



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

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΣΤΗΝ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΖΩΗ – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ  
ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΘΑΝΑΣΗ ΒΕΓΓΟΥ**

**ΤΡΑΟΥΔΑ ΜΑΡΙΑ (4442)  
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΤΖΩΤΖΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ**

**ΚΑΣΤΟΡΙΑ, 2024**

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι να διερευνήσει τα πολιτικά στοιχεία και το πώς αυτά αναδεικνύονται μέσα από σκηνές, γεγονότα και περιστατικά της καθημερινότητας που υπάρχουν σε ταινίες με τον Θανάση Βέγγο. Για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος, πραγματοποιείται ανάλυση δύο εκ των ταινιών του που παράγονται η πρώτη το 1962 και η δεύτερη το 1980. Η μελέτη εξετάζει επίσης το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν αυτές οι ταινίες. Συνδέοντας τις ταινίες με το ιστορικό και κοινωνικό τους υπόβαθρο, η έρευνα εντοπίζει κινηματογραφικές αναφορές που μπορούν να ερμηνευθούν ως πολιτικός σχολιασμός και κριτική της σύγχρονης ιστορικής περιόδου.

Η εστίαση γίνεται ιδιαίτερα στον βαθμό στον οποίο το εκάστοτε πολιτικό σχόλιο στοχεύει την περίοδο της Κατοχής και της Αντίστασης και τον αντίκτυπό της μεταπολίτευσης και της εισόδου της χώρας στην ΕΟΚ στους ανθρώπους εκείνης της εποχής. Επιπλέον, η μελέτη επιδιώκει να αποκαλύψει τις αφηγηματικές τεχνικές και τους κώδικες που χρησιμοποιούσαν οι ηθοποιοί για να περάσουν με έμμεσο τρόπο τα μηνύματά τους στο κοινό.

Ένα επαναλαμβανόμενο στοιχείο σε αυτές τις ταινίες είναι ο χαρακτήρας του «Θανάση», που λειτουργεί ως σημείο αναφοράς για τους θεατές και καθιερώνεται ως τέτοιος από την αρχή της κάθε ταινίας. Η εξέταση επικεντρώνεται στην ανισότητα μεταξύ της κουλτούρας που επικρατούσε εκείνη την εποχή και της απεικόνισης της λαϊκής κουλτούρας μέσα από τον χαρακτήρα «Θανάση». Τελικά, η πολιτική ιδεολογία και το μήνυμα που μεταδίδει ο «Θανάσης» συνδέονται με την πολιτική σφαίρα της Αριστεράς και τις μακροχρόνιες παραδόσεις της δημοκρατίας.

**Λέξεις – Κλειδιά:** κωμωδία, ιδεολογία, κοινωνικές αναπαραστάσεις, λαϊκή κουλτούρα, κινηματογράφος

## **ABSTRACT**

The purpose of this thesis is to investigate the political elements and how they emerge through scenes, events and incidents of everyday life that exist in movies with Thanasis Veggos. To achieve this goal, an analysis is carried out of two of his films, the first produced in 1962 and the second in 1980. The study also examines the wider context in which these films were created. By connecting the films to their historical and social background, the research identifies cinematic references that can be interpreted as political commentary and criticism of the modern historical period.

The focus is particularly on the extent to which each political commentary targets the period of Occupation and Resistance and the impact of postcolonialism and the country's entry into the EEC on the people of that time. In addition, the study seeks to reveal the narrative techniques and codes used by the actors to indirectly convey their messages to the audience.

A recurring element in these films is the character of "Thanasis", who acts as a reference point for the viewers and is established as such from the beginning of each film. The examination focuses on the disparity between the culture prevailing at the time and the depiction of popular culture through the character "Thanasis". Ultimately, the political ideology and message conveyed by "Thanasis" are linked to the political sphere of the Left and the long traditions of democracy.

**Keywords:** comedy, ideology, social representations, popular culture, cinema

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Η ολοκλήρωση της πτυχιακής αυτής εργασίας θα ήταν αδύνατη χωρίς την πολύτιμη καθοδήγηση και υποστήριξη του καλού ανθρώπου και καθηγητή μου κ. Τζώτζη Βασίλειο. Του εκφράζω ένα βαθύ ευχαριστώ για όλη τη πολύτιμη βοήθεια που μου προσέφερε. Θέλω, επίσης, να ευχαριστήσω βαθιά τον σύντροφό μου για την αμέτρητη συμπαράσταση και κατανόηση που έδειξε καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου. Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω πολύ τους γονείς μου Τραούδα Θεοφάνη & Ιακωβίδου Φεβρωνία, τα αδέρφια μου Αντώνιο & Κωνσταντίνο και τον θείο μου Τραούδα Βασίλειο οι οποίοι υπήρξαν πάντα ένα ανεκτίμητο στήριγμα για μένα και στους οποίους οφείλω όλη τη διαδρομή των σπουδών μου, μέχρι σήμερα.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	1
ABSTRACT.....	2
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 <sup>ο</sup> : Η ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ .....	10
1.1 Η έννοια της ιδεολογίας κατά τον Μαρξ.....	10
1.2 Η πρακτική εφαρμογή της ιδεολογίας κατά τον Αλτουσέρ.....	12
1.3 Η δύναμη του κινηματογράφου ως εργαλείου αλλαγής και επιρροής .....	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 <sup>ο</sup> : ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΕΙΔΗ ΤΑΙΝΙΩΝ.....	17
2.1 Το είδος της κωμωδίας.....	17
2.2 Η εξέλιξη του είδους της κωμωδίας .....	18
2.3 Η περίοδος μεταξύ 1950 και 1975 .....	20
2.4 Η σημασία της κωμωδίας και η επιρροή της στο κοινό .....	22
2.5 Τα θέματα της λογοκρισίας και της αυτολογοκρισίας.....	26
2.6 Η λογοκρισία και ο κινηματογράφος .....	27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 <sup>ο</sup> : Ο ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΕΓΓΟΣ – ΜΙΑ ΠΟΛΥΠΛΕΥΡΗ ΦΥΣΗ .....	30
3.1 Σύντομη περιγραφή της ζωής του Θανάση Βέγγο .....	30
3.2 Η περίοδος στο νησί της Μακρονήσου .....	31
3.3 Τα Χρόνια των Δυσκολιών.....	31
3.4 Τα άτομα που συνδέονται με τον Θανάση Βέγγο .....	34
3.5 Η ενασχόληση με τη σκηνοθεσία.....	37
3.6 Η συνεργασία με τον Ντίνο Κατσουρίδη .....	38
3.7 Οι υπεύθυνοι για τη δημιουργία σεναρίου.....	39
3.8 Η εμβληματική φιγούρα του «Θανάση» .....	40
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 <sup>ο</sup> : ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	43
4.1 Η επιλογή της ποιοτικής ανάλυσης.....	43
4.2 Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων .....	44
4.3 Ανάγνωση των δεδομένων με κυριολεκτικό, ερμηνευτικό ή αναστοχαστικό τρόπο.....	47

4.4 Τα κριτήρια για την επιλογή ταινιών .....	48
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5<sup>ο</sup>: ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΤΑΙΝΙΩΝ .....</b>	<b>51</b>
5.1 Ανάλυση της ελληνικής ταινίας "Θανάση σφίξε κι άλλο το ζωνάρι" .....	51
5.1.1 Η οικονομική κατάσταση της εποχής .....	52
5.1.2 Τεχνικές και αφήγηση .....	53
5.1.3 Κοινωνικές αναπαραστάσεις και συμβολισμοί.....	55
5.1.4 Έμφυλες Αναπαραστάσεις .....	57
5.1.5 Ηθικά διλήμματα .....	58
5.2 Θεματική ανάλυση της ταινίας «Ψηλά τα χέρια Χίτλερ» .....	60
5.2.1 Εισαγωγικά στοιχεία.....	60
5.2.2 Πληροφορίες για την ταινία και τον σκηνοθέτη .....	64
5.2.3 Η σύνδεση του μύθου με την πραγματικότητα: Ανάλυση χαρακτήρων .....	69
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6<sup>ο</sup>: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....</b>	<b>75</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ.....</b>	<b>79</b>
<b>ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ.....</b>	<b>84</b>

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Καθ' όλη τη διάρκεια του εικοστού αιώνα, ο κινηματογράφος υπέστη μια αξιοσημείωτη μεταμόρφωση από ένα απλό τεχνολογικό θαύμα σε μια πρωτοποριακή μορφή τέχνης. Αξιοποιώντας έξυπνα τους περιορισμούς του βωβού κινηματογράφου και την παγκόσμια απήχησή του, η συγκεκριμένη βιομηχανία κέρδισε πολύ γρήγορα δημοτικότητα ως μια ιδιαίτερα προσιτή και σαγηνευτική μορφή ψυχαγωγίας (Hobsbawm: 2008: 236). Στις Ηνωμένες Πολιτείες, τη μεγαλύτερη αγορά ταινιών, το κοινό έφτασε τα πενήντα εκατομμύρια μέσα σε μόλις δύο δεκαετίες από την έναρξη του κινηματογράφου. Η γοητεία των ταινιών έγκειται στην ικανότητά τους να απεικονίζουν αυθεντικά την πραγματικότητα στην οθόνη, δημιουργώντας μια πολυαισθητηριακή κινηματογραφική εμπειρία που μεταφέρει τους θεατές σε έναν σχολαστικά κατασκευασμένο κόσμο (Βαλούκος, 2003: 174). Αυτή η εξαιρετική δύναμη της ταινίας είναι που διαμορφώνει τόσο τις συλλογικές όσο και τις προσωπικές αναμνήσεις, καθώς βυθίζει τους θεατές πλήρως στις αφηγήσεις που ζωντανεύουν ταλαντούχοι ηθοποιοί (Hobsbawm: 2000: 368-373). Καθώς η τεχνολογία συνεχίζει να προοδεύει και ο κόσμος προσανατολίζεται όλο και περισσότερο στον οπτικό ρεαλισμό, ο κινηματογράφος θα συνεχίσει να εξελίσσεται και αυτός ως ένα σημαντικό πολιτιστικό εργαλείο μνήμης, ασκώντας βαθιά επιρροή στη διαμόρφωση συλλογικών ταυτοτήτων και στη διατήρηση της πολιτιστικής μνήμης κάθε εποχής (Δερμεντζόπουλος, 2001: 30).

Ο κινηματογράφος και οι δημιουργίες του αντιμετωπίστηκαν με κάποιους αρχικούς δισταγμούς από τις κοινωνικές επιστήμες, αλλά πλέον οι ταινίες αναγνωρίζονται ως ανεκτίμητα στοιχεία για την ιστορική έρευνα. Για να κατανοήσει κανείς πλήρως μια ταινία, είναι απαραίτητο να τη δει ως μια κοινωνική πρακτική μέσα στο συγκεκριμένο της πλαίσιο: τον χρόνο και τον τόπο παραγωγής, τον επιδιωκόμενο σκοπό και τη λειτουργία της (Nora, 1989: 7-25). Ο Σορλίν τονίζει τη σημασία της εξέτασης του θεατή και του τι μπορεί να αποκλείουν οι εικόνες, καθώς αυτές οι παραλείψεις αντικατοπτρίζουν τις ανάγκες και τις αρνήσεις ενός συγκεκριμένου κοινωνικού σχηματισμού. Επιπλέον, κατά την ανάλυση μιας ταινίας, είναι σημαντικό να αναγνωρίσει κανείς ότι η χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας δεν είναι ουδέτερη ή αθώα. Η ταινία θα πρέπει να εξεταστεί ως όχημα ιδεολογίας,

καθώς και ως μορφή τέχνης που προκαλεί αισθητική αντίληψη. Επιπλέον, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι οι ταινίες είναι βιομηχανικά - εμπορικά προϊόντα που έχουν σχεδιαστεί για μαζική κατανάλωση, και που συχνά χρησιμεύουν ως διασταύρωση διαφόρων οικονομικών και ιδεολογικών συμφερόντων (Sorlin, 2004:17-18).

Δεν μπορεί να υποτεθεί σε καμία περίπτωση ότι το κοινό θα αποδεχτεί αδιαμφισβήτητα τα μηνύματα που μεταφέρουν οι ταινίες. Ο Δερμεντζόπουλος (2002:27) επισημαίνει ότι οι ταινίες, ως δημιουργίες, επηρεάζονται κατά κύριο λόγο από την κοινωνική και οικονομική ελίτ, ενώ οι φωνές της εργατικής τάξης περιθωριοποιούνται. Αυτό είναι εμφανές όχι μόνο στο περιεχόμενο των ταινιών, αλλά και στη λογοκρισία και την αυτολογοκρισία που επικρατεί στη συγκεκριμένη βιομηχανία. Το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα μια ταινία τονίζεται περαιτέρω από αυτές τις πρακτικές. Επομένως, είναι σημαντικό να ειπωθεί ότι μια ταινία δεν είναι απλώς ένα κείμενο, αλλά μια μορφή λόγου που απαιτεί τη χρήση νέων μεθοδολογικών εργαλείων και τη συνεργασία διαφόρων επιστημονικών κλάδων για να γίνει σωστά κατανοητή. Συμπερασματικά, ο κινηματογράφος, ως μαζική πολιτιστική πρακτική, απαιτεί μια διεπιστημονική προσέγγιση για να εξεταστεί σφαιρικά ως συνολικό κοινωνικό φαινόμενο, τόσο ως αντικείμενο όσο και ως υποκείμενο της Ιστορίας.

Από τη στιγμή που ένα άτομο αποκτά επίγνωση του κόσμου γύρω του, η καθημερινή του ύπαρξη απαιτεί ένα σύστημα ιδεών και συναισθημάτων για να το κατανοήσει. Αυτή είναι η «πραγματικότητα» που αντιλαμβάνεται το άτομο και για να την κατανοήσει, δημιουργεί μια συλλογή εντυπώσεων και πεποιθήσεων για να την οργανώσει μέσα στο μυαλό του. Αυτή η συλλογή σκέψεων και πεποιθήσεων είναι αυτό που είναι ευρύτερα γνωστό ως «ιδεολογία», καθώς χρησιμεύει ως το πλαίσιο μέσα από το οποίο ερμηνεύεται η κοινωνική πραγματικότητα (Eagleton, 1992: 1). Φυσικά, αυτή είναι απλώς μια πτυχή του όρου και δεν υπάρχει ένας μόνο οριστικός και απλός ορισμός. Ωστόσο, είναι η πτυχή που αφορά τη συμμετοχή ενός ατόμου σε ένα ευρύτερο σύνολο, σε διάφορους βαθμούς δραστηριότητας (Plamenantz, 1971: 22). Η έκταση της συμμετοχής ενός ατόμου καθορίζει την ιεραρχική δομή μιας κοινωνίας και την κατανομή της εξουσίας μέσα σε αυτήν (Ferro, 2002: 32).

Ταυτόχρονα, φαίνεται ότι τα πλαίσια αυτά έπαιξαν ρόλο στην ασάφεια γύρω από τον όρο ιδεολογία, καθώς και στη δημιουργία και ερμηνεία της. Ως αποτέλεσμα,



σε αυτήν την περίπτωση, η ιδεολογία θα εξεταστεί και θα αξιολογηθεί ως ένας κινητήριος παράγοντας που αναγκάζει τα άτομα να αναλάβουν δράση.

Επιπλέον, η ιδεολογία περιλαμβάνει τόσο την επιβεβλημένη όσο και τη φυσική σύνδεση που έχουν τα άτομα με τον από κόσμο. Κατά συνέπεια, καμία ιδεολογική δομή ή ουσία δεν μπορεί ποτέ να είναι αμερόληπτη, αφού αποδίδει σημασία σε σχεδόν τα πάντα. Αρκεί να αναλογιστεί κάποιος, για παράδειγμα, πώς σε μια υπερκαταναλωτική κοινωνία και οικονομία, όπως ο καπιταλισμός, η πράξη της αγοράς ενός προϊόντος δεν είναι ποτέ μια απλή συναλλαγή (Μαρξ, 1997:68). Αντίθετα, έχει ως αποτέλεσμα το σχηματισμό ατόμων που καθοδηγούνται από την ικανοποίηση και τον ελεύθερο χρόνο.<sup>1</sup>

Η τέχνη του κινηματογράφου διαθέτει μια μοναδική ικανότητα να απεικονίζει άψογα μια συγκεκριμένη «πραγματικότητα» και αναπόφευκτα να αποτυπώνει την παρουσία της ανθρωπότητας μέσα στην κοινωνική σφαίρα. Μέσω της μετάδοσης εμπειρικών εντυπώσεων από άτομα ή ομάδες, ο κινηματογράφος επικοινωνεί αποτελεσματικά ακόμη και τις άρρητες πτυχές της καθημερινής ζωής, συμπεριλαμβανομένης της ιδεολογίας. Το κινηματογραφικό μέσο προσφέρει στους θεατές μια πολύτιμη ευκαιρία να προβληματιστούν, να υπερβούν και να αποκτήσουν μια νέα οπτική για τον εαυτό τους. Αυτή η εμπειρία έχει τεράστια σημασία για την εμφάνιση της κατανόησης του ατόμου για την ιδεολογία και τις βαθιές επιπτώσεις της.

Επιπλέον, ιδιαίτερη σημασία έχει η πιστή αναδόμηση ενός ιδεολογικού σκηνικού μέσα στην αφήγηση μιας ταινίας. Σε αυτή την έρευνα, στόχος είναι η δημιουργία σύνδεσης μεταξύ των δύο αυτών οντοτήτων μέσω της ανάλυσης συγκεκριμένων έργων. Αυτό οφείλεται κυρίως στο ότι οι ταινίες στη σημερινή εποχή είναι πιο εύκολα προσβάσιμες στο ευρύ κοινό από ποτέ, ενώ ταυτόχρονα παραμένουν μια σημαντική δύναμη στον χώρο της ψυχαγωγίας, δημιουργώντας σημαντικά παγκόσμια έσοδα. Ακόμα, δεν πρέπει να αγνοήσει κανείς την τεράστια δύναμη και επιρροή που κατέχει μια ταινία. Τελικά, οι ταινίες ενισχύουν τις απόψεις και τις αντιλήψεις που χρησιμεύουν ως θεμέλια για τις ιδεολογίες, παρέχοντας μια παρόμοια αίσθηση παρηγοριάς. Επομένως, είναι επιτακτική ανάγκη να αναγνωριστεί και να

---

<sup>1</sup> David McLellan, *Ideology*, κεφ. 2 - Ο Μαρξ και η Έννοια της Ιδεολογίας.

εξεταστεί αυτός ο μηχανισμός, αλλά πρώτα είναι απαραίτητη μια διεξοδική διερεύνηση της υπάρχουσας σχετικής θεωρίας.

# Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>: Η ιδεολογία και ο κινηματογράφος

## 1.1 Η έννοια της ιδεολογίας κατά τον Μαρξ

Για να εξετάσει κανείς την ιδεολογία στο πλαίσιο της δράσης, πρέπει να ξεκινήσει από τον Μαρξ. Αμφισβητώντας την υπάρχουσα κοινωνική δομή και τις κυρίαρχες φιλοσοφικές ιδέες, ο ίδιος έφερε επανάσταση στην κατανόηση της ιδεολογίας και δημοσιοποίησε τις θεωρίες του. Λαμβάνοντας μια κατά κύριο λόγο αρνητική στάση, ο Μαρξ συνέδεσε την ιδεολογία με τον ιδεαλισμό, σε αντίθεση με τον υλισμό και την άδικη κατανομή της εργασίας.

Σύμφωνα με τον Μαρξ, είναι ζωτικής σημασίας για το ενεργό άτομο που είναι βυθισμένο στον από κόσμο να πάρει την πρωτοβουλία, αντί να επιτρέπει σε αντικείμενα, που είναι απλές εκδηλώσεις σκέψης, να υπαγορεύουν την πορεία δράσης. Αυτό συμβαίνει γιατί η συνείδηση είναι προϊόν ζωής και όχι το αντίστροφο (Marx, 1997: 68). Ωστόσο, όταν αυτή η δυναμική δεν υποστηρίζεται, η αληθινή ουσία των πραγμάτων παραμένει κρυμμένη, όπως η επικρατούσα πεποίθηση ότι ο άνθρωπος δεν επινόησε τη θρησκεία, αλλά μάλλον, η θρησκεία δημιούργησε τον άνθρωπο (Plamenantz, 1971: 23-24). Με άλλα λόγια, τα άτομα επιμένουν να αντιλαμβάνονται τους εαυτούς τους ως δημιουργήματα μιας ανώτερης δύναμης, αποτυγχάνοντας να αναγνωρίσουν την πραγματικότητα πως διαθέτουν εξουσία στη ζωή τους, εμποδίζοντας κατά συνέπεια τη δική τους απελευθέρωση (Marx, 1997: 94).

Η εφαρμογή αυτού του τρόπου σκέψης στο χώρο της κοινωνίας, ειδικά σε σχέση με τις λειτουργίες της διακυβέρνησης, οδηγεί στον χαρακτηρισμό που απέδωσε ο Μαρξ στην ιδεολογία ως «ψευδής συνείδηση». Η ύπαρξη κοινωνικών διαιρέσεων μεταξύ αυτών που βρίσκονται στην εξουσία και εκείνων που κυβερνώνται δεν μπορεί να επιλυθεί χωρίς την παρουσία της ιδεολογίας, η οποία χρησιμεύει ως καμουφλάζ για την αληθινή λειτουργία του κράτους, δηλαδή την προώθηση των συμφερόντων των προνομιούχων τάξεων, χωρίς να λαμβάνει υπόψη τις ανάγκες των κατώτερων τάξεων.

Η τάξη που κατέχει τη μεγαλύτερη υλική δύναμη έχει και τη μεγαλύτερη πνευματική δύναμη. Αυτό συμβαίνει επειδή αυτά τα άτομα διαθέτουν τα μέσα για να παράγουν ιδέες που φέρουν τεράστια επιρροή και εξουσία. Πρόκειται ουσιαστικά για μια στροφή από την εστίαση στις υλικές εργασιακές σχέσεις στη σφαίρα των ιδεών. Ως αποτέλεσμα, τα μέλη της κυρίαρχης τάξης έχουν την ικανότητα να εκφράζουν και να διαδίδουν ευρέως τις ιδέες τους, μετατρέποντας ακόμη και τις πιο πεζές αλληλεπιδράσεις σε γεγονότα που διαμορφώνουν την κοινωνική πραγματικότητα, χωρίς τη δική τους επίγνωση. Αυτή η έλλειψη επίγνωσης, αυτή η «μη γνώση», αποτελεί το θεμέλιο της ιδεολογίας ως «ψευδούς συνείδησης». Με άλλα λόγια, η ιδεολογία, όχι μόνο παρουσιάζει μια διαστρεβλωμένη άποψη της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά και διαιωνίζει την άγνοια των συμμετεχόντων της, οι οποίοι εν αγνοία τους ενεργούν υπό την επίδραση αυτής της ψευδούς συνείδησης. Όπως εύστοχα το έθεσε ο Μαρξ: «τα ίδια τα άτομα δεν το ξέρουν, αλλά το κάνουν» (Žižek, 1989: 15-16).

Μια βαθύτερη κατανόηση της προαναφερθείσας άποψης προκύπτει όταν εμβαθύνει κανείς στην πρακτική εφαρμογή της έννοιας της ελευθερίας, μια ιδέα που ασπάζεται ο κόσμος παγκοσμίως και την οποία ακόμη και οι αριστοκράτες υποτίθεται ότι υπερασπίζονται και προωθούν. Μέσα στις διάφορες πτυχές της ελευθερίας, όπως η ελευθερία του λόγου, το εμπόριο και η πολιτική ελευθερία, βρίσκεται η ελευθερία του εργάτη να ανταλλάσσει τη φυσική του δύναμη στην αγορά εργασίας (Žižek, 1989: 24). Ωστόσο, αυτή η συγκεκριμένη ελευθερία παραδόξως υπονομεύεται, καθώς ο εργάτης που πουλά με προθυμία την εργασία του γίνεται τελικά ο ίδιος σκλάβος του κεφαλαίου. Αυτό δημιουργεί την παράδοξη κατάσταση όπου ο εργάτης, που στερείται ιδιοκτησίας των μέσων παραγωγής, αναγκάζεται να πουλήσει τη δύναμή του, που συντηρεί τα μηχανήματα παραγωγής, αντί να πουλήσει τα αγαθά που παράγει στην αγορά (Žižek, 1989: 16-17).

Για να αποτρέψουν τα κατώτερα στρώματα από το να αναγνωρίσουν αυτό το παράδοξο, οι κυβερνώντες πρέπει να παρουσιάσουν τα δικά τους συμφέροντα ως κοινό συμφέρον. Αυτό το κάνουν προωθώντας τις ιδέες τους ως καθολικές και τις μόνες λογικές, δημιουργώντας μια «ψευδή συνείδηση» ή μια ιδεολογία που ασπάζονται οι μάζες. Ωστόσο, ο Μαρξ υποστηρίζει ότι αυτή η ιδεολογική κυριαρχία μιας ενιαίας τάξης καθίσταται άκυρη όταν η κοινωνία δεν είναι πλέον οργανωμένη με βάση τις ταξικές διαφορές και την ιεραρχία. Σε μια τέτοια κοινωνία, κάθε έννοια

«γενικού συμφέροντος» που παρουσιάζεται ως κυρίαρχη θεωρείται ως ιδεολογία ή ψευδής συνείδηση που υπηρετεί την κατεστημένη τάξη και τις επιθυμίες της. Ο Μαρξ (1997: 96) δεν εφάρμοσε αυτούς τους όρους στις φιλοδοξίες και τις θεωρίες των προλετάρων, καθώς πίστευε ότι αυτές δεν ήταν μια «ψεύτικη συνείδηση», αλλά μάλλον ριζωμένες στην «πραγματική» κατάσταση της κοινωνίας. Οι εργαζόμενοι θα συνειδητοποιούσαν προοδευτικά αυτήν την πραγματικότητα και θα προσπαθούσαν να την επιτύχουν (Plamenantz, 1971: 27).

## **1.2 Η πρακτική εφαρμογή της ιδεολογίας κατά τον Αλτουσέρ**

Ο Λουί Αλτουσέρ, μια εξέχουσα φυσιογνωμία της μαρξιστικής φιλοσοφίας, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην αναζωογόνηση του μαρξισμού και στην εγκαθίδρυση του στρουκτουραλισμού, γνωστού ως δομικός μαρξισμός. Μεταξύ των σημαντικών συνεισφορών του, ο Αλτουσέρ εστίασε στη μελέτη της ιδεολογίας, θεωρώντας την ως έναν αυτοδιαϊωνιζόμενο μηχανισμό που λειτουργεί μέσα από τις δικές του ενέργειες και την ενεργοποίηση ενός συγκεκριμένου μηχανισμού (Althusser, 2020: 40).

Η εξερεύνηση του καπιταλιστικού συστήματος από τον Αλτουσέρ εμβαθύνει στην αναπαραγωγή της εργατικής δύναμης, η οποία προηγείται της αναπαραγωγής των μέσων παραγωγής. Αυτή η κρίσιμη πτυχή οδηγεί ολόκληρο το σύστημα, καθιστώντας επιτακτική την εύρεση μιας αυτοσυντηρούμενης λύσης. Η αρχική απάντηση του φιλοσόφου είναι εμφανής – μισθοί (Althusser, 2020: 2-4). Παρέχοντας στους εργαζομένους τα μέσα για να εκπληρώσουν τις βασικές τους ανάγκες, όπως τροφή, στέγη, ρούχα και εκπαίδευση για τα παιδιά τους, είναι σε θέση να εμφανίζονται με συνέπεια στον τόπο εργασίας τους. Ωστόσο, η απόκτηση πρόσβασης στην εργασία δεν είναι εγγυημένη, απαιτεί την εκπαίδευση του εργαζομένου. Για να αντιμετωπιστεί αυτό, το καπιταλιστικό καθεστώς καθιερώνει ένα εκπαιδευτικό σύστημα και άλλες μεθόδους κατάρτισης για να εξοπλίσει τους μελλοντικούς εργαζομένους με τις απαραίτητες γνώσεις και δεξιότητες.

Οι κανόνες που μεταδίδονται έχουν μεγαλύτερη σημασία από την απλή απόκτηση γνώσης. Αυτοί οι κανόνες, ειδικά εκείνοι που αφορούν τη σωστή

συμπεριφορά, συχνά θεωρούνται ως οδηγίες συμμόρφωσης με το καθιερωμένο καθεστώς και ασπάζονται την υποτέλεια. Κατά συνέπεια, παράλληλα με τη διαιώνιση του μισθολογικού κεφαλαίου, υπάρχει και η διαιώνιση της εξειδίκευσης ή της εκπαίδευσης των εργαζομένων, καθώς και η προσήλωσή τους στην κυρίαρχη άρχουσα τάξη (Althusser, 2020: 6).

Η υποκείμενη έννοια που τελικά διαμορφώνει όλες τις άλλες, έστω και συγκαλυμμένες, είναι αναμφίβολα αυτή της ιδεολογίας. Προκειμένου ο εργαζόμενος να ενστερνιστεί πρόθυμα τον ρόλο του ως εκμεταλλεζόμενου και να συμμορφωθεί με τον εκμεταλλευτή του, πρέπει πρώτα να εσωτερικεύσει την επικρατούσα ιδεολογία. Αυτή η διαδικασία αφομοίωσης είναι καθοριστική για την απρόσκοπτη αναπαραγωγή της εργατικής δύναμης. Αν και η εσωτερίκευση της ιδεολογίας έχει ολοκληρωθεί, παραμένει ένα κενό που δεν έχει καλυφθεί πλήρως. Παραδόξως, αυτό το κενό είναι απαραίτητο για την πλήρη υποταγή του ατόμου στην ιδεολογία. Δημιουργεί τον απαραίτητο χώρο στη συνείδησή τους, επιτρέποντάς τους να αντλήσουν μια αίσθηση ικανοποίησης από την ενασχόληση με τις πρακτικές που συνδέονται με την ήδη εσωτερικευμένη ιδεολογία. Κατά συνέπεια, αντιλαμβάνονται τις πράξεις τους, όπως η εργασία και η υπακοή, ως αναμφισβήτητα δικές τους (Žižek, 1989:43).

Σύμφωνα με τον Αλτουσέρ, η ιδεολογία είναι στενά συνδεδεμένη με ατομικές πρακτικές που μετατρέπουν τα άτομα σε ενεργούς συμμετέχοντες στην κοινωνία, αντιπροσωπεύοντας τις εργασιακές σχέσεις που συνδέονται με τις κυρίαρχες εργασιακές σχέσεις. Η σημασία της εσωτερίκευσης της ιδεολογίας, ιδιαίτερα μεταξύ των κατώτερων τάξεων, αναφέρθηκε προηγουμένως. Η θεωρία του Αλτουσέρ διερευνά εκτενώς τις μεθόδους μετάδοσης της κυρίαρχης ιδεολογίας σε αυτούς μέσω διαφόρων μηχανισμών που λειτουργούν μέσω της καταπίεσης και της ιδεολογίας. Ένας από αυτούς τους μηχανισμούς, γνωστός ως Ιδεολογικοί Κρατικοί Μηχανισμοί (ISAs), είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτος. Λειτουργεί χρησιμοποιώντας τη νομιμοποιημένη βία του για να διατηρήσει την κυριαρχία της αστικής τάξης σε βάρος των προλετάρων, διαμορφώνοντας έτσι ολόκληρη την ταξική πάλη. Επιπλέον, υπάρχουν οι Καταπιεστικοί Κρατικοί Μηχανισμοί (RSAs), οι οποίοι λειτουργούν ως ξεχωριστοί και εξειδικευμένοι θεσμοί.

Οι οντότητες που περιλαμβάνονται σε αυτήν την κατηγορία είναι το εκπαιδευτικό σύστημα, οι θρησκευτικές προσωπικότητες, ο οικογενειακός θεσμός, οι

πολιτικές οργανώσεις, τα εργατικά συνδικάτα, τα μέσα ενημέρωσης και διάφορες πτυχές του πολιτισμού, όπως οι τέχνες και ο αθλητισμός.

Από τους διάφορους μηχανισμούς που αναφέρθηκαν παραπάνω, ορισμένες παρατηρήσεις γίνονται εμφανείς. Αρχικά, ο Μηχανισμός Βασικού Ελέγχου (ΚΜΚ) είναι μοναδικός και δημόσιος, ενώ οι Ιδεολογικοί Ελεγκτικοί Μηχανισμοί (ICM) παρουσιάζουν ποικιλία και είναι κατά κύριο λόγο ιδιωτικοί. Επιπλέον, το ΚΜΚ βασίζεται κυρίως στην καταστολή, χρησιμοποιώντας τη βία μέσω των θεσμών του, όπως η αστυνομία, με την ιδεολογία να παίζει δευτερεύοντα ρόλο. Αντίθετα, οι ICM χρησιμοποιούν την καταπίεση ως έσχατη λύση (για παράδειγμα, την τιμωρία στα εκπαιδευτικά ιδρύματα), δίνοντας προτεραιότητα στην επίκληση της ιδεολογίας. Παρά τις διαφορές τους, όλοι αυτοί οι μηχανισμοί ενώνονται με την υποταγή τους σε μια κυρίαρχη και ενοποιημένη ιδεολογία, που δημιουργείται από την αντίστοιχη άρχουσα τάξη που κατέχει την κρατική εξουσία (Eagleton, 1992: 19).

Μόλις η ιδεολογία εδραιωθεί επιτυχώς στη συνείδηση των καταπιεσμένων μέσω των διάφορων μηχανισμών της, το επόμενο βήμα περιλαμβάνει την εφαρμογή της. Σύμφωνα με τον Αλτουσέρ, η ιδεολογία παρουσιάζει στα άτομα τις συνθήκες της ύπαρξής τους και είναι η σύνδεσή τους με αυτές τις συνθήκες που αποτελεί τη βάση κάθε φανταστικής (ή ιδεολογικής) απεικόνισης του πραγματικού κόσμου. Αυτό, με τη σειρά του, δημιουργεί την ψευδαίσθηση που εντόπισε προηγουμένως ο μαρξισμός (όπως συζητήθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο). Με άλλα λόγια, η ευφάνταστη απεικόνιση των σημερινών σχέσεων και συνθηκών ύπαρξης γεννά ένα παραπλανητικό πέπλο που κρύβει την αληθινή ουσία ολόκληρης της κοινωνικής δομής (Althusser, 2020:20).

Ταυτόχρονα, είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε ότι η ιδεολογία έχει μια απτή πτυχή. Οι ιδέες που έχουν τα άτομα είναι βαθιά συνυφασμένες με τις πράξεις τους και ιδανικά, αυτές οι ιδέες θα πρέπει να αντικατοπτρίζονται στη συμπεριφορά τους. Κατά συνέπεια, μπορεί να συναχθεί το συμπέρασμα ότι κάθε δράση φέρει εγγενώς μια ιδεολογική συνιστώσα και από κάθε δράση ή άτομο προκύπτει μια ιδεολογία.

Στη συνεισφορά του στη μαρξιστική θεωρία, ο Louis Althusser (Cockshott, 2019: 553) τονίζει την κεντρική θέση της ιδεολογίας μέσα στο καπιταλιστικό οικονομικό σύστημα. Υποστηρίζει ότι η ιδεολογία χρησιμεύει ως θεμελιώδης μηχανισμός που χρησιμοποιείται από το κράτος για να ασκήσει έλεγχο στην εργατική

τάξη, διασφαλίζοντας ταυτόχρονα τη δική της αναπαραγωγή και μακροζωία. Ωστόσο, ο Αλτουσέρ προτείνει ότι η λύση για την εργατική τάξη δεν είναι να απορρίψει εντελώς ή να ξεφύγει από την ιδεολογία, αλλά μάλλον να αναγνωρίσει ότι δεν μπορεί να αποφευχθεί εντελώς και να επαναπροσδιορίσει το νόημα και τις συνέπειές της.

### **1.3 Η δύναμη του κινηματογράφου ως εργαλείου αλλαγής και επιρροής**

Το πλεονέκτημα των αναπαραστατικών τεχνών έγκειται στην ικανότητά τους να μοιάζουν πολύ με την εμπειρική πραγματικότητα που αντιλαμβανόμαστε. Οι τεχνολογικές εξελίξεις έχουν παίξει καθοριστικό ρόλο στην επίτευξη αυτού του επιπέδου ακρίβειας, ξεκινώντας με την εισαγωγή της φωτογραφίας και ενισχύθηκαν περαιτέρω με την εφεύρεση του κινηματογράφου.

Η ψευδαίσθηση που δημιουργείται από την ερμηνεία του εγκεφάλου των 24 φωτογραφικών καρτέ ανά δευτερόλεπτο είναι αυτό που βλέπουμε στην οθόνη του φιλμ. Αυτή η σύνδεση μεταξύ κινηματογράφου και φωτογραφίας είναι λογική, καθώς και τα δύο μέσα αποτυπώνουν τις απτές πτυχές του κόσμου μας. Ωστόσο, ο κινηματογράφος υπερβαίνει την απλή απεικόνιση της φυσικής πραγματικότητας (Siegfried, 1983: 12). Με την εφεύρεση της κινηματογραφικής κάμερας, οι άνθρωποι απέκτησαν την ικανότητα να παρατηρούν και να κατανοούν φαινόμενα που διαφορετικά θα έμεναν απαρατήρητα (Bordwell & Thompson, 2011: 25-26).

Ένας καθρέφτης χρησιμεύει ως μεταφορά για μια ταινία, επιτρέποντάς μας να παρατηρήσουμε τον εαυτό μας από μια νέα οπτική γωνία. Μας δίνει την ευκαιρία να αναλύσουμε γεγονότα από διάφορες οπτικές γωνίες, καθώς και να εξερευνήσουμε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους, παρέχοντας πρόσθετες πληροφορίες. Μέσα από το μέσο της ταινίας, αφηρημένες οντότητες όπως συναισθήματα, έννοιες και καταστάσεις μετατρέπονται σε απτές οπτικοποιήσεις, επιτρέποντάς μας να εμβαθύνουμε την κατανόησή τους. Ο κινηματογράφος έχει την ικανότητα να απεικονίζει τόσο τη φυσική σφαίρα όσο και τα ψυχολογικά αντίστοιχά του, απελευθερώνοντάς τα τελικά από τα όριά τους.



Επιπλέον, μια ταινία έχει την ικανότητα να αποτυπώνει μια αλήθεια, είτε αυτή είναι ιστορική είτε μη, που μπορεί να διαφέρει ή και να έρχεται σε αντίθεση με την «απατηλωτική» πραγματικότητα που επιβάλλει η κυρίαρχη ιδεολογία. Παρουσιάζοντας μια εναλλακτική οπτική στην πορεία της ιστορίας, η δομή της ταινίας, που αποτελείται από διάφορα στοιχεία, όπως το θέμα και τις υποκείμενες αφηρημένες έννοιες, μπορεί να παρακινήσει τους θεατές να κάνουν συνδέσεις και να σχηματίσουν συγκεκριμένα συμπεράσματα. Ωστόσο, είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε ότι μια ταινία δεν είναι απλώς μια αυτόνομη οντότητα, αλλά μάλλον ένα προϊόν που αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης βιομηχανίας. Ως αποτέλεσμα, επηρεάζεται από τον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής και αναπόφευκτα γίνεται ιδεολογικό προϊόν. Επομένως, δεν προκαλεί έκπληξη, σύμφωνα με τη θεωρία του Αλτουσέρ, ότι η ιδεολογία είναι εγγενής σε κάθε ταινία, καθώς λειτουργεί ως μηχανισμός μετάδοσής της (Bordwell & Thompson, 2011: 92-93).

Επιπλέον, είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε ότι κάθε ταινία φέρει εγγενώς ένα πολιτικό μήνυμα, ανεξάρτητα από τον βαθμό στον οποίο ευθυγραμμίζεται με την ιδεολογία πίσω από τη δημιουργία της. Η κάμερα καταγράφει μια παραμορφωμένη αναπαράσταση της πραγματικότητας, διαμορφωμένη από την επικρατούσα ιδεολογία. Κατά συνέπεια, οι ταινίες χρησιμεύουν ως πλατφόρμα για την αλληλεπίδραση μεταξύ διαφορετικών ιδεολογικών προοπτικών. Ωστόσο, υπάρχουν και ταινίες που υιοθετούν μια συγκρουσιακή στάση απέναντι σε αυτήν την κυρίαρχη ιδεολογία, επιδιώκοντας να αμφισβητήσουν όχι μόνο την επιρροή της αλλά και τη νοοτροπία του κοινού. Σε αυτές τις ταινίες θα εμβαθύνουμε στη συνέχεια (Nichols, 1976: 24).

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>: Κινηματογράφος και είδη ταινιών

### 2.1 Το είδος της ταινίας

Οι απαρχές του είδους στον κινηματογράφο εντοπίζονται στον αμερικανικό κινηματογράφο του Χόλιγουντ στις αρχές του εικοστού αιώνα. Αυτή η ιδέα αντλεί έμπνευση από τις προϋπάρχουσες παραδόσεις που συναντώνται σε διάφορες μορφές μαζικής κατανάλωσης, ιδιαίτερα στη λογοτεχνία. Το είδος παίζει καθοριστικό ρόλο τόσο στη δημιουργία όσο και στην κριτική ανάλυση των ταινιών. Ήταν το κύριο μέσο με το οποίο το κοινό επέλεγε τις ταινίες που ήθελε να παρακολουθήσει. Κατά συνέπεια, οι εταιρείες παραγωγής αναγνώρισαν τη σημασία της εξυπηρέτησης των προτιμήσεων του κοινού, διατηρώντας παράλληλα τον έλεγχο του σχεδιασμού των προϊόντων τους για τη μεγιστοποίηση των κερδών (Καρτάλου, 2005: 36). Αυτή η τριμερής σχέση μεταξύ παραγωγής, ταινίας και κοινού επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τις τάσεις στη βιομηχανία του Χόλιγουντ. Στο πεδίο της κινηματογραφικής αφήγησης, το είδος χρησιμεύει ως καθοριστικός παράγοντας που θέτει τα όρια μεταξύ ομοιομορφίας, επανάληψης και παραλλαγής.

Υπάρχουν ορισμένες συνήθειες μορφολογικές νόρμες που καθορίζουν τις στυλιστικές πτυχές μιας ταινίας, που συνήθως αφορούν τεχνικά στοιχεία (Αθανασάτου, 1999: 56). Αυτές οι συμβάσεις παίζουν σημαντικό ρόλο στις ταινίες του είδους, καθώς επηρεάζονται από τους χρονικούς και χωρικούς παράγοντες της παραγωγής τους, καθώς και από το ευρύτερο οικονομικό και πολιτιστικό περιβάλλον στο οποίο υπάρχουν (Stam, 2000: 83-88). Ο Rick Altman (1995:27) έχει εντοπίσει δύο επικρατούσες προσεγγίσεις στη λειτουργία των ειδών: την «τελετουργική προσέγγιση» και την «ιδεολογική προσέγγιση». Είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε την έννοια του *auteur cinema*, η οποία βεβαιώνει ότι ο σκηνοθέτης κατέχει πλήρη δημιουργική εξουσία πάνω στην κινηματογραφική δημιουργία (Γκέλη, 2014: 18).

Μετά από προσεκτική εξέταση των θεωρητικών τάσεων στη λογοτεχνία, η Καρτάλου καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η πλειονότητα των μελετητών συμφωνεί στην αδυναμία οριστικού ορισμού ενός είδους και ότι δεν υπάρχει σταθερό πλαίσιο εντός του οποίου μπορεί να γίνει κατανοητό το είδος (Καρτάλου & Aduku, 2017: 159).

Ο Δερμεντζόπουλος (2002: 145) αποδίδει την έλλειψη συναίνεσης στο γεγονός ότι τα κινηματογραφικά είδη αντιμετωπίζονται συχνά ως άκαμπτα και άκαμπτα κατηγορίες ταξινόμησης, παρά ως εργαλεία γνωστικής και μεθοδολογικής ανάλυσης. Υποστηρίζει ότι τα είδη είναι δυναμικές και συνεχώς εξελισσόμενες πρακτικές που φέρουν μέσα τους αξίες, στερεότυπα και κανόνες, λειτουργώντας τόσο ως κατηγορίες όσο και ως επικοινωνιακές πρακτικές (Δερμεντζόπουλος, 2002: 93). Η ελληνική βιβλιογραφία για τα κινηματογραφικά είδη παρουσιάζει επίσης προκλήσεις ως προς τον ορισμό. Αντί να παρέχουν ένα γενικό πλαίσιο, τα είδη αντιμετωπίζονται συχνά ως ένας εκτενής κατάλογος ονομασιών με βάση το περιεχόμενο μεμονωμένων ταινιών. Ο Δερμεντζόπουλος (2010: 145-146) προτείνει τη χρήση των όρων «κινηματογραφικό είδος» και «υπο-είδος» και εντοπίζει δύο κυρίαρχα είδη που διαμορφώνουν τον ελληνικό λαϊκό κινηματογράφο.

Όσον αφορά τα υποείδη, ο συγγραφέας περιλαμβάνει την «περιπέτεια στο βουνό ή την ταινία «fustanella», το κοινωνικό δράμα, το μιούζικαλ, την ταινία εγκλήματος, την πολεμική περιπέτεια, την ταινία εποχής και, προς το τέλος της περιόδου, το σεξ και τις πορνό ταινίες» στις κατηγορίες μελόδραμα και κωμωδία. Οι Καρτάλου & Aduku (2017: 159) λαμβάνουν μια ευρύτερη οπτική για την ανάπτυξη των ειδών στον ελληνικό κινηματογράφο και καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι η κύρια διαφοροποίηση του είδους βρίσκεται μεταξύ δράματος/μελοδράματος και κωμωδίας/φάρσοκωμωδίας. Αυτή η μελέτη εστιάζει συγκεκριμένα στο είδος της κωμωδίας, καθώς όλες οι ταινίες του Βέγγου κατά τη διάρκεια της καθορισμένης περιόδου ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία (Καρτάλου & Aduku, 2017: 159).

## **2.2 Η εξέλιξη του είδους της κωμωδίας**

Η διαφορετικότητα είναι μια κρίσιμη πτυχή της κωμωδίας, ακόμη και στη σφαίρα του κινηματογράφου, όπως τονίζουν οι Neale και Krutnik. Επομένως, η προσπάθεια ορισμού της κωμωδίας βασισμένη αποκλειστικά σε ένα κριτήριο θα ήταν ανεπαρκής. Ωστόσο, υπάρχουν ορισμένα θεμελιώδη στοιχεία που συνθέτουν μια κινηματογραφική κωμωδία, συμπεριλαμβανομένης της ικανότητας να προκαλεί το γέλιο, την απεικόνιση της καθημερινής ζωής και την ευχάριστη ανάλυση της ιστορίας. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η κωμωδία και το κόμικ είναι διακριτά, με την

κωμωδία να είναι ένας αισθητικός όρος και το κόμικ να επικεντρώνεται αποκλειστικά στη δημιουργία γέλιου. Ωστόσο, η κωμωδία συχνά διασταυρώνεται με άλλα είδη, με αποτέλεσμα πολλές υβριδικές μορφές, καθώς το στοιχείο της πρόκλησης γέλιου μπορεί να ενσωματωθεί απρόσκοπτα χωρίς να αγνοούνται οι συμβάσεις άλλων ειδών.<sup>2</sup> Όσον αφορά την αφήγηση, η κωμωδία επιστρατεύει σασπένς και έκπληξη για να προσελκύσει το κοινό. Για την επίτευξη των κωμικών στόχων χρησιμοποιούνται διάφορες τεχνικές, όπως φίμωση, ανέκδοτα, σοφίες και κωμικά γεγονότα. Η παρωδία χρησιμεύει ως ο πρωταρχικός τρόπος έκφρασης για τους κωμικούς, αν και δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως σάτιρα. Η παρωδία αναδεικνύει και δίνει έμφαση στις αισθητικές συμβάσεις, ενώ η σάτιρα απευθύνεται σε κοινωνικές.

Η κωμωδία έπαιξε ζωτικό ρόλο στον κόσμο της κινηματογραφικής παραγωγής από την αρχή του κινηματογράφου. Κατά τη διάρκεια της «κλασικής εποχής του Χόλιγουντ», που περιστρεφόταν γύρω από τα στούντιο Keystone του Mack Sennett, οι κινηματογραφικές κωμωδίες ενσωμάτωσαν απρόσκοπτα στοιχεία από τσίρκο, παντομίμα και βοντβίλ. Θρυλικοί καλλιτέχνες όπως ο Charlie Chaplin, ο Ben Turpin, ο Buster Keaton και ο Stan Laurel έκαναν με επιτυχία το άλμα στην ασημένια οθόνη, επιδεικνύοντας το εξαιρετικό ταλέντο τους στην κωμωδία slapstick (Γκέλη, 2014: 28).

Με την εισαγωγή του ήχου, η κινηματογραφική κωμωδία αποκτά την ικανότητα να ενσωματώνει τον λόγο. Αυτή η μετατόπιση επιτρέπει τη μετάβαση από τη φυσική κίνηση και τη δράση στον διάλογο και την αλληλεπίδραση χαρακτήρων, με αποτέλεσμα να συμπεριληφθεί η «κωμωδία των φύλων» ως αναπόσπαστο μέρος των ταινιών του Χόλιγουντ. Κατά τη δεκαετία του 1930 και τις αρχές της δεκαετίας του 1940, η κωμωδία screwball κυριαρχεί στο είδος. Μέσα σε αυτό το υποείδος, ένα αταίριαστο ζευγάρι ξεκινά περιπέτειες που τελικά το οδηγούν στον γάμο και την κοινωνική αποδοχή. Σε μια εποχή οικονομικής ύφεσης, η αγάπη γίνεται ένα μέσο για να γεφυρωθεί το κοινωνικό χάσμα που προκαλείται από οικονομικές και ταξικές διαφορές, προσφέροντας μια διέξοδο για το αμερικανικό όνειρο. Ωστόσο, η έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου επιφέρει σημαντικές αλλαγές, αντικαθιστώντας τις έμφυλες και ταξικές συγκρούσεις που τροφοδότησαν τις τρελές κωμωδίες με επίκεντρο την πολεμική προσπάθεια και μια «ιδεολογία υποχρέωσης και κοινότητας». Ως αποτέλεσμα, η τρελή κωμωδία παίρνει πίσω θέση. Από τη δεκαετία του 1950 και μετά, η ρομαντική κωμωδία βρίσκεται στο επίκεντρο. Αυτό το είδος κωμωδίας συχνά

---

<sup>2</sup> Neale S., Krutnik F., *Popular Film* ό.π., σ. 169-170

ενσωματώνει δραματικά στοιχεία και παρουσιάζει έναν πρωταγωνιστή που συναντά έναν άλλο γνήσιο χαρακτήρα μέσα στην ταινία (Γκέλη, 2014: 28).

Στο τέλος της ιστορίας, ο γάμος για άλλη μια φορά βρίσκεται στο επίκεντρο. Ωστόσο, σε αντίθεση με τα κωμικά σενάρια όπου η γυναίκα πρωταγωνίστρια καταδιώκονταν, τώρα είναι ο άνδρας ήρωας που πρέπει να πειστεί να παραιτηθεί από την «ελευθερία» του. Η εστίαση μετατοπίζεται από το φλερτ στο σεξ και την αποπλάνηση. Μετά το 1950, εμφανίζεται μια νέα μορφή κωμωδίας, γνωστή ως σύγχρονη κωμωδία, η οποία περιστρέφεται γύρω από καλά ανεπτυγμένους χαρακτήρες και καταστασιακό χιούμορ. Οι σωματικές αντιδράσεις και οι έξυπνοι διάλογοι του ήρωα είναι επιδέξια κατασκευασμένοι για να προκαλούν γέλιο. Επιπλέον, υπάρχει μια ξεχωριστή κατηγορία γνωστή ως μουσική κωμωδία ή μιούζικαλ, η οποία υπάρχει παράλληλα με τις προαναφερθείσες μορφές κωμωδίας και αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της βιομηχανίας του Χόλιγουντ (Γκέλη, 2014: 28).

## **2.3 Η περίοδος μεταξύ 1950 και 1975**

Κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα στην Ελλάδα, η κινηματογραφική βιομηχανία πάλεψε με τη μόνιμη υπανάπτυξη, αδυνατώντας να ανταποκριθεί στην πρόοδο που παρατηρείται σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες ή στην οργανωμένη παραγωγή του Χόλιγουντ. Ωστόσο, τη δεκαετία του 1940, ο Φιλοποίμην Φίνο πρωτοστάτησε στις προσπάθειες ανάπτυξης του ελληνικού κινηματογράφου (Δελβερούδη, 2002: 53). Κατά τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 ο ελληνικός κινηματογράφος γνώρισε σημαντική οικονομική, ποσοτική και αισθητική ανάπτυξη, καθιερώνοντας τα κύρια κινηματογραφικά του είδη. Δυστυχώς, η άνοδος της τηλεόρασης οδήγησε σε παρακμή τον ελληνικό κινηματογράφο. Ανάμεσα στα διάφορα είδη του εμπορικού κινηματογράφου, η κωμωδία αναδείχθηκε σταδιακά ως το κυρίαρχο είδος, κερδίζοντας τεράστια δημοτικότητα στο κοινό εκείνη την εποχή. Οι ρίζες της ελληνικής κινηματογραφικής κωμωδίας εντοπίζονται σε παλαιότερες μορφές ψυχαγωγίας, όπως οπερέτες, θεατρικές επιθεωρήσεις, κωμικές παραστάσεις, ακόμη και θέατρο σκιών (Δελβερούδη, 2004: 26). Μια σημαντική ανακάλυψη έγινε το 1948, όταν ο Φίνο διασκεύασε με επιτυχία την πολύ αναγνωρισμένη θεατρική παραγωγή

«Οι Γερμανοί επέστρεψαν...» σε ταινία, η οποία σημείωσε τεράστια επιτυχία (Δερμεντζόπουλος, 2010: 146).

Στο μέλλον θα γίνει μάρτυρας της επανάληψης και της σταδιακής κυριαρχίας αυτής της στρατηγικής στην παραγωγή κωμικών ταινιών. Το βασίλειο της κινηματογραφικής κωμωδίας προσελκύει σεναριογράφους, ηθοποιούς και σκηνοθέτες που έχουν ένα υπόβαθρο στο θέατρο. Ως αποτέλεσμα, η θεατρική έννοια μεταφέρεται στο μέσο του κινηματογράφου. Ωστόσο, πολλές κωμωδίες που προήλθαν από τη σκηνή και διασκευάστηκαν για την οθόνη συχνά απέτυχαν να ξεπεράσουν το καθεστώς μιας απλής «κινηματογραφημένης παράστασης» (Βαλούκος, 1985: 26-27).

Η επικαιρότητα, ένα σημαντικό χαρακτηριστικό που κληρονομήθηκε από την επιθεώρηση, παίζει καθοριστικό ρόλο στον καθορισμό της επιτυχίας μιας ταινίας. Όσο πιο στενή είναι η σχέση μιας ταινίας με την κοινωνία και τα ζητήματα που έχουν απήχηση στο κοινό, τόσο μεγαλύτερες είναι οι πιθανότητες της να πετύχει. Σε μια κοινωνία που παλεύει με τον απόηχο ενός εμφυλίου πολέμου και τις πνιγμένες φωνές, η κωμωδία χρησιμεύει ως μέσο έκφρασης, αποτυπώνοντας όχι μόνο τις οικονομικές και πολιτικές αλλαγές στην ελληνική κοινωνία αλλά και ξεπερνώντας τις προθέσεις των δημιουργών της. Οι χαρακτήρες σε αυτές τις κωμωδίες αντιπροσωπεύουν τον μέσο άνθρωπο της εποχής και τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν έχουν απήχηση στους θεατές. Η Δελβερούδη (2004: 54) αναδεικνύει την αξία των στερεοτύπων και την ενδιαφέρουσα σχέση στερεότυπου-πρωτότυπου, που αιχμαλωτίζει τους θεατές. Η Molly Haskell (1987: 159) υποστηρίζει ότι τα στερεότυπα υπάρχουν στην οθόνη επειδή υπάρχουν στην ίδια την κοινωνία. Κατά τη δεκαετία του 1950, τα επικρατέστερα στερεότυπα περιστρέφονταν γύρω από τη βελτίωση της οικονομικής κατάστασης και την κοινωνική πρόοδο. Τελικά, το αίσιο τέλος στις ταινίες γίνεται επιβεβλημένο.

Η συζυγική ευδαιμονία, σε συνδυασμό με ένα τυχαίο απροσδόκητο κέρδος, προσφέρει μια λύση στα οικονομικά δεινά. Στη δεκαετία του 1960, η κοινωνία υφίσταται μια αλλαγή προοπτικής, όπου ο πλούτος δεν αντιμετωπίζεται πλέον αρνητικά. Ο καταναλωτισμός και η αστικοποίηση βρίσκονται στο επίκεντρο ως κυρίαρχες τάσεις. Ο Δερμεντζόπουλος (2010: 147) παρατηρεί με οξυδέρκεια ότι καθώς η ελληνική κοινωνία αγκαλιάζει την αφθονία και την πρόοδο, τα παραδοσιακά εθνογραφικά και κωμικά έργα εξελίσσονται σε φαρσικές παραγωγές. Η εποχή της

οικονομικής ανάπτυξης γεννά επίσης ένα εγχώριο star system, με χαρακτήρες να τυποποιούνται και να εδραιώνονται βαθιά στη συνείδηση του κοινού.

## 2.4 Η σημασία της κωμωδίας και η επιρροή της στο κοινό

Η μελέτη του κινηματογράφου δίνει μεγάλη σημασία στο κοινό, καθώς παίζει ζωτικό ρόλο στη συνολική ανάλυση. Ωστόσο, η κατανόηση των προτιμήσεων του κοινού και των συστάσεων του μπορεί να είναι πρόκληση, και η υποδοχή των ταινιών συχνά παραμένει τυφλό σημείο στις κινηματογραφικές σπουδές (Κομνηνού, 2011: 82). Παρά αυτόν τον περιορισμό, δεν εμποδίζει τα ευρήματα της έρευνας. Όπως προτείνει ο Sorlin (2004: 148-158), η εστίαση δεν πρέπει να είναι στις σκέψεις των θεατών, αλλά μάλλον στον προσδιορισμό της συχνότητας ορισμένων αναπαραστάσεων που τους παρουσιάζονται.

Κατά την εποχή της μεταπολίτευσης, η κινηματογραφική βιομηχανία γνώρισε μια αξιοσημείωτη άνοδο, καθιλώνοντας το κοινό ως την κύρια μορφή ψυχαγωγίας για μια εικοσαετία. Αυτό οδήγησε στην εμφάνιση μιας ακμάζουσας εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής που είχε βαθιά απήχηση στο κοινό. Φυσικά, όπως και σε πολλά άλλα έθνη, ένα σημαντικό μέρος της κατανάλωσης ταινιών στην Ελλάδα περιστράφηκε γύρω από τις ταινίες του Χόλιγουντ. Ωστόσο, ο ελληνικός κινηματογράφος κέρδισε σταδιακά την εύνοια των μαζών και εξασφάλισε ένα σημαντικό μέρος της αγοράς, αντιπροσωπεύοντας το εντυπωσιακό 28,85% των πωλήσεων εισιτηρίων τα έτη 1959-1960 (Σωτηροπούλου, 1992: 35).

Κατά την ανάλυση της ελληνικής αγοράς, είναι σημαντικό να λαμβάνεται υπόψη και να αξιολογείται η διαφορά μεταξύ του αριθμού των εισιτηρίων που διατίθενται στα θέατρα Α και Β. Η αξιολόγηση αυτή θα πρέπει να περιλαμβάνει όχι μόνο τους επαρχιακούς και θερινούς κινηματογράφους αλλά και να λαμβάνει υπόψη το κοινό-στόχο τους. Κατά τη δεκαετία του 1960, περίοδο που χαρακτηρίζεται από την κορύφωση της ελληνικής παραγωγής, παρατηρήθηκε ότι «τα θέατρα των συνοικιών και των γύρω περιοχών έκοβαν τριπλάσια εισιτήρια από τα θέατρα Α' προβολής που βρίσκονται στο κέντρο της πόλης." Η ανάπτυξη της Αθήνας δεν τηρεί την οραματιζόμενη νεωτερικότητα αλλά μάλλον ακολουθεί μια άναρχη πορεία που

προκύπτει από έναν συνδυασμό καταπιεστικών κυβερνητικών πολιτικών και οικονομικών αποφάσεων (Κομνηνού, 2011: 58). Αρχικά, τα περίχωρα της πόλης προσέλκυσαν μάζες ανθρώπων που εκτοπίστηκαν βίαια από τις αγροτικές περιοχές λόγω στρατιωτικών ενεργειών κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου. Στη συνέχεια, αυτές οι περιοχές προσέλκυσαν επίσης εσωτερικούς μετανάστες που αναζητούσαν οικονομικές ευκαιρίες.

Σε αυτόν τον χώρο σχηματίζεται ένα κοινό «από τα κάτω», όπου οι υπάρχουσες λαϊκές και εργατικές τάξεις συγκλίνουν με τους πρόσφυγες του 1922. Οι πολιτιστικές παραδόσεις του «λαϊκού χούμου» που μοιράζονται οι αστικές και οι αγροτικές περιοχές λειτουργούν ως δεσμευτικά στοιχεία, προάγοντας τη συνοχή και την ομοιογένεια (Clogg, 2003: 1-25).

Ο αστικός χώρος υφίσταται μια μεταμόρφωση όπου η χωρική δομή γίνεται αναπόσπαστο μέρος της κοινωνικής διαδικασίας. Αυτό οδηγεί σε μια διάκριση μεταξύ των αιθουσών προβολής «Α» στο κέντρο της πόλης και των αιθουσών προβολής «Β». Το κοινό της δεύτερης προβολής, που είναι μεγαλύτερο σε αριθμό, αποτελείται κυρίως από άτομα από ομάδες χαμηλότερου εισοδήματος (Μαλούτας και Οικονόμου, 1988: 273-325). Για αυτούς τους θεατές, η μετάβαση στον κινηματογράφο αντιπροσωπεύει μια αίσθηση κοινωνικότητας και συμμετοχής στον κοινόχρηστο χώρο, καθώς αισθάνονται ακόμα σαν ξένοι στο νέο κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο έχουν εκτοπιστεί, συχνά ενάντια στις δικές τους επιθυμίες (Σωτηροπούλου, 1992: 49). Επιπλέον, η παρακολούθηση μιας ταινίας προσφέρει μια απόδραση από τις προκλήσεις της καθημερινής ζωής και προσφέρει μια ευκαιρία για οικογενειακή ψυχαγωγία. Πολλοί θεατές από αυτά τα κοινωνικά στρώματα προτιμούν να παρακολουθούν «ελαφριές» ταινίες που ολοκληρώνονται με τη δικαίωση και την επιβράβευση των χαρακτήρων με τους οποίους μπορούν να συσχετιστούν, όλα εντός των ορίων των κυρίαρχων ηθικών προτύπων (Δελβερούδη, 2002: 63). Το είδος της κωμωδίας επιτρέπει συγκεκριμένα στο κοινό να ξεφύγει από τη μονοτονία της καθημερινής ζωής αντιδρώντας ατομικά στο εξορθολογισμένο και περιορισμένο παρόν του αστικού χώρου.

Ο ελληνικός κινηματογράφος του παρελθόντος πρόσφερε μια ξεχωριστή εμπειρία στους θεατές του, όπως αποδεικνύεται από την έντονη αντίθεση στην προσέλευση θερινών και χειμερινών κινηματογράφων (Αθανασάτου, 1999: 124). Το



είδος της κωμωδίας, ειδικότερα, απέκτησε τεράστια δημοτικότητα λόγω της ικανότητάς του να σχολιάζει διακριτικά το πολιτικό κλίμα. Ταινίες όπως «Οι Γερμανοί Ξαναέρχονται...» και «Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση;» χρησιμεύουν ως χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της περιορισμένης αλλά αγαπημένης ελευθερίας.

Οι ταινίες που αναλύθηκαν σε αυτή τη μελέτη δημιουργήθηκαν την εποχή της Απριλιανής Δικτατορίας. Ωστόσο, είναι σημαντικό να παρέχουμε μια σύντομη επισκόπηση των γεγονότων που συνέβησαν μεταξύ 1940 και 1967. Αυτό θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο υπήρχαν οι ηθοποιοί και το κοινό αυτών των ταινιών. Επιπλέον, ορισμένες από τις ταινίες κάνουν αναφορές ή διαδραματίζονται στο παρελθόν, υπογραμμίζοντας περαιτέρω την ανάγκη να τοποθετηθούν σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ιστορικής σύνθεσης. Είναι κρίσιμο να αναγνωρίσουμε ότι ο κινηματογράφος επηρεάζεται από τις ιστορικές εξελίξεις. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι οι περίοδοι της πολιτικής ιστοριογραφίας μπορεί να μην ευθυγραμμίζονται απόλυτα με τις περιόδους κατηγοριοποίησης ταινιών (Δερμεντζόπουλος, 2010: 147).

Μετά την ήττα της Ελλάδας από τη ναζιστική Γερμανία την άνοιξη του 1941 και την επακόλουθη κατοχή από τις δυνάμεις του Άξονα, δημιουργήθηκε ένα κενό τόσο θεσμικά όσο και ψυχολογικά (Λιάκος, 2019: 194-195). Οι εδραιωμένες πολιτικές οντότητες δίστασαν να οργανώσουν κάθε μορφή αντίστασης κατά των κατακτητών, με αποτέλεσμα τη ρήξη με τις προπολεμικές δομές εξουσίας. Ένα αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό αυτής της περιόδου ήταν η ενεργή ανάμειξη των μαζών, οι οποίες ανταποκρίθηκαν στις άθλιες συνθήκες της πείνας, της τρομοκρατίας και της ταπείνωσης με αυτό που έγινε γνωστό ως «φαινόμενο της αντίστασης». Το φαινόμενο αυτό παρατηρήθηκε σε πολλές κατεχόμενες χώρες, συμπεριλαμβανομένης της Ελλάδας (Αθανασάτου, 1999: 56). Αρπάζοντας την ευκαιρία που παρείχε η έλλειψη νομιμότητας των κατοχικών κυβερνήσεων, οι κομμουνιστικές δυνάμεις στην Ελλάδα υιοθέτησαν πατριωτική ρητορική και δεσμεύτηκαν να πολεμήσουν ενάντια στους κατακτητές για να επιτύχουν την εθνική απελευθέρωση και να επιφέρουν κοινωνική αλλαγή. Αυτό το κίνημα, γνωστό ως «λαϊκή δημοκρατία», άρχισε να διαμορφώνεται και να κερδίζει υποστήριξη σε όλα τα τμήματα του πληθυσμού (Hobsbawm: 2008: 213-220). Η αυξανόμενη επιρροή της κομμουνιστικής ιδεολογίας στον ελληνικό πληθυσμό προκάλεσε ανησυχίες στις συντηρητικές πολιτικές δυνάμεις.

Συνοδευόμενη από βρετανικές ένοπλες δυνάμεις, η κυβέρνηση εθνικής ενότητας με επικεφαλής τον Γεώργιο Παπανδρέου, μαζί με το ΕΑΜ, έφτασε στην Αθήνα τον Οκτώβριο του 1944 (Μαυρής και Βερναρδάκης, 1991: 21-54). Ο Αντώνης Λιάκος (2019: 198) σημειώνει ότι κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου δεν ήταν η εθνικότητα που διαμόρφωσε τις «γραμμές αίματος» ιδεολογικές διακρίσεις.

Σε πολλά ευρωπαϊκά έθνη, η ανάπτυξη μεγάλων στρατών σε σχηματισμό μάχης ουσιαστικά απέτρεψε κάθε διάθεση αμφισβήτησης της κυρίαρχης κυβερνητικής εξουσίας που είχε δημιουργηθεί υπό την επιρροή τους. Στην Ελλάδα, η αποχώρηση των γερμανικών δυνάμεων, που είχαν υποκινήσει την εσωτερική σύγκρουση, δημιούργησε ένα κενό εξουσίας που έθεσε σε σοβαρό κίνδυνο τη σταθερότητα της χώρας. Το μέλλον της Ελλάδας διαμορφώθηκε αποφασιστικά το 1947 με την ανακοίνωση του Δόγματος Τρούμαν, σηματοδοτώντας την έναρξη του Ψυχρού Πολέμου και του Εμφυλίου Πολέμου. Ο Εμφύλιος Πόλεμος ολοκληρώθηκε τελικά τον Αύγουστο του 1949, με τις συντηρητικές βασιλικές δυνάμεις να επικρατούν της κομμουνιστικής Αριστεράς, χάρη σε μεγάλο βαθμό στην ουσιαστική βοήθεια από τις Ηνωμένες Πολιτείες. Αυτή η σύγκρουση είναι η πιο θανατηφόρα στην ελληνική ιστορία από άποψη στρατιωτικών απωλειών και οι επιπτώσεις της επεκτείνονται σε σημαντικές δημογραφικές συνέπειες (Γιαννουλόπουλος, 1992: 32-34).

Η δυναμική της εξουσίας στην εποχή μετά το φύλο χαρακτηρίζεται από ένα μοναδικό μείγμα δημοκρατίας και αυταρχισμού, διαμορφώνοντας αυτό που μπορεί να αναφερθεί ως «καχεκτική δημοκρατία». Αυτό το δεξιό καθεστώς εγκαθιδρύεται μέσω του στρατού, των Ανακτόρων και του παρεμβατισμού της Αμερικής. Το ιδεολογικό του θεμέλιο στηρίζεται στην έννοια της «εθνικής υπερηφάνειας» και επιβάλλει ένα αυστηρό σύστημα επιτήρησης που χωρίζει τον πληθυσμό σε νικητές και ηττημένους (Ρήγος κ.ά., 2008:44). Ταυτόχρονα, η χώρα απαιτεί οικονομική ανασυγκρότηση. Μετά το 1952, η εξωτερική πολιτική της Ελλάδας επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από το Κυπριακό. Η δεκαετία του 1960 υπήρξε μάρτυρας πολιτικής αναταραχής, κοινωνικών κινημάτων και οικονομικής ανάπτυξης (Ρήγος κ.ά., 2008: 44). Μια προσπάθεια προώθησης του πολιτικού εκδημοκρατισμού έγινε μεταξύ 1963 και 1965, αλλά αντιμετώπισε την αντίθεση από ορατές και αόρατες δεξιές δυνάμεις, που τελικά οδήγησε στην επιβολή μιας δικτατορίας (Ρήγος κ.ά., 2008:396-397).

## 2.5 Τα θέματα της λογοκρισίας και της αυτολογοκρισίας

Στις 21 Απριλίου 1967 μια ομάδα αξιωματικών του στρατού με επικεφαλής τον συνταγματάρχη Γεώργιο Παπαδόπουλο κατέλαβε την εξουσία με πραξικόπημα. Αυτή η δικτατορία ανέστειλε αμέσως τη λειτουργία του συντάγματος του 1952 και εφάρμοσε ένα καθεστώς προληπτικής λογοκρισίας, με αποτέλεσμα τη σύλληψη πολλών αριστερών πολιτών. Αυτό το αυταρχικό καθεστώς μπόρεσε να επικρατήσει λόγω της ύπαρξης του «παρασυντάγματος», το οποίο είχε καθιερωθεί μετά τον εμφύλιο πόλεμο και παρέμεινε ανέπαφο για σχεδόν δύο δεκαετίες. Οι πραξικοπηματίες οδηγήθηκαν από μια ιδεολογία ριζωμένη στον αντικομμουνισμό και χρησιμοποίησαν μια αντικοινοβουλευτική και λαϊκιστική αντιπλουτοκρατική ρητορική. Ωστόσο, οι ενέργειές τους οδήγησαν στην αποβολή της Ελλάδας από το Συμβούλιο της Ευρώπης το 1969 λόγω παραβιάσεων των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Απομονωμένοι από άλλα ευρωπαϊκά κράτη και χωρίς πολιτική και κοινωνική υποστήριξη, οι συνταγματάρχες αναζήτησαν τρόπους για να μεταμορφώσουν το καθεστώς. Παρά κάποιες προσπάθειες απελευθέρωσης του καθεστώτος, οι πραξικοπηματίες απέκτησαν ελάχιστο πολιτικό πλεονέκτημα από αυτές τις προσπάθειες (Τζώρτζης, 2007:354-355)

Το 1972, η Ελλάδα γνώρισε τις επιπτώσεις της διεθνούς κρίσης, που είχε ως αποτέλεσμα την αύξηση των αντιδικτατορικών διαδηλώσεων που αυξάνονταν σε μέγεθος και ένταση. Το κίνημα εντός του Ναυτικού επιτάχυνε την εξέλιξη των γεγονότων, οδηγώντας τελικά σε συνταγματική αλλαγή μέσω του δημοψηφίσματος που διεξήχθη στις 29 Ιουλίου 1973, μαζί με την υπόσχεση για διεξαγωγή εκλογών (Τζώρτζης, 2007:357). Ωστόσο, η εξέγερση στο Πολυτεχνείο, το πραξικόπημα υπό τον Ιωαννίδη και η τουρκική εισβολή στην Κύπρο τον Ιούλιο του 1974 άλλαξαν την τροχιά αυτών των εξελίξεων. Το τέλος του αποικισμού σήμανε το τέλος του μεταπολεμικού καθεστώτος που επιβλήθηκε στην Ελλάδα και εγκαινίασε μια νέα εποχή για τη χώρα (Λιάκος, 2019:398-399).

## 2.6 Η λογοκρισία και ο κινηματογράφος

Από την εμφάνιση του κινηματογράφου, κάθε αρχή επιδίωξε να αρπάξει και να ρυθμίσει την κινηματογραφική δημιουργία. Ο κινηματογράφος, ως ένα ευρέως δημοφιλές μέσο με μαζική επιρροή, αντιμετωπίζει τόσο επίσημες όσο και ανεπίσημες κριτικές που στοχεύουν στη λογοκρισία του περιεχομένου του (Ferro, 2002: 29-30). Οι οικονομικοί περιορισμοί που τίθενται στο προϊόν είναι σημαντικοί παράγοντες που διαμορφώνουν τις καλλιτεχνικές και κρίσιμες αποφάσεις που λαμβάνουν όσοι εμπλέκονται στην κινηματογραφική βιομηχανία (Πετσίνη και Χριστόπουλος, 2016: 17). Στο Χόλιγουντ, την πιο κυρίαρχη κινηματογραφική βιομηχανία, εφαρμόζεται μια πρώιμη καθιέρωση γνωστή ως «Κώδικας Hays», που απαιτεί από τους κινηματογραφιστές να τηρούν ένα σύνολο ηθικών αξιών που ευθυγραμμίζονται με τα κυρίαρχα κοινωνικά πρότυπα και ιδεολογία. Μέσω της λογοκρισίας, που περιλαμβάνει τον έλεγχο και τον περιορισμό της δημόσιας έκφρασης ιδεών και προοπτικών, η κυβερνητική εξουσία μπορεί να επιβάλει περιορισμούς στους δημιουργούς και ακόμη και να απαγορεύσει την προβολή ορισμένων ταινιών (Πετσίνη και Χριστόπουλος, 2016: 17). Είτε θεσπιζόταν με κατασταλτικό, προληπτικό ή αυτοεπιβαλλόμενο τρόπο, η λογοκρισία ήταν πάντα στενά συνυφασμένη με την εξουσία, ιδιαίτερα στις ολοκληρωτικές και αυταρχικές της εκδηλώσεις.

Η λογοκρισία μαστίζει την κινηματογραφική βιομηχανία στην Ελλάδα εδώ και πολλά χρόνια, ξεκινώντας από τον Μεσοπόλεμο. Το καταπιεστικό καθεστώς της 4ης Αυγούστου δημιούργησε προηγούμενο για τον παρεμβατικό και ασφυκτικό έλεγχο της κυβέρνησης στην καλλιτεχνική έκφραση μέσω της εφαρμογής των καταναγκαστικών νόμων 445/1937 και 955/1937. Αυτοί οι νόμοι, που ευθυγραμμίζονται με παρόμοια μέτρα που έχουν θεσπιστεί σε άλλες χώρες, θέτουν το έδαφος για την αταλάντευτη παρέμβαση του κράτους στη σφαίρα της δημιουργικής ελευθερίας (Χρονοπούλου, 2016: 27-35).

Ο στόχος του Ράιχ δεν είναι μόνο να έχει τον απόλυτο έλεγχο του κινηματογραφικού προϊόντος αλλά και να θεσπίσει νόμο που επιβάλλει την υποχρεωτική προβολή ταινιών κρατικής προπαγάνδας. Κατά την περίοδο της Κατοχής εφαρμόστηκαν το νομοθετικό διάταγμα 1.108/1942 και ο νόμος 485/1943, ακολουθώντας τις οδηγίες της Μεταξικής Δικτατορίας. Αυτές οι νομοθετικές

ρυθμίσεις, με μικρές προσαρμογές, διέπουν την επιβολή της κρατικής λογοκρισίας μέχρι τη Μεταπολίτευση (Πετράκη, 2006: 118-124). Οι κρατικές επιτροπές προβολής, που αποτελούνται κυρίως από κυβερνητικούς αξιωματούχους, αξιολογούν το σενάριο και αξιολογούν τους ηθοποιούς της ταινίας. Εάν η επιτροπή κρίνει οποιαδήποτε πτυχή της ταινίας απαράδεκτη, έχει την εξουσία είτε να απαγορεύσει την προβολή είτε να ζητήσει την αφαίρεση αμφιλεγόμενων σκηνών (Πετσίνη και Χριστόπουλος, 2016: 36). Επιπλέον, εάν η επιτροπή πιστεύει ότι η ταινία δυσφημεί τη χώρα, μπορεί να απαγορεύσει την εξαγωγή της. Αν και υπήρξε μια ελαφρά χαλάρωση αυτών των μέτρων κατά την κεντρικά περίοδο από το 1963 έως το 1966, η επιβολή της Δικτατορίας επαναφέρει την αυστηρή λογοκρισία.<sup>3</sup> Η χούντα εκμεταλλεύεται το υπάρχον πλαίσιο για να ασκήσει έλεγχο σε όλες τις πτυχές της πνευματικής ζωής και να καταστείλει κάθε κριτική στο καθεστώς (Ανδρίτσος, 2008: 36).

Υπήρχε ήδη ένα αυστηρό επίπεδο επιτήρησης του κινηματογράφου, επομένως υπάρχει ελάχιστη ανάγκη για πρόσθετα μέτρα. Ωστόσο, το 1969, η Δικτατορία πήρε την απόφαση να χαλαρώσει την προληπτική λογοκρισία, επικαλούμενη την απελευθέρωση του καθεστώτος και την εμπιστοσύνη τους στη δική τους εξουσία. Αυτή η αλλαγή επέτρεψε τη δημιουργία ταινιών όπως: "The Representation", "Eudocia" και "Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση";. Αυτές οι πρακτικές συνέβαλαν στην ανάπτυξη ενός κράτους που υιοθέτησε μια πατερναλιστική προσέγγιση προς τους πολίτες της, προσδιορίζοντας τι ήταν αποδεκτό και διαμορφώνοντας αισθητικά πρότυπα. Αυτό είχε ιδιαίτερα επιζήμια επίδραση στην πνευματική ανάπτυξη της εργατικής τάξης, οδηγώντας στην αποδυνάμωση και την έκθεσή της στην κοινότοπη και ωμή προπαγάνδα των κυβερνώντων συνταγματαρχών.<sup>4</sup>

Οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές αναγκάζονται να επιδοθούν σε αυτολογοκρισία λόγω της συνεχούς παρακολούθησης και της διαφαινόμενης απειλής οικονομικής καταστροφής εάν οι ταινίες τους απαγορευθούν. Αποφεύγουν συνειδητά να ασχοληθούν με «επικίνδυνα» θέματα όπως η Αντίσταση και αποκλείουν εντελώς κάθε αναφορά στις ενέργειες των Ταγμάτων Ασφαλείας. Η πολιτική απουσιάζει αισθητά από την πλειοψηφία του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου. Η αυτολογοκρισία είναι ένα πολύπλευρο ζήτημα που δεν μπορεί να υπεραπλουστευτεί αποδίδοντάς το αποκλειστικά στον φόβο των όσων βρίσκονται στην εξουσία. Ο Ferro (2002: 30)

---

<sup>3</sup>Γ., «Εφ' όπλου... 'ψαλίδι' ό.π., σ. 168

<sup>4</sup> Γκλαβίνας Γ., «Εφ' όπλου... 'ψαλίδι' ό.π., σ. 171-172

υπογραμμίζει ότι οι κινηματογραφιστές, είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα, υπηρετούν μια υπόθεση ή μια ιδεολογία, όπως κάθε άλλο άτομο. Ωστόσο, υπάρχουν και εκείνοι που αντιστέκονται και μάχονται λυσσαλέα για τις ιδέες τους. Η ελληνική κινηματογραφία προσφέρει πολυάριθμα παραδείγματα που υποστηρίζουν αυτή την οπτική. Ο Στέλιος Τατασόπουλος παραδέχεται ανοιχτά ότι, μετά τα προβλήματα λογοκρισίας του με την ταινία «Κοινωνική Σαπίλα», απέφυγε να δημιουργήσει περιεχόμενο παρόμοιου χαρακτήρα για αρκετά χρόνια. Η λογοκρισία όχι μόνο λειτουργούσε ως εργαλείο του κράτους αλλά χρησίμευε και ως προειδοποίηση προς τους δημιουργούς (Χρονοπούλου, 2016: 34). Για να εξασφαλίσει την κυκλοφορία της ταινίας, ο Φίνος πήρε την απόφαση να αλλάξει την εθνικότητα του κύριου χαρακτήρα στην «Τελευταία αποστολή» το 1947. Αυτή η ευελιξία στην προσέγγισή του θα γινόταν χαρακτηριστικό της μελλοντικής του δουλειάς, καθώς συχνά προσαρμόζονταν στις απαιτήσεις του παραγωγού και στο πολιτικό κλίμα που επικρατεί. Το 1971 ο Γιώργος Λαζαρίδης ένωσε τις δυνάμεις του με τον Φίνο για την ταινία «Ένας ξένοιαστος παλαιστής» (Λαζαρίδης, 1996: 125). Ωστόσο, δέχτηκε ένα αίτημα να τροποποιήσει το τέλος, το οποίο θεωρήθηκε πολύ προοδευτικό για την εποχή του.

Η υπεράσπιση του σεναριογράφου προς τον παραγωγό ενάντια στη λογοκρισία, ιδιαίτερα όσον αφορά το τέλος της ταινίας, αναδεικνύει τις δύσκολες αποφάσεις που πρέπει να αντιμετωπίσουν οι δημιουργοί. Επιπλέον, η στάση της Αριστεράς για την πολιτική λογοκρισία είναι αντιφατική, καθώς υποστηρίζουν την κατάργησή της, ενώ ταυτόχρονα υποστηρίζουν την ανάγκη ελέγχου των ταινιών. Αντίθετα, κινηματογραφιστές όπως ο Νίκος Κούνδουρος αρνούνται οποιαδήποτε παρέμβαση στη δουλειά τους και προτιμούν να μην εκθέσουν τις ταινίες τους παρά να κάνουν αλλαγές για να συμμορφώνονται με τους κανονισμούς (Ανδρίτσος, 2008: 40). Σύμφωνα με τον Ferro (2002: 30), η ικανότητα του κινηματογράφου να διατηρεί την αυτονομία είναι μια συνεχής πηγή έκπληξης. Το επίκεντρο αυτής της μελέτης περιστρέφεται γύρω από τις διάφορες μεθόδους μέσω των οποίων το μέσο της ταινίας κατάφερε να μεταφέρει την καλλιτεχνική έκφραση και να επικοινωνήσει το όραμα των δημιουργών της στο κοινό, ακόμη και ενόψει των αποφρακτικών και κατασταλτικών μέτρων της λογοκρισίας.

## Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>: Ο Θανάσης Βέγγος - μια πολύπλευρη φύση

### 3.1 Σύντομη περιγραφή της ζωής του Θανάση Βέγγου

Γεννημένος τον Μάιο του 1927 στο Νέο Φάληρο Αττικής, ο Θανάσης Βέγγος ήρθε στον κόσμο ως το μοναχοπαίδι του Βασίλη και της Ευδοκίας. Τα ταραχώδη και δύσκολα χρόνια της δεκαετίας του 1940 είχαν βαθιά επίδραση στον νεαρό Βέγγο, διαμορφώνοντας τον χαρακτήρα του. Η εκπαίδευσή του ήταν υποτυπώδης και σύμφωνα με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, ο Βέγγος δεν ολοκλήρωσε το σχολείο. Ο πατέρας του, πιστός στις αριστερές ιδεολογίες, εργαζόταν στο εργοστάσιο της Εταιρείας Ηλεκτρισμού στο Νέο Φάληρο. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, ο πατέρας του Βέγγου έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην οργάνωση των προσπαθειών αντίστασης και στην προστασία των εγκαταστάσεων της Εταιρείας Ηλεκτρισμού από τις γερμανικές δυνάμεις που υποχωρούσαν. Ωστόσο, μετά την απελευθέρωση, ο Βασίλης Βέγγος απολύθηκε από τη δουλειά του λόγω των αριστερών του πεποιθήσεων. Η μεταπολεμική εποχή είδε την ίδρυση ενός φιλομοναρχικού, αντικομμουνιστικού κράτους, το οποίο περιελάμβανε τη συστηματική εξάλειψη ατόμων που σχετίζονταν, ή ακόμη και υποπτευόταν ότι συνδέονται, με το ΕΑΜ (Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο). Κατά συνέπεια, η οικονομική κατάσταση της οικογένειας άρχισε να επιδεινώνεται ως αποτέλεσμα αυτών των συνθηκών (Σολδάτος, 2017: 19).

Ο νεαρός Θανάσης, στην προσπάθειά του για επιβίωση, αναλαμβάνει οποιαδήποτε διαθέσιμη δουλειά, αντικατοπτρίζοντας τις πράξεις της μελλοντικής του κινηματογραφικής περσόνας. Η σκληρή πραγματικότητα της πολιτικής δίωξης γίνεται βαθιά προσωπική για τον Θανάση Βέγγο, καθώς του ανατίθεται να εκπληρώσει το στρατιωτικό του καθήκον στο νησί της Μακρονήσου, συνέπεια της πολιτικά ταραχώδους ιστορίας της οικογένειάς του (Λιάκος, 2019: 298-299).

### 3.2 Η περίοδος στο νησί της Μακρόνησου

Ο Βέγγος, μέλος του 2ου Ειδικού Τάγματος Οπλιτών, συναντά δύο σημαντικά πράγματα κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Μακρόνησο (Βόγλης και Μπουρνάζος, 2009: 51-81). Πρώτον, εξοικειώνεται με την αδυσώπητη σκόνη που αργότερα θα κυνηγήσει με εμμονή εντός και εκτός κινηματογραφικών πλατό, όπως μαρτυρούν οι συνάδελφοί του (Σολδάτος, 2017: 72). Δεύτερον, συναντά ένα πλήθος αριστερών καλλιτεχνών που είτε εκτίουν τις ποινές τους είτε ζουν ως πολιτικοί εξόριστοι. Ανάμεσά τους και ο Νίκος Κούνδουρος, ο οποίος αναπτύσσει μια βαθιά και διαρκή φιλία με τον Βέγγο και γίνεται ο βασικός σύνδεσμος του στον κινηματογράφο (Βόγλης και Μπουρνάζος, 2009: 56). Η συνεργασία τους ξεκινά με τις ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις που διοργανώνουν οι φαντάροι στη Μακρόνησο. Από την πρώτη στιγμή, η σχέση τους χαρακτηρίζεται από συναδελφικότητα και αλληλεγγύη (Σολδάτος, 2017: 31).

Μέσα σε αυτό το κλίμα, ο Κούνδουρος κάνει πρόταση στον Βέγγο για έναν απροσδιόριστο ρόλο στο επερχόμενο κινηματογραφικό του έργο, τον οποίο σχεδιάζει να αναλάβει μετά την αποφυλάκισή του από τη Μακρόνησο.<sup>5</sup>

### 3.3 Τα Χρόνια των Δυσκολιών

Σε συνέντευξή του, ο Βέγγος παραδέχεται ανοιχτά: «Η οικογένειά μου και εγώ βιώναμε ακραία πείνα». Μετά τη στρατιωτική του θητεία και την επακόλουθη «μεταρρύθμιση», βρίσκεται στη μέση ενός αγώνα για επιβίωση εν μέσω των δύσκολων οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών της δεκαετίας του 1950 (Σολδάτος, 2017: 243). Κατά τη διάρκεια της δουλειάς του με την παράδοση πάγου στα σπίτια, συναντά τη σύντροφό του, Ασημίνα, με την οποία τελικά θα αποκτήσουν δύο παιδιά, τον Βασίλη και τον Χάρη. Το 1953, ενώ δούλευε στο βυρσοδεψείο, ο Κούνδουρος τον πλησιάζει με μια δελεαστική πρόταση να τον συμπεριλάβει στην επερχόμενη

---

<sup>5</sup> Ντοκιμαντέρ: Σολδάτος Γ., 2004, Ένας άνθρωπος παντός καιρού, Ελλάδα



ταινία του, Η «Μαγική Πόλη» (Βόγλης και Μπουρνάζος, 2009:63-70). Για τον Θανάση, αυτή η ταινία λειτουργεί και ως λύση στην οικονομική του κατάσταση και ως νέα ευκαιρία για ανάπτυξη. Ωστόσο, σε αυτό το σημείο, ο Βέγγος δεν είναι ακόμη επαγγελματίας ηθοποιός. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, αναλαμβάνει διάφορους ρόλους, συμπεριλαμβανομένου του φροντιστή, δείχνοντας την ευελιξία και την προσαρμοστικότητα του (Σολδάτος, 2017: 31). Είναι μια εποχή που θυμάται ως μια από τις πιο δύσκολες περιόδους της ζωής του. Παρόλα αυτά, ο Βέγγος επιμένει και σύντομα αρχίζει να λάμπει μέσα από την ακλόνητη αφοσίωση και τη σκληρή δουλειά του. (Σολδάτος, 2017: 81). Σε συνέντευξή του δηλώνει ταπεινά: "Ποτέ δεν φιλοδοξούσα να γίνω σπουδαίος ηθοποιός. Στόχος μου ήταν να υπηρετήσω".

Η δουλειά με γρήγορους ρυθμούς ήταν το φόρτε του. Μέχρι το 1960, είχε ήδη παίξει σημαντικούς ρόλους σε περισσότερες από 35 ταινίες, διασχίζοντας τη γραμμή μεταξύ πρωταγωνιστικών και δευτερευόντων ρόλων.<sup>6</sup> Την ίδια χρονιά απέκτησε και την άδεια υποκριτικής του και ξεκίνησε μια επιτυχημένη διαδρομή στο ελληνικό θέατρο (Σολδάτος, 2017: 31).

Στη δεκαετία του 1960, ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος γνώρισε τη χρυσή του εποχή, ιδιαίτερα στο χώρο της κωμωδίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο Βέγγος ανακάλυψε μια ιδανική πλατφόρμα για να αναδείξει και να καλλιεργήσει το δικό του μοναδικό στυλ στις ελληνικές κωμικές ταινίες. Οι κριτικοί επισημαίνουν συγκεκριμένα τις ερμηνείες του Βέγγου και τις πλημμυρίζουν με επαίνους. Ο Γιώργος Σαββίδης, συγκεκριμένα, επαινεί τον Βέγγο ως τον πιο ταλαντούχο κωμικό του ελληνικού κινηματογράφου (Μπακογιαννόπουλος και Σολδάτος, 1992: 14).

Ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος υπογραμμίζει τις συνεχείς προόδους στη διαμόρφωση μιας πραγματικά μοναδικής κωμικής περσόνας. Η αναγνώριση από τους κριτικούς συνοδεύεται από εμπορικό θρίαμβο, παρέχοντας στον Βέγγο την αυτοπεποίθηση να ξεκινήσει μια σημαντική μετάβαση στην κινηματογραφική του καριέρα. Μετακινείται από το να είναι αποκλειστικά ηθοποιός στο να είναι και δημιουργός. Το 1964, ιδρύει τη δική του εταιρεία παραγωγής με την ονομασία «Θ-Β». Το 1967, αναλαμβάνει την πρόκληση της σκηνοθεσίας, βασιζόμενος στην πρακτική γνώση και όχι στην επίσημη εκπαίδευση. Έχοντας αφοσιωθεί στον ελληνικό κινηματογράφο και συνεργαζόμενος με καταξιωμένους σκηνοθέτες, διαπρέπει σε

<sup>6</sup> <https://tvxs.gr/news/san-simera/ena-xronos-xoris-ton-thanasi-beggo> (πρόσβαση στις 10 Φεβρουαρίου 2024)

αυτόν τον νέο ρόλο, ενστερνιζόμενος την ταυτότητά του τόσο ως καλλιτέχνη όσο και ως άνθρωπου. Οι ταινίες που παράγει η εταιρεία του σημειώνουν μεγάλη επιτυχία στην αγορά. Ωστόσο, ο Βέγγος προσωπικά το βιώνει αυτό ως μια δύσκολη οπισθοδρόμηση. Για να ρυθμίσει τα συσσωρευμένα χρέη εκατομμυρίων, αναγκάζεται να μεταβιβάσει τα δικαιώματα των ταινιών του στη Φίνος Φιλμ.<sup>7</sup>

Αξίζει να τονιστεί πως μόλις το 1971 απέσπασε τελικά καλλιτεχνική αναγνώριση, κερδίζοντας το βραβείο Α' Ανδρικού Ρόλου στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης για τον ρόλο του στην ταινία «Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;» Αυτό το επίτευγμα επαναλήφθηκε στη συνέχεια την επόμενη χρονιά με την ερμηνεία του στο «Θανάση πάρε το όπλο σου».

Μετά την αρχική του επιτυχία, ο Βέγγος έγινε γρήγορα εξέχουσα προσωπικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο, κερδίζοντας την αναγνώριση και τον έπαινο τόσο από το κοινό όσο και από τους κριτικούς (Μπακογιανόπουλος και Σολδάτος, 1992: 14). Η αφοσίωσή του στην τέχνη του δεν αμφιταλαντεύτηκε ποτέ, καθώς συνέχισε να σημειώνει μεγάλους θριάμβους τόσο στο θέατρο όσο και στην τηλεόραση. Καθώς περνούσαν τα χρόνια, το ταλέντο και η ακεραιότητα του Βέγγου αναγνωρίστηκαν ευρέως. Το 1993 τιμήθηκε με ειδικό βραβείο για το εξαιρετικό του έργο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, που συνέπεσε με την κυκλοφορία του αναμνηστικού δίσκου από την Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου. Το 2002, το νεόδμητο δημοτικό θέατρο Κορυδαλλού ονομάστηκε προς τιμήν του, δείγμα της διαχρονικής του επίδρασης στις τέχνες.<sup>8</sup> Το 2008 αποδείχθηκε βαρυσήμαντο για τον Βέγγο, καθώς έλαβε πολλαπλές διακρίσεις. Η ελληνική κυβέρνηση του απένειμε τον περίφημο τίτλο του Μεγάλου Μαγίστρου του Τάγματος του Φοίνικα, ενώ και ο δήμος Πειραιά αναγνώρισε την προσφορά του με τιμητική διάκριση. Επιπλέον, τιμήθηκε στα τηλεοπτικά βραβεία «People 2008» για τη σημαντική προσφορά του στον χώρο της τέχνης. Αυτή η τιμή του απονεμήθηκε για άλλη μια φορά το 2010, ενισχύοντας περαιτέρω την κληρονομιά του στον κλάδο.

Αφού τιμήθηκε με το βραβείο «ισόβιο επίτευγμα» τόσο από την Ελληνική Ακαδημία Κινηματογράφου όσο και από το περιοδικό Status, ο αξιότιμος ηθοποιός

---

<sup>7</sup> [https://www.lifo.gr/articles/cinema\\_articles/235793/mia-spania-synenteyksi-toy-thanasi-veggoy-me-aformi-ta-okto-xronia-apo-ton-thanato-toy](https://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/235793/mia-spania-synenteyksi-toy-thanasi-veggoy-me-aformi-ta-okto-xronia-apo-ton-thanato-toy) (πρόσβαση στις 10 Φεβρουαρίου 2024)

<sup>8</sup> <https://www.kathimerini.gr/129042/article/politismos/arxeio-politismoy/o-korydallos-timhse-ton-kalo-mas-an8rwp0> (πρόσβαση στις 10 Φεβρουαρίου 2024)

δυστυχώς υπέστη εγκεφαλικό τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς (Παναγόπουλος, 2011).<sup>9</sup> Μετά από αρκετούς μήνες νοσηλείας, το ταξίδι του ολοκληρώθηκε και ο ίδιος απεβίωσε στις 3 Μαΐου του 2011.

### 3.4 Τα άτομα που συνδέονται με τον Θανάση Βέγγο

Ο Νίκος Κούνδουρος, ο άνθρωπος που πιστώθηκε ότι ανακάλυψε τον Βέγγο, είχε στενή σχέση μαζί του, τόσο ως συναγωνιστές όσο και ως αγαπημένοι φίλοι. Ο Κούνδουρος αναγνώρισε το ταλέντο του Βέγγου και τον πρότεινε σε μικρούς αλλά κρίσιμους ρόλους, όπως τον χαρακτήρα του Θανάση στην ταινία «Μαγική Πόλη». Όπως σημειώνει ο Σολδάτος (2017: 244-277), η παρουσία του Βέγγου στην ταινία άλλαξε την αφήγηση υπέρ του ήρωα της ταινίας. Τα επόμενα χρόνια ο Βέγγος είχε την ευκαιρία να συνεργαστεί δίπλα σε καταξιωμένες προσωπικότητες του ελληνικού κινηματογράφου. Κατά τη δεκαετία του 1950, είχε περιορισμένη δημιουργική συμβολή στις ταινίες που συμμετείχε, αλλά επικεντρώθηκε στη συνεχή δουλειά, αποκτώντας πολύτιμη εμπειρία στη διαδικασία. Πολλές από αυτές τις ταινίες σημείωσαν σημαντική εμπορική επιτυχία, συμβάλλοντας στην αυξανόμενη δημοτικότητα του Βέγγου στο κοινό. Με την ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία να ακμάζει, ο Βέγγος αξιοποίησε τη σκληρή δουλειά του και εξασφάλισε πρωταγωνιστικούς ρόλους.

Ο Φραγκίσκος Μανέλλης και ο Βέγγος, όταν συνεργάζονται, αποτελούν ένα κωμικό δίδυμο που κατέχει σημαντική σημασία στον ελληνικό κινηματογράφο. Δυστυχώς, η συνεργασία τους τελειώνει λόγω διαφωνιών μετά από τρεις ταινίες. Ο Βέγγος, ο οποίος ξεκίνησε ως πολυπράγμων ηθοποιός χειριζόμενος διάφορους ρόλους, έχει φτάσει πλέον σε ένα ορόσημο δέκα ετών στη βιομηχανία. Σε όλο αυτό το διάστημα, μεταμορφώθηκε σε έναν δυναμικό και ευφάνταστο ερμηνευτή, επιδιώκοντας ενεργά να καθιερώσει τη μοναδική του καλλιτεχνική ταυτότητα (Σολδάτος, 2017: 61).

---

<sup>9</sup> Παναγόπουλος Π., «Θανάσης Βέγγος, χάρισε γέλιο, πήρε αγάπη», Καθημερινή, 04 Μαΐου 2011. Διαθέσιμο στο <https://www.kathimerini.gr/425463/article/politismos/arxeio-politismoy/8anashs-veggos-xarise-gelio-phre-agaph> (πρόσβαση στις 10 Φεβρουαρίου 2024)

### ➤ Παναγιώτης Γλυκοφρύδης

Το 1962, ο Καρατζόπουλος, αναγνωρίζοντας την εμπορευσιμότητα του Βέγγου, πρότεινε τη δημιουργία δύο ταινιών που τελικά εδραίωσαν τη θέση του ως ηγετική προσωπικότητα. Ο Παναγιώτης Γλυκοφρύδης, ο οποίος είχε συνεργαστεί στο παρελθόν με τον Βέγγο και τον θαυμάζει βαθιά, επελέγη από τον Καρατζόπουλο για τη σκηνοθεσία (Σολδάτος, 2017: 82). Αυτή η απόφαση οδηγήθηκε από την επιθυμία να ανακαλύψει φρέσκα ταλέντα που θα μπορούσαν να φέρουν επιτυχία και να επιτρέψουν στην εταιρεία παραγωγής του να ανταγωνιστεί τη Φίνος Φιλμ, τον άλλο σημαντικό παράγοντα της κινηματογραφικής βιομηχανίας εκείνη την εποχή (Βαλούκος, 1998: 16). Κατά συνέπεια, υπό την καθοδήγηση του Γλυκοφρύδη, ο Βέγγος, ως ανερχόμενο αστέρι, μπόρεσε να αναδείξει πλήρως το μοναδικό υποκριτικό του στυλ. Οι ερμηνείες του χαρακτηρίζονταν από συνεχή κίνηση, νευρικές απεικονίσεις και τάση για τρέξιμο. Μάλιστα, το τρέξιμό του έγινε τόσο εμβληματικό που έγινε μια ευρέως αναγνωρισμένη φράση στην ελληνική κοινωνία, συνώνυμη με τον ίδιο τον Βέγγο - «τρέχει σαν τον Βέγγο» (Βαλούκος, 1998: 16).

Ο Γρηγόριος, σκηνοθέτης της ταινίας «Μιμικός και Μαίρη», αναγνώρισε τη θετική επίδραση της συνεργασίας Βέγγου και Γλυκοφρύδη, καθώς και τους περιορισμούς που επιβλήθηκαν στην ερμηνεία του Βέγγου από πολλούς σκηνοθέτες. Ο Γρηγόριος σημείωσε συγκεκριμένα ότι ο Γλυκοφρύδης δίδαξε στον Βέγγο πώς να τρέχει χωρίς καμία οδηγία από τον ίδιο.

### ➤ Ο Βέγγος ως παραγωγός

Ο Βέγγος, αναγνωρίζοντας ένα συγγενικό πνεύμα στον Γλυκοφρύδη, είναι σίγουρος ότι έχει ανακαλύψει έναν σκηνοθέτη που κατανοεί το καλλιτεχνικό του όραμα και μπορεί να βασιστεί σε αυτόν. Στην προσπάθειά του για ακόμη μεγαλύτερη δημιουργική αυτονομία, παίρνει την απόφαση να αναλάβει το ρόλο του παραγωγού για τις δικές του ταινίες. Το 1964 ενώνει τις δυνάμεις του με τον Γ. Οικονομίδη ως

συμπαγωγός για την ταινία «Εξω φτώχεια και καλή καρδιά». Για άλλη μια φορά επιλέγει τον Γλυκοφρύδη ως σκηνοθέτη, σημειώνοντας την πέμπτη συνεργασία τους τα τελευταία δύο χρόνια. Λίγο αργότερα, ο Βέγγος ιδρύει τη δική του εταιρεία παραγωγής, την «Θ-B». Αυτή η στρατηγική κίνηση του Βέγγου ευθυγραμμίζεται με το οικονομικό και κινηματογραφικό κλίμα που επικρατούσε στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του 1960. Αυτή η περίοδος γνώρισε μια άνευ προηγουμένου αύξηση στην παραγωγή ταινιών, με συνολικά 553 ταινίες που κυκλοφόρησαν μεταξύ 1961 και 1967 (Αθανασάτου, 1999: 377). Αυτή η άνθηση τροφοδοτήθηκε τόσο από τη συνολική οικονομική ανάπτυξη της εποχής όσο και από το πολιτικό περιβάλλον που ενθάρρυνε τις επενδύσεις στην κινηματογραφική βιομηχανία (Σωτηροπούλου, 1992: 82). Επιπλέον, η αυξημένη ζήτηση για ταινίες, που προέκυψε από την εσωτερική μετανάστευση και τη συνολική βελτίωση του βιοτικού επιπέδου, έπαιξε σημαντικό ρόλο σε αυτή την κινηματογραφική επέκταση.<sup>10</sup>

Η γοητεία του εύκολου κέρδους και η ελλιπής προσέγγιση της παραγωγής ταινιών συχνά προσελκύουν τα άτομα στη βιομηχανία του κινηματογράφου με βάση ευκαιριακά και κερδοσκοπικά κριτήρια. Ωστόσο, ο Βέγγος, σε αντίθεση με πολλούς άλλους, δεν μπαίνει στη σφαίρα της παραγωγής για χάρη του γρήγορου οικονομικού κέρδους. Αντίθετα, παρατηρεί πόσο αβίαστα άτομα, συχνά άσχετα με τον κινηματογράφο, γίνονται παραγωγοί. Από την άλλη, μεγάλες εταιρείες παραγωγής στην εγχώρια αγορά, όπως η Φίνος Φιλμ, αντιμετωπίζουν τον κινηματογράφο κυρίως ως βιομηχανία παρά ως μορφή τέχνης. Αυτή η έντονη αντίθεση στην προοπτική ξεχωρίζει τον Βέγγο (Δελβερούδη, 2002: 54). Σε μια συνέντευξη του 1970, δήλωσε ότι το κίνητρό του για την ίδρυση της δικής του εταιρείας δεν ήταν να επιτύχει την επιτυχία, αλλά μάλλον να καθιερωθεί ως καλλιτέχνης. Επιλέγει να κολυμπάει κόντρα στην παλίρροια της εποχής, επιλέγοντας παραγωγές υψηλής ποιότητας αντί να βγάζει πολλές ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού. Ως τελειομανής, ο Βέγγος γυρίζει σχολαστικά σκηνές επανειλημμένα, αδιαφορώντας για το κόστος της ταινίας χωρίς δισταγμό (Σολδάτος, 1999: 139).

Κατά τα χρόνια λειτουργίας της εταιρείας του, υπήρξε αξιοσημείωτη έλλειψη παραγωγικότητας, ποσοτικά, σε σχέση με τα προηγούμενα επαγγελματικά του επιτεύγματα. Κύριο μέλημά του είναι να πετύχει την προσωπική ικανοποίηση ως δημιουργός μέσα από το τελικό αποτέλεσμα. Δεν υπάρχει διαθέσιμη κρατική βοήθεια,

---

<sup>10</sup> Παπαδημητρίου Λ., Το Ελληνικό ό.π., σ. 41

επομένως ο παραγωγός πρέπει να συμμορφώνεται με τους αυστηρούς κανονισμούς της αγοράς (Σωτηροπούλου, 1992: 53). Λόγω ανεπαρκούς χρηματοδότησης, ο Βέγγος αναγκάζεται να πουλήσει τα κέρδη από τη μία ταινία για να χρηματοδοτήσει την επόμενη. Συνολικά, η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία αποτυγχάνει να κεφαλαιοποιήσει τα τεράστια χρηματικά ποσά που κυκλοφορούν μέσα της και να τα ανακατευθύνει προς την ανάπτυξη ενός εθνικού κινηματογραφικού τομέα. Τόσο οι παραγωγοί όσο και οι ιδιοκτήτες θεάτρου αμελούν να επανεπενδύσουν τα κέρδη τους πίσω στον κινηματογράφο. Σε αυτό το οικονομικό κλίμα, η κακή διαχείριση και η υπερβολική εστίαση στο καλλιτεχνικό όραμα του δημιουργού, αντί της ευθύνης του παραγωγού για οικονομικά βιώσιμη παραγωγή, θα οδηγήσει τελικά στην αναπόφευκτη χρεοκοπία της εταιρείας (Σωτηροπούλου, 1992: 46-48).

Ο Ερρίκος Θαλασσινός, συχνός συνεργάτης του Βέγγου, είναι άλλος ένας σκηνοθέτης με τον οποίο ο Βέγγος δημιουργεί στενό προσωπικό δεσμό. Η πρώτη τους συνάντηση έγινε το 1959 κατά την παραγωγή μιας ταινίας. Στην ταινία αυτή, με τίτλο «Οι αδικημένοι της ζωής», εμφανίζεται και ο Γλυκοφρύδης ως βοηθός σκηνοθέτη (Σολδάτος, 2017: 263). Ο Βέγγος θεωρεί τον Θαλασσινό και τον Γλυκοφρύδη ως δύο άτομα που τον καταλαβαίνουν πραγματικά και υποστηρίζουν το δημιουργικό του όραμα. Ο Θαλασσινός, εκτός από τη δουλειά του στον κινηματογράφο, εξερευνά και τη σφαίρα της ποίησης. Βρίσκει την καλλιτεχνική ελευθερία στην ποίηση, μια σφαίρα που συχνά περιορίζεται από τη λογοκρισία και την παρέμβαση των παραγωγών στον κόσμο της δημιουργίας ταινιών.<sup>11</sup>

### 3.5 Η ενασχόληση με τη σκηνοθεσία

Ο Βέγγος, ως παραγωγός, θα αναλάβει την παραγωγή εννέα συνολικά ταινιών. Την πρώτη ταινία, με τίτλο «Είναι τρελός ... Τρελός Βέγγος», θα σκηνοθετήσει ο Γλυκοφρύδης. Στη συνέχεια θα βγουν οι δύο επόμενες ταινίες: «Ο Παπατρέχας» και «Πάρε κόσμε».<sup>12</sup> Ωστόσο, όταν ο Θαλασσινός εκφράζει την αδυναμία του να συνεχίσουν να συνεργάζονται με τον Βέγγο, αυτός κάνει ένα τολμηρό βήμα και

---

<sup>11</sup> Χούπας Σ., «Ερρίκος Θαλασσινός, ο ευπατρίδης απ' το Ηράκλειο Αφιέρωμα στα 10 χρόνια από το θάνατο του σκηνοθέτη και ποιητή», Πατρίς, 31 Ιουλίου 2010

<sup>12</sup> <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1758> (πρόσβαση στις 10 Φεβρουαρίου 2024)

αναλαμβάνει ο ίδιος τον ρόλο του σκηνοθέτη. Από εκείνο το σημείο και μετά, όχι μόνο κάνει την παραγωγή, αλλά και σκηνοθετεί έξι ταινίες. Η απόφαση αυτή μπορεί να φαίνεται κάπως ριψοκίνδυνη, αλλά οδηγείται από τα μοναδικά χαρακτηριστικά του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου. Καθώς η Καρτάλου (2005: 174-181) εμβαθύνει στην περίπτωση του Φίνου και δίνει μια επισκόπηση της εποχής, γίνεται φανερό ότι οι περισσότεροι σκηνοθέτες προέρχονται από τη βιομηχανία του θεάτρου. Επιπλέον, η υπάρχουσα υποδομή κινηματογραφικής εκπαίδευσης δεν παρήγαγε ακόμη σκηνοθέτες με τεχνική κατάρτιση, όπως συνέβαινε στην υπόλοιπη Ευρώπη. Η ζωντανή ιστορία του Βασίλη Γεωργιάδη απεικονίζει άψογα την κατάσταση που επικρατούσε, όπου οι σκηνοθέτες, με τη σύγχρονη έννοια, ήταν ανύπαρκτοι. Οι θεατρικοί συγγραφείς προσάρμοζαν τα έργα τους σε σενάρια ταινιών και ήταν παρόντες στα γυρίσματα για να καθοδηγήσουν τους ηθοποιούς στις παραστάσεις τους (Τριανταφυλλίδης, 1997:198). Ο Βέγγος, από την άλλη πλευρά, διαθέτει άφθονο ένστικτο, ταλέντο και διάθεση για πειραματισμό (Παπαγιαννίδης, 1971: 12). Αυτές οι ιδιότητες είναι απαραίτητες για την επιτυχία και ο Βέγγος τις έχει σε αφθονία.

### **3.6 Η συνεργασία με τον Ντίνο Κατσουρίδη**

Η κατάρρευση και ο επακόλουθος χαμός της «Θ-B», το 1969, επέφερε σοβαρό πλήγμα στον Βέγγο. Ο Ντίνος Κατσουρίδης όμως αναδείχθηκε σωτήρας, βοηθώντας τον Βέγγο να ανακάμψει και να ανακτήσει την καλλιτεχνική του εμπιστοσύνη. Ο Κατσουρίδης, απόφοιτος της έγκριτης σχολής Σταυράκου, είχε εξασφαλίσει θέση στη Φίνος Φιλμ σε νεαρή ηλικία (Σολδάτος, 2000: 13). Η τεχνική του τεχνογνωσία, η οποία ήταν σπάνια για εκείνη την εποχή, του επέτρεψε να συνεισφέρει στον ελληνικό κινηματογράφο με διάφορες ιδιότητες - ως κινηματογραφιστής, μοντέρ, σεναριογράφος, παραγωγός και, φυσικά, σκηνοθέτης (Σολδάτος, 2000: 13). Με την τεράστια εμπειρία του και τη βαθιά κατανόηση της τέχνης του κινηματογράφου, ο Κατσουρίδης μπόρεσε να αξιοποιήσει την ενέργεια του Βέγγου στην οθόνη (Σολδάτος, 2017: 163). Ταυτόχρονα, ώθησε τον Βέγγο σε πολιτικά και κοινωνικά φορτισμένες ταινίες. Μαζί, συνεργάστηκαν σε δώδεκα ταινίες, μια συνεργασία που απέφερε τόσο εμπορική επιτυχία όσο και αναγνώριση του Βέγγου από τους κριτικούς της εποχής.

Ο Κατσουρίδης αναλαμβάνει και χρέη σκηνοθεσίας και παραγωγής στην πλειονότητα των περιπτώσεων και συγκεκριμένα σε οκτώ από αυτές. Επιπλέον, έχει συμβάλει στη συγγραφή σεναρίου σε επτά από αυτές τις ταινίες (Σολδάτος, 2000: 69-74).

### **3.7 Οι υπεύθυνοι για τη δημιουργία του σεναρίου**

Ο θεατρικός χαρακτήρας του ελληνικού κινηματογράφου αποτελεί εδώ και καιρό αντικείμενο κριτικής, όπως σημειώνει η Δελβερούδη (2002:60). Αυτή η σύνδεση θεάτρου και κινηματογραφικής κωμωδίας, τόσο ως προς το περιεχόμενο όσο και στα πρόσωπα που εμπλέκονται, καλλιεργήθηκε από τα πρώτα χρόνια και συνεχίζει να κυριαρχεί λόγω της αξιοπιστίας και της απλότητάς της. Ο Βαλούκος επισημαίνει ότι πολλοί συγγραφείς που αρχικά ασχολήθηκαν με τις καρικατούρες, τελικά μεταπήδησαν στο θέατρο και στη συνέχεια έκαναν το άλμα στον κινηματογράφο τη δεκαετία του 1950. Η αύξηση της παραγωγής ταινιών κατά τη δεκαετία του 1960 δημιούργησε μεγαλύτερη ζήτηση για ποιοτικά σενάρια, τα οποία δυστυχώς δεν ήταν πάντα άμεσα διαθέσιμα (Βαλούκος, 2003: 524). Απαντώντας στην κριτική που άσκησε στον Φίνο για τον ρόλο του στην παρακμή του ελληνικού κινηματογράφου μετά το 1970 και τη δημιουργία ειδώλων, ο Βέγγος υπερασπίζεται τον εαυτό του δηλώνοντας ότι η έλλειψη καλών σεναρίων δεν του άφησε άλλη επιλογή (Τριανταφυλλίδης, 1997:32). Αντίστοιχα, ο Παπαγιαννίδης (1971: 10) σε άρθρο του για το περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος» αποδίδει τη μετριότητα κάποιων ταινιών του Βέγγου στην αδυναμία των σεναρίων τους. Τελικά, ο ίδιος ο Βέγγος βλέπει το σενάριο και τη συνεργασία του με συγκεκριμένους σεναριογράφους ως ένα επίμαχο θέμα.

Σύμφωνα με την εξήγησή του, υπάρχει συχνά τριβή που προκύπτει, ιδιαίτερα όταν το σενάριο πρέπει να προσαρμοστεί για την οθόνη. Ο Βέγγος, ένας σκηνοθέτης χωρίς επίσημη εκπαίδευση στο θέατρο, δίνει μεγάλη σημασία στην κίνηση και τον αυτοσχεδιασμό στα κωμικά του έργα. Δηλώνει, «Τα σενάρια δεν με ωφελούν καθόλου... Η στιγμή παρουσιάζεται στα γυρίσματα, καθορίζοντας πώς θα γυριστεί και τι θα ειπωθεί». Αυτή η προοπτική ενσταλάζει αναμφίβολα μια αίσθηση προσοχής και



προσεκτικής σκέψης κατά την επιλογή σεναριογράφου, προκειμένου να αποφευχθούν τυχόν συγκρούσεις ή διαφωνίες μεταξύ των συνεργατών της ταινίας (Παπαγιαννίδης, 1971: 10).

Η δημιουργική συμβολή για τις ταινίες του παρέχεται σταθερά από δύο άτομα: τον Ναπολέοντα Ελευθερίου και τον Γιώργο Λαζαρίδη. Ο Ελευθερίου ήταν ο βασικός συνεργάτης του Βέγγου μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Ωστόσο, από το 1968 τον ρόλο αυτό ανέλαβε ο Λαζαρίδης. Ο Λαζαρίδης είχε ήδη καθιερωθεί ως επιτυχημένος σεναριογράφος και παραγωγός με την έγκριτη εταιρεία «Αδελφοί Ρουσόπουλοι - Γ. Λαζαρίδης - Δ. Σαρρής - Κ. Ψαρράς». Ήταν ιδιαίτερα γνωστός για την εξειδίκευσή του στην προσαρμογή θεατρικών έργων σε σενάρια ταινιών και για τις παραγωγές της εταιρείας του. Η πρώτη τους κοινή επιχείρηση ήταν η ταινία «Ποιος Θανάσης», όπου ο Λαζαρίδης μετέτρεψε με δεξιοτεχνία το έργο «Το έξυπνο πουλί» των Βασιλειάδη - Τσιφόρου σε μια σαγηνευτική κινηματογραφική εμπειρία. Αυτή η γόνιμη συνεργασία Βέγγου και Λαζαρίδη θα διαρκέσει για πολλά χρόνια στη συνέχεια (Δελβερούδη, 2004: 12-13).

### **3.8 Η εμβληματική φιγούρα του «Θανάση»**

Κατά την περίοδο 1950-1975, η παραγωγή του ελληνικού κινηματογράφου ευθυγραμμίστηκε απόλυτα με την επικρατούσα ιδεολογία της λαϊκής κουλτούρας. Ωστόσο, υπήρξαν περιπτώσεις που παρέκκλιναν από αυτό το μοτίβο. Κινηματογραφιστές, όπως ο Κούνδουρος, διαμόρφωσαν μια μοναδική κατηγορία που έθεσε ερωτήματα σχετικά με την ένταξή τους στην υψηλή κουλτούρα και το σύγχρονο παράδειγμα (Δερμεντζόπουλος, 2010: 150). Είναι ενδιαφέρον ότι οι ταινίες τους δεν είχαν απήχηση στο κοινό και δεν είχαν τόσο καλλιτεχνική ελευθερία όσο και δημόσια απήχηση. Η κύρια αναστάτωση προήλθε από το κωμικό είδος μέσα στον δημοφιλή εμπορικό κινηματογράφο (Κομνηνού, 2011: 82-83). Η Αθανασάτου (1999: 407) σημείωσε ότι ορισμένες από τις κωμωδίες του μεταξύ 1950 και 1958 στόχευαν στο αντιφατικό κοινό που απαρτιζόταν από τις λαϊκές τάξεις, προκαλώντας διχασμούς στην καθιερωμένη συναίνεση και οδήγησε στη δημιουργία του όρου «αντιφατική συναίνεση» για να τις περιγράψει.

Ο θρυλικός Βέγγος και το εμβληματικό «alter ego» του, «Θανάσης», είναι αναπόσπαστα συστατικά της πολιτιστικής ταπετσαρίας. Με τις ρίζες της στην ουσία της εργατικής τάξης και της αγροτικής κληρονομιάς, οι απαρχές τόσο της φυσικής ενσάρκωσης όσο και της ευφάνταστης σύλληψης αυτού του κινηματογραφικού χαρακτήρα παραπέμπουν σε μια περασμένη εποχή. Οι βιωμένες εμπειρίες του Βέγγου, χαραγμένες βαθιά στη μνήμη του, περιλαμβάνουν τις τραγικές φτωχογειτονιές του Πειραιά, το ταραχώδες ΕΑΜικό κίνημα και τα στοιχειωμένα τοπία της Μακρονήσου. Στα πρώτα χρόνια της κινηματογραφικής του καριέρας, μέχρι το 1964, ο Βέγγος βρέθηκε περιορισμένος, ανίκανος να εκφράσει πλήρως τις πραγματικές καλλιτεχνικές του δυνατότητες. Αγκάλιαζε κάθε ρόλο που του ανέθεταν. Για αυτόν, ο κινηματογράφος δεν ήταν απλώς μια μορφή τέχνης, αλλά μάλλον ένα μέσο βιοπορισμού και εργασίας.

Η έναρξη της «πολιτιστικής επανάστασης» επικεντρώνεται γύρω από τη νεολαία και χρησιμεύει ως καταλύτης για την αφομοίωση της λαϊκής κουλτούρας από την άρχουσα τάξη, με αποτέλεσμα τελικά τον θρίαμβο του ατόμου επί της κοινωνίας (Hobsbawm: 2008: 423). Το βασικό στοιχείο που ωθεί αυτή τη μεταμόρφωση είναι η παρουσία λαμπερών πρωταγωνιστών. Μέσα στο μεταβαλλόμενο κοινωνικό και κινηματογραφικό τοπίο, δίνεται σε αυτά τα άτομα η ευκαιρία να αναλάβουν τον ρόλο του κεντρικού ήρωα, ξεχωρίζοντας από το πλήθος των άλλων κωμικών. Βρίσκονται σε μια παραγωγική φάση της ζωής τους, διευκολύνοντας τους θεατές να σχετιστούν μαζί τους. Επιπλέον, έχουν την ικανότητα να διαμορφώνουν τις κινηματογραφικές τους προσωπικότητες σύμφωνα με τις δικές τους επιθυμίες. Αντίθετα, πολλοί κωμικοί από την εποχή των εμπορικών ταινιών περιορίζονταν σε στερεότυπους ρόλους. Ωστόσο, ο ίδιος αψηφά αυτές τις συμβάσεις. Παρουσιάζεται ως έντιμος, ενάρετος και γρήγορος, ενσαρκώνοντας μια αγαπημένη φιγούρα βαθιά ριζωμένη στην παράδοση. Η αυθεντικότητά του πηγάζει από τη σχέση του με τον «Καραγκιόζη» και την προσήλωσή του στις παραδοσιακές ιδεολογίες (Λαζαρίδης, 1996: 12-13).

Ο εν λόγω χαρακτήρας λειτουργεί ως συμβολικός σύνδεσμος μεταξύ των δεκαετιών του 1950 και του 1960, ενσαρκώνοντας τους αγώνες που αντιμετώπισε μια μερίδα του πληθυσμού που εξακολουθεί να αγωνίζεται για τις βασικές ανάγκες. Η άφιξη του μοντερνισμού και η επακόλουθη αλλαγή στην αστική ζωή αποτελεί απειλή για την ιδεολογική ταυτότητα του χαρακτήρα του ατόμου, προκαλώντας συναισθήματα άγχους και σύγχυσης (Δελβερούδη, 2002: 72). Σε αυτό το περιβάλλον, ο

χαρακτήρας πιέζεται συνεχώς να συμμορφωθεί, οδηγώντας τον να αναζητήσει παρηγοριά στη σφαίρα της κωμωδίας. Ο Λαζαρίδης (1996:12-13) περιγράφει τον «Θανάση» ως το άτομο που πρέπει διαρκώς να αγωνίζεται για να συμβαδίσει με ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο αύριο, ενώ ταυτόχρονα αντιμετωπίζει τις καταπιεστικές δυνάμεις του σήμερα και τις παρατεταμένες προκλήσεις του χθες (Αθανασάτου, 1999: 233)

Όπως και να έχει, ο Βέγγος, γνωστός για το ταλέντο και τη δημοτικότητα του, καταφέρνει να δραπετεύσει και να ξεκινήσει ένα ξέφρενο ταξίδι. Οι κωμικές παραγωγές του μεταβαίνουν από το παραδοσιακό σε ένα μείγμα αναρχισμού και σλάπстик που θυμίζει τη δεκαετία του 1920. Αυτή η μεταμόρφωση του επιτρέπει να συνδεθεί και να διασκεδάσει την εργατική τάξη, ενσαρκώνοντας τους αγώνες της, καθώς αναλαμβάνει οποιαδήποτε δουλειά για να στηρίξει την οικογένειά του. Παρά τη συνεχή μάχη του, συχνά βρίσκει τον εαυτό του να συνοδεύεται από ατυχίες και ένα άγγιγμα παραφροσύνης. Αυτή η τρέλα χρησιμεύει ως μέσο διαφυγής από τη σκληρή πραγματικότητα ενός όλο και πιο σοβαρού και παράλογου κόσμου. Οι κινήσεις του διαθέτουν μια ελασιμότητα που πηγάζει από την ενσωμάτωση του αυτοσχεδιασμού, της σωματικότητας και μιας όψης που αποπνέει μια πληθώρα συναισθημάτων. Απλώς κοσμώντας τη σκηνή, ο «Θανάσης» συγκεντρώνει αβίαστα την ενσυναίσθηση του κοινού (Δελβερούδη, 2002: 72).

## Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup>: Μεθοδολογία έρευνας

### 4.1 Η επιλογή της ποιοτικής ανάλυσης

Η ποιοτική έρευνα έχει τις ρίζες της στην ερμηνευτική φιλοσοφική παράδοση και έχει ανακατασκευαστικό χαρακτήρα. Ο ερευνητής αναγνωρίζει εξ αρχής ότι κάθε υπό εξέταση κοινωνικό φαινόμενο ερμηνεύεται ήδη από τα άτομα που συμμετέχουν ενεργά σε αυτό, διαμορφώνοντάς το μέσα από τις πράξεις τους. Κατά συνέπεια, το καθήκον του ερευνητή είναι να εμβαθύνει και να κατανοήσει πώς τα άτομα αντιλαμβάνονται τις κοινωνικές τους συνθήκες, πώς τους αποδίδουν σημασία και δομούν τη συμπεριφορά τους, καθώς και να κατανοήσουν το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο και τη θέση τους μέσα σε αυτό. Ως αποτέλεσμα, η κοινωνική έρευνα γίνεται μια διαδικασία ανασυγκρότησης, όπου οι ερμηνείες του ερευνητή για την κοινωνική πραγματικότητα έρχονται σε δεύτερη μοίρα, βασισμένες στις πρωταρχικές ερμηνείες που παρέχονται από τα υποκείμενα της έρευνας (Τσιώλη, 2014: 95-98).

Η αρχή της διαφάνειας, όπως προτείνεται από τον Hoffmann-Riem (1980: 360-363), είναι η υποκείμενη υπόθεση που καθοδηγεί τη μεθοδολογία που συζητήθηκε παραπάνω. Αυτή η αρχή υποστηρίζει ότι οι ερευνητές δεν πρέπει να προκαταλαμβάνουν το αντικείμενο της μελέτης τους πριν ασχοληθούν με το ερευνητικό πεδίο και να κατανοήσουν πώς τα εμπλεκόμενα άτομα αποδίδουν νόημα στα φαινόμενα που ερευνώνται. Πριν προβούν σε εννοιολογικές κατηγοριοποιήσεις και διατυπώσουν υποθέσεις, οι κοινωνικοί ερευνητές πρέπει να αναλύσουν τα συστήματα αναφοράς και τις ερμηνείες των ενεργών υποκειμένων σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο. Τηρώντας την αρχή της διαφάνειας, οι ποιοτικοί ερευνητές χρησιμοποιούν συνήθως ευέλικτα ερευνητικά σχέδια.

Για να κατανοήσει πραγματικά την πραγματικότητα των υποκειμένων της έρευνας, ο ερευνητής πρέπει να υπερβεί την επιφανειακή κατανόηση. Επιπλέον, η ποιοτική έρευνα συχνά ενσωματώνει μια ποικιλία μεθόδων, με αποτέλεσμα διαφορετικούς τύπους δεδομένων, όπως συνεντεύξεις, παρατηρήσεις στο πεδίο και χρήση διαφόρων μορφών αποδεικτικών στοιχείων όπως φωτογραφίες, έγγραφα, ημερολόγια και επιστολές (Robson, 1993/2010: 193).

Είναι προφανές από τις παραπάνω πληροφορίες ότι οι ερευνητές συχνά συναντούν έναν σημαντικό όγκο ποικίλων και περίπλοκων δεδομένων, τα οποία στερούνται τυποποίησης και συνδέονται περίπλοκα με το ερευνητικό πλαίσιο. Η πολυπλοκότητα ενισχύεται περαιτέρω στην ποιοτική έρευνα, καθώς οι διαδικασίες ανάλυσης και παραγωγής δεδομένων είναι αλληλένδετες και αμοιβαία επηρεαζόμενες. Αυτό σημαίνει ότι οι ερευνητές δεν έχουν πρόσβαση σε όλα τα δεδομένα στην αρχή, σε αντίθεση με την ποσοτική έρευνα, και είναι αβέβαιοι για το πότε θα ολοκληρωθεί η διαδικασία παραγωγής δεδομένων (Τσιώλης, 2014: 32-33).

## 4.2 Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων

Διαφορετικές θεωρητικές και γνωσιολογικές καταβολές οδηγούν σε διάφορες προσεγγίσεις για την ανάλυση ποιοτικών δεδομένων. Αυτές οι προσεγγίσεις διαφέρουν ως προς τους στόχους τους, καθώς και τις μεθοδολογίες και τις τεχνικές που χρησιμοποιούν. Μερικά αξιοσημείωτα παραδείγματα περιλαμβάνουν τις κάτωθι διαδικασίες:

- Η «θεματική ανάλυση» περιλαμβάνει μια σκόπιμη και μεθοδική προσέγγιση για τον εντοπισμό, την κατηγοριοποίηση και την κατανόηση προτύπων σημασίας («θέματα») σε ένα δεδομένο σύνολο δεδομένων. Αυτή η διαδικασία δίνει τη δυνατότητα να αποκτήσουμε μια βαθύτερη κατανόηση των κοινών νοημάτων και εμπειριών μέσα σε μια συλλογικότητα.

- Από την άλλη πλευρά, η «ερμηνευτική φαινομενολογική ανάλυση» εστιάζει στην αποτύπωση του τρόπου με τον οποίο τα άτομα ή οι ομάδες αποδίδουν σημασία στο κοινωνικό τους περιβάλλον και κατασκευάζουν τις προσωπικές τους συναντήσεις με το συγκεκριμένο φαινόμενο που εξετάζεται.

- Η «αφηγηματική ανάλυση», γνωστή και ως ανάλυση αφήγησης, είναι μια ερμηνευτική μέθοδος που δίνει σημαντική έμφαση στην κατασκευή και τη συνοχή των αφηγήσεων. Εμβαθύνει τόσο στην ουσία όσο και στην οργάνωση της αφήγησης, εξετάζοντας πώς διαμορφώνεται από την απόδοση του αφηγητή μπροστά σε κοινό ή ακροατή.

- Η «ανάλυση συνομιλίας» εμβαθύνει στην οργάνωση και την εκτέλεση των συνομιλιών, καθώς και στις στρατηγικές που χρησιμοποιούνται από άτομα που συμμετέχουν σε συνομιλία για να δημιουργήσουν μια αρμονική κοινωνική ανταλλαγή. Το θεμέλιο της ανάλυσης συνομιλίας βρίσκεται στη θεωρητική σύνδεσή της με την εθνομεθοδολογία.

- Η «ανάλυση του λόγου» επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο η γνώση παράγεται μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια μέσω της χρήσης πρακτικών λόγου. Η ανάλυση του λόγου περιλαμβάνει τόσο τη χρήση της γλώσσας όσο και τη δημιουργία γραπτού περιεχομένου. Επιπλέον, διερευνά τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα επικοινωνούν μέσα σε διαδραστικά περιβάλλοντα, καθώς και τα διάφορα γλωσσικά στυλ και ρητορικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται για την αποτελεσματική μετάδοση του λόγου ή του κειμένου.

- Η «ανάλυση περιεχομένου», γνωστή και ως ανάλυση περιεχομένου, είναι μια μέθοδος που εξετάζει πώς συζητούνται θέματα και πόσο συχνά αναφέρονται σε ένα κείμενο. Περιλαμβάνει την αναζήτηση συγκεκριμένων θεμάτων χρησιμοποιώντας προκαθορισμένα ερωτήματα ή ένα σύστημα κατηγοριών.

Σύμφωνα με τους Braun & Clarke (2006: 78), οι προσεγγίσεις ποιοτικής ανάλυσης μπορούν να κατηγοριοποιηθούν σε δύο ομάδες: α) αυτές που συνδέονται με συγκεκριμένες θεωρητικές ή γνωσιολογικές προοπτικές και β) αυτές που προσφέρουν ευελιξία και μπορούν να χρησιμοποιηθούν από ερευνητές με διαφορετικές θεωρητικές βάσεις. Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει την ανάλυση λόγου, η οποία μπορεί να συσχετιστεί με τη θεωρία του λόγου, την κριτική ανάλυση λόγου ή την ψυχολογία του λόγου. Περιλαμβάνει επίσης την ανάλυση συνομιλίας, η οποία σχετίζεται στενά με την εθνομεθοδολογία, και την ανάλυση της αφήγησης, η οποία βασίζεται στη θεωρία της αφήγησης. Η δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει τη θεματική ανάλυση, την ανάλυση περιεχομένου και την ίδια την εμπειρικά θεμελιωμένη θεωρία. Αυτές οι προσεγγίσεις μπορούν να υιοθετηθούν από ερευνητές με διαφορετικό θεωρητικό υπόβαθρο και ερευνητικούς στόχους.

Με βάση τη θεωρητική θέση, τις ερευνητικές έρευνες και το υλικό που παράγεται, ο ερευνητής επιλέγει μια μεθοδολογία ποιοτικής ανάλυσης. Η ανάλυση της έρευνας μπορεί να προσεγγιστεί από διάφορα επίπεδα: περιεχόμενο, δομή και πλαίσιο. Οι ερευνητές πρέπει να καθορίσουν το συγκεκριμένο επίπεδο στο οποίο

εστιάζουν. Σύμφωνα με τον Riessman (2008), υπάρχουν τρία είδη ή επίπεδα ανάλυσης: α) θεματική ανάλυση, β) δομική ανάλυση και γ) διαλογική ανάλυση ή ανάλυση απόδοσης. Αυτοί οι τύποι ή τα επίπεδα ανάλυσης μπορούν να συνδυαστούν, καθώς είναι σύνηθες να ενσωματώνονται στοιχεία από δύο ή και τους τρεις τύπους.

Στο αρχικό στάδιο της θεματικής ανάλυσης, η κύρια εστίαση βρίσκεται στα θέματα και την ουσία των λεκτικών, γραπτών ή οπτικών εκφράσεων. Η προσοχή του ερευνητή στρέφεται κυρίως στο «τι» της επικοινωνίας, παρά στο «πώς», «σε ποιον» ή «σε ποιον σκοπό» (Riessman, 2008: 53-76).

Στη δεύτερη μέθοδο, η προσοχή του ερευνητή στρέφεται στην οργάνωση του περιεχομένου σε δομικό επίπεδο (Riessman, 2008: 77-103). Η εστίαση βρίσκεται στο πώς τα στοιχεία συντίθενται, συνδέονται και συμβάλλουν στη συνολική δομή και τον επιδιωκόμενο σκοπό της. Αυτή η ανάλυση εμβαθύνει στις στρατηγικές που χρησιμοποιεί ο ομιλητής για την επίτευξη συγκεκριμένων στόχων επικοινωνίας. Επιπλέον, διερευνά τις κοινωνικά κατάλληλες μορφές λόγου, όπως τα αφηγηματικά στυλ, σε διάφορα κοινωνικά ή θεσμικά περιβάλλοντα όπως σχολεία, νοσοκομεία ή δικαστήρια. Σε συνδυασμό με το δομικό επίπεδο, ο ερευνητής εξετάζει επίσης τις μορφολογικές πτυχές της εκφοράς, συμπεριλαμβανομένης της επιλογής λέξεων ή φράσεων, προσώπου, χρόνου, φωνής, κλίσης και πολλά άλλα.

Τέλος, κατά τη διεξαγωγή διαλογικής ανάλυσης ή ανάλυσης απόδοσης, ο ερευνητής δίνει έμφαση στην αλληλεπίδραση και την ανταλλαγή επικοινωνίας μεταξύ του ομιλητή και του ακροατή. Η ομιλητική πράξη θεωρείται προϊόν μιας διαδραστικής σχέσης και θεωρείται ως παράσταση. Κατά τη διάρκεια αυτού του τύπου ανάλυσης, ο ερευνητής λαμβάνει υπόψη διάφορα στοιχεία του πλαισίου παραγωγής λόγου, συμπεριλαμβανομένων των ειδικών συνθηκών, της επίδρασης του ερευνητή στο πεδίο, της ποιότητας της σχέσης ερευνητή-πληροφοριοδότη και των κοινωνικών κανόνων και συμβάσεων του κοινωνικού χώρου. Η εστίαση μετατοπίζεται από την εξέταση του «τι» και του «πώς» στο «ποιος», «πότε» και «γιατί» (για ποιο σκοπό). Σε αυτή την προσέγγιση, ο ερευνητής, είτε ως ερωτών είτε ως ακροατής, θεωρείται ως συμμετέχων στη διαδικασία της συνέντευξης και ως εκ τούτου παίζει ρόλο στην παραγωγή της ομιλίας και των δεδομένων που αναλύονται. Ως αποτέλεσμα, το κείμενο δεν θα πρέπει να αναλύεται μόνο για τα λόγια του πληροφοριοδότη, αλλά και ως προϊόν μιας σύνθετης διαδραστικής σχέσης μέσα σε

ένα συγκεκριμένο πλαίσιο. Η μελέτη του πλαισίου εκτείνεται πέρα από το άμεσο διαδραστικό πλαίσιο παραγωγής λόγου και περιλαμβάνει ευρύτερα ιστορικά, θεσμικά και λεκτικά πλαίσια που διαμορφώνουν νοήματα και πρότυπα.

### **4.3 Ανάγνωση των δεδομένων με κυριολεκτικό, ερμηνευτικό ή αναστοχαστικό τρόπο**

Στο έργο του, ο J. Mason (2002/2011: 196-198) παρουσιάζει μια διαφοροποίηση που προκαλεί σκέψη σχετικά με τις διάφορες προσεγγίσεις που μπορούν να ακολουθήσουν οι ερευνητές όταν αναλύουν και ερμηνεύουν τα δεδομένα τους. Εντοπίζει τρεις διαφορετικές μεθόδους: την κυριολεκτική ανάγνωση, την ερμηνευτική ανάγνωση και την στοχαστική ανάγνωση. Είναι σημαντικό να σημειωθεί, ωστόσο, ότι αυτή η κατηγοριοποίηση είναι κυρίως αναλυτικής φύσης, καθώς οι ερευνητές συχνά χρησιμοποιούν έναν συνδυασμό αυτών των προσεγγίσεων αντί να τηρούν αυστηρά μόνο μία.

Όταν ασχολείται με την κυριολεκτική ανάγνωση, ο ερευνητής εστιάζει στην αποκάλυψη του ρητού νοήματος που μεταφέρεται από τα δεδομένα, δίνοντας έμφαση στις πραγματικές πτυχές της μορφής, του περιεχομένου, της δομής, του στυλ και άλλων στοιχείων. Σύμφωνα με τον Mason (2002/2011: 197), η κυριολεκτική ανάγνωση ευθυγραμμίζεται με μια ουσιοκρατική ή ρεαλιστική άποψη, καθώς ο ερευνητής στοχεύει να συλλάβει μια ακριβή αναπαράσταση αυτού που υπάρχει στον εξωτερικό κόσμο.

Σύμφωνα με τον Mason (2002/2011: 198), η ερμηνευτική ανάγνωση περιλαμβάνει την υπέρβαση του επιφανειακού επιπέδου των δεδομένων, είτε πρόκειται για κείμενα, οπτικά ή οποιαδήποτε άλλη μορφή, για να αποκαλύψει βαθύτερα νοήματα και προεκτάσεις. Μέσω αυτής της προσέγγισης, οι ερευνητές είναι σε θέση να εντοπίσουν υποκείμενα πρότυπα και κανόνες που καθοδηγούν τη συμπεριφορά των συμμετεχόντων, καθώς και τη θεματική ομιλία που τους επηρεάζει. Επιτρέπει επίσης την εξέταση του τρόπου κατασκευής αυτών των τύπων λόγου και της παρουσίας αιτιακών μηχανισμών μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο. Επιπλέον, η ερμηνευτική ανάγνωση μπορεί να επικεντρωθεί σε ερμηνείες, αντιλήψεις και



αναφορές που ρίχνουν φως στον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα της έρευνας κατανοούν τα κοινωνικά φαινόμενα.

Όταν εμπλέκεται σε στοχαστική ανάγνωση (Mason, 2002/2011: 198), ο ερευνητής αναγνωρίζει τη δική του συμμετοχή στα δεδομένα που έχουν δημιουργήσει και προσπαθεί να εξετάσει το ρόλο τους στη δημιουργία και την κατανόηση αυτών των δεδομένων. Αυτή η προσέγγιση της αναστοχαστικής ανάγνωσης θέτει το ερώτημα της σύνδεσης του ερευνητή με τα δεδομένα τους, τόσο στη δημιουργία όσο και στην ανάλυση και ερμηνεία τους.

#### **4.4 Τα κριτήρια για την επιλογή ταινιών**

Η βάση αυτών των ταινιών βρίσκεται σε έναν κοινό χαρακτήρα, αυτόν του Βέγγου, έναν ανήσυχο αντιήρωα που υποκύπτει στις συνθήκες της εποχής του. Η ελκρικίνεια είναι μια ουσιαστική πτυχή της ύπαρξής του, ενώ η τρέλα χρησιμεύει ως βαλβίδα απελευθέρωσης για τα ένστικτά του μπροστά στην επικείμενη απειλή από ένα καταπιεστικό περιβάλλον. Ένα κοινό στοιχείο μεταξύ αυτών των ταινιών είναι το ξεκάθαρο μήνυμά τους. Ξεπερνούν την απλή παρωδία και αντιθέτως παρουσιάζουν την ιδεολογική στάση της Αριστεράς απέναντι στο πολιτικό τοπίο που διαμορφώθηκε τόσο στην μετεμφυλιακή Ελλάδα όσο και στη μεταπολίτευση. Αυτές οι ταινίες εμπνέουν δράση και παρέχουν μια πλατφόρμα για άμεσα ή έμμεσα πολιτικά και κοινωνικά παράπονα. Αντικατοπτρίζουν τις προσπάθειες να χαλαρώσει το αίσθημα της πίεσης και της ασφυξίας, επιτρέποντας μεγαλύτερη καλλιτεχνική ελευθερία. Επιπλέον, σηματοδοτούν την οριστική μετάβαση της ελληνικής κοινωνίας από την παραδοσιακή στη σύγχρονη. Συλλογικά, οι ταινίες παρέχουν μια ολοκληρωμένη επισκόπηση των ιστορικών μεταβάσεων, που εκτείνονται από την επανάσταση του ΕΑΜ κατά την περίοδο της Κατοχής έως τη Μεταπολίτευση.

**Πίνακας 1:** Κωδικοί της ταινίας «Θανάση σφίξε κι άλλο το ζωνάρι».

<b>A/A</b>	<b>Κατηγορία Κωδικού</b>	<b>Φορές Εμφάνισης</b>
1	Φαντασιακό	72
2	Υποκείμενο	54
3	Έμφυλο	43
4	Εξουσία ως επιτήρηση	11
5	Ταξικό	86
6	MME ως λόγος της εξουσίας	1
7	Αντίσταση	110
8	Εξουσία ως γνώση	132
9	Εξουσία ως θέαμα	2
10	Ψευδής συνείδηση	41
11	Λαϊκός Βιόκοσμος	113
12	Κατάτμηση	15
13	Διανόηση	29
14	Ενοποίηση	14
15	Παραγνώριση	2
16	Χώρος	11
17	Αισθήματα	16
18	Κρατικός λειτουργός	76
19	Εξαγορά	8
20	Χούντα	4
21	Μπράβος του αφεντικού	4
22	Οικονομική Εξουσία	13
23	Οικογένεια	8
24	Παιδική εργασία	2
25	Ολοποίηση	8
26	Παρηγορητική	2

**Πίνακας 2:** Κωδικοί της ταινίας «Ψηλά τα χέρια Χίτλερ»

<b>A/A</b>	<b>Κατηγορία Κωδικού</b>	<b>Φορές Εμφάνισης</b>
1	Ταξικό	18
2	Αναμνήσεις	25
3	Συναισθήματα	67
4	Λαϊκός Βίοςκοσμος	607
5	Αναδρομή	1
6	Μνήμες	1
7	Κατοχή	152
8	Πείνα	67
9	Αντίσταση	401
10	Φόβος	199
11	Φαντασιακό	43
12	Υποκείμενο	14
13	Ειρωνεία	11
14	Ανθρωπιά	39
15	Υπεκφυγή	11
16	Ελπίδα	3
17	Γλώσσα ΜΜΕ	7
18	Περιγραφή ιστορικών γεγονότων	6
19	Στάση Συμμάχων	1
20	Κινήσεις Συμμαχικών Δυνάμεων	1
21	Σχέδιο φυγής	15
22	Έμφυλο	42
23	Χώρος	6
24	Οικονομία	8
25	Οικογένεια	3

## Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup>: Αναλύσεις ταινιών

### 5.1 Ανάλυση της ελληνικής ταινίας "Θανάση σφίξε κι άλλο το ζωνάρι"

Ο ελληνικός κινηματογράφος έχει μια πλούσια παράδοση στην διερεύνηση και ανάδειξη πολιτιστικών θεμάτων, κοινωνικών ζητημάτων και ανθρώπινων συναισθημάτων μέσω της αφήγησης. Μια τέτοια ταινία που αποτελεί παράδειγμα αυτής της παράδοσης είναι το «Θανάση σφίξε κι άλλο το ζωνάρι», μια συγκλονιστική απεικόνιση της ελληνικής ζωής εν μέσω οικονομικών προκλήσεων.

Η απεικόνιση του ελληνικού πολιτισμού στο "Θανάση σφίξε κι άλλο το ζωνάρι" είναι μια κεντρική πτυχή της αφήγησης της ταινίας. Η ταινία εμβαθύνει στην πλούσια ταπετσαρία των παραδοσιακών ελληνικών αξιών και εθίμων, αναδεικνύοντας τη σημασία της οικογένειας και της ανθεκτικότητας στο πρόσωπο της αντιξοότητας. Μέσω της εξερεύνησης της δυναμικής και των σχέσεων της οικογένειας στην ελληνική κοινωνία, η ταινία προσφέρει μια λεπτή προοπτική για την πολυπλοκότητα των διαπροσωπικών σχέσεων στο πολιτιστικό πλαίσιο, αποτυπώνοντας την ουσία της ελληνικής ταυτότητας μέσα από το πνεύμα, τη ζεστασιά και την αυθεντικότητα.

Η ανάλυση χαρακτήρων στην ταινία αποκαλύπτει βαθύτερες γνώσεις για την ανθρώπινη εμπειρία. Ο Θανάσης, ο πρωταγωνιστής, αναδεικνύεται ως σύμβολο ανθεκτικότητας και επιμονής απέναντι στις οικονομικές προκλήσεις της εποχής. Το ταξίδι του αντικατοπτρίζει τους αγώνες πολλών ατόμων στην ελληνική κοινωνία, ενσαρκώνοντας το πνεύμα του τότε ανθρώπου. Η αντοχή και η ελπίδα της Άννας και η επιρροή της στην αφήγηση αναδεικνύουν τη μεταμορφωτική δύναμη της αγάπης και της συντροφικότητας σε περιόδους δυσκολίας. Επιπλέον, οι υποστηρικτικοί χαρακτήρες διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ιστορίας, προσφέροντας διαφορετικές οπτικές γωνίες και συμβάλλουν στον πλούτο της αφήγησης.

### 5.1.1 Η οικονομική κατάσταση της εποχής

Τα θέματα της οικονομικής δυσπραγίας που απεικονίζονται στην ταινία έχουν απήχηση στο κοινό σε παγκόσμιο επίπεδο. Η εξέταση των επιπτώσεων των οικονομικών αγώνων σε άτομα και οικογένειες παρέχει ένα οδυνηρό συμπέρασμα για το ανθρώπινο κόστος της οικονομικής ανισότητας. Μέσα από μια κριτική της κοινωνικής στάσης απέναντι στη φτώχεια η ταινία προκαλεί τους θεατές να αντιμετωπίσουν τις δικές τους προκαταλήψεις (κατηγορίες κωδικών: γλώσσα ΜΜΕ, οικονομική εξουσία, Χούντα, εξουσία ως επιτήρηση, εξουσία ως θέαμα):

- «...τα νέα ευεργετικά μέτρα είναι τα εξής. Πρώτον: παγώνουν όλοι οι κατώτεροι και οι κατώτατοι μισθοί μέχρι νεωτέρας διαταγής. Το μέτρο αυτό δε θίγει την μεγάλη πλειοψηφία του λαού που αμείβεται με υψηλούς μισθούς ... (ο Θανάσης αναφωνεί "Μάλιστα" και τραβάει το καζανάκι)... Σήμερα ελάχιστοι είναι εκείνοι που αμείβονται με κατώτερους και κατώτατους μισθούς. (καθώς συνεχίζει τα μέτρα ο Υπουργός ο Θανάσης ρίχνει στη τηλεόραση αυγά)... Το μέτρο αυτό συγκρατεί τον τιμάρημο και ανακουφίζει τις λαϊκές τάξεις. Δεύτερο: Παγώνουν οι τιμές των ειδών πρώτης ανάγκης και ακριβαίνουν τα είδη πολυτελείας. Παραδείγματος χάρη ο άρτος, το κρέας, το κοτόπουλο, το ψάρι, η φέτα, τα όσπρια, οι αγκινάρες, τα παντζάρια, τα φρούτα, κ.λ.π κατά 30%. Τρίτον: εξοικονόμηση ενέργειας. Τα κέντρα κλείνουν στις 22:30 και οι φωτεινές επιγραφές στις 21.00. Απαγορεύεται η κυκλοφορία μετά τη δύση του ήλιου. Ο παραβάτης θα τιμωρείται με πρόστιμο ή θα πυροβολείται».
- «Αγαπητοί τηλεθεατές πετάμε στα σύννεφα, στα ύψη μαζί με τον τιμάρημο.»
- «Και τις δύο αυτές φορολογικές δηλώσεις τις έχει αναλάβει και θα τις ελέγξει ένας από τους πιο σκληρούς εφοριακούς. Ο Αλέξανδρος ΤΣΕΚΟΥΡΑΣ. Ο κύριος ΤΣΕΚΟΥΡΑΣ κάνει τις μεγαλύτερες εισπράξεις από όλους τους συναδέλφους του και είναι υπό προαγωγή. Επειδή όμως έχουν γίνει εφτά απόπειρες εναντίον του, με αποτέλεσμα να χάσει το δεξί του χέρι η υπηρεσία έλαβε έκτακτα μέτρα ασφαλείας. Αντίθετα, τις λιγότερες εισπράξεις από φορολογούμενους τις έκανε ο εφοριακός Θανάσης... (δείχνει προς το μέρος του Θανάση)».
- «Πως θα τα βολέψουμε; Ορίστε, θα στ' αποδείξω αμέσως. Εδώ. Τι λέει το μολύβι. (γράφει) Στέγη 5.500 τον μήνα. Θέρμανση δεν έχουμε, άρα δεν

έχουμε και κοινόχρηστα ε. Νερό και φως να πούμε 1.500 δραχμές τον μήνα. Τηλέφωνο δεν έχουμε , αμάξι δεν έχουμε. Χρειαζόμαστε μόνο 10 και 10, 20 και 20, 40 το πήγαινε έλα στη δουλειά μου. Αυτά μας κάνουν 1.200 δραχμές τον μήνα. Και για να μην τα πολυλογούμε να βάλουμε άλλες 7.000 δραχμές τα υπόλοιπα ρούχα και σου' πα μου' πες. Θέλουμε λοιπόν σύνολον 14.968 δραχμές. Λοιπόν... Από τις 15.000 δραχμές που παίρνω μαζί με την αύξηση μας μένουν 32 δραχμές τον μήνα για φαΐ. Αν αυτές τις 32 δραχμές τις διαιρέσουμε διά του 30, έχουμε μία δραχμή την ημέρα. Με λίγη καλή θέληση θα τα βολέψουμε.»

- «Κι εγώ αν ενθυμούμαι καλά, πριν από οκτώ χρόνια Πετράλωνα - Ομόνοια είχε 1,10 και τώρα έχει φτάσει 10. Το κατσικάκι είχε 40 δραχμές και τώρα έχει 400. Η κοτούλα είχε 30 και έφτασε τις 110. Το κοκοράκι κικικίίί. Και αν τα βάλουμε κάτω με αριθμούς, οι 5.000 που έπαιρνα τότε είναι σαν να παίρνω 25 σήμερα. Και οι 13 που παίρνω σήμερα είναι να σαν να έπαιρνα τότε 2.735,80. Ορίστε, άρα μειώθηκε ο μισθός μου 49,2% μέσα σε οκτώ χρόνια. Λοιπόν, κύριε διευθυντά, ζητάω αύξηση. Και όταν λέω αύξηση, εννοώ αύξηση και μην μου πείτε πάρτε δώδεκα μανταλάκια για να στεγνώσετε. Χαίρετε.»

### 5.1.2 Τεχνικές και αφήγηση

Η κινηματογραφία και τα οπτικά στοιχεία στην ταινία παίζουν καθοριστικό ρόλο στην ενίσχυση του αφηγηματικού βάθους της ταινίας. Η χρήση χρωματικών παλετών για να μεταδώσουν τη διάθεση και τα συναισθήματα βυθίζει τους θεατές στον κόσμο των χαρακτήρων, προκαλώντας μια αίσθηση. Οι συμβολικές εικόνες και μοτίβα που υφαίνονται σε όλη την ταινία προσθέτουν επίπεδα νοήματος και πολυπλοκότητας στην αφήγηση, προσκαλώντας το κοινό να ερμηνεύσει προσεκτικά τις οπτικές ενδείξεις. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι τα σημειώματα που ανταλλάσσουν οι πρωταγωνιστές για τις ανάγκες της επικοινωνίας τους (κατηγορίες κωδικών: οικογένεια, έμφυλο, χώρος, παρηγορητική, αισθήματα):

- Άννα: «Θανάση, άργησες και δε μπορούσα να σε περιμένω κι εγώ άλλο. Παρακάλεσα τη διπλανή κυρία να κρατήσει για λίγο τα παιδιά. Θα σε δω το πρωί. Φιλιά, Άννα». (σημείωμα)».

- Θανάσης: «Άννα, χθες το βράδυ άργησα λόγω αναγκαστικής υπερωρίας. Αλλά τώρα το πρωί άργησες κι εσύ. Τι θα γίνει; Πρέπει να ειπωθούμε κάποτε. Ελπίζω απόψε. Πολλά πολλά φιλιά». (σημείωμα)».
- Άννα: «Αγαπημένε μου Θανάση, πέρασε πολύς καιρός και σ' έχω πεθυμήσει. Σε φιλώ με αγάπη, Άννα». (σημείωμα)».
- Θανάσης: «Αγαπημένη μου, δε πάει άλλο! Αν κι αυτή την εβδομάδα δε καταφέρουμε να ειπωθούμε, θα κάνω τον άρρωστο και δε θα πάω στο γραφείο. Πάντως, μη χάνεις το κουράγιο σου. Βουνό με βουνό δε σμίγει. Πάντα δικός σου, Θανάσης». (σημείωμα)»
- Άννα: «Αγαπημένε μου Θανάση, είμαι καλά. Το ίδιο επιθυμώ και για σένα. Δε θέλω να στενοχωριέσαι. Άλλοι περνάνε χειρότερα από μας (σημείωμα)».
- Θανάσης: «Πολυαγαπημένη μου Άννα, διάβασα το τελευταίο γράμμα σου, και πήρα πολύ πολύ κουράγιο. Κι εσύ μην απελπίζεσαι. Πλησιάζουν οι γιορτές και οι αργίες αγάπη μου. Αν δε σμιζουμε τα Χριστούγεννα, τη Καθαρή Δευτέρα θα βρεθούμε οπωσδήποτε. Κι αν δεν σε δω και τότε, χτύπα ξύλο, σου υπόσχομαι πως Ανάσταση θα σηκώσουμε μαζί. Σήμερα που σου γράφω, πήγα στο αυτόματο κάτω στην Ομόνοια κι έβγαλα 4 φωτογραφίες. Για να με δεις ότι είμαι καλά. Επήγα και στο Μοναστηράκι κι αγόρασα ένα μεταχειρισμένο κασετόφωνο για ν' ακούς τη φωνή μου. Πολλά φιλιά, μους μους». (ηχητικό μήνυμα στο κασετοφωνάκι)».
- Άννα: «Αγαπημένε μου Θανάση, το κασετόφωνο να το πας πίσω γιατί είναι χαλασμένο. Χάρηκα που είσαι καλά. Και εγώ τα περνάω καλά, μην ανησυχείς καθόλου.»

Η μουσική της ταινίας χρησιμεύουν ως ισχυρό εργαλείο για τον καθορισμό του τόνου και της ατμόσφαιρας της αφήγησης. Ο ρόλος της μουσικής στην πρόκληση συναισθημάτων και στην ενίσχυση της αφήγησης είναι εμφανής στην απρόσκοπτη ενσωμάτωση των παραδοσιακών ελληνικών μελωδιών και των σύγχρονων ηχοτοπίων. Η ενσωμάτωση των ηχητικών εφέ εμπλουτίζουν περαιτέρω την ακουστική εμπειρία, ενισχύοντας τη δραματική ένταση και τον συναισθηματικό αντίκτυπο των βασικών στιγμών της ταινίας εξερευνώντας την αλληλεπίδραση μεταξύ ήχου και εικαστικών. Έτσι, δημιουργεί μια πολυαισθητηριακή κινηματογραφική εμπειρία που αντηχεί στο κοινό.

Η αφηγηματική δομή και οι τεχνικές αφήγησης που χρησιμοποιούνται στο "Θανάση σφίξε κι άλλο το ζωνάρι" συμβάλλουν στην καθλωτική εμπειρία της ταινίας. Η χρήση μιας μη γραμμικής αφήγησης προσθέτει βάθος και πολυπλοκότητα στην αφήγηση, εμπλέκοντας τους θεατές στην αποκάλυψη των αλληλένδετων ζώων των χαρακτήρων. Και οι τεχνικές προαναγγελίας είναι στρατηγικά υφασμένες στην αφήγηση, ενισχύοντας την αγωνία και τη συναισθηματική απήγηση. Η ταινία προσκαλεί το κοινό να αναλογιστεί τα περίπλοκα στρώματα της ανθρώπινης ύπαρξης και τη διασύνδεση των προσωπικών ιστοριών (κατηγορίες κωδικών: αισθήματα, οικογένεια, υποκείμενο):

- «Θανάση, θα μπορέσουμε να ζήσουμε ευτυχισμένοι; (αναδρομή στην αρχή)»

### **5.1.3 Κοινωνικές αναπαραστάσεις και συμβολισμοί**

Ο κοινωνικός σχολιασμός και οι πολιτικές αποχρώσεις προσφέρουν έναν κριτικό φακό μέσα από τον οποίο εξετάζει κανείς τη σύγχρονη ελληνική κοινωνία. Η κριτική της ταινίας στις κυβερνητικές πολιτικές ρίχνει φως στις συστηματικές προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι καθημερινοί πολίτες, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της οικονομικής πολιτικής. Με την διερεύνηση της ταξικής δυναμικής και των αγώνων για την εξουσία στην ελληνική κοινωνία, η αφήγηση αποκαλύπτει τις ανισότητες και τις αδικίες που διαμορφώνουν τις κοινωνικές ιεραρχίες. Η ταινία χρησιμεύει ως ένα πλαίσιο κατανόησης για το κοινωνικοπολιτικό τοπίο της Ελλάδας και την ανθεκτικότητα των ανθρώπων της απέναντι στις αντιξοότητες (κατηγορίες κωδικών: Χούντα, διανοήση, ολοποίηση):

- «Στο τμήμα αυτό ήμουν από την επανάσταση της 21ης Απριλίου του 1967 έως το ατυχές γεγονός της 24ης Ιουλίου του 1974.»
- «Τι καλό βρε βρυκόλακα; Εσύ είσαι χούντα. Μ' αυτά που κάνατε ενώσατε τον λαό εναντίον μας. Το ξέχασες;;»
- «Εγώ λέω να προβάλλουμε κατοχικά επίκαιρα. Να δούνε πως πέραγε ο κόσμος τότε και να κάνουν σύγκριση με το σήμερα.»

Η χρήση συμβολισμού και αλληγορίας προσθέτει ένα στρώμα βάθους και πλούτου στην αφηγηματική πλοκή. Επαναλαμβανόμενα σύμβολα, όπως η μεταφορά



της ζώνης, φέρουν βαθύτερα νοήματα που αντηχούν στην ελληνική ιστορία και πολιτισμό. Η ερμηνεία των αλληγορικών στοιχείων στην ταινία καλεί τους θεατές να προβληματιστούν σε ευρύτερα θέματα θυσίας, επιμονής και αλληλεγγύης. Μέσα από τη μεταφορική αφήγηση, η ταινία μεταφέρει βαθιά μηνύματα για την ανθρώπινη εμπειρία, κάνοντας παραλληλισμούς μεταξύ των αγώνων των χαρακτήρων και των συλλογικών προκλήσεων που αντιμετωπίζει η κοινωνία. Αποκωδικοποιώντας αυτά τα σύμβολα και τις αλληγορίες, το κοινό μπορεί να αποκαλύψει τα κρυμμένα στρώματα νοήματος που είναι ενσωματωμένα στην αφήγηση:

- «Και ο Θεόδωρος ΞΕΖΟΥΜΙΔΗΣ, γιός του Χαράλαμπου ΞΕΖΟΥΜΙΔΗ, οικονομολόγος και γνωστός συγγραφέας. Κύριε Θόδωρε θα θέλατε να μας πείτε δύο λόγια για το καινούργιο σας βιβλίο;»
- «Την φορολογική δήλωση του κύριου ΞΕΖΟΥΜΙΔΗ την έκανε ο μεγαλύτερος λογιστής της Αθήνας, Νικόδημος, γνωστός ως παραθυράκιας ή βρυκόλακας. Συγχαρητήρια κύριε Νικόδημε. Συγχαρητήρια, για τη δήλωση που κάνατε. Πρόκειται για αριστούργημα.»
- «Βρυκόλακα υπάρχουν δύο εκδοχές. Η μία είναι επειδή είμαι όμορφος χαχα και με ζηλεύουν και η δεύτερη είναι επειδή ήμουν στο τμήμα μετατροπής παλαιών νόμων σε καινούργιους, τους οποίους οι δικηγόροι τους λένε βρικολακισμένους.»
- «Και τις δύο αυτές φορολογικές δηλώσεις τις έχει αναλάβει και θα τις ελέγξει ένας από τους πιο σκληρούς εφοριακούς. Ο Αλέξανδρος ΤΣΕΚΟΥΡΑΣ. Ο κύριος ΤΣΕΚΟΥΡΑΣ κάνει τις μεγαλύτερες εισπράξεις από όλους τους συναδέλφους του και είναι υπό προαγωγή. Επειδή όμως έχουν γίνει επτά απόπειρες εναντίον του, με αποτέλεσμα να χάσει το δεξί του χέρι η υπηρεσία έλαβε έκτακτα μέτρα ασφαλείας. Αντίθετα, τις λιγότερες εισπράξεις από φορολογούμενους τις έκανε ο εφοριακός Θανάσης... (δείχνει προς το μέρος του Θανάση)»
- «Υπάρχει και η άλλη όψη. (τοποθετεί στο τεχνητό μέλος χεριού του ΤΣΕΚΟΥΡΑ ένα κομμάτι από το καθαρισμένο καρύδι που έσπασε προηγουμένως)»
- «Και συναδέλφισσες... Οι ΞΕΖΟΥΜΙΖΗΔΕΣ είναι όνομα και πράγμα. Το μόνο που ξέρουν να δίνουν είναι υποσχέσεις... Μας υποσχέθηκαν ότι θα

- αλλάζουν οι συνθήκες εργασίας, μας υποσχέθηκαν ότι θα μας δώσουν αύξηση, μας υποσχέθηκαν λαγούς με πετραχείλια. (διαβάζει τη προκήρυξη)»
- «Μάλιστα κύριε διευθυντά. Η υπόθεση ΞΕΖΟΥΜΙΔΗ κλείνει την Παρασκευή. Ο φάκελος ΧΟΝΔΡΟΓΙΑΝΝΗ έχει ελεγχθεί. Του έχει επιβληθεί πρόστιμο για ψευδή δήλωση και ειδοποιήθηκε να έρθει για συμβιβασμό.»
  - «Τι σκουπίδια; Χαρτούρα του ΞΕΖΟΥΜΙΔΗ. Γραμμάτια, τιμολόγια, κομπίνες... Θέλω να τα ψάξω μπας και βγάλω κάνα λαβράκι. Έχεις εδώ καμιά γωνιά γιατί στο σπίτι τα παιδιά δε θα με αφήσουνε ε;».

Η αποδοχή και η επίδραση της ταινίας ήταν σημαντική στη σφαίρα του ελληνικού κινηματογράφου και του πολιτιστικού λόγου. Οι κριτικές επαίνεσαν την ταινία για την αυθεντική απεικόνιση της ελληνικής ζωής και τη συγκλονιστική της εξερεύνηση των παγκόσμιων θεμάτων. Αποκρίσεις κοινού υπήρξαν συντριπτικά θετικές, με πολλούς θεατές να επαινούν την ταινία για το συναισθηματικό της βάθος και την αφήγηση που προκαλεί τη σκέψη σε σχέση με άλλα έργα του ελληνικού κινηματογραφικού τοπίου, ξεχωρίζει για τη λεπτή ανάπτυξη χαρακτήρων, τον κοινωνικό σχολιασμό και το καλλιτεχνικό του όραμα, εδραιώνοντας τη θέση του ως σημαντικό έργο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο.

Οι σκηνοθετικές επιλογές και το καλλιτεχνικό όραμα διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της αφήγησης και της θεματικής απήχησης της ταινίας. Το στυλ του σκηνοθέτη αντικατοπτρίζει τη βαθιά κατανόηση του ελληνικού πολιτισμού και τη δέσμευση για αυθεντική αφήγηση. Με προσωπικές εμπειρίες και οι θεματικές προτιμήσεις στην ταινία, ο σκηνοθέτης δημιουργεί ένα κινηματογραφικό αριστούργημα που αντηχεί με το κοινό σε συναισθηματικό και πνευματικό επίπεδο. Το υπόβαθρο και οι εμπειρίες του σκηνοθέτη, αναδεικνύονται ως απόδειξη της δύναμης του κινηματογράφου στο να συλλαμβάνει την ουσία του ανθρώπινου πνεύματος και να φωτίζει την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης εμπειρίας.

#### **5.1.4 Έμφυλες Αναπαραστάσεις**

Οι ρόλοι των φύλων και η αναπαράστασή τους προσφέρουν μια λεπτή εξερεύνηση των κοινωνικών προσδοκιών και στερεοτύπων. Η ταινία εμβαθύνει στη

δυναμική των φύλων μέσα στην αφήγηση, αναδεικνύοντας την πολυπλοκότητα των σχέσεων ανδρών και γυναικών στην ελληνική κοινωνία. Μέσα από την ενδυνάμωση γυναικείων χαρακτήρων, όπως η Άννα, η ταινία αμφισβητεί τους παραδοσιακούς κανόνες και τις προσδοκίες των φύλων, αναδεικνύοντας την ανθεκτικότητα και τη δύναμη των γυναικών σε έναν ανδροκρατούμενο κόσμο, ανατρέποντας τα στερεότυπα και προσφέροντας ποικίλες αναπαραστάσεις του φύλου (κατηγορίες κωδικών: έμφυλο, ψευδής συνείδηση, υποκείμενο, λαϊκός βίocosμος):

- «Ρωτάς αν μπορώ βρε Ντίνο; Άσε που δεν το 'ξερα ότι υπάρχει σωματείο»
- «Άντε λοιπόν τώρααα, άντε να κλείσετε τα ματάκια σας και να κοιμηθείτε κι εγώ θα σας πω ένα τραγουδάκι. Έλα, έλα κλείσε τα ματάκια σου και κάτσε φρόνιμα... (βάζει τις κόρες του Θανάση και της Άννας για ύπνο)»
- «Η Άννα πήγε στη δουλειά της και μ' άφησε να κοιμήσω τα παιδιά και αντί να τα κοιμήσω με κοίμησαν αυτά.»
- «Εσύ είσαι! Πώς σε καταντήσανε έτσι κοριτσάκι μου; Αντίχριστοι, τι κάνατε στην γυναίκα μου ε; Σε γεράσανε μέσα σε ένα μήνα. Ασπρίσανε τα μαλλάκια σου. Εγκληματίες! Τι σας έφταιξε και την κάνατε γιαγιά; (αγανακτισμένος)»
- «Άννα σε παρακαλώ, δεν είναι σοβαρά πράγματα αυτά. Στο ξαναλέω είσαι γυναίκα δημόσιου υπάλληλου με δυο παιδιά και απαιτώ να σταθείς στο ύψος σου».

### 5.1.5 Ηθικά διλήμματα

Η πολυεπίπεδη αφήγηση και το αφηγηματικό βάθος του "Θανάση σφίξε κι άλλο το ζωνάρι" συμβάλλουν στο συναρπαστικό αφηγηματικό τόξο της ταινίας. Οι δευτερεύουσες πλοκές και οι δευτερεύουσες ιστορίες διασταυρώνονται με την κύρια αφήγηση, προσφέροντας ιδέες για την πολυπλοκότητα των ανθρώπινων σχέσεων και κινήτρων. Η εξερεύνηση της ταινίας των αλληλεπιδράσεων των χαρακτήρων εμβαθύνει στις περιπλοκές των προσωπικών ιστοριών και των συναισθηματικών τοπίων, ενισχύοντας τη συνολική θεματική εξερεύνηση της ανθεκτικότητας, της αγάπης και της κοινότητας. να αναλογιστούμε την πολύπλευρη φύση των ανθρώπινων εμπειριών (κατηγορίες κωδικών: κατάτμηση, ολοποίηση, Λαϊκός Βίocosμος):

- «Έξω οι απεργοσπάστες, έξω οι απεργοσπάστες!!

- Αυτό είναι! Όλοι μαζί! Και εμείς Άννα παντού μαζί! Μαζί στη δουλειά, μαζί στο σπίτι... Παντού και πάντοτε μαζί! Κανένα πρόβλημα!
- Μετά από 35 ημέρες απεργίας οι απεργοί κέρδισαν τα αιτήματά τους!».

Τα ηθικά διλήμματα παρέχουν μια στοχαστική εξερεύνηση των ανθρώπινων αξιών και επιλογών. Η ταινία εμβαθύνει στις ηθικές αποφάσεις που λαμβάνουν οι χαρακτήρες ενόψει της οικονομικής δυσπραγίας και των κοινωνικών πιέσεων, προκαλώντας τους θεατές να στοχάζονται στις δικές τους ηθικές πυξίδες. Εξετάζοντας τις ηθικές επιλογές μέσα στην αφήγηση, η ταινία εγείρει ερωτήματα σχετικά με την ακεραιότητα, τη συμπόνια και τη δικαιοσύνη ενόψει των αντιξοοτήτων. των πράξεών τους και τη σημασία της ενσυναίσθησης και της αλληλεγγύης σε περιόδους κρίσης:

- «Δεν με πιστεύετε; Εγώ είμαι ρε παιδιά, ο Θανάσης ο Μαγγάνας, ο πρώην εφοριακός, ο πρώην απεργός πείνας. Έχω μαζί μου και το μήνυμα που μου στείλατε. Ορίστε. Εκ μέρους των αδελφών νοσοκόμων...Όχι, λάθος. Εκ μέρους των απεργών ΞΕΖΟΥΜΙΔΗ σου συμπαραστεκόμαστε στον δίκαιο αγώνα σου. Έτσι κι εμείς τώρα συμπαραστεκόμαστε στον δικό σας αγώνα. Με πιστεύετε τώρα, για δεν με πιστεύετε;».

Συμπερασματικά, η ταινία «Θανάση σφίξε κι άλλο το ζωνάρι» αποτελεί απόδειξη της πλούσιας ταπητουργίας του ελληνικού κινηματογράφου, εξερευνώντας με βάθος και χροιά θέματα πολιτισμού, ανθεκτικότητας, οικονομικής δυσπραγίας και δυναμικής των φύλων. Η απεικόνιση του ελληνικού πολιτισμού στην ταινία προβάλλει παραδοσιακές αξίες και έθιμα, ενώ η ανάλυση των χαρακτήρων της εμβαθύνει στην πολυπλοκότητα των ανθρώπινων σχέσεων και των κοινωνικών προσδοκιών. Μέσω της κινηματογραφίας, του «soundtrack» και της αφηγηματικής δομής της, η ταινία δημιουργεί μια πολυαισθητηριακή εμπειρία που αντηχεί στο κοινό σε συναισθηματικό και διανοητικό επίπεδο. Αντιμετωπίζοντας κοινωνικά σχόλια, συμβολισμούς και ηθικά διλήμματα, η ταινία αποτελεί ένα παράθυρο στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία και την ανθρώπινη εμπειρία γενικότερα. Ως κινηματογραφικό αριστούργημα, η επίδραση της ταινίας στον ελληνικό κινηματογράφο και τον πολιτισμικό λόγο είναι αναμφισβήτητη, θέτοντας ένα νέο πρότυπο για την αριστεία της αφήγησης και τη θεματική πολυπλοκότητα στη βιομηχανία του κινηματογράφου. Μέσα από τις σκηνοθετικές επιλογές και το καλλιτεχνικό της όραμα, η ταινία αποτυπώνει την ουσία του ανθρώπινου πνεύματος, φωτίζοντας την πολυπλοκότητα

της ανθρώπινης εμπειρίας και προσκαλώντας τους θεατές να αναλογιστούν τη διασύνδεση προσωπικών ιστοριών και συλλογικών προκλήσεων.

## **5.2 Θεματική ανάλυση της ταινίας «Ψηλά τα χέρια Χίτλερ»**

### **5.2.1 Εισαγωγικά στοιχεία**

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, η αρχή της διαδρομής του Θανάση Βέγγου στον ελληνικό κινηματογράφο συνέπεσε με μια περίοδο πολιτικής και οικονομικής αστάθειας στη χώρα (Γάλλος, 2011: 112). Η κυβέρνηση Καραμανλή, που ανέλαβε την εξουσία μετά τις εκλογές του 1958 και έκανε την ΕΔΑ αξιωματική αντιπολίτευση, έφτασε στο τέλος της θητείας της τον Μάιο του 1962. Τον Σεπτέμβριο του 1961, ο πρωθυπουργός Καραμανλής υπέβαλε την παραίτηση της κυβέρνησής του στον Βασιλιά, με αποτέλεσμα να προγραμματιστούν εκλογές για τις 29 Οκτωβρίου 1961. Ο βασιλιάς Παύλος διόρισε τον Θ. Τσακαλώτο να σχηματίσει νέα κυβέρνηση. Αυτή η απόφαση του παλατιού σηματοδότησε την έναρξη μιας εκστρατείας εκφοβισμού του εκλογικού σώματος και αποτροπής επανάληψης του εκλογικού αποτελέσματος του 1958, όπου η ΕΔΑ εξασφάλισε τη δεύτερη θέση. Οι αναφορές για επιθέσεις, τραυματισμούς και παραβιάσεις των συνταγματικών δικαιωμάτων των πολιτών ήταν ευρέως διαδεδομένες, καθώς το κράτος και το παρακράτος προσπαθούσαν να ενσταλάξουν τον φόβο και να χειραγωγήσουν τα εκλογικά αποτελέσματα. Η Ελλάδα βυθίστηκε σε κατάσταση τρόμου. Η άνοδος του κόμματος ΕΡΕ του Κωνσταντίνου Καραμανλή αποδόθηκε στην εκτεταμένη βία και την τρομοκρατία πριν από τις εκλογές, καθώς και στις δόλιες δραστηριότητες που σημειώθηκαν. Αυτοί οι παράγοντες ώθησαν τον Γεώργιο Παπανδρέου, ηγέτη της Ένωσης Κέντρου, να ξεκινήσει αυτό που ανέφερε ως «αδυσώπητο αγώνα» ενάντια στο δεξιό παρακράτος (Βουρνάς, 2013: 161-163).

Ο Βέγγος, στη μοναδική και συμπονετική προσέγγισή του, αποτελεί παράδειγμα ενός ανθρώπου που νοιάζεται για τον πλησίον του όχι από ιδεολογία ή στρατηγική, αλλά απλώς επειδή ευθυγραμμίζεται με τις βασικές του αξίες. Η απουσία πολιτικών θεμάτων σε ταινίες από τη μετεμφυλιακή εποχή μέχρι το 1962 μπορεί να

αποδοθεί τόσο στην κρατική λογοκρισία όσο και στην αυτολογοκρισία που ασκούν οι ηθοποιοί. Ωστόσο, το 1962, η Ελλάδα βρισκόταν ακόμα υπό αυστηρή λογοκρισία, γεγονός που καθιστούσε δύσκολη την αντιμετώπιση πολιτικών ζητημάτων στην οθόνη. Παρά τους περιορισμούς αυτούς, ο Βέγγος καταπιάνεται με γενναιότητα με ένα πολιτικό θέμα που σχετίζεται με τη Γερμανική Κατοχή, εμποτίζοντας το με μια κωμική πινελιά. Εμπνευσμένος από τον Τσάπλιν και άλλους που άνοιξαν το δρόμο, ο Βέγγος πειραματίζεται άφοβα με αντισυμβατικούς συνδυασμούς, όπως το να συμπρωταγωνιστήσει με τον Βασίλη Διαμαντόπουλο, διάσημο ηθοποιό του θεάτρου. Στις κωμωδίες που πρωταγωνιστεί μέχρι τότε, η ζωντανή προσωπικότητα του Βέγγου βρίσκεται στο επίκεντρο, ανοίγοντας το δρόμο για την τελική άνοδό του ως σύμβολο του ελληνικού κινηματογράφου. Ωστόσο, μόνο σε λίγες από αυτές τις κωμωδίες του δίνεται η ευκαιρία να αναδείξει πλήρως το ταλέντο του (Μανθούλης, 2006: 123). Συνδυάζοντας το ιδιαίτερο ταλέντο του με αυτούς τους ρόλους, πυροδοτεί ένα ιδιαίτερο είδος μαγείας, μια σπίθα που τον ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους.

Στη συγκεκριμένη εποχή, η πολιτική δεν έπαιζε εξέχοντα ρόλο στις ταινίες που παράγονταν. Παρόλο που υπήρχαν κάποιες λεπτές νύξεις, τα κινηματογραφικά είδη που εμφανίστηκαν μετά τον εμφύλιο πόλεμο σκόπιμα απέφυγαν την άμεση αντιμετώπιση του πολιτικού κλίματος εκείνης της εποχής. Οποιαδήποτε κριτική στις παραδοσιακές μεθόδους άσκησης της εξουσίας ήταν απλώς επιφανειακή, καθώς είχε τη μορφή σατιρικών απεικονίσεων πολιτικών σεναρίων που ενίσχυαν τελικά την κυρίαρχη ιδεολογία και τους πολιτικούς κανόνες εκείνης της εποχής.<sup>13</sup> Οι ταινίες παρουσίαζαν το πολιτικό κατεστημένο ως ακαταμάχητο και αταλάντευτο, ενώ κάθε προσπάθεια αμφισβήτησής του ήταν ατελέσφορη.

Το καθεστώς εκείνη την περίοδο απάντησε σκληρά σε κάθε προσπάθεια καινοτομίας. Από το 1945 έως το 1974, ο κινηματογράφος στην Ελλάδα λειτούργησε ως προνομιακή πλατφόρμα για την επιβολή της λογοκρισίας, όπως περιγράφει ο Γ. Ανδρίτσος (2016: 36). Οι παραγωγοί έπρεπε να συμμορφωθούν με τον νόμο 1.108 του 1942, ο οποίος παρέμεινε σε ισχύ μέχρι το 1974, με ελάχιστες αλλαγές που εισήχθησαν από τον νόμο 4.208 του 1961 και το νομοθετικό διάταγμα 58 του 1973.

---

<sup>13</sup> Δερμετζόπουλος Α, Χ, «Ο Ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950-1975)», *Ουτοπία, Τεύχος 90*, σελ: 146-147, Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο: [https://www.academia.edu/366448/The\\_Greek\\_Popular\\_Cinema\\_Utopia](https://www.academia.edu/366448/The_Greek_Popular_Cinema_Utopia). Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος 1950-1975 Ουτοπία 90 Μάιος Ιούνιος (πρόσβαση στις 30 Απριλίου 2024)

Για να λάβουν άδεια για την ταινία, οι παραγωγοί έπρεπε να υποβάλουν έναν ολοκληρωμένο φάκελο που περιελάμβανε μια περίληψη της ταινίας, το πλήρες κείμενο διαλόγου και τα ονόματα του σκηνοθέτη και των ηθοποιών. Η επιτροπή είχε την εξουσία να απαγορεύσει τη δημόσια προβολή μιας ταινίας σε ολόκληρη τη χώρα ή σε συγκεκριμένες περιοχές, να διαγράψει σκηνές ή διαλόγους ή να αλλάξει τον τίτλο της ταινίας. Αυτή η εξουσία ασκείτο, όταν η επιτροπή έκρινε την ταινία απαράδεκτη, δυνητικά επιβλαβή για τη νεολαία ή τη δημόσια τάξη, προωθώντας ανατρεπτικές ιδεολογίες, δυσφημίζοντας το έθνος από εθνικιστική άποψη, υπονομεύοντας τις υγιείς κοινωνικές παραδόσεις του ελληνικού λαού ή υποτιμώντας τη χριστιανική θρησκεία .

Βασισμένη στις ερμηνείες του Θανάση Βέγγου, που τιμήθηκε με το βραβείο καλύτερου ηθοποιού, και του Βασίλη Διαμαντόπουλου, αυτή η μαύρη κωμωδία αφηγείται την ίδια την ιστορία. Η εναρκτήρια σκηνή απεικονίζει τους δύο βασικούς χαρακτήρες να γλιτώνουν από ένα πιθανό ατύχημα, με τον έναν να βρίσκεται σε ένα φορτηγό σε μια εκδρομή και τον άλλο σε ένα διαφορετικό φορτηγό με τη δική του οικογένεια (Σολδάτος, 2017: 79). Αυτό το περιστατικό γίνεται ο καταλύτης για την επανένωση τους μετά από σχεδόν δύο δεκαετίες, καθώς αναπολούν μια νύχτα στην Κατεχόμενη Αθήνα κατά τη διάρκεια του γερμανικού αποκλεισμού. Η ταινία εμβαθύνει στις αναμνήσεις τους εκείνης της εποχής, αποτυπώνοντας την ουσία και την αυθεντικότητα της Κατοχής. Ο Μανθούλης (2006: 15) ανεβάζει επιδέξια τον πήχη της ποιότητας, με αποτέλεσμα την αναγνώριση των κριτικών ως μια σημαντική ταινία για εθνικές επετείους.

Οι δύο βασικοί χαρακτήρες, ο Βέγγος (Παναγής) και ο Διαμαντόπουλος (Ανέστης), παρουσιάζονται χωρίς καμία υπερβολική εστίαση στο προσωπικό τους ταξίδι, δίνοντας έμφαση στην ίδια την ιστορία του τόπου. Οι πρωταγωνιστές της ταινίας μοιράζονται τα πάντα: γεύματα, γέλιο, κατανόηση και ακλόνητη υποστήριξη.<sup>14</sup> Ο Παναγής ενσαρκώνει τα γνωρίσματα που ορίζουν τον Βέγγο τόσο ως ηθοποιό όσο και ως άτομο. Είναι νευρικός, ανήσυχος, πάντα σε κίνηση, ακόμα και όταν κάθετα δεν μπορεί να μην αλέσει τα ρεβίθια με ένα μύλο καφέ, καθώς ο καφές από μόνος του ήταν μια πολυτέλεια που δεν μπορούσαν τότε οι άνθρωποι να

---

<sup>14</sup> Π. Κρημνιώτη, «*Ασπρόμαυρες ιστορίες στη μεγάλη οθόνη διά χειρός Ροβήρου Μανθούλη*», Η ΑΥΓΗ, (13 Ιουλίου 2018), Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο [https://www.avgi.gr/tehnes/280804\\_aspromayres-istories-sti-megali-othoni-dia-heiros-robroy-manthoyli](https://www.avgi.gr/tehnes/280804_aspromayres-istories-sti-megali-othoni-dia-heiros-robroy-manthoyli) (πρόσβαση στις 30 Απριλίου 2024)

αντέξουν οικονομικά. Ο Ανέστης, από την άλλη, αποπνέει μια αίσθηση ηρεμίας και ψυχραιμίας, συμπληρώνοντας τέλεια τον Βέγγο. Η πείνα και ο φόβος είναι σταθεροί σύντροφοι, με τον θάνατο να παραμονεύει κοντά, είτε από πείνα και κακουχίες είτε από την κάννη του όπλου ενός Γερμανού στρατιώτη. Κάτω από το κάλυμμα της απαγόρευσης κυκλοφορίας, αυτά τα άτομα ρισκάρουν τη ζωή τους για να συντονιστούν κρυφά στο BBC σε ένα κρυφό ραδιόφωνο, έχοντας πλήρη επίγνωση ότι το να πιαστούν σε ακρόαση θα μπορούσε να οδηγήσει στην εκτέλεσή τους. Είναι μια αξιοσημείωτη στιγμή για αυτούς όταν ακούνε τα νέα για τον θρίαμβο της Σοβιετικής Ένωσης στη μάχη του Στάλινγκραντ κατά τη διάρκεια μιας ελληνικής ταινίας, καθώς οποιαδήποτε αναφορά στους Σοβιετικούς με θετική χροιά είναι σπάνια. Οι κύριοι χαρακτήρες δεν είναι ήρωες, ούτε ευθυγραμμίζονται συνειδητά με κάποια οργάνωση για έναν ευγενή σκοπό. Αντίθετα, επιδεικνύουν ανθρώπινη ευπρέπεια και δίνουν προτεραιότητα στη βοήθεια των άλλων περισσότερο παρά για το δικό τους συμφέρον. Όταν παρουσιαστεί η ευκαιρία, παίρνουν την απόφαση να ξεκινήσουν ένα παράνομο ταξίδι από τον Πειραιά στην Κρήτη και μετά στην Αίγυπτο, ένα σχέδιο που έχουν κανονίσει σχολαστικά εδώ και αρκετό καιρό. Αυτό το επικίνδυνο ταξίδι θα χρησιμεύσει ως διαφυγή τους από τη φτώχεια και τη φρίκη του πολέμου, οδηγώντας τελικά στη σωτηρία τους. Ωστόσο, στο δρόμο τους προς τον Πειραιά, πέφτουν απροσδόκητα σε συμπλοκή μεταξύ μελών της Αντίστασης και γερμανικών δυνάμεων, με αποτέλεσμα να τραυματιστεί ένας αντιστασιακός. Χωρίς δισταγμό, παίρνουν την απόφαση να εγκαταλείψουν το δικό τους μονοπάτι και να αναλάβουν δράση για τη διάσωση του τραυματία. Παρά τον κίνδυνο για τη ζωή τους, τον μεταφέρουν μακριά από τον τόπο του συμβάντος και τελικά καταφέρνουν να τον συντηρήσουν τη ζωή.

Η προβολή της ταινίας αντιπροσωπεύει το αποκορύφωμα μιας διαδικασίας που ξεκίνησε περίπου τέσσερα χρόνια πριν, κατά την οποία υπήρξε μια αξιοσημείωτη έξαρση του ενδιαφέροντος για την Κατοχή και την Αντίσταση που απεικονίζεται στον κινηματογράφο. Οι ταινίες αυτές τόλμησαν να παρεκκλίνουν, έστω και ελάχιστα, από την καθιερωμένη επίσημη αφήγηση της Κατοχής. Ο αξιοσημείωτος εκλογικός θρίαμβος της ΕΔΑ στις εκλογές του 1958 λειτούργησε ως καταλύτης, αναζωπυρώνοντας τις συζητήσεις για τα βαθιά οδυνηρά γεγονότα της Κατοχής και του Εμφυλίου Πολέμου που είχαν αποσιωπηθεί για σχεδόν μια δεκαετία.

Η αρχική ταινία γνώρισε μια αναζωπύρωση της δημοτικότητας της Αντίστασης υπό τη δικτατορία, κυρίως λόγω της συμπερίληψης ενός πρωτότυπου



τραγουδιού του Μίκη Θεοδωράκη. Με τίτλο «Η νύχτα έχει θάνατο», σε στίχους Δημήτρη Χριστοδούλου, αυτό το τραγούδι από μόνο του μπορεί να εξηγήσει την επιτυχία της ταινίας στη χούντα. Ξεκινώντας με τα δυνατά λόγια, «Η νύχτα έχει θάνατο, η μέρα έχει αλυσίδες, και η καρδιά έχει φάρμακο και τρέφει ελπίδες», το τραγούδι περιλαμβάνει έναν σαγηνευτικό χορό ζεϊμπέκικο που ερμηνεύει ο Διαμαντόπουλος στην ταινία. Καθώς ολοκληρώνεται ο χορός, προφέρει τη φράση, «και του χρόνου λεύτεροι».

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, μέσα σε μια δεκαετία που σηματοδεύτηκε από ένα πλήθος πολιτικά φορτισμένων γεγονότων, έκανε το ντεμπούτο της η ταινία. Αυτή η συγκεκριμένη εποχή υποσχόταν τη δημοκρατική πρόοδο και τη σταδιακή επούλωση των πληγών που προκλήθηκαν από τον εμφύλιο πόλεμο του 1946-1949. Η ταινία εμφανίστηκε ως προϊόν μιας διαδικασίας που ξεκίνησε το 1958 με τον εκλογικό θρίαμβο της «ΕΔΑ». Επιπλέον, χρησίμευσε ως προπομπός σημαντικών προσεχών γεγονότων. Σε μια προσπάθεια να μεταδώσει πολιτικά μηνύματα, αν και διστακτικά και έμμεσα, η ταινία χρησιμοποίησε ως όχημα την κωμωδία. Η κυκλοφορία του το 1962 έδειξε μια ορισμένη ποιότητα μπροστά από την εποχή της. Ίσως, εάν η ταινία είχε δημιουργηθεί το 1964, κατά τη διάρκεια της βασιλείας της Ένωσης Κέντρου, θα είχε έναν ακόμη πιο έντονο πολιτικό χαρακτήρα (Βαλούκος, 2011: 53).

Η άνοδος των κοινωνικών αγώνων τη δεκαετία του 1960, με στόχο την αυξημένη δημοκρατία, ευθυγραμμίζεται και συντονίζεται απρόσκοπτα με τον κύκλο των κοινωνικών κινημάτων που εμφανίστηκαν σχεδόν σε όλα τα δυτικά καπιταλιστικά έθνη κατά τη διάρκεια της ίδιας δεκαετίας, με αποκορύφωμα το παγκόσμιο επαναστατικό κύμα του 1968.

## **5.2.2 Πληροφορίες για την ταινία και τον σκηνοθέτη**

Ανήκοντας στο είδος της κωμωδίας-δράματος, το «Ψηλά τα χέρια Χίτλερ», μια ταινία σε σκηνοθεσία Ροβήρου Μανθούλη και σενάριο Μίλα Διονύση, παρουσιάζει ένα ταλαντούχο καστ που περιλαμβάνει τους: Βέγγο Θανάση,

Διαμαντόπουλο Βασίλη, Μίρκα Καλαντζοπούλου, Ανδρονίδα Βάσο και διάφορους άλλους ηθοποιούς.

Η ατμόσφαιρα της εποχής αποτυπώνεται σε μια ασπρόμαυρη ταινία που τραβήχτηκε 17 χρόνια μετά το τέλος του πολέμου και μόλις 13 χρόνια μετά το τέλος του εμφυλίου. Ο αμυδρός, άτονος φωτισμός, τα ερειπωμένα σπίτια, τα απομεινάρια της εξέγερσης των Δεκεμβριανών χαραγμένα στους τοίχους, καθώς και τα έπιπλα, τα ρούχα και τα σκεύη, όλα λειτουργούν ως πολύτιμα ιστορικά αντικείμενα που μαρτυρούν τον απόηχο του πολέμου στην Ελλάδα. Υπάρχει ένας εγγενής πρωτογονισμός, μια επιστροφή στις προγονικές ρίζες, μια αθωότητα που διαποτίζει την ταινία, δίνοντάς της μια αυθεντική, χειροποίητη ποιότητα. Η ταινία, παραγωγής 1962, παρουσιάζει έναν αξιοσημείωτο συγχρονισμό με την εποχή που απεικονίζει, αντανακλώντας τις σταδιακές κοινωνικές αλλαγές που συνέβησαν στη μεταπολεμική περίοδο. Συγκεκριμένα, αυτή η ελληνική ταινία, όπως τόνισε η Αγλαΐα Μητροπούλου, αντιπροσωπεύει μια ρηξικέλευθη απομάκρυνση από τις ηρωικές και δραματικές απεικονίσεις της αντίστασης κατά της γερμανικής κατοχής, επιλέγοντας αντ' αυτού μια αντιηρωική και κωμική οπτική.<sup>15</sup>

Σύμφωνα με τον Ροβήρο Μανθούλη, η ιστορική σημασία είναι εγγενής στα πιο σημαντικά γεγονότα, ιδιαίτερα στην ελληνική περιοχή. Οι περίοδοι του Μεταξά, της Κατοχής, του Εμφυλίου και της Δικτατορίας έχουν προσωπική σημασία για τον Μανθούλη καθώς τις βίωσε από πρώτο χέρι, αφήνοντας του μόνιμες αρνητικές αναμνήσεις. Ο Ροβήρος Μανθούλης, υπήρξε μέλος της οργάνωσης της νεολαίας του ΕΑΜ και αργότερα εντάχθηκε στην ΕΠΟΝ. Σπούδασε «Πολιτικές Επιστήμες» στο Πάντειο. Επιπλέον, από το 1949 έως το 1953, συνέχισε τις σπουδές του στον κινηματογράφο και το θέατρο στο Πανεπιστήμιο των Συρακουσών στην Πολιτεία της Νέας Υόρκης. Σπάνια ντοκουμέντα για τον Δημοκρατικό Στρατό κατά τη διάρκεια του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου αποτυπώθηκαν σε ταινία από τον ίδιο το 1997.<sup>16</sup>

Σε σύγκριση με άλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης όπως η λογοτεχνία, η φωτογραφία και η ζωγραφική, ο κινηματογράφος έχει μια μοναδική ικανότητα να συλλαμβάνει την πραγματικότητα και να βυθίζει τους θεατές σε μια συλλογική

<sup>15</sup> Αγλαΐα Μητροπούλου, «Ψηλά τα χέρια Χίτλερ», [http://kinimatografikesvradies.blogspot.com/2006/11/blog-post\\_27.html](http://kinimatografikesvradies.blogspot.com/2006/11/blog-post_27.html), Ημερ, αναρτ. 7/11/2016, (πρόσβαση στις 30 Απριλίου 2024)

<sup>16</sup> Nikolaos Theodosiou, «Ροβήρος Μανθούλης : Δύο σταθμοί», <https://www.academia.edu/3416549> (πρόσβαση στις 30 Απριλίου 2024)

φαντασίωση του παρελθόντος. Μέσα από μια αφηγηματική δομή που ξεδιπλώνεται με ξεκάθαρη αρχή, μέση και τέλος, οι ταινίες παρουσιάζουν ιστορίες ζωής και πράξεις ατόμων. Καθώς οι θεατές παρακολουθούν μια ταινία, απορροφώνται από τις εμπειρίες των χαρακτήρων, αποσυνδέοντας προσωρινά τη δική τους συνείδηση. Το σκοτάδι του θεάτρου, η εστίαση στις φωτεινές εικόνες, η ησυχία στις θέσεις τους και η πιο ζωντανή απεικόνιση των ηρώων και των πράξεών τους συμβάλλουν στην αίσθηση της εμπειρίας μιας μοναδικής αλήθειας μέσα από τις ζωές που απεικονίζονται στην οθόνη.

Η τέχνη του κινηματογράφου χρησιμεύει ως φωνή για την ιστορία, χρησιμεύει ως διαθήκη και οικοδόμος μιας ιστορικής σφαίρας, ενώ παράλληλα διαμορφώνει την αφήγηση του παρελθόντος και διαμορφώνει τη συλλογική μνήμη. Γύρω από την ίδια την ταινία είναι ένα περίπλοκο πολιτισμικό πλαίσιο που θέτει τις βάσεις για τη δέσμευση και την κατανόηση του κοινού της (Erl, 2010: 389-392).

Η αφήγηση της ταινίας «Ψηλά τα χέρια Χίτλερ» εμβαθύνει στις ζωές δύο συντρόφων μέσα στα ταραχώδη χρόνια της κατοχής, παρέχοντας μια ολοκληρωμένη απεικόνιση του πολιτικού και κοινωνικού κλίματος εκείνης της εποχής. Ξεκινώντας με μια απρογραμμάτιστη συνάντηση μετά τον πόλεμο, οι δύο φίλοι διασταυρώνονται κατά σύμπτωση ένα γαλήνιο πρωινό Κυριακής, ενώ ξεκινούν για ξεχωριστές εκδρομές με τις οικογένειές τους με φορτηγό. Η μελωδία του «Yuriga» αντηχεί στο βάθος, με τους στίχους του να ξανά διηγούνται έξυπνα τα παραμύθια των ελληνικών δυναστειών. Ένα φορτηγό τους παρασύρει μέσα στο αδιέξοδο της πόλης, ενώ ένα ατύχημα τους επανασυνδέει, με αποκορύφωμα μια οδυνηρή στιγμή αναγνώρισης. Αυτή η τεχνική αφήγησης, που θυμίζει αρχαίες τραγωδίες, εμποτίζει την αφήγηση με μια αυξημένη αίσθηση δράματος. Τότε ο χρόνος γυρίζει πίσω και η ιστορία ξετυλίγεται από την αρχή της. Καθώς οι πρωταγωνιστές περιηγούνται στο ζοφερό τοπίο του φόβου και της πείνας, αποφεύγουν προσεκτικά την εμπλοκή με την Αντίσταση, έχοντας πλήρη επίγνωση του κινδύνου που κάτι τέτοιο συνεπάγεται. Ωστόσο, η ακλόνητη αλληλεγγύη, η ακλόνητη ακεραιότητα και η έμφυτη ανθρωπιά τους τελικά τους ωθούν προς την ενεργό συμμετοχή στο κίνημα της Αντίστασης.

Υπάρχει μια σκόπιμη σύνδεση μεταξύ της αφήγησης της ταινίας και των απεικονίσεων της εποχής που διαδραματίζεται. Η ταινία παρουσιάζει μια ξεχωριστή

ιδεολογική προοπτική και χρησιμοποιεί μοναδικά αισθητικά στοιχεία, με ελάχιστες, ελλιπείς και επιφανειακές ομοιότητες με άλλες ταινίες.

Η πράξη της παρατήρησης εμπορικών ταινιών είναι υπεύθυνη για τη διαμόρφωση των επικρατέστερων απεικονίσεων της κυρίαρχης ιδεολογίας της περιόδου. Οι περισσότερες από αυτές τις ταινίες έχουν πατριωτικό θέμα, αναδεικνύοντας τον κρίσιμο ρόλο του στρατού στον πόλεμο και τη θαρραλέα θυσία των Ελλήνων αξιωματικών. Επιπλέον, παρουσιάζουν πράξεις δολιοφθοράς και κατασκοπείας για την υποστήριξη των συμμάχων. Μέσα σε αυτές τις ταινίες, οι γυναίκες απεικονίζονται να φροντίζουν τους τραυματίες, να συμμετέχουν σε δραστηριότητες πλεξίματος ή να συμμετέχουν στην Αντίσταση από αγάπη για έναν άνδρα, έναν κεντρικό χαρακτήρα, που είναι πάντα μαχητής. Οι έννοιες του δελτίου σίτισης, της πείνας, του πληθωρισμού και της μαύρης αγοράς παρουσιάζονται με απλοϊκό, κοσμικό και επαναλαμβανόμενο τρόπο σε όλες σχεδόν αυτές τις ταινίες. Μετά τον πόλεμο, ακολούθησε μια περίοδος αυστηρής λογοκρισίας, η οποία ουσιαστικά φίμωσε, διαγράφοντας από τη δημόσια μνήμη κάθε αναφορά για την Αντίσταση και τον εμφύλιο πόλεμο.

Ο Ferro υποστηρίζει ότι όταν πρόκειται για αναπαραστάσεις, μια ταινία μας παρέχει μια μεγαλύτερη κατανόηση της εποχής που γυρίστηκε παρά της εποχής που απεικονίζει. Οι ιστορικοί ενδιαφέρονται λιγότερο για την ακρίβεια αυτών των αναπαραστάσεων και ενδιαφέρονται περισσότερο για τη σκόπιμη επιλογή μιας συγκεκριμένης οπτικής γωνίας για να δώσουν έμφαση σε ένα ιστορικό γεγονός.

Σύμφωνα με τη Σώτη Τριανταφύλλου (2002: 11-22), η οποία επεκτείνει τις ιδέες του Ferro, υποστηρίζεται ότι κάθε ταινία μπορεί να θεωρηθεί προπαγάνδα, καθώς αντικατοπτρίζει την ιδεολογία των δημιουργών της και τις ιστορικές και αισθητικές συνθήκες μέσα στις οποίες γυρίστηκε.

Με φόντο τη μεταπολεμική εποχή, συγκεκριμένα κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου, η ταινία αποτυπώνει τις μνήμες του εμφυλίου πολέμου που συνεχίζουν να αντηχούν. Τόσο η Δεξιά όσο και η Αριστερά διαμορφώνουν ενεργά τις δικές τους αφηγήσεις και προοπτικές για τα ιστορικά γεγονότα που εκτυλίχθηκαν.

Η κυβέρνηση, που επί του παρόντος ηγείται και συγκροτείται από τους νικητές του εμφυλίου πολέμου, γνωστούς ως «Δεξιά», ασχολείται ενεργά με την ανασυγκρότηση ιστορικών αφηγήσεων που παραλείπουν βολικά τη συμβολή της

Αριστεράς στην ήττα του φασισμού. Προκειμένου να εδραιώσουν την εξουσία τους, εφαρμόζουν ένα καθεστώς που υποβαθμίζει τα εγκλήματα πολέμου, καταστέλλει τη διαφωνία και βασίζεται στη συνεργασία με τους Γερμανούς συμμάχους στο νέο πολιτικό και οικονομικό τοπίο. Εξυμνώντας τη μνήμη της νίκης, την αποδίδουν αποκλειστικά στους πατριώτες, ενώ ρίχνουν την Αριστερά ως προδότες (Βόγλης, 2007: 453).

Η «Αριστερά» προσφέρει μια μοναδική οπτική για τον πόλεμο, αποδίδοντας σημασία στις μάχες που έγιναν για την απελευθέρωση. Η ερμηνεία της περιλαμβάνει διάφορα στοιχεία όπως οι ενδυναμωτικές ενέργειες του ΕΑΜ, οι προσπάθειες Αντίστασης, οι πράξεις λευκής τρομοκρατίας, ο ρόλος των δυνάμεων ασφαλείας και οι εμπειρίες των εξόριστων. Η εσκεμμένη παράλειψη της «Αριστεράς» να συζητήσει τον εμφύλιο πόλεμο ήταν μια απάντηση στη συλλογική επιθυμία της κοινωνίας να επεξεργαστεί το τραύμα και να αποτρέψει περαιτέρω διώξεις όσων ενεπλάκησαν στη σύγκρουση (Βόγλης, 2007: 453-456).

Σύμφωνα με τον Ηλία Νικολακόπουλο,<sup>17</sup> το σημερινό πολιτικό πολίτευμα μπορεί να περιγραφεί ως μια «καχεκτική δημοκρατία» που χαρακτηρίζεται από αντιφατικούς θεσμούς, ένα μείγμα συνταγματικών και παρασυνταγματικών στοιχείων και ένα μείγμα αυταρχισμού και δημοκρατίας. Παρά την αρχική πρόθεση να ευθυγραμμιστεί με τις ευρωπαϊκές αρχές υπό τη διακυβέρνηση Καραμανλή, η εγκαθίδρυση ενός κατασταλτικού καθεστώτος μετά τον εμφύλιο πόλεμο, στο οποίο κυριαρχούσε η εθνικιστική ιδεολογία, επιδείνωσε μόνο την κατάσταση της πολιτικής πόλωσης μεταξύ «Αριστεράς» και «Δεξιάς». Οι εκλογές του 1961 κατέληξαν σε μια θριαμβευτική νίκη για το κόμμα της «ΕΡΕ», αλλά η αστάθεια και η βία που στράφηκαν στους ψηφοφόρους της «ΕΔΑ» πυροδότησε μια σειρά γεγονότων που τελικά οδήγησαν στην άνοδο του Ανένδοτου και του Ιουλιανά.

Στον απόηχο του εμφυλίου πολέμου, βρίσκεται κανείς σε μια νέα εποχή που χαρακτηρίζεται από διάφορες απαιτήσεις στους τομείς της εργασίας, της γεωργίας και των πολιτικών και κοινωνικών δικαιωμάτων. Η νέα γενιά πρωτοστάτησε στην

---

<sup>17</sup> Ηλίας Νικολακόπουλος, *«Ελεγχόμενη Δημοκρατία»*  
<https://eclass.upatras.gr/modules/document/file.php/LIT2006/Istoria%20του%20Neou%20Ellinismou%201770-2000%20T.%202009.pdf> (πρόσβαση στις 30 Απριλίου 2024)

κινητοποίηση για αύξηση κατά 15% της χρηματοδότησης για την εκπαίδευση και την εφαρμογή της πολιτικής.<sup>18</sup>

### 5.2.3 Η σύνδεση του μύθου με την πραγματικότητα: Ανάλυση χαρακτήρων

Η ταινία διαδραματίζεται σε μια προκλητική ατμόσφαιρα, αποτυπώνοντας την ουσία της Κατοχής με έναν μοναδικό και αντισυμβατικό τρόπο. Ο Ροβήρος Μανθούλης, σε συνέντευξή του, εξηγεί την ανάγκη του να δημιουργήσει μια ταινία που να αντικατοπτρίζει το δικό του όραμα, συνδυάζοντας την τραγωδία και το δράμα με μια νότα ανατρεπτικού χιούμορ.

Αν και ο σκηνοθέτης ταυτίζεται πολιτικά με την «Αριστερά», η καλλιτεχνική του προσέγγιση στην ταινία ξεπερνά κάθε συγκεκριμένη ιδεολογική ατζέντα. Η ταινία αποτυπώνει τους αγώνες και την ανθεκτικότητα όσων αντιστάθηκαν και τελικά υπέκυψαν στην ήττα, αλλά το κάνει με τρόπο καλλιτεχνικό, υποβλητικό και ανατρεπτικό.

Μέσα από τον φακό της «Αριστεράς», η ταινία απεικονίζει μια αίσθηση αλληλεγγύης και υποστήριξης μεταξύ των χαρακτήρων, τονίζοντας τη φροντίδα τους ο ένας για τον άλλον. Μοιράζονται γεύματα, απολαμβάνουν ο ένας την παρέα του άλλου και ενώνονται στη φτώχεια και τους φόβους τους (κατηγορίες κωδικών: ανθρωπιά, λαϊκός βιόκοσμος):

- «Έτοιμα είναι. Ν' αλλάξεις απόψε, να πάρω ότι άπλυτα έχετε, γιατί αύριο θα βάλουμε πλύση ξανά. Έτσι;
- Πόσο κάνουν αυτά Δανάη;
- Ά άλλη φορά θα βάλετε σαπούνι εσείς. Αυτό κάνουμε.
- Δανάη! Δανάη! Όχι Δανάη δε γίνεται!
- Ντροπή Ανέστη!
- Ντάξει. Γράφω.

---

<sup>18</sup> Χριστόφορος Βερναρδάκης & Γιάννης Μαύρης, «Ιουλιανά 1965: ο «Ελληνικός Μάης (Η πείρα μιας επαναστατικής κατάστασης)», *Θέσεις, Τεύχος 26 (Ιανουάριος – Μάρτιος 1989)* [http://www.theseis.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=243&Itemid=29](http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=243&Itemid=29) (πρόσβαση στις 30 Απριλίου 2024)

- Δεν σωνόμαστε με τόσα λίγα.
- Εγώ μια φορά γράφω. Την καλοσύνη, όχι τα λεφτά.»

Οι χαρακτήρες ενημερώνονται για τον πόλεμο μέσω των ραδιοφωνικών εκπομπών του Λονδίνου και χλευάζουν την απόσπαση των εκφωνητών από τη δική τους κατάσταση σε σύγκριση με αυτή των Ναζί (κατηγορίες κωδικών: Γλώσσα ΜΜΕ, στάση Συμμάχων, περιγραφή ιστορικών γεγονότων):

« ...όταν έρθει η κατάλληλη στιγμή δεν θα διστάσουμε καθόλου. Μαθαίνουμε από τας εφημερίδας τας εκτυπωμένας εις τας Αθήνας ότι τρώτε λάχανα και λαχανίδες! Δεν πειράζει. Είμαστε μαζί σας και συνυποφέρουμε...Ομιλία έχει!...μιαν ημέραν κατά την οποίαν, το βάρβαρο κατακτητή θα σας εκδιώξει από τα σπίτια σας, τας πόλεις και τας κωμοπόλεις. Θα αναγκαστείτε να κοιμόσαστε στο ύπαιθρο. Πιθανόν από την σκληρή αυτήν δοκιμασίαν να μην επιζήσει κανείς. Δεν πειράζει...Ε...”Δεν πειράζει...και εμείς είμαστε μαζί σας και συνυποφέρουμε. Έχετε υπομονήν και η νίκη θα είναι μαζί σας!».

Δημιουργούν μια δεμένη κοινότητα, μοιράζονται τα όνειρά τους για ελευθερία, δημιουργώντας μια αίσθηση συντροφικότητας γύρω από τα κοινά γεύματα (κατηγορίες κωδικών: ελπίδα, αισθήματα, Κατοχή, Αντίσταση): («Έχεις δίκιο. Κουράγιο όμως, θα 'ρθουν καλύτερες μέρες»), («”Τραγούδι: Έχει η νύχτα θάνατο (Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης, στίχοι: Δημήτρης Χριστοδούλου) - Έχει η νύχτα θάνατο, η μέρα αλυσίδες, έχει η καρδιά το φάρμακο και τρέφει τις ελπίδες. Καιν' ακόμα στην καρδιά μου χιόνια και ψηλά βουνά και η νίκη η χαμένη την ψυχή μου τυραννά. Αχ, βουνά με τον καημό σας ποιος θα γιάνει τις πληγές, ποιος θα με παρηγορήσει, ποιος θ' ακούσει τις φωνές. Τον καημό πατρίδα κράτα σαν καράβι στον καιρό, ώσπου να `ρθει η λευτεριά σου τη χαρά σου να χαρώ»).

Ο ανυποχώρητος Παναγής βρίσκει παρηγοριά στο τρίψιμο των ρεβιθιών για καφέ (κατηγορίες κωδικών: λαϊκός βιόκοσμος, ταξικό, πείνα, χώρος): («Ξέρεις το ρεβύθι, όταν το πίνεις ελαφρύ είναι σαν ζουμί από ρεβύθι. Δεν πίνετε. Το λοιπόν, κουρκούτι. Με νόησες;»), ενώ ο πιο σοβαρός Ανέστης αναζητά μια απόδραση στην Αφρική («Άντε να φύγουμε για την Αίγυπτο, να ησυχάσουμε»). Εν τω μεταξύ, ο κατεχόμενος κόσμος γύρω τους χαρακτηρίζεται από κατεστραμμένα σπίτια, υγρά δωμάτια, χαμηλές θερμοκρασίες και τη συνεχή απειλή της πείνας. Το φαγητό είναι σπάνιο, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται μεγάλες ουρές για είδη πρώτης ανάγκης,

ενώ ακόμη και η εύρεση μιας γάτας για φαγητό γίνεται κάτι σχεδόν αδύνατο. Μέσα από τα τραγούδια τους, οι χαρακτήρες ξορκίζουν την πείνα και τον φόβο τους, χρησιμοποιώντας το χιούμορ για να αντιμετωπίσουν τις περιστάσεις στις οποίες εμπλέκονται (κατηγορίες κωδικών: ειρωνεία, φαντασιακό, πείνα, κατοχή):

(Σκηνή στο σπίτι όπου ο Ανέστης, ο Παναγής και η Δανάη τραγουδούν).  
Τραγούδι: "Μου `πες πως τώρα δε θέλεις για δώρα βραχιόλια χρυσά και μπιζούύ. Κι όμως δεν ξέρω τι να σου προσφέρω για να μ' αγαπήσεις, ναζούύ. Βρες αν μπορείς τι σου έφερα απόψε, τα ναζάκια σου κόψε να σου δώσω αυτό που κρατώ. ΧΥΛΟ! Βρες αν μπορείς τι σου έφερα απόψε, τα ναζάκια σου κόψε να σου δώσω αυτό που κρατώ. Καφέ! ΚΑΦΕΕΕ!"

- «Σ' ευχαριστώ φίλε μου. Σ' ευχαριστώ. Άντε Ανέστη, και στην δική σου τη γιορτή μαζί με τον Χριστό, ν' αναστηθεί και η Ελλάδα.
- Αμήν! Θα σας κάνω ένα γλέντι ρε παιδιά... Να το γράψουνε τα φύλλα!
- Φαγιά ε;
- Φαγιά; Φαγιά να φάνε και οι κότες. ΧΑ, χα. Να τα, να τ' αρνιά. Να τα ψάρια. Φάε μαγιονέζα. Φάε μαγιονέζα. Πάρε! Βούτα, τ'αυγολέμονο! Βούτα, βούτα στις σάλτσες. Βούτα στις σάλτσες!
- μου ψωμί!
- Φέρτε του ψωμί. Δώστου ψωμί. Δεν έχει ψωμί. Να παστίτσιο. Να ετοιμαστεί το γουρούνι. Φέρ' το το μπούτι, φέρ' το μπούτι. Ρούφα, ρου ρου ρούφα μακαρόνια. Βάλε σάλτσα. Βάλε σάλτσα. Δεν έχω τυρί!
- Δεν έχει τυρί. Φέρ' του. Σκουπίσου, σκουπίσου. Τρέχουν τα λάδια. Πιες κρασί, πιες κρασί.».

Στη σφαίρα της συνηθισμένης καθημερινής ρουτίνας, ο Γρηγόρης επιθυμεί να συσπειρώσει άτομα για μια επερχόμενη προσπάθεια ενορχηστρωμένη από τις μάζες (κατηγορίες κωδικών: αντίσταση, φόβος):

- «Λοιπόν... Την Παρασκευή, είμαστε για να 'μαστε. Σύμφωνα, ε;
- Δηλαδή Γρηγόρη;
- Τα 'παμε. Δεν τα 'παμε;
- Δηλαδή;
- Την Παρασκευή παιδιά θα βγούμε στους δρόμους.
- Πού θα βγούμε;



- Στους δρόμους!
- Θα γίνει η μαχητικότερη εκδήλωση της Κατοχής. Ξέρουμε τις συνέπειες. Θα χτυπήσουνε στο ψαχνό αυτοί. Αλλά εμείς θα τους αντιμετωπίσουμε με σύνεση και πείσμα. Είμαστε έτοιμοι για όλα!».

Τα λόγια των βασικών ηρώων είναι τεταμένα, καθώς γνωρίζουν ότι η οποιαδήποτε σχέση μαζί του θα προκαλούσε την αντίθεσή τους και τον αναπόφευκτο θάνατο: «Τι θα κάνουν είτε αυτοί Γρηγόρη; Θα χτυπήσουνε στο ψαχνό».

Ωστόσο, ο Γρηγόρης, χωρίς θεατρικότητα ή επαναστατική ζέση, αφοσιώνεται ήσυχα στην υπόθεση της απελευθέρωσης. Αναφέρεται σε ένα επικείμενο γεγονός, πιθανώς αναφερόμενος στις προγραμματισμένες κινητοποιήσεις του ΕΑΜ κατά τη διάρκεια της Κατοχής.

Η ερμηνεία της Κατοχής από τον σκηνοθέτη σε αυτή την ταινία είναι μοναδική και προκαλεί σκέψη. Αποτυπώνει την εποχή της αριστερής πολιτικής σε ένα ευρύτερο πολιτικό τοπίο, παρουσιάζοντας μια αφήγηση που εστιάζει στην Κατοχή χωρίς να βασίζεται σε παραδοσιακές ηρωικές μορφές ή υποχρεωτική στρατιωτική θητεία. Αντίθετα, οι πρωταγωνιστές είναι συνηθισμένα άτομα με πολύπλοκα και αντίθετα χαρακτηριστικά: «Βρε Γρηγόρη... Γιατί πρέπει να 'μαστε εμείς; Βρε Γρηγόρη... Γιατί σου μπήκαμε στο μάτι εμείς οι δυο;», «Να δεις που τη Παρασκευή θα 'μαστε μπροστά μπροστά οι δυο μας...Ε πόσο θα 'μαστε; 5 - 10 λεπτά; Μετά θα μας ξαπλώσουνε σε φορεία και θα συναντηθούμε πάλι στο τρίτο νεκροταφείο».

Ενώ αρχικά φοβούνται να ενταχθούν στην Αντίσταση, τελικά επιδεικνύουν τεράστια γενναιότητα θυσιάζοντας τη δική τους ασφάλεια και τα όνειρά τους για να βοηθήσουν έναν πατριώτη:

- «Και τώρα μια χάρη παιδιά... Θέλω να μου κάνετε ένα τηλεφώνημα. Πάρτε ένα χαρτί!
- Πάρε ένα χαρτί!
- Θα πάρετε το 00130 και θα πείτε...Περικλής 798943 Δαίδαλος 74.
- Όλα αυτά να τα πούμε από το τηλέφωνο ε;
- Ναι!
- Ε ρωτάω.
- Μα είναι απλό.

- Αν σας απαντήσει Έψιλον νέγρος θα τους πείτε: Χίος 32 Έψιλον Περικλής κουτί γερό απαντήσετε.
- Τώρα όλα αυτά από το τηλέφωνο θα τα π»

Οι πράξεις τους οδηγούνται από το αίσθημα του ανθρωπισμού και το ηθικό καθήκον να σταθούν ενάντια στον φασισμό. Ωστόσο, δεν είναι ατρόμητοι ήρωες. εμπλέκονται στην αντίσταση και τον αγώνα μαζί με άλλες ασυντόνιστες ομάδες (κατηγορίες κωδικών: αντίσταση, φόβος):

- «Προσοχή σε ότι σας πουν. Από την απάντησή τους εξαρτάται η ζωή όλων μας. Έτσι που μπλέξαμε.
- Πώς;
- Από την απάντησή τους λέει εξαρτάται η ζωή όλων μας. Έτσι όπως μπλέξαμε.
- Τ' άκουσα! Δεν είμαι κουφός!»,

Η ταινία ταξιδεύει τους θεατές στην κατεχόμενη Αθήνα, προβάλλοντας τα ερείπια, τα άγονα δέντρα, την ερήμωση και τη βία που ασκούν οι δυνάμεις κατοχής. Μέσα από ένα μείγμα κωμωδίας και δράματος, εμβαθύνει σε θέματα Κατοχής, αντίστασης, πείνας και τρομοκρατίας, εξερευνώντας την ουσία της ύπαρξης και το θάρρος που υπάρχει μέσα σε φαινομενικά δειλά άτομα:

«Γιατί είστε τίμιοι άνθρωποι!», «Οι τίμιοι άνθρωποι κρατούν τη κοινωνία. Γίνονται παραδείγματα φωτεινά στους άλλους. Οι τίμιοι άνθρωποι ζωντανοί ή πεθαμένοι ζούνε πάντα.»

Ο Ροβήρος Μανθούλης, ο σκηνοθέτης, χρησιμοποιεί βιωματική ρητορική για να αντιμετωπίσει αυτά τα σημαντικά ζητήματα, παρουσιάζοντας μια ουσιαστική και ρεαλιστική απεικόνιση, χωρίς να τα εξιδανικεύει ή να τα ρομαντικοποιεί.

Η φανταστική αφήγηση της ταινίας είναι συνυφασμένη με γεγονότα της πραγματικής ζωής, καθώς προσπαθεί να εντείνει την ατμόσφαιρα του ρεαλισμού. Ο Γρηγόρης, χαρακτήρας της ταινίας, αναφέρεται συχνά σε ένα επερχόμενο γεγονός που αφορά τις κινητοποιήσεις στα χρόνια της κατοχής. Συγκεκριμένα, αναφέρεται στη σημαντική απεργία που ξεκίνησαν οι ταχυδρομικοί υπάλληλοι στις 14 Απριλίου

1942, η οποία ξεκίνησε από την Αθήνα αλλά γρήγορα εξαπλώθηκε σε όλο το Δημόσιο:<sup>19</sup>

«Οι Γερμανοί έχουνε λυσάξει...Σώπα βρε! Τι διάολο, απόψε όλο τον κόσμο θα κυνηγήσουνε; Και τη Παρασκευή τι θα κάνουνε; Θα πάνε βόλτα; Εδώ έχουμε...Γιατί τη Παρασκευή; Μημη ξιανοίγιεσαι...Χμ! .....Παρασκευή δεν είναι αύριο;», «Μεθαύριο έχουμε Παρασκευή!», «Μεθαύριο; Ωχ... Πάω μια μέρα μπρος», «Διορθώσου, διορθώσου!»

Το ΕΑΜ οργάνωσε πορείες διαμαρτυρίας για να σταματήσει τις απαγωγές Ελλήνων πολιτών που οδηγούνταν σε γερμανικά στρατόπεδα εργασίας. Αυτές οι πορείες ήταν μέρος ενός κινήματος Αντίστασης που περιόρισε με επιτυχία την εξάπλωση της τάσης των απαγωγών (Erl, 2010: 389-392).

Στην ταινία, υπάρχει ένα επαναλαμβανόμενο γεγονός που παρουσιάζει το ταξίδι των ηρώων στην Αφρική. Ιστορικά, μετά την κατάληψη της Αθήνας και της Ελλάδας από τους Ναζί, ιδρύθηκε εκεί μια κυβέρνηση με πρωθυπουργό τον Τσολάκογλου. Καθώς ο πόλεμος μετατοπίστηκε στη Μεσόγειο, η ηγεσία της Ελλάδας, συμπεριλαμβανομένου του Βασιλιά και του Πρωθυπουργού, αναγκάστηκαν να εξοριστούν, πρώτα στη Μέση Ανατολή και στη συνέχεια στη Νότια Αφρική. Εκεί οργανώθηκε ο ελληνικός στρατός και πολέμησε δίπλα στους συμμάχους σε διάφορες μάχες.<sup>20</sup> Στην ταινία, οι χαρακτήρες Παναγής και Ανέστης μοιράζονται την επιθυμία να αναζητήσουν την ελευθερία και να ικανοποιήσουν την πείνα τους, ταξιδεύοντας στην Αίγυπτο (κατηγορίες κωδικών: σχέδιο φυγής, φανταστικό): «Τηλεφώνησε ο καπετάν Γιώργης να κατεβείτε στον Πειραιά αμέσως γιατί το καΐκι θα ξεκινήσει τα χαράματα», «Να μου ζήσεις καπετάν Γιώργη με τα καΐκια σου!», «Τι κάνει; Ε! Άσε! Άσε! Ξυρίζεσαι στην Αίγυπτο...», «Τώρα που χάσαμε το καΐκι, κάτσε όσο θέλεις. Ποιο καΐκι; Τι μας νοιάζει! Ποιο καΐκι; Χμμ; Θα πηγαίναμε για χαρούπια! Ναι! Εμπορευόμαστε. Εμπορευόμαστε διάφορα είδη στην επαρχία».

<sup>19</sup> Ηλίας Κούκος, «Η μεγάλη απεργία κατά των Ναζί πριν από 72 χρόνια», <https://www.thetoc.gr/webtv/ontheroad/h-megali-apergia-kata-twn-nazi-prin-apo-72-xron> (πρόσβαση στις 30 Απριλίου 2024)

<sup>20</sup> Νίκος Χριστοδούλου, «Τα γεγονότα της Μέσης Ανατολής 1941-1944», [https://www.academia.edu/8795642/%CE%A4%CE%B1\\_%CE%B3%CE%B5%CE%B3%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%B1\\_%CF%84%CE%B7%CF%82\\_%CE%9C%CE%AD%CF%83%CE%B7%CF%82\\_%CE%91%CE%BD%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%BB%CE%B7%CF%82\\_1941-1944](https://www.academia.edu/8795642/%CE%A4%CE%B1_%CE%B3%CE%B5%CE%B3%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%9C%CE%AD%CF%83%CE%B7%CF%82_%CE%91%CE%BD%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%BB%CE%B7%CF%82_1941-1944) (πρόσβαση στις 30 Απριλίου 2024)

## Κεφάλαιο 6<sup>ο</sup>: Συμπεράσματα

Οι ταινίες που παρουσιάζουν τον Βέγγο ως τον κύριο χαρακτήρα σχηματίζουν μια συνεκτική συλλογή που αντικατοπτρίζει τις πολιτικές, κοινωνικές και πολιτιστικές αλλαγές μιας κομβικής εποχής στη σύγχρονη ιστορία. Αυτή η περίοδος ευθυγραμμίζεται με την άνοδο του «πολιτικού» Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, ο οποίος, όχι μόνο επιδεικνύει αισθητική υπεροχή, αλλά μεταφέρει και ένα πολιτικό μήνυμα που εμπλέκεται ενεργά με το συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο. Πασχίζει να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ καλλιτεχνικών και πολιτικών πρωτοποριακών κινημάτων. Ωστόσο, μια σημαντική μερίδα του κοινού αδυνατεί να κατανοήσει τις σύγχρονες κινηματογραφικές τεχνικές με τα έντονα αντιπαραδοσιακά τους στοιχεία. Αντίθετα, παραμένει προσκολλημένη στον ρεαλισμό του συμβατικού κινηματογράφου.

Ο μεγάλος πληθυσμός της εργατικής τάξης, ειδικότερα, συνηθίζει σε τοπικές εκδοχές «mainstream» ειδών, βλέποντας τον δημοφιλή εμπορικό κινηματογράφο ως μια μορφή «παραμορφωμένου κινηματογράφου» που συχνά ενισχύει τις πεποιθήσεις και τις αξίες των λαϊκών στρωμάτων. Αν και η περίοδος της Δικτατορίας μπορεί να σηματοδότησε ένα σημείο καμπής στην ιστορία, εξυπηρέτησε με επιτυχία τον σκοπό της να επιτρέψει στις δεξιές δυνάμεις να διατηρήσουν την εξουσία και τον έλεγχο της κοινής γνώμης. Ως αποτέλεσμα, οι δημοφιλείς τηλεοπτικές σειρές αντικαθιστούν σταδιακά τις δημοφιλείς κινηματογραφικές ταινίες, προσφέροντας ακόμη φθηνότερες μορφές ψυχαγωγίας που υπόκεινται στην επιρροή όσων έχουν την εξουσία και φυσικά στους διαφημιστές.

Αναγνωρίζοντας τον κίνδυνο να αποσυνδεθεί από τους απλούς ανθρώπους, ο Βέγγος κατανοεί την ανάγκη να κρατήσει μια σταθερή στάση. Όντας και ο ίδιος μέλος της λαϊκής τάξης, ενσαρκώνει τον χαρακτήρα του «Θανάση» που εμφανίζεται αδιάφορος για τον θρίαμβο των ιδεολογικών του πεποιθήσεων, λες και η σύγκρουση με μια παράταξη της δεξιάς δεν του φέρνει καμία ικανοποίηση. Σε αρμονία με την ατμόσφαιρα που επικρατεί στα πλαίσια της εποχής, ο Βέγγος μπαίνει στον πολιτικά φορτισμένο κινηματογράφο. Ταυτόχρονα, επιδιώκει να ευθυγραμμιστεί με ένα είδος

που ευδοκιμεί εκείνη την περίοδο, δηλαδή τις κοινωνικά συνειδητοποιημένες ταινίες της Φίνος Φιλμ. Σημαντικός αριθμός ταινιών του μεταξύ 1971 και 1974 ζωντανεύει από τη Φίνος Φιλμ, ενώ πολλοί είναι αυτοί που τις χαρακτηρίζουν ως κωμωδίες «πολιτικής καταγγελίας». Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι η κωμωδία, ως είδος, έχει τυποποιηθεί και στερείται την καλλιτεχνική επιτήδευση για να σταθεί μόνη της.

Η μετάβαση του Βέγγου σε έναν πολιτικά φορτισμένο κινηματογράφο εδραιώνεται σταδιακά. Σε μια εποχή όπου ο κινηματογράφος προβάλλει κατά κύριο λόγο σκηνές πατριωτικού πολέμου και τις γενναίες πράξεις των εμβληματικών σταρ, ο χαρακτήρας του Βέγγου στέκεται με μια κριτική ματιά τόσο των ιστορικών όσο και των σύγχρονων πολιτικών γεγονότων. Ωστόσο, η ταινία αποτυπώνει επίσης τις κοινωνικές αλλαγές που λαμβάνουν χώρα. Η γνώριμη γειτονιά από τις προηγούμενες ταινίες έχει εξαφανιστεί και τείνει να αντικατασταθεί πλέον από έναν αστικό χώρο που πλέον λειτουργεί ως φόντο για την αφήγηση. Το συνεχές τρέξιμο του Βέγγου στην ταινία «Θανάση σφίξε κι άλλο το ζωνάρι» συμβολίζει την απέλπιδα προσπάθειά του να αποφύγει τόσο το παρελθόν όσο και το παρόν. Παραδόξως, ακόμη και μέσα σε αυτό το χάος, αναδύεται ένα ευτυχές τέλος, υπενθυμίζοντάς στο κοινό ότι η ελπίδα εξακολουθεί να υπάρχει.

Στην ταινία «Ψηλά τα χέρια Χίτλερ» ξετυλίγεται μια περίπλοκη και κριτική, πολιτική, κοινωνική και καλλιτεχνική ματιά για την εποχή. Η χούντα αναζητά απεγνωσμένα νομιμότητα, ενώ η αντίθεση εναντίον της μεγαλώνει και η κινηματογραφική βιομηχανία αντιμετωπίζει επικείμενη κατάρρευση λόγω της στροφής της εργατικής τάξης προς την τηλεόραση. Αυτή η ταινία έχει εδραιωθεί στη συλλογική συνείδηση ως ένα πολιτικά φορτισμένο έργο, πυροδοτώντας έναν έντονο δημόσιο διάλογο με τον ιδεολογικό της λόγο. Αποτυπώνει επιδέξια την ουσία της ιστορικής στιγμής, αποφεύγοντας διδακτικούς τόνους και επιτρέποντας στους θεατές να βγάλουν τα δικά τους συμπεράσματα. Ο χαρακτήρας του Θανάση παίζει καθοριστικό ρόλο στην επιτυχία αυτής της ταινίας. Ο Θανάσης κουβαλά το βάρος των κοινωνικών αξιών, λειτουργώντας ως απάντηση τόσο στη λογοκρισία όσο και στη μετάδοση του κυρίαρχου μηνύματος - αντίστασης ενάντια στον φασισμό. Η κοινωνία είναι δεκτική σε αυτό το μήνυμα, το οποίο εξηγεί τον αξιοσημείωτο εμπορικό θρίαμβο της ταινίας. Σε αντίθεση με το κυρίαρχο θέμα του ηρωισμού στις πολεμικές ταινίες, η ταινία παίρνει έναν αντιηρωικό τόνο. Επιπλέον, η ταινία αποκτά

σημαντική σημασία και θεωρείται ως μια θεμελιώδης εξέταση της αλληλεπίδρασης μεταξύ κωμωδίας, πολιτικής και κοινωνίας.

Οι ταινίες του Βέγγου παραμένουν στα όρια του εμπορικού κινηματογράφου, τηρώντας τις καθιερωμένες συμβάσεις του. Ως καλλιτέχνης, ο Βέγγος απέκτησε τις κινηματογραφικές του γνώσεις μέσω της πρακτικής εμπειρίας, με το είδος της φάρσας να λειτουργεί ως βάση του. Πρωταρχικός του στόχος είναι να δημιουργήσει δημοφιλείς εμπορικές ταινίες που θα έχουν απήχηση στο κοινό-στόχο. Ωστόσο, μετά την κατάρρευση του λαϊκού κινηματογράφου το 1973, το κοινό άρχισε να στρέφει την προσοχή του στην τηλεόραση, με αποτέλεσμα τη μείωση της δημοτικότητας του Βέγγου. Για μια περίοδο τριών ετών, δεν συμμετείχε σε κανένα νέο κινηματογραφικό έργο. Ωστόσο, το 1976, έκανε μια επιστροφή με μια πολιτικά φορτισμένη ταινία με τίτλο «Ο Θανάσης στη χώρα της σφαλιάρας», η οποία γρήγορα κέρδισε το ενδιαφέρον και διεκδίκησε την πρώτη θέση στις πωλήσεις εισιτηρίων. Παρά το γεγονός ότι έχασε προσωρινά το κοινό του, ο Βέγγος κατάφερε να διατηρήσει την καλλιτεχνική του ταυτότητα και τον σεβασμό των συνομηλίκων του και των συνεργατών του. Στο μέλλον, ο χαρακτήρας του θα μεταβεί στη σφαίρα της κοινωνικής κριτικής, αντανakλώντας τις ιδέες του στην παραγωγή κοινωνικά συνειδητοποιημένων ταινιών τη δεκαετία του 1980.

Εξόριστος στη Μακρόνησο, ο Βέγγος βρέθηκε σε μια ατυχή κατάσταση που τελικά άνοιξε τις πόρτες στη σφαίρα της υποκριτικής και της καλλιτεχνικής έκφρασης. Μέσα από τις ταινίες του, μπόρεσε να συνδεθεί με τους ανθρώπους, ξεκινώντας ένα αξιοσημείωτο ταξίδι που διήρκεσε σχεδόν έξι δεκαετίες. Η μοναδική θέση του Βέγγου στη λαϊκή συνείδηση επέτρεψε να δημιουργηθεί ένας βαθύς δεσμός ανάμεσα σε αυτόν και το κοινό του. Δεν αντιπροσώπευε απλώς τον ελληνικό λαό με μια γενική έννοια, αλλά μάλλον ενσάρκωσε το πνεύμα μιας ηττημένης, αλλά ανθεκτικής γενιάς από τη δεκαετία του 1940. Έγινε η ενσάρκωση των χαμένων ελπίδων και των γκρεμισμένων ονείρων τους, σύμβολο της ακλόνητης αποφασιστικότητάς τους μπροστά στις αντιξοότητες. Ο Βέγγος, με το αξιοπρεπές του χαμόγελο, στάθηκε ως μαρτυρία του αδάμαστου πνεύματος του απλού ανθρώπου, ακούραστα παλεύοντας για το σωστό. Σε μια από τις πολυάριθμες τελετές βράβεισής του, ο Θανάσης Βέγγος, που λατρεύτηκε από πολλούς, εξέφρασε την ευγνωμοσύνη του στο πλήθος. Παρά την τεράστια δημοτικότητά του, αναγνώρισε ταπεινά ότι δεν πίστευε ότι είχε επιτύχει πολλά εξαιρετικά κατορθώματα σε όλη την καριέρα του.

Ωστόσο, διαβεβαίωσε τους πάντες ότι είχε καταβάλει τεράστια προσπάθεια και αφοσίωση, συγκρίνοντας το ταξίδι του με την κωπηλασία ενός άγριου κουπιού στη γαλέρα της ζωής. Η καλλιτεχνική διαδρομή του Θανάση Βέγγου συνέπεσε με μια σημαντική περίοδο της ιστορίας του τόπου. Έπαιξε ζωτικό ρόλο στο καλλιτεχνικό τοπίο στον απόηχο του εμφυλίου πολέμου, πρωταγωνιστώντας σε κομβικές ταινίες εκείνης της εποχής. Επιπλέον, παρέμεινε εξέχουσα προσωπικότητα σε όλη τη ταραχώδη δεκαετία του 1960 και ακόμη και κατά τη διάρκεια του καθεστώτος της Χούντας. Οι ταινίες του παρέχουν ανεκτίμητες γνώσεις για το παρελθόν, αναδεικνύοντας τις εμπειρίες των απλών ατόμων που εμπλέκονται στον κόσμο της βιοπάλης και τις περίπλοκες σχέσεις τους, ή την έλλειψή τους, με την κοινωνική δυναμική της εποχής τους. Ο Βέγγος, μέσα από τη μοναδική του αφηγηματική προσέγγιση, αφηγείται με μαεστρία την ιστορία του σκηνικού, μεταφέροντας παράλληλα τα δικά του πολιτικά μηνύματα. Αντί να χρησιμοποιεί μια στεγνή και αποστασιοποιημένη πολιτική ρητορική, ο Βέγγος προκαλεί μια σειρά συναισθημάτων - από θυμό στη θλίψη μέχρι την αγωνία - και εμποτίζει τις ταινίες του με μια βαθιά αίσθηση ανθρωπιάς. Αυτό έχει βαθιά απήχηση στους θεατές, καθώς επιτρέπει μεγαλύτερη κατανόηση και σύνδεση με το θέμα.

Συνοψίζοντας, μπορεί να καταλήξει κανείς στο συμπέρασμα πως η τέχνη του κινηματογράφου χρησιμεύει ως ένα ισχυρό εργαλείο για τη διατήρηση της πολιτιστικής μνήμης, καθώς η ευρεία δημοτικότητά του, του επιτρέπει να επηρεάζει τη συλλογική συνειδητοποίηση. Για τον σύγχρονο θεατή του 21ου αιώνα, τα έργα του Θανάση Βέγγου εντάσσονται στο πλαίσιο της εποχικής προέλευσής τους. Η αντίληψη των ταινιών έχει εξελιχθεί με τα χρόνια, ιδιαίτερα όσον αφορά τη διασταύρωση μεταξύ καλλιτεχνικής έκφρασης και ιστορικής ακρίβειας. Στην Ελλάδα, οι ταινίες που δημιουργήθηκαν από την Π.Ε.Κ προβάλλονταν με συνέπεια στα τηλεοπτικά δίκτυα, παίζοντας σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της αντίληψής των ανθρώπων για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Αυτές οι ταινίες παρέχουν επίσης την ευκαιρία στα άτομα να εξετάσουν κριτικά το παρελθόν τους και ενδεχομένως να δημιουργήσουν νέες συνδέσεις μέσα σε μια κοινότητα.

## Βιβλιογραφικές Αναφορές

Αθανασάτου, Ι., «Ελληνικός κινηματογράφος (1950 - 1967): λαϊκή μνήμη και ιδεολογία», (Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, 1999) Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο <http://hdl.handle.net/10442/hedi/12629>

Althusser, L., *On Ideology*, κεφ. 1, Verso books. 2020.

Ανδρίτσος, Γ., «Η κατοχή και η αντίσταση στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 έως το 1981», (Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, 2008) Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο <http://hdl.handle.net/10442/hedi/20831>

Ανδρίτσος Γ., «*Η λογοκρισία στην Ελλάδα*», Ιδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα, 2016, Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο [https://rosalux.gr/sites/default/files/publications/logokrisies\\_web.pdf](https://rosalux.gr/sites/default/files/publications/logokrisies_web.pdf), Σημείωση: αφορά μια έκδοση του Ιδρύματος Ρόζα Λούξεμπορκ σε επιμέλεια Πηνελόπης Πετσίνη -Δημήτρη Χριστόπουλου.

Βαλούκος, Σ., *Η κωμωδία*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2002

Βαλούκος, Σ., «Η φαρσοκωμωδία και το ελληνικό χιούμορ», *Διαβάζω*, τχ. 124 (31 Ιουλίου 1985) Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο [https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa100\\_issue\\_124](https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa100_issue_124)

Βαλούκος, Σ., *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2003

Βαλούκος, Σ., *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965 -1981). Ιστορία και Πολιτική*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2011

Βαλούκος, Σ., *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1998

Βόγλης, Π., «Η δεκαετία του 1940 ως παρελθόν: μνήμη, μαρτυρία, ταυτότητα», *Τα Ιστορικά*, τόμος 25ος, τεύχος 47, 2007.

Βόγλης, Π. – Μπουρνάζος, Σ., *Στρατόπεδο Μακρονήσου 1947-1950. Βία και προπαγάνδα*, στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, (επιμ.) Χατζηιωσήφ Χ., τ. Δ2. Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009



Bordwell, D., Thompson, K., *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2011

Braun, V., & Clarke, V., Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3 (2), 2006.

Cockshott, P. Althusser's theory of ideology: reversion to idealist mystery. *Critique*, 47(4), 551–583. 2019. <https://doi.org/10.1080/03017605.2019.1678268>

Γάλλος, Θ., «Σκέψεις για μια ξεχωριστή πορεία» Ο Θανάσης Βέγγος από τη Μακρόνησο στον «Τσαρλατάνο». *Περιοδικό ΑΡΧΕΙΟΤΑΞΙΟ*, Αθήνα, Τεύχος 13, Ιούνιος 2011

Γιαννουλόπουλος, Γ., *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και Ευρωπαϊκή Ιστορία (1945 – 1963)*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1992

Γκέλη, Β., «Δημοφιλείς κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1950-1970: Μια ανάλυση του είδους», (Διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ, 2014) Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο <http://hdl.handle.net/10442/hedi/35638>

Δελβερούδη, Ε., «Ο θησαυρός του μακαρίτη: η κωμωδία, 1950- 1970», στο *Οπτικοακουστική κουλτούρα*, τχ. 1 (Φεβρουάριος 2002), Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σ. 53-78

Δελβερούδη, Ε., *Οι νέοι στις κωμωδίες του νεοελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, 2004

Δερμεντζόπουλος, Χ., «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα. Μία παράλληλη ιστορία», *Ουτοπία*, 47, (Νοεμ. – Δεκ. 2001).

Δερμεντζόπουλος, Χ., « Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950-1975)», *Ουτοπία*, 90 (Μάιος – Ιούνιος 2010), σ. 141-153

Δερμεντζόπουλος, Χ., «Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο: Οι ταινίες ορεινής περιπέτειας», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, τχ.1 (Φεβρουάριος 2002), Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Eagleton, T., *Ideology: An Introduction*. Verso, 1992

Erll, A., «Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory», στο, Erll A., Nünning A. (επιμ.), *A Companion to Cultural Memory Studies, De Gruyter*, Berlin, 2010

Ferro, M., *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002

Hobsbawm, E., *Η εποχή των άκρων. Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2008

Hobsbawm, E., *Η εποχή των αυτοκρατοριών 1875 -1914*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2000.

Hoffmann-Riem, C., Die Sozialforschung einer interpretativen Soziologie. Der Datengewinn. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 32 (2), 1980.

Καρτάλου, Α., «Το ανεκπλήρωτο είδος: οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας της Φίνος Φιλμ», (Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, 2005) Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο <http://hdl.handle.net/10442/hedi/15592>

Καρτάλου – Aduku A., «Τα είδη στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Από την γενική θεώρηση στον κύκλο ταινιών ‘κοινωνικής καταγγελίας’», *Filmicon: Journal of Greek film studies*, τχ 4, (Δεκέμβριος 2017) Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο <https://filmiconjournal.com/journal/article/2017/4/8>

Κατσουρίδης, Ν., «Βιογραφικό σε πρώτο πρόσωπο», στο *Ντίνος Κατσουρίδης*, (επιμ. Σολδάτος Γ.), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Π.Ε.Κ.Κ., Αθήνα, Αιγόκερως, 2000

Κομνηνού, Μ. *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα 1950-2000*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2011

Λαζαρίδης, Γ., *Ένας ξένοιαστος παλαβιάρης* (Σενάριο), Αθήνα, Αιγόκερως – Ένωση Σεναριογράφων Ελλάδας, 1996

Λιάκος, Α., *Ο ελληνικός 20<sup>ος</sup> αιώνας*, Αθήνα, Πόλις, 2019

Μαρξ, Κ., Ένγκελς, Φ., *Η Γερμανική Ιδεολογία Τόμος 1ος*, Guttenberg, 1997.

Mason, J., *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*. (Ν. Κυριαζή, Επιμ., & Ε. Δημητριάδου, Μεταφρ.) Αθήνα: Πεδίο, 2002/2011

- Μαυρής, Γ. – Βερναρδάκης, Χ., *Κόμματα και Κοινωνικές Συμμαχίες στην Προδικτατορική Ελλάδα*, Αθήνα, Εξάντας, 1991 Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο <https://www.mavris.gr/books/book/>
- Μπακογιανόπουλος Γ. – Σολδάτος Γ., *Θανάσης Βέγγος. Ο άνθρωπος που έτρεχε πολύ*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Π.Ε.Κ.Κ, Αθήνα, Αιγόκερως, 1992.
- Nichols, B., *Movies and Methods vol. I*, κεφ. 2, 1976.
- Plamenantz, J., *Ιδεολογία: Έννοια και Ιστορία του Όρου*, Κάλβος, 1971.
- Πετράκη, Μ., *Ο μύθος του Μεταξά – Δικτατορία και προπαγάνδα*, Αθήνα, Ωκεανίδα, 2006
- Πετσίνη, Π., Χριστόπουλος, Δ., (επιμέλεια) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ίδρυμα Ρόζα Λουξεμπουργκ-Παράρτημα Ελλάδας, 2016
- Riessman, C. K., *Narrative Methods for the Human Sciences*. London: Sage. 2008.
- Robson, C., *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου*. (Κ. Μιχαλοπούλου, Επιμ., Β. Νταλάκου, & Κ. Βασιλικού, Μεταφρ.) Αθήνα: Gutenberg, 1993/2010.
- Ρήγος, Α. , Σεφεριάδης, Σ., Χατζηβασιλείου, Ε., *Η «σύντομη» δεκαετία του '60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2008
- Siegfried, K., *Θεωρία του Κινηματογράφου: Η Απελευθέρωση της Φυσικής Πραγματικότητας*, Πρόλογος, Κάλβος, 1983
- Σολδάτος, Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Α' Τόμος (1967-1990)*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1999
- Σολδάτος, Γ., *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας αιώνας, τόμος Β'*, Αθήνα, Κοχλίας και Αιγόκερως, 2002
- Σολδάτος, Γ., *Θανάσης Βέγγος. Ένας άνθρωπος παντός καιρού*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2017
- Sorlin, P., *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος. Ευρωπαϊκές Κοινωνίες 1939 -1990*, Αθήνα, Νεφέλη, 2004
- Stam, R., *Film theory. An introduction*, Oxford, Blackwell Publishers, 2000, σ. 83-88

Σταυρίδη - Πατρικίου, Ε., «Σοσιαλισμός και μεταρρύθμιση. Ο Γ. Σκληρός στην Αίγυπτο», (Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, 1985) Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο <http://hdl.handle.net/10442/hedi/3597>

Σωτηροπούλου, Χ., « Η διασπορά στην Ελληνική Κινηματογραφία. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986», (Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, 1992) Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο <http://hdl.handle.net/10442/hedi/2296>

Τζώρτζης, Γ., «Η Μεταπολίτευση που δεν έγινε: μια προσπάθεια κριτικής επανεξέτασης του "πειράματος Μαρκεζίνη"», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας [Διαδικτυακά]*, 17 (2007), σ.347-382 Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο <https://doi.org/10.12681/sas.510>

Τριανταφυλλίδης Ι., *Ταινίες για φίλημα*, Αθήνα, Εξάντας, 1997.

Τριανταφύλλου Σώτη, «Πρόλογος», στο Φερρό Μ., *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002.

Τσιώλης, Γ., *Μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα*. Αθήνα: Κριτική, 2014.

Žižek, S., *The Sublime Object Of Ideology*, Verso, 1989

## Ηλεκτρονικές Πηγές

Βερναρδάκης Χριστόφορος & Μαύρης Γιάννης, «Ιουλιανά 1965: ο «Ελληνικός Μάης (Η πείρα μιας επαναστατικής κατάστασης)», *Θέσεις, Τεύχος 26* (Ιανουάριος – Μάρτιος 1989) [http://www.theseis.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=243&Itemid=29](http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=243&Itemid=29),

Clifford, D., «Can the Uniform Make the Citizen? Paris, 1789-1791», *Eighteenth-Century Studies* 34, no. 3 (2001), σ.363-382 Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο [www.jstor.org/stable/30053984](http://www.jstor.org/stable/30053984)

«Θανάση Βέγγο... καλέ μου άνθρωπε», *Tvxs*, 3 Μαΐου 2020, Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο <https://tvxs.gr/news/san-simera/ena-xronos-xoris-ton-thanasi-beggo>

«Θανάσης Βέγγος – Βραβεία «Πρόσωπα» 2008, 22 Ιανουαρίου 2014 Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=ZQQ8rtHT4R8>

Κούκος, Η., «Η μεγάλη απεργία κατά των Ναζί πριν από 72 χρόνια», <https://www.thetoc.gr/webtv/ontheroad/h-megali-apergia-kata-twn-nazi-prin-apo-72-xron>

Κρημνιώτη Π., «Ασπρόμαυρες ιστορίες στη μεγάλη οθόνη διά χειρός Ροβήρου Μανθούλη», *Η ΑΥΓΗ*, (13 Ιουλίου 2018), Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο [https://www.avgi.gr/tehnas/280804\\_aspromayres-istories-sti-megali-othoni-dia-heiros-robiroy-manthoyli](https://www.avgi.gr/tehnas/280804_aspromayres-istories-sti-megali-othoni-dia-heiros-robiroy-manthoyli)

Μανθούλης, Ρ., *Μια ζωή ταινίες*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006

Μητροπούλου, Α., «Ψηλά τα χέρια Χίτλερ», [http://kinimatografikesvradies.blogspot.com/2006/11/blog-post\\_27.html](http://kinimatografikesvradies.blogspot.com/2006/11/blog-post_27.html), Ημερ, αναρτ. 7/11/2016.

Νικολακόπουλος, Η., «Ελεγχόμενη Δημοκρατία» <https://eclass.upatras.gr/modules/document/file.php/LIT2006/Istoria%20του%20Neou%20Ellinismou%201770-2000%20T.%202009.pdf>

Παναγόπουλος, Π., «Θανάσης Βέγγος, χάρισε γέλιο, πήρε αγάπη», *Καθημερινή*, 04 Μαΐου 2011 Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο: <https://www.kathimerini.gr/425463/article/politismos/arxeiopolitismoy/8anashs-veggosxarise-gelio-phre-agaph>

Παπαγιαννίδης, Τ., «Ο Θανάσης Βέγγος συζητά με τον Τάκη Παπαγιαννίδη», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 13 (Μάρτιος – Απρίλιος – Μάιος 1971) Ηλεκτρονικά διαθέσιμο στο <https://www.filmfestival.gr/el/digital-archive/digitalarchive/115366>

Παπαγιαννίδης, Τ., «Η θέση του Βέγγου στην ελληνική κωμωδία», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 13 (Μάρτιος – Απρίλιος – Μάιος 1971) Ηλεκτρονικά διαθέσιμο στο <https://www.filmfestival.gr/el/digital-archive/digitalarchive/115366>

Theodosiou, N., «*Ροβήρος Μανθούλης : Δύο σταθμοί*», <https://www.academia.edu/3416549/>

Χούπας, Σ., «Ερρίκος Θαλασσινός, ο ευπατρίδης απ' το Ηράκλειο Αφιέρωμα στα 10 χρόνια από το θάνατο του σκηνοθέτη και ποιητή», *Πατρίς*, 31 Ιουλίου 2010 Ηλεκτρονικά Διαθέσιμο στο <https://archive.patris.gr/articles/187330>