαλάς
Έτος παραγωγής: 1969
Γλώσσα: Ελληνική
Παραγωγή: Φίνος Φίλμ

Σκηνοθεσία

Γιάννης Δαλιανίδης

Σενάριο

Γιάννης Δαλιανίδης

Ηθοποιοί

Γιώργος Κωνσταντίνου, Έλενα Ναθαναήλ, Αλέκος Αλεξανδράκης, Ελένη Ζαφειρίου, Γιώργος Τσιτσόπουλος, Τασσώ Καββαδία, Χρήστος Δοξαράς, Γιώργος Μιχαλακόπουλος, Περικλής Χριστοφορίδης, Άγγελος Μαυρόπουλος, Νάσος Κεδράκας, Γιούλη Σταμουλάκη, Δημήτρης Κουκής, Κόκα Στυλιανού, Έυα Φρυδάκη, Ανθή Γούναρη, Σωτήρης Τζεβελέκος, Λόλα Μαζαράκη.

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Νίκος Γαρδέλης

Μοντάζ: Πέτρος Λύκας

Μουσική: Μίμης Πλέσσας

Ήχος: Μικές Δαμαλάς

Ντεκόρ: Μάρκος Ζέρβας

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΤΑΙΝΙΑΣ

Ο Βασίλης Βασιλάκης (Γιώργος Κωνσταντίνου) είναι ένας χαμηλόμισθος υπάλληλος ενός εκδοτικού οίκου. Εντούτοις, οι πεποιθήσεις του είναι ιδιαίτερα συντηρητικές και δείχνει υπερβολικό σεβασμό στην προϊσταμένη του, κα Φαρλάκου (Τασσώ Καββαδία). Για τον λόγο αυτό, έρχεται συχνά σε αντιπαράθεση με το συνάδελφό του Μάνο Αποστόλου (Αλέκος Αλεξανδράκης), ο οποίος έχει εκ διαμέτρου αντίθετες αντιλήψεις. Εξάλλου, ο Βασίλης προσπαθεί να λύσει το οικονομικό του πρόβλημα αγοράζοντας λαχεία, όμως δεν έχει τύχη.

Ο ποιητής Τιμολέων Φανφάρας (Γιώργος Μιχαλακόπουλος) συνεργάζεται με τον εκδοτικό οίκο και χαίρει της εκτίμησης της κας Φαρλάκου και του Βασίλη, όχι όμως και του Μάνου. Έτσι ο Μάνος, ο οποίος αρθρογραφεί σε μια φιλοαριστερή εφημερίδα, καταφέρεται εναντίον του ποιητή με περιφρονητικούς χαρακτηρισμούς. Αυτό έχει ως συνέπεια την απόλυσή του.

Η Ντίνα (Έλενα Ναθαναήλ), αδερφή του Βασίλη, μαζί με τη μητέρα τους (Ελένη Ζαφειρίου), καταφθάνουν από το χωριό στην Αθήνα μετά από ένα επεισόδιο που είχε η Ντίνα με τον κοινοτάρχη. Με αφορμή αυτό το περιστατικό, ο Βασίλης ανακαλύπτει προς φρίκη του ότι η αδελφή του έχει αριστερή δραστηριότητα. Εξοργίζεται, δε, ακόμα περισσότερο όταν μαθαίνει ότι η Ντίνα έχει συνάψει δεσμό με το Μάνο και σκοπεύει να τον παντρευτεί.

Τελικά, ο Μάνος όχι μόνο γίνεται γαμπρός του Βασίλη, αλλά καταφέρνει να κάμψει τις συντηρητικές του πεποιθήσεις και να τερματίσει τη μανία του με την αγορά λαχείων. Έτσι, ο Βασίλης αποφασίζει να ζητήσει επιτακτικά αύξηση από την προϊσταμένη του, η οποία όμως αρνείται και στη συνέχεια τον απολύει.

Στο μεταξύ, ο Μάνος αγοράζει ένα λαχείο από έναν επίμονο λαχειοπώλη τον οποίο έχει διώξει ο Βασίλης, και το λαχείο αυτό κερδίζει ένα μεγάλο ποσό.

Αυτή η ειρωνεία της τύχης επιδρά πολύ άσχημα στην ψυχολογία του Βασίλη, που καταλήγει στο φρενοκομείο, νομίζοντας ότι είναι κόκορας (έτσι λέγανε το πρακτορείο που αγόραζε τα λαχεία). Από την άλλη, ο απότομος πλουτισμός μεταβάλλει τις αντιλήψεις του Μάνου και της Ντίνας, που αποκτούν νοοτροπία και συμπεριφορά νεόπλουτων.

Ο Βασίλης μένει στο φρενοκομείο για κάποια χρόνια, με μοναδικό επισκέπτη τον Περικλή (Γιώργος Τσιτσόπουλος), έναν φίλο του, καθώς η αδερφή του και ο γαμπρός του πλέον ασχολούνται με επενδύσεις και απλά του στέλνουν χρήματα για τα έξοδά του. Στον κόσμο έχουν πει ότι μετανάστευσε στην Αργεντινή γιατί κληρονόμησε κάποιον πλούσιο θείο του, καθώς θέλουν να αποκρύψουν πού βρίσκεται στην πραγματικότητα.

Μετά την αποθεραπεία του, ο Βασίλης επισκέπτεται την αδερφή του και τον γαμπρό του, που έχουν αλλάξει εντελώς τρόπο ζωής.

Τους πετυχαίνει να διοργανώνουν μια δεξίωση, και μετά τις ανεπιτυχείς προσπάθειές τους να τον απομακρύνουν με προσχήματα από το χώρο της εκδήλωσης που θα συγκεντρωθούν οι καλεσμένοι, μαθαίνει πως η γιορτή γίνεται προς τιμήν του ποιητή Φανφάρα, επειδή μεσολάβησε για τη σύναψη της συνεργασίας, καθώς και ότι ο Μάνος έχει γίνει συνétairos πλέον με την κυρία Φαρλάκου. Το σοκ που παθαίνει είναι τόσο ισχυρό, που επαναφέρει μέσα του την ταυτοπροσωπία με τον κόκορα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Σολδάτος Γ.(1999) *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τόμος Α (1900-1967), εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ.
- Σολδάτος, Γ.(1999) *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τόμος Β (1967-1990), εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ.
- Σολδάτος ,Γ.(2000) *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τόμος Γ (1990-2000), εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ.
- Δελγηκιαούρη ,Α.(2012) *Πολιτικός λόγος και τηλεόραση, Πολιτική, Ιδεολογία και ΜΜΕ*, Εκδόσεις Επίκεντρο.
- Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχαϊμερ,(1984). *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Ύψιλον
- Νικολακάκης ,Γ.(1998)*Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ, θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, ΑΘΗΝΑ
- Σωτηροπούλου ,Χ.(1995). *Η διασπορά στον Ελληνικό κινηματογράφο* .Εκδόσεις Θεμέλιο.
- Κολοβός ,Ν.(1988). *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*. Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Σεραφεινίδου ,Μ.(1999) *Κοινωνιολογία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας*, Gutenberg, , σελ.376-377
- Κονδύλης Π.(1991) *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και απ' το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Εκδόσεις Θεμέλιο .
- Kracauer S,(1983). *Θεωρία του κινηματογράφου, η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, εκδόσεις Κάλβος
- Giddens A. (1982), *Εισαγωγή στην Κοινωνιολογία*, εκδόσεις Οδυσσέας
Βλ. Παπαταξιάρχης Ε. – Παραδέλλης Θ., Ταυτότητες και φύλλο στη σύγχρονη Ελλάδα, Αλεξάνδρεια 1998
- Hoppe H.H. (2007), *A Theory of Socialism and Capitalism, Economics, Politics and Ethics*, Kluver Academic
- Αντωνοπούλου,Μ.(1991). *Θεωρία και ιδεολογία στη σκέψη των κλασικών της κοινωνιολογίας*, Εκδόσεις. Παπαζήση.
- Κυριαζή Ν.(2002) *Η κοινωνιολογική έρευνα, κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα
- Μ. Μαρτέν (1984) *Η γλώσσα του κινηματογράφου*

M. Ferro.(1998) «Το φιλμ και οι κινηματογραφικές πηγές ως μέσα για την ανάλυση των κοινωνιών», στο Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ, Γιώργος Νικολακάκης, εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, ΑΘΗΝΑ

Σεραφετινίδου,Μ.(1999) ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ(2005). Ο ρόλος των μέσων στην αναπαραγωγή του σύγχρονου καπιταλισμού, ΕΚΔΟΣΕΙΣ :GUTENBERG, ΑΘΗΝΑ .

Φλιτούρης Λ, *Ο εμφύλιος στο «σέλιλοϊντ»: μνήμες νικητών και ηττημένων στον ελληνικό κινηματογράφο*, ανακτήθηκε από <http://uoι.academia.edu/FlitourisLampros/Papers/699944/>

Δελβερούδη(1997) . *Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου*, Περιοδικό «Τα ιστορικά», περιοδική έκδοση ιστορικών σπουδών, τόμος δέκατος τέταρτος, τεύχος 26,156.

Fernando Ramalho Martins, *Η θεωρία της Διοίκησης σε κριτική προοπτική. Μια μαρξιστική προσέγγιση*, Περιοδικό Τα θολά νερά του εθνικισμού, Ιανουάριος – Μάρτιος 2019.

Μηνακάκης,Β.(2018). *Μοντέλα εργασίας και μοντέλα ζωής: από τις απαρχές έως τη «χρυσή τριακονταετία» του καπιταλισμού*, Περιοδική, θεωρητική και πολιτική επιθεώρηση, τεύχος 07.

Κωστούλα Κ.(2011), *«Όταν ο Κινηματογράφος αναπαριστά τη μνήμη»*, Ουτοπία.

Κομνηνού,Μ. *Κινηματογράφος - Ιδεολογία – Κριτική Στην Ελλάδα Στην Περίοδο 1950-1967*, 1993

Φρίντριχ Έγκελς,(2006). *Σοσιαλισμός ουτοπικός και επιστημονικός*, Εκδόσεις Μαρξιστικό Βιβλιοπωλείο

Μητροπούλου Α.(2006), *Ελληνικός κινηματογράφος*, εκδόσεις Παπαζήση.

Μαουρίτσιο ,Φ. (2021) Ουτοπία και ιδεολογία. Ανακτήθηκε από efsyn.gr/themata/idees-palies-kai-nees/298896_oytopia-kai-ideologia

Δερμεντζόπουλος, Χ. (2010), «Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950-1975)», Ουτοπία, τ. 90 (Μάιος – Ιούνιος).

Βλ. J. Butler,(2016) *Παραστατικές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στην φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία*.

Καρτάλου Αθηνά. (2005) *Το ανεκπλήρωτο είδος : οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας της "Φίνος Φίλμ"*, Πάντειο Πανεπιστήμιο.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Schweinitz, Jörg. Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie, Berlin, Akademie Verlag, Zeitschrift für Medienpädagogik

Marx K. Das Kapital (1890)

Feminism and Women's Rights Movements, <https://www.coe.int/en/web/gender-matters/feminism-and-women-s-rights-movements>

Komninos M (2011), *Representations of women in Greek Cinema*,
<http://www.tainiothiki.gr/el/erevna-ekpaidefsi/arthrografia/287-representations-of-women-in-greek-cinema-2>

Kriedte P. (2012). *Migration, Gewerbepolitik und Industrialisierung. Die letzte Phase der West-Ost-Wanderung und die Anfänge des mittelpolnischen Textilindustriereviers (1815-1850)*

Wood J.C and Wood M.C. (2003). *Henry Ford, Critical Evaluations in Business and Management*, Routledge.