



**«ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ (ΣΑΕ)»
«Δημόσια Ιστορία»**

Διπλωματική Εργασία
«Πολιτική, Ιδεολογία και Δημόσια Ιστορία
στον Κινηματογράφο του Νίκου Κούνδουρου»

Αργυρώ Γιακουμάκη

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:
Αγγελική Μυλωνάκη
ιστορικός κινηματογράφου, Δρ. Κινηματογραφικών Σπουδών (ΑΠΘ)
Μέλος ΣΕΠ ΕΑΠ

Πάτρα, Μάιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



«Πολιτική, Ιδεολογία και Δημόσια Ιστορία
στον κινηματογράφο του Νίκου Κούνδουρου»

Αργυρώ Γιακουμάκη

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:
Αγγελική Μυλωνάκη
ιστορικός κινηματογράφου
Δρ. Κινηματογραφικών Σπουδών (ΑΠΘ)
Μέλος ΣΕΠ ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:
Έλλη Λεμονίδου
Καθηγήτρια Νεότερης και Σύγχρονης
Ιστορίας, Πανεπιστήμιο Πατρών

Πάτρα, Μάιος 2026

«Ευχαριστίες ή Αφιέρωση»

*Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες προς την επιβλέπουσά μου
καθηγήτρια Αγγελική Μυλωνάκη για την πολύτιμη καθοδήγηση και τη συνεχή υποστήριξή της
κατά την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Η επιστημονική της κατάρτιση, οι
εύστοχες παρατηρήσεις, η αμέριστη διάθεσή της να προσφέρει βοήθεια, καθώς και η
υπομονή και η ακαδημαϊκή της εμπειρία, αποτέλεσαν πολύτιμο στήριγμα σε όλα τα στάδια
της ερευνητικής μου προσπάθειας. Η συμβολή της υπήρξε καθοριστική για την ολοκλήρωση
της παρούσας μελέτης.*

Ευχαριστώ πολύ τους δικούς μου ανθρώπους για την κατανόησή τους.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τη σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο, τη δημόσια ιστορία και την ιδεολογία, μέσα από τη μελέτη του κινηματογραφικού έργου του Νίκου Κούνδουρου, ενός από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του ελληνικού κινηματογράφου. Αφετηρία της έρευνας αποτελεί η παραδοχή ότι ο κινηματογράφος δεν λειτουργεί μόνο ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης ή ψυχαγωγίας, αλλά και ως όχημα δημόσιας ιστορίας, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης και της δημόσιας πρόσληψης του παρελθόντος.

Η εργασία εντάσσεται στο πεδίο της Δημόσιας Ιστορίας και εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις μπορούν να διαμορφώσουν δημόσιες αφηγήσεις για την ιστορία, να αναδείξουν παραγνωρισμένες όψεις του παρελθόντος και να προτείνουν εναλλακτικές ερμηνείες ιστορικών γεγονότων. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην πολιτική και ιδεολογική διάσταση του έργου του Κούνδουρου, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο αυτή αποτυπώνεται στις θεματικές, στους χαρακτήρες και στις αφηγηματικές του επιλογές.

Το εμπειρικό μέρος της έρευνας βασίζεται στην ποιοτική και ερμηνευτική ανάλυση τριών χαρακτηριστικών ταινιών του σκηνοθέτη: Ο *Δράκος* (1956), το *Ποτάμι* (1960) και το *1922* (1978). Οι ταινίες αυτές επιλέχθηκαν ως περιπτώσεις μελέτης, επειδή συνδέονται με κρίσιμα ιστορικά και κοινωνικά ζητήματα και αποτυπώνουν διαφορετικές φάσεις της δημιουργικής του πορείας. Μέσα από την εξέτασή τους διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο αναπαριστούν το παρελθόν, διαχειρίζονται τη μνήμη και παρεμβαίνουν στον δημόσιο διάλογο γύρω από την ιστορία.

Βασικό ερευνητικό ερώτημα της εργασίας αποτελεί το πώς οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του Κούνδουρου λειτουργούν ως φορείς δημόσιας ιστορίας και με ποιον τρόπο οι πολιτικές και ιδεολογικές του επιλογές επηρεάζουν τη συγκρότηση συλλογικών μνημών και ιστορικών αφηγήσεων. Η έρευνα επιδιώκει να αναδείξει το Νίκο Κούνδουρο όχι μόνο ως σημαντικό κινηματογραφικό δημιουργό, αλλά και ως ενεργό διαμορφωτή ιστορικών και ιδεολογικών αναπαραστάσεων, οι οποίες συνέβαλαν στη δημόσια συζήτηση για την ιστορία, τη μνήμη και την ταυτότητα στη μεταπολεμική Ελλάδα.

Λέξεις-κλειδιά:

Νίκος Κούνδουρος, ελληνικός κινηματογράφος, συλλογική μνήμη, ιδεολογία, πολιτική

**“Politics, Ideology, and Public History
in the films of Nikos Koundouros”**

by Argyro Giakoumaki

Abstract

This master's thesis explores the relationship between cinema, public history, and ideology through the study of the films of Nikos Koundouros, one of the most important auteur filmmakers of Greek cinema. The research is based on the premise that cinema functions not only as a medium of artistic expression or entertainment, but also as a vehicle of public history, contributing to the formation of collective memory and the public perception of the past.

The thesis is situated within the field of Public History and it focuses on the ways in which cinematic representations can shape public narratives of history, highlight overlooked aspects of the past, and offer alternative interpretations of historical events. Particular emphasis is placed on the political and ideological dimensions of Koundouros's films, as well as on how these dimensions are reflected in his themes, characters, and narrative choices.

The empirical part of the research is based on the qualitative and interpretive analysis of three representative films by the director: *The Ogre of Athens* (O Drakos, 1956), *The River* (To Potami, 1960), and *1922* (1978). These films were selected as case studies, as they engage with critical historical and social issues and reflect different phases of Koundouros's creative trajectory. Through their examination, the study investigates how they represent the past, engage with memory, and intervene in public discussions about history.

The central research question concerns how Koundouros's cinematic representations function as vehicles of public history and how his political and ideological choices influence the construction of collective memories and historical narratives. The study seeks to demonstrate that Nikos Koundouros should be understood not only as a major

“auteur” but also as an active shaper of historical and ideological representations, which contributed to the public discourse on history, memory, and identity in post-war Greece.

Keywords

Nikos Koundouros, Greek cinema, collective memory, ideology, politics

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	7
----------------	---

ΜΕΡΟΣ Α: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.ΔΗΜΟΣΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ, ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

1.1 Δημόσια ιστορία: Εισαγωγικά	11
1.2 Ο κινηματογράφος ως φορέας ιστορικών αφηγήσεων	12
1.3 Πολιτισμική μνήμη, πολιτισμικές αναπαραστάσεις και ο ρόλος του κινηματογράφου.....	13
1.4 Τραυματική μνήμη και ιστορικός κινηματογράφος	14

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

2.1 Ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου (1950-1980).....	17
2.2 Ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ) και το μετεμφυλιακό πλαίσιο (1950-1967)	18
2.3 Η δικτατορία (1967–1974): λογοκρισία, προπαγάνδα και ιστορική μνήμη.....	20
2.4 Η Μεταπολίτευση και ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ).....	21

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΟΥΝΔΟΥΡΟΥ: ΈΝΑΣ ΠΟΛΙΤΙΚΟΠΟΙΗΜΕΝΟΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ

3.1 Ιστορική μνήμη, τραυματική μνήμη και κινηματογραφική ανασύνθεση: θεωρητικές προσεγγίσεις	24
3.2 Νίκος Κούνδουρος: Βιογραφία, επιρροές, ιδεολογικός προσανατολισμός	28

ΜΕΡΟΣ Β: ΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΑΞΟΝΕΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

4.1 Στόχος και ερμηνευτική προσέγγιση της έρευνας	35
4.2 Κριτήρια επιλογής των ταινιών	36
4.3 Άξονες ανάλυσης των ταινιών	37

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Ο ΔΡΑΚΟΣ (1956)

5.1 Η αναπαράσταση του μετεμφυλιακού διχασμού στον «Δράκο»	40
5.2 Η καλλιτεχνική παραγωγή του «Δράκου»	42
5.3 Τρόπος ερμηνείας της ταινίας «ο Δράκος»	44
5.4 Ο «Δράκος» ως αλληγορία	45
5.4.1 Η κρίση της ταυτότητας και η ιδεολογική συγκρότηση του υποκειμένου	46
5.4.2 Ο φόβος ως κοινωνικός και ιδεολογικός μηχανισμός	47
5.4.3 Αισθητική, μορφή και ιδεολογία	48
5.4.4 Το καρναβάλι ως τόπος μνήμης και ανατροπής	49
5.4.5 Ιστορική μνήμη και κινηματογραφική αναπαράσταση	49

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6. ΤΟ ΠΟΤΑΜΙ (1959): Ο ΕΜΦΥΛΙΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΔΙΧΑΣΜΟΥ

6.1 Ο ελληνικός κινηματογράφος τη δεκαετία του 1960: μνήμη, λήθη και πολιτισμικό τραύμα	52
6.2 Καλλιτεχνική παραγωγή του έργου «Το Ποτάμι»	55
6.3 Πολιτικοϊδεολογική ανάγνωση του έργου	58

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: «1922»

7.1 Το 1922 (1978) του Νίκου Κούνδουρου και το πλαίσιο παραγωγής του	64
7.2 Η καλλιτεχνική πορεία της ταινίας και η αποδοχή της	67
7.3 Η αναπαράσταση της Μικρασιατικής Καταστροφής στον κινηματογράφο και η πολιτισμική μνήμη	70
7.4 Η πολιτική χρήση της ιστορίας και η τραυματική μνήμη στον κινηματογράφο: η περίπτωση του 1922 του Νίκου Κούνδουρου	72
7.4.1 Η πολιτική χρήση της ιστορίας στο έργο 1922 του Νίκου Κούνδουρου	72
7.4.2 Η τραυματική μνήμη στον κινηματογράφο και το «1922»	74

Συμπεράσματα-Επίλογος	76
Βιβλιογραφία	81

Εισαγωγή

Η Δημόσια Ιστορία αποτελεί ένα πεδίο που μελετά τους τρόπους με τους οποίους το παρελθόν παρουσιάζεται και γίνεται αντιληπτό από το ευρύ κοινό.¹ Η ιστορία δεν διαμορφώνεται μόνο μέσα από την ακαδημαϊκή έρευνα και τα ιστορικά βιβλία, αλλά και μέσα από διάφορα μέσα και πρακτικές, όπως τα μουσεία, τα μνημεία, οι επετειακές εκδηλώσεις και ο κινηματογράφος. Ιδιαίτερα ο κινηματογράφος έχει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ιστορικής συνείδησης, καθώς μπορεί να μεταφέρει εικόνες, συναισθήματα και αφηγήσεις που επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο οι θεατές αντιλαμβάνονται το παρελθόν².

Η παρούσα εργασία έχει ως στόχο να αναδείξει τη σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο, τη δημόσια ιστορία και την ιδεολογία, διερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του παρελθόντος διαμορφώνουν συλλογικές μνήμες και συνεισφέρουν στο δημόσιο διάλογο για το παρελθόν. Η ιδεολογία προσεγγίζεται ως ένα συνεκτικό σύνολο πολιτικών ιδεών, που διαμορφώνει ταυτόχρονα την πολιτική ταυτότητα των ατόμων, την οποία μοιράζονται με άλλους ανθρώπους, συγκροτώντας ιδεολογικούς δεσμούς και αξίες.³

Στα πρώτα κεφάλαια εξετάζεται θεωρητικά η σύνδεση των δύο αυτών πεδίων και αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο μια κινηματογραφική ταινία μπορεί να επηρεάσει τη συνείδηση του θεατή και να συμβάλει στη διαμόρφωση ιστορικής μνήμης. Παράλληλα, παρουσιάζονται βασικές έννοιες που σχετίζονται με τη δημόσια ιστορία, όπως η συλλογική μνήμη⁴ και η τραυματική εμπειρία. Οι έννοιες αυτές αποτελούν σημαντικά εργαλεία για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ο κινηματογράφος αναπαριστά το παρελθόν και επηρεάζει τη δημόσια συζήτηση γύρω από αυτό. Στο πλαίσιο αυτό, η εργασία θα επικεντρωθεί στο έργο του Νίκου Κούνδουρου, ενός από τους σημαντικότερους δημιουργούς του ελληνικού κινηματογράφου. Ο Κούνδουρος υπήρξε ένας βαθιά πολιτικοποιημένος σκηνοθέτης, ο οποίος επηρεάστηκε έντονα από τα ιστορικά

¹ Εξερχτόγλου, Χ. (2020). *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα*. Αθήνη.

² Rosenstone, R. (2023). *Η ιστορία στον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος στην ιστορία*, επιμ. Χ. Δερμεντζόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Μωβ.

³ Βανδώρος, Σ. (2015). Ιδεολογία και πολιτικές ιδεολογίες. Στο *Εισαγωγή στις πολιτικές ιδεολογίες* (σσ. 116–117). Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.

⁴ Halbwachs, M. (2013). *Η συλλογική μνήμη*. Εκδόσεις Παπαζήση.

γεγονότα και τις κοινωνικές εξελίξεις της εποχής του⁵. Μέσα από τις ταινίες του επιχείρησε να αναδείξει εμπειρίες και πρόσωπα που συχνά βρίσκονταν στο περιθώριο των επίσημων ιστορικών αφηγήσεων. Το έργο του χαρακτηρίζεται από έντονο κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό, καθώς και από μια διαρκή προσπάθεια να φωτίσει ζητήματα που αφορούν την εξουσία, την αδικία, τη βία και τη μνήμη. Η πολιτική και ιδεολογική διάσταση του έργου του δεν εκδηλώνεται μόνο στη θεματολογία των ταινιών του, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο επιλέγει να αναπαραστήσει πρόσωπα, γεγονότα και ιστορικές συγκρούσεις.

Ο κινηματογράφος του Κούνδουρου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μελέτη της δημόσιας ιστορίας, καθώς οι ταινίες του δεν περιορίζονται στην απλή αναπαράσταση γεγονότων. Αντίθετα, λειτουργούν ως αφορμές για προβληματισμό και συζήτηση γύρω από σημαντικές ιστορικές και κοινωνικές εμπειρίες. Μέσα από τις αφηγήσεις και τους χαρακτήρες του, ο θεατής καλείται να έρθει σε επαφή με διαφορετικές εκδοχές του παρελθόντος και να αναστοχαστεί πάνω σε ζητήματα που εξακολουθούν να επηρεάζουν τη σύγχρονη κοινωνία. Οι ταινίες του προτείνουν συχνά διαφοροποιημένες αναγνώσεις από εκείνες του λαϊκού κινηματογράφου της εποχής του, επισημαίνοντας την την πολιτική και ιδεολογική διάσταση της ιστορικής μνήμης και αμφισβητώντας το εκάστοτε κυρίαρχο αφήγημα του ελληνικού κινηματογράφου για το παρελθόν.

Ο Νίκος Κούνδουρος σκηνοθέτησε συνολικά δώδεκα ταινίες και σε πολλές από αυτές διακρίνεται η επίδραση συγκεκριμένων ιστορικών και πολιτικών συνθηκών. Οι κοινωνικές εξελίξεις, οι πολιτικές συγκρούσεις και τα τραυματικά γεγονότα της νεότερης ελληνικής ιστορίας αποτέλεσαν συχνά πηγή έμπνευσης για το έργο του. Για τον λόγο αυτό, η μελέτη των ταινιών του προσφέρει τη δυνατότητα να εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο ο κινηματογράφος μπορεί να συμβάλει στη διατήρηση και αναδιαμόρφωση της ιστορικής μνήμης.

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στην ανάλυση τριών χαρακτηριστικών ταινιών του. Πρόκειται για τις ταινίες «Ο Δράκος» (1956), το «Ποτάμι» (1960) και το «1922» (1978). Οι ταινίες αυτές επιλέχθηκαν επειδή συνδέονται άμεσα με σημαντικά ιστορικά και κοινωνικά ζητήματα και αποτυπώνουν διαφορετικές πλευρές της κινηματογραφικής δημιουργίας του Κούνδουρου. Μέσα από την ποιοτική και ερμηνευτική ανάλυσή τους θα

⁵ Σολδάτος, Γ. (2002). *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Αιγόκερω.

εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο οι ταινίες αυτές αναπαριστούν το παρελθόν διαχειρίζονται τη συλλογική μνήμη και συμβάλλουν στη διαμόρφωση δημόσιων αντιλήψεων για την ιστορία.

Κεντρικό ερευνητικό ερώτημα της εργασίας είναι το πώς οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του Νίκου Κούνδουρου λειτουργούν ως φορείς δημόσιας ιστορίας και με ποιους τρόπους οι πολιτικές και ιδεολογικές του επιλογές επηρεάζουν τη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης μέσα από το έργο του. Η έρευνα φιλοδοξεί να αναδείξει τον Κούνδουρο όχι μόνο ως σημαντικό κινηματογραφικό δημιουργό, αλλά και ως φορέα παραγωγής ιστορικών και ιδεολογικών αναπαραστάσεων που παρεμβαίνουν στον δημόσιο διάλογο για την ιστορία και τη μνήμη. Παράλληλα, θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο οι επιλεγμένες ταινίες, που θα λειτουργήσουν ως περιπτώσεις μελέτης, προτείνουν εναλλακτικές αναγνώσεις του παρελθόντος, συχνά διαφορετικές από τις κυρίαρχες δημόσιες αφηγήσεις του στον ελληνικό κινηματογράφο.

Στόχος της εργασίας είναι να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο ο ελληνικός κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει ως φορέας δημόσιας ιστορίας, δίνοντας έμφαση στο παράδειγμα ενός πολιτικοποιημένου δημιουργού, του Νίκου Κούνδουρου. Σε αυτό το πλαίσιο, η εργασία επιδιώκει να εξετάσει πώς οι ταινίες του Νίκου Κούνδουρου συμβάλλουν στη συγκρότηση ιστορικών νοημάτων, συλλογικών μνημών και δημόσιων συζητήσεων γύρω από το παρελθόν.

Η παρούσα εργασία διαρθρώνεται σε δύο βασικά μέρη. Στο πρώτο θεωρητικό μέρος εξετάζεται η σχέση της δημόσιας ιστορίας με τον κινηματογράφο και τη συλλογική μνήμη, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο διαμόρφωσης, διατήρησης και μετάδοσης της ιστορικής μνήμης. Παράλληλα, διερευνάται ο ρόλος της συλλογικής μνήμης ως εργαλείου αφήγησης και ερμηνείας του παρελθόντος. Στη συνέχεια παρουσιάζεται το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου κατά την περίοδο 1950–1980, δηλαδή την περίοδο στην οποία αναπτύσσεται ο κινηματογράφος του Νίκου Κούνδουρου. Το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται με μια συνοπτική παρουσίαση της ζωής και του έργου του σκηνοθέτη Νίκου Κούνδουρου, προκειμένου να αναδειχθούν οι εμπειρίες και οι επιρροές που διαμόρφωσαν τη δημιουργική του πορεία.

Το δεύτερο μέρος, που αφορά στην κριτική ανάλυση του κινηματογραφικού έργου του Κούνδουρου ξεκινά με την αιτιολόγηση της επιλογής των ταινιών που αποτελούν το αντικείμενο της μελέτης, καθώς και με την παρουσίαση βασικών πληροφοριών σχετικά με αυτές. Στα επόμενα κεφάλαια πραγματοποιείται αναλυτική εξέταση των τριών επιλεγμένων ταινιών, που αξιοποιούνται ως περιπτώσεις μελέτης, με έμφαση στον τρόπο με τον οποίο οι τρεις ταινίες συνδέονται με τη δημόσια ιστορία, αναπτύσσουν εναλλακτικές αφηγήσεις και συμβάλλουν στη διαμόρφωση της ιστορικής μνήμης. Τέλος, στον επίλογο παρουσιάζονται τα βασικά συμπεράσματα της έρευνας, αναφορικά με την κινηματογραφική δημιουργία του Νίκου Κούνδουρου και τον τρόπο με τον οποίο το έργο του μπορεί να ιδωθεί ως συμβολή στη δημόσια ιστορία, αναδεικνύοντάς τον ως δημιουργό που παρενέβη ενεργά στον δημόσιο διάλογο για το παρελθόν μέσα από την τέχνη του και λειτούργησε δημόσιος ιστορικός.

Μέρος Α: Θεωρητικό Πλαίσιο

Κεφάλαιο 1: Δημόσια ιστορία, κινηματογράφος και μνήμη: Θεωρητικές προσεγγίσεις

1.1. Δημόσια ιστορία: Εισαγωγικά

Η δημόσια ιστορία (publichistory) αποτελεί ένα επιστημονικό και ταυτόχρονα κοινωνικό πεδίο που αφορά στην παραγωγή, διάχυση και κατανάλωση της ιστορικής γνώσης εκτός των στενών ακαδημαϊκών πλαισίων. Όπως επισημαίνει ο Χάρης Εξερτζόγλου, η δημόσια ιστορία δεν συνιστά απλώς μια «εκλαϊκευμένη» ιστορία, αλλά έναν ιδιαίτερο τρόπο συγκρότησης και νοηματοδότησης του παρελθόντος, ο οποίος διαμορφώνεται μέσα από θεσμούς, πρακτικές και λόγους που απευθύνονται σε ευρύτερα κοινά⁶. Μουσεία, μνημεία, σχολικά εγχειρίδια, επετειακές τελετές, μέσα μαζικής ενημέρωσης και ψηφιακές πλατφόρμες αποτελούν βασικούς χώρους παραγωγής δημόσιας ιστορίας.

Στον συλλογικό τόμο *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα*, η δημόσια ιστορία ορίζεται ως πεδίο διαρκούς διαπραγμάτευσης ανάμεσα σε επαγγελματίες ιστορικούς, κρατικούς φορείς και κοινωνικές ομάδες, όπου το παρελθόν γίνεται αντικείμενο ερμηνείας, σύγκρουσης και πολιτισμικής χρήσης. Η ιστορική γνώση, σε αυτό το πλαίσιο, δεν είναι ουδέτερη, αλλά εντάσσεται σε σχέσεις εξουσίας και ιδεολογικές συγκροτήσεις⁷.

Η σχέση της δημόσιας ιστορίας με την πολιτική και την ιδεολογία είναι δομική. Όπως αναδεικνύεται στη διεθνή βιβλιογραφία για τη δημόσια ιστορία, πολύ συχνά λειτουργεί ως πεδίο πολιτικής αντιπαράθεσης, καθώς οι ιστορικές αφηγήσεις είτε συγκλίνουν είτε αποκλίνουν συμβάλλουν στη συγκρότηση συλλογικών ταυτοτήτων και εθνικών ή κοινωνικών αφηγημάτων⁸. Οι επιλογές για το τι μνημονεύεται από το παρελθόν, πώς

⁶ Χ. Εξερτζόγλου (2020). *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ασίνη.

⁷ Χ. Εξερτζόγλου (2020), ό.π.

⁸ H. Kean & P. Martin (επιμ.) (2013). *The Public History Reader*. London: Routledge.

παρουσιάζεται και ποιοι αποκλείονται από το ιστορικό αφήγημα αντανakλούν ιδεολογικές προτεραιότητες και πολιτικές σκοπιμότητες⁹.

Στο συλλογικό τόμο *Η Δημόσια Ιστορία στην Ελλάδα, Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*, υπογραμμίζεται ότι η ιστορία στον δημόσιο χώρο μπορεί να λειτουργήσει τόσο ως εργαλείο κριτικής σκέψης όσο και ως μηχανισμός νομιμοποίησης της εξουσίας. Η «κατάχρηση» της ιστορίας εκδηλώνεται όταν το παρελθόν αποσπάται από το ιστορικό του πλαίσιο και αξιοποιείται εργαλειακά για την ενίσχυση σύγχρονων πολιτικών ή ιδεολογικών θέσεων¹⁰.

Στο πλαίσιο αυτό, κεντρική έννοια στη δημόσια ιστορία αποτελεί η μνήμη. Η συλλογική μνήμη δεν ταυτίζεται με την επιστημονική ιστορία, αλλά συγκροτείται μέσα από βιώματα, συναισθήματα και δημόσιες πρακτικές μνημόνευσης. Η δημόσια ιστορία λειτουργεί ως πεδίο συνάντησης ιστορίας και μνήμης, συχνά με εντάσεις και συγκρούσεις, ιδιαίτερα σε περιπτώσεις τραυματικών ή διχαστικών παρελθόντων. Όπως επισημαίνεται στην ελληνική βιβλιογραφία, η διαχείριση της μνήμης στη δημόσια ιστορία απαιτεί κριτική στάση, επίγνωση της πολιτικής της διάστασης και ευαισθησία απέναντι στις πολλαπλές αφηγήσεις του παρελθόντος¹¹.

Συνολικά, η δημόσια ιστορία δεν αποτελεί απλώς εφαρμογή της ιστορικής επιστήμης στον δημόσιο χώρο, αλλά ένα δυναμικό πεδίο όπου ιστορία, πολιτική, ιδεολογία και μνήμη αλληλεπιδρούν συνεχώς, διαμορφώνοντας τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνίες κατανοούν και νοηματοδοτούν το παρελθόν τους.

1.2. Ο κινηματογράφος ως φορέας ιστορικών αφηγήσεων

Ο Pierre Sorlin υπήρξε από τους πρώτους θεωρητικούς που προσέγγισαν τον κινηματογράφο ως κοινωνικό γεγονός και ιστορικό τεκμήριο. Σύμφωνα με τον Sorlin, οι ταινίες δεν αντανakλούν απλώς την ιστορική πραγματικότητα, αλλά λειτουργούν ως χώροι, όπου οι κοινωνίες προβάλλουν, επαναδιαπραγματεύονται και ανασυγκροτούν την

⁹ Jordanova, L. (2020). *History in Practice*, 3η έκδ. London: Bloomsbury.

¹⁰ Δ. Ανδρέουκ.ά. (2015). *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα. Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*. Αθήνα: Θεμέλιο.

¹¹ Εξερτζόγλου, Χ. (2020), ό.π.

ιστορική τους ταυτότητα¹². Κατά συνέπεια, η κινηματογραφική αναπαράσταση του παρελθόντος αποτελεί πάντοτε πολιτική πράξη. Οργανώνεται μέσα από επιλογές, αποκλεισμούς και συμβολικές ιεραρχήσεις που αντανακλούν τις ιδεολογικές συνθήκες της εποχής παραγωγής της.

Σε αυτό το πλαίσιο, οι ιστορικές ταινίες αντιμετωπίζονται ως πολιτισμικά κείμενα που μιλούν πρωτίστως για το παρόν της εποχής παραγωγής τους. Όπως επισημαίνει η Έλλη Λεμονίδου, ο κινηματογράφος λειτουργεί ταυτόχρονα ως μηχανισμός ιστορικής εκλαΐκευσης και ως πεδίο ιδεολογικής διαπραγμάτευσης, συμβάλλοντας ενεργά στη δημόσια ιστορία¹³.

Η συμβολή του Marc Ferro είναι επίσης καθοριστική στη σχέση κινηματογράφου και δημόσιας ιστορίας, καθώς αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο τόσο ως ιστορική πηγή όσο και ως ιστορικό λόγο. Ο Ferro υποστηρίζει ότι οι αποσιωπήσεις, οι παραμορφώσεις και οι ιδεολογικές στρεβλώσεις των ταινιών δεν αποτελούν απλώς ιστορικές ανακρίβειες, αλλά αποκαλύπτουν τις δομές εξουσίας και τις πολιτικές λειτουργίες της ιστορίας στον δημόσιο χώρο¹⁴. Ο κινηματογράφος, επομένως, μπορεί να λειτουργήσει είτε ως φορέας κυρίαρχων αφηγήσεων είτε ως «αντί-ιστορία», αναδεικνύοντας κοινωνικές συγκρούσεις και περιθωριοποιημένες εμπειρίες.

Διαφορετική, αλλά συμπληρωματική, είναι η προσέγγιση του Robert Rosenstone, ο οποίος μετατοπίζει το ενδιαφέρον του στην ίδια την κινηματογραφική αφήγηση ως έναν αυτόνομο τρόπο ιστορικής σκέψης. Ο Rosenstone υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος «σκέφτεται ιστορικά» αξιοποιώντας τα δικά του εκφραστικά μέσα – εικόνα, συναίσθημα, συμβολισμό και δραματοποίηση – και ότι οι ιστορικές ταινίες δεν πρέπει να αξιολογούνται με τα κριτήρια της γραπτής ιστοριογραφίας, αλλά να εκλαμβάνονται ως εναλλακτικές μορφές ιστορικού λόγου -δηλαδή ως δημόσια ιστορία¹⁵.

¹²P. Sorlin. (2006). *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου. Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία*. Επιμ. Χ. Δερμεντζόπουλος. Αθήνα: Μεταίχμιο.

¹³ Λεμονίδου, Ε. (2017). *Η ιστορία στην μεγάλη οθόνη. Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*. Αθήνα: Ταξιδευτής.

¹⁴Ferro, M. (2002). *Κινηματογράφος και Ιστορία*. Επιμ. Σ. Τριανταφύλλου. Αθήνα: Μεταίχμιο.

¹⁵Rosenstone, R. (2023). *Η ιστορία στον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος στην ιστορία*, επιμ. Χ. Δερμεντζόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Μωβ, σ. 6-7.

1.3. Πολιτισμική μνήμη, πολιτισμικές αναπαραστάσεις και ο ρόλος του κινηματογράφου

Η έννοια της πολιτισμικής μνήμης, όπως διατυπώθηκε κυρίως από τον Jan Assmann, αναφέρεται στους τρόπους με τους οποίους οι κοινωνίες διατηρούν και μεταδίδουν αναπαραστάσεις του παρελθόντος πέρα από το βιολογικό όριο της ανθρώπινης ζωής. Σε αντίθεση με την επικοινωνιακή μνήμη, η οποία βασίζεται στη ζώσα εμπειρία και την προφορική μετάδοσή της, η πολιτισμική μνήμη στηρίζεται σε υλικά και συμβολικά μέσα με μακροχρόνια διάρκεια, όπως τα κείμενα, τα μνημεία, οι τελετουργίες και τα έργα τέχνης¹⁶.

Η Aleida Assmann υπογραμμίζει τον καθοριστικό ρόλο της τέχνης και των πολιτισμικών μορφών ως φορέων μνήμης, καθώς επιτρέπουν την πολλαπλότητα των ερμηνειών και τη συναισθηματική πρόσληψη του παρελθόντος¹⁷. Θεμελιώδης για την κατανόηση της συλλογικής μνήμης παραμένει και η συμβολή του Maurice Halbwachs¹⁸, ο οποίος ανέδειξε τον κοινωνικό χαρακτήρα της μνημονικής συγκρότησης.

Η Alison Landsberg εισάγει την έννοια της «προσθετικής μνήμης» (prosthetic memory)¹⁹ για να περιγράψει τη διαδικασία μέσω της οποίας τα άτομα αποκτούν μνήμες γεγονότων που δεν έχουν βιώσει άμεσα, μέσω της εμπλοκής τους με μαζικές πολιτισμικές αναπαραστάσεις, όπως ο κινηματογράφος και τα μουσεία. Οι αναπαραστάσεις αυτές δεν αναπαράγουν απλώς τη μνήμη, αλλά τη διαμορφώνουν ενεργά, επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνίες αντιλαμβάνονται και νοηματοδοτούν το παρελθόν τους συλλογικά²⁰.

1.4. Τραυματική μνήμη και ιστορικός κινηματογράφος

¹⁶ Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁷ Assmann, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁸ Halbwachs, M. (2013). *Η συλλογική μνήμη*. Εκδόσεις Παπαζήση.

¹⁹ Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory*. New York: Columbia University Press.

²⁰ Zelizer, B. (2000). *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*. Chicago: University of Chicago Press.

Η τραυματική μνήμη συγκροτείται γύρω από γεγονότα βίαιης ρήξης, απώλειας και εκτοπισμού, τα οποία αφήνουν βαθύ αποτύπωμα τόσο στην ατομική όσο και στη συλλογική συνείδηση. Η Μικρασιατική Καταστροφή αποτελεί ένα κατεξοχήν παράδειγμα συλλογικού τραύματος στον ελληνικό ιστορικό και πολιτισμικό χώρο²¹, καθώς συνδέεται με την εμπειρία της βίαιης μετακίνησης, της απώλειας της πατρίδας και της αναδιάρθρωσης κοινωνικών και πολιτισμικών ταυτοτήτων.

Σύμφωνα με τον Pierre Nora, οι «τόποι μνήμης» (*lieux de mémoire*) αναδύονται όταν η ζώσα μνήμη εξασθενεί και καθίσταται αναγκαία η συμβολική της αποθήκευση σε υλικά, χωρικά ή πολιτισμικά μορφώματα²². Ο κινηματογράφος, ως πολιτισμικό και οπτικοακουστικό μέσο, μπορεί να λειτουργήσει ως «τόπος μνήμης», αφού συμπυκνώνει αφηγήσεις, συναισθήματα και συμβολικές αναπαραστάσεις του τραυματικού παρελθόντος.

Με αυτόν τον τρόπο, ο κινηματογράφος δεν περιορίζεται στην απλή αφήγηση ή στην ψυχαγωγία, αλλά συχνά επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στην αναπαράσταση ιστορικών γεγονότων ή στην ανάδειξη ιστορικών προσωπικοτήτων του παρελθόντος, αποτελώντας ένα μέσο ενεργού εμπλοκής του θεατή με την ιστορία. Έτσι, ο λεγόμενος ιστορικός κινηματογράφος περιλαμβάνει ταινίες που επιχειρούν να αναπαραστήσουν ή να σχολιάσουν γεγονότα, διαδικασίες και εμπειρίες του παρελθόντος, χρησιμοποιώντας κινηματογραφικά μέσα, όπως αφήγηση, εικόνα, ήχο και συμβολισμούς. Στον χώρο αυτό, η ιστορική αναπαράσταση δεν ταυτίζεται πάντα με την ακαδημαϊκή ιστοριογραφία, αλλά λειτουργεί ως όχημα δημόσιας ιστορίας, μέσα από το οποίο οι σκηνοθέτες δημιουργούν στους θεατές μνήμες, συναισθηματικές ταυτίσεις και ερμηνείες του παρελθόντος.

Στην ελληνική περίπτωση, η αναπαράσταση της Μικρασιατικής Καταστροφής αποτελεί ένα από τα κρίσιμα ζητήματα στις ταινίες ιστορικού περιεχομένου του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς η ενθύμηση των προσφύγων, που εγκαταστάθηκαν στον ελλαδικό χώρο, αποτελεί ένα κομβικό σημείο για τη συγκρότηση της συλλογικής τους μνήμης και ταυτότητας, καθώς και τη διαχείριση της τραυματικής μνήμης²³.

Στο φως αυτής της διαπίστωσης, ο κινηματογράφος παρουσιάζεται ως προνομιακός χώρος δημόσιας ιστορίας, όπου η ιστορική αφήγηση, η πολιτική σημασιοδότηση και η

²¹ Βασίλης Γούναρης (2011). *Μνήμη και Μικρασιατική Καταστροφή*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

²² Pierre Nora, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations* 26 (1989): 7–24.

²³ Καλούδη, Κ. (2001). *Η μικρασιατική καταστροφή στον ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Δωδώνη.

πολιτισμική μνήμη συναντώνται και διαμορφώνουν τρόπους κατανόησης του παρελθόντος, που υπερβαίνουν τα όρια της ακαδημαϊκής ιστοριογραφίας.

Στο πλαίσιο αυτό, ο ελληνικός ιστορικός κινηματογράφος προσφέρει σημαντικά παραδείγματα αναπαράστασης τραυματικών εμπειριών, οι οποίες έχουν εγγραφεί βαθιά στη συλλογική μνήμη των θεατών. Στην παρούσα διπλωματική θα εξεταστεί ο κινηματογράφος του Νίκου Κούνδουρου, που αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση κινηματογραφικής προσέγγισης του ιστορικού τραύματος όχι μέσα από γραμμικές αφηγήσεις, αλλά μέσω συμβολικών, αισθητικών και συχνά αποσπασματικών μορφών. Η ανάλυση της πολιτικής, ιδεολογικής και μνημονικής διάστασης της φιλομορφίας του Κούνδουρου, με αφετηρία τον «Δράκο» (1956) έως το «1922», θα αποτελέσει το αντικείμενο των επόμενων κεφαλαίων της παρούσας εργασίας.

Κεφάλαιο 2. Ελληνικός κινηματογράφος, πολιτική και ιδεολογία

2.1 Ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου (1950–1980)

Η περίοδος από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 έως και τις αρχές της δεκαετίας του '80 αποτελεί μια από τις πλέον καθοριστικές φάσεις στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Οι κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές μεταβολές της εποχής αποτυπώνονται στην κινηματογραφική παραγωγή, η οποία δεν λειτουργεί απλώς ως αντανάκλαση των εξελίξεων, αλλά ως ενεργό πεδίο ιδεολογικής διαπραγμάτευσης και δημόσιας μνήμης. Στο πλαίσιο αυτό, η κατανόηση του ιστορικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος όπου αναπτύχθηκε ο ελληνικός κινηματογράφος είναι απαραίτητη για την ερμηνεία του έργου του Νίκου Κούνδουρου, ενός δημιουργού που διαφοροποιήθηκε αισθητικά και ιδεολογικά από το κυρίαρχο εμπορικό σινεμά της εποχής του.

Κατά τη δεκαετία του '50 ο κινηματογράφος όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και σε ολόκληρη στην Ευρώπη αποτελούσε την πιο διαδεδομένη λαϊκή μορφή ψυχαγωγίας. Όπως επισημαίνει ο Pierre Sorlin, η θέαση μιας ταινίας και η δημόσια συζήτηση που ακολουθούσε συνιστούσαν μέρος της συνολικής εμπειρίας του κοινού²⁴. Ο ευρωπαϊκός λαϊκός κινηματογράφος μεταπολεμικά χαρακτηριζόταν από υψηλή παραγωγικότητα, επαναλαμβανόμενα θεματικά μοτίβα και προσαρμογή στις ανάγκες του μαζικού κοινού, στοιχεία που συνέβαλαν στη συγκρότηση ενός κοινού πολιτισμικού ορίζοντα. Στο πλαίσιο αυτό, ο λαϊκός κινηματογράφος στην Ευρώπη λειτουργούσε όχι μόνο ως καθημερινή μορφή ψυχαγωγίας αλλά και ως μηχανισμός κοινωνικής συνοχής, συμβάλλοντας στη συγκρότηση της συλλογικής εμπειρίας των μεταπολεμικών ευρωπαϊκών κοινωνιών. Ενδεικτικά, ο ιταλικός νεορεαλισμός, παρότι αισθητικά διαφοροποιημένος από το ελληνικό παράδειγμα, ανέδειξε με πρωτοφανή αμεσότητα τις κοινωνικές πραγματικότητες της μεταπολεμικής περιόδου, ενώ το γαλλικό λαϊκό σινεμά της ίδιας εποχής, με τις

²⁴ P. Sorlin (2004). *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος – Ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939–1990* (Ε. Λατίφη, Μετάφρ.). Νεφέλη, σ. 139

δημοφιλείς κωμωδίες και τα μελοδράματά του, καλλιέργησε ένα σταθερό πλαίσιο αναγνωρίσιμων αφηγηματικών σχημάτων που ενίσχυαν την ταύτιση του κοινού.

Οι κινηματογραφικές τάσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω συνθέτουν το ευρύτερο ευρωπαϊκό περιβάλλον εντός του οποίου μπορεί να κατανοηθεί και η ανάπτυξη του ελληνικού λαϊκού κινηματογράφου. Η ευρωπαϊκή κινηματογραφική πραγματικότητα αποτελεί χρήσιμο πλαίσιο για την κατανόηση της ανάπτυξης της ελληνικής περίπτωσης, αλλά και για τη θέση του Νίκου Κούνδουρου σε αυτήν, καθώς ο Έλληνας σκηνοθέτης, ήδη από το ξεκίνημά του στη δεκαετία του 1950 υιοθέτησε μια αισθητική πλησιέστερη στις ευρωπαϊκές πρωτοπορίες παρά στον εγχώριο λαϊκό κινηματογράφο.

Ο ελληνικός κινηματογράφος των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών γνώρισε υψηλή απήχηση στο λαϊκό κοινό, που συνέρρεε σε αίθουσες Α΄ και Β΄ προβολής. Παρά την ευρείαδημοφιλία του, οι μελέτες για τον ελληνικό κινηματογράφο παρέμειναν περιορισμένες μέχρι τη δεκαετία του '80, καθώς αντιμετωπιζόταν ως προϊόν «χαμηλής» κουλτούρας. Κριτικοί και διανοούμενοι τον απέκλειαν από τον δημόσιο λόγο, όπως και κάθε προϊόν της λαϊκής κουλτούρας, υιοθετώντας τη διχοτομική διάκριση ανάμεσα σε υψηλή και τη χαμηλή κουλτούρα. Αντίστοιχη στάση τηρούσε και η επιστημονική κοινότητα, η οποία άρχισε με αργά βήματα στα μέσα της δεκαετίας του '80, και πιο συστηματικά αργότερα, από τη δεκαετία του '90 και εξής, να μελετά επισταμένα τις ελληνικές ταινίες ως αναπόσπαστο στοιχείο της δημοφιλούς κουλτούρας και να συμβάλλει στη συγκρότηση του πεδίου των κινηματογραφικών σπουδών για τον ελληνικό κινηματογράφο.

2.2 Ο Παλαιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ) και το μετεμφυλιακό πλαίσιο (1950–1967)

Η πρώτη προσέγγιση μιας ιστοριογραφίας του ελληνικού κινηματογράφου ακολουθεί τη γραμμική χρονολογική σειρά της παραγωγής των ταινιών και, σύμφωνα με αυτό το κριτήριο, διακρίνει τον Παλαιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ) από τον Νεότερο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΝΕΚ) και τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΣΕΚ). Ο ΠΕΚ θεωρείται ο εμπορικός, δημοφιλής, λαϊκός κινηματογράφος του παραγωγού, που αναπτύχθηκε την περίοδο 1950–1970 και αποτέλεσε βασικό στοιχείο της λαϊκής κουλτούρας. Η περιοδολόγηση αυτή αποτέλεσε μια πρώτη, περισσότερο συστηματική

προσέγγιση στη θεωρητική μελέτη της κινηματογραφικής δημοφιλούς κουλτούρας στην Ελλάδα, η οποία ωστόσο δεν είχε ακόμη ενσωματώσει τη σπουδαιότητα του κινηματογράφου ως ιστοριογραφικού τεκμηρίου²⁵.

Ο μετεμφυλιακός διχασμός και η επικράτηση ενός κρατικά επιβεβλημένου εθνικισμού καθόρισαν το πλαίσιο λειτουργίας της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα από το 1950 έως τη μεταπολίτευση²⁶. Κατά τις δύο μεταπολεμικές δεκαετίες 1950 και 1960 σημειώνεται ο ελληνικός κινηματογράφος μετατρέπεται σε μια ιδιότυπη κινηματογραφική βιοτεχνία με μαζικά χαρακτηριστικά, που τον καθιερώνουν ως κυρίαρχο λαϊκό θέαμα. Καθώς το τραύμα του Εμφυλίου ήταν ακόμη νωπό, οι ελληνικές ταινίες απέφευγαν οποιαδήποτε άμεση αναφορά σε αυτόν και στρέφονταν σε θέματα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ή σε ηθογραφικές αναπαραστάσεις της καθημερινότητας. Όπως σημειώνει η Ε. Λεμονίδου στη δεκαετία του '50 αναπτύσσεται η παραγωγή μελοδραματικών ταινιών που αναπαριστούν τη δύσκολη και μίζερη καθημερινή ζωή των φτωχών λαϊκών ανθρώπων, που αγωνίζονται να βρουν μια αξιοπρεπή δουλειά.²⁷ Η θεματική των ταινιών αυτής της περιόδου δεν αναφέρεται καθόλου στο πρόσφατο παρελθόν και στα δεινά του Εμφυλίου, αλλά περιορίζεται σε δημοφιλείς ηθογραφίες και μελοδράματα.

Η μετάβαση στην επόμενη δεκαετία του 1960, τη λεγόμενη «χρυσή» εποχή του ελληνικού κινηματογράφου, έφερε σημαντικές αλλαγές, με την εμφάνιση νέων ειδών, όπως τα μιούζικαλ, που πρόβαλλαν έναν φαντασμαγορικό κόσμο, με χρώμα, χορό και μουσική²⁸. Ωστόσο, η πολιτική πραγματικότητα και η λογοκρισία συνεχίζουν να περιορίζουν τις θεματικές που αφορούσαν το πρόσφατο παρελθόν. Όπως σημειώνει ο Λ. Φλιτούρης, το κοινό του λαϊκού κινηματογράφου δεν επιθυμούσε να βιώσει μέσα από την οθόνη οικεία κακά.²⁹ Σε αυτό το περιβάλλον εμφανίζεται ως σκηνοθέτης Νίκος Κούνδουρος, ο οποίος διαφοροποιείται ριζικά από τον ΠΕΚ. Με ταινίες όπως η Μαγική Πόλη (1954) και Ο Δράκος (1956), ο Κούνδουρος εισάγει μια αισθητική και θεματική ρήξη με τους σύγχρονους του σκηνοθέτες, υιοθετώντας μια πιο σκοτεινή, συμβολική και πολιτικά

²⁵ Δερμεντζόπουλος, Χ. Α., & Παπαθεοδώρου, Γ. (Επιμ.). (2021). *Συνηθισμένοι άνθρωποι: Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*. Ορportuna, σ. 433-434

²⁶ Φλιτούρης, Λ. Α., κ.ά. (2008). *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου*. Επίκεντρο, σ. 389

²⁷ Λεμονίδου, Έ. (2017). *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη: Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*. Ταξιδευτής, σ. 184

²⁸ Λεμονίδου, Έ. (2017), ο.π. σ. 184

²⁹ Φλιτούρης, Λ. Α., κ.ά. (2008). *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου*. Επίκεντρο, σ. 391

υπαινικτική κινηματογραφική γλώσσα, που τον φέρνει πιο κοντά στο ευρωπαϊκό κινηματογράφο του δημιουργού (auteurcinema) παρά στον εγχώριο λαϊκό κινηματογράφο.

2.3 Η δικτατορία (1967–1974): Λογοκρισία, προπαγάνδα και ιστορική μνήμη

Η πολιτική «ανάσα» των ετών 1963-1966 με την άνοδο της Ένωσης Κέντρου στην εξουσία επέτρεψε παροδικά στους Έλληνες σκηνοθέτες να ασχοληθούν με πιο «δύσκολα» και πολιτικά θέματα, ωστόσο η έλευση της δικτατορίας δεν επέτρεψε την προβολή των ταινιών τους στις αίθουσες.

Η επιβολή της δικτατορίας των Συνταγματαρχών επέφερε αυστηρή λογοκρισία και ιδεολογικό έλεγχο της κινηματογραφικής παραγωγής. Οι ελληνικές ταινίες της περιόδου όφειλαν να εναρμονίζονται με την εθνικοπατριωτική ιδεολογία του καθεστώτος, προβάλλοντας την εθνική ομοψυχία και αποσιωπώντας ζητήματα συνεργασίας με τους κατακτητές ή τη δράση της Αριστεράς. Στις πολεμικές ταινίες της εποχής, η Αντίσταση εμφανίζεται ως αποκλειστικό έργο του στρατού, ενώ το ΕΑΜ και ο Δημοκρατικός Στρατός παρουσιάζονται ως εχθροί του έθνους, που χρηματίστηκαν για να προδώσουν τα πιστεύω τους.³⁰ Η χούντα επεδίωκε να μεταφέρει στο λαό το μήνυμα ότι το ΚΚΕ επεδίωκε αποκλειστικά τη βίαιη κατάληψη της εξουσίας για να θέσει σε λειτουργία τα «προδοτικά» σχέδιά του.³¹

Η δικτατορία αξιοποίησε τον ελληνικό κινηματογράφο ως μέσο προπαγάνδας, ενθαρρύνοντας την παραγωγή ιστορικών δραμάτων που λειτουργούσαν ως εργαλεία εθνικής διαπαιδαγώγησης. Η ταύτιση κομμουνισμού και ναζισμού³², η αποσιώπηση της συνεργασίας με τους Γερμανούς και η προβολή ενός μονοδιάστατου πατριωτικού αφηγήματος αποτελούν τα κυρίαρχα ιδεολογικά χαρακτηριστικά στον κινηματογράφο της περιόδου.

Για τον Νίκο Κούνδουρο, η δικτατορία αποτέλεσε περίοδο βίαιης διακοπής της δημιουργικής του πορείας. Η πολιτική του στάση στο πλευρό της Αριστεράς και η

³⁰ Φλιτούρης, Λ. Α., κ.ά. ο.π. σ. 394

³¹ Λεμονίδου, Έ. (2017). *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη: Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*. Ταξιδευτής, σ. 186

³² Λεμονίδου, Ε. (2017), ό.π., σ. 192.

ξεχωριστή αισθητική του προσέγγιση δεν μπορούσαν να ενταχθούν στον κινηματογράφο που προήγαγε η χούντα. Η εμπειρία αυτή επηρέασε βαθιά το έργο του και συνέβαλε στη μετέπειτα στροφή του σε ακόμη πιο πολιτικά φορτισμένες και μνημονικές θεματικές. Όταν επιβλήθηκε η δικτατορία, ο Κούνδουρος είχε ήδη ξεκινήσει τα γυρίσματα της ταινίας *Το πρόσωπο της Μέδουσας* η οποία έμεινε ημιτελής, καθώς ο σκηνοθέτης έφυγε στο εξωτερικό, θέλοντας να αποφύγει την Ελλάδα και τον πολιτικό αναβρασμό της εποχής. Ολοκλήρωσε όμως, το έργο του στην Ιταλία, γυρίζοντας την ταινία που κυκλοφόρησε με τον τίτλο *Vortex/Το πρόσωπο της Μέδουσας*. Κατά την επιστροφή του στην Ελλάδα μετά το τέλος της δικτατορίας των Συνταγματαρχών ο Κούνδουρος σκηνοθέτησε το μουσικοπολιτικό ντοκιμαντέρ «Τα τραγούδια της φωτιάς» (1974), με κύριο παραγωγό τη Φίνος Φιλμ, που αναφερόταν στο πολιτικό κλίμα στην Αθήνα αμέσως μετά την πτώση της χούντας, «με αφορμή και επίκεντρο δύο πολύ σημαντικές συναυλίες, αυτής με το Μίκη Θεοδωράκη στο Καραϊσκάκη και αυτής με το Γιάννη Μαρκόπουλο στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας, καθώς και άλλες μαζικές εκδηλώσεις που έγιναν στην Αθήνα το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς για την πρώτη επέτειο του Πολυτεχνείου»³³.

2.4 Η Μεταπολίτευση και ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK)

Μετά την πτώση της δικτατορίας, η ελληνική κοινωνία εισέρχεται σε μια περίοδο έντονης πολιτικοποίησης. Παράλληλα, η εμφάνιση της τηλεόρασης ως ιδιωτικής διασκέδασης θέτει καινούργιες παραμέτρους και ο λαϊκός κινηματογράφος φθίνει, ενώ κάνει την εμφάνισή του ένας νέος, πιο προσωπικός και ανεξάρτητος κινηματογράφος, ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK).

Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος αναδύεται ως ρεύμα που δίνει έμφαση στον δημιουργό, στην προσωπική ματιά και στην κριτική προσέγγιση της ιστορίας. Οι σκηνοθέτες της περιόδου επιδιώκουν να αναδείξουν τις καταπιεσμένες μνήμες της Αριστεράς, τη μοίρα των πολιτικών κρατουμένων και τις επιπτώσεις του Εμφυλίου.

³³ «Οι 12 εμβληματικές ταινίες του Νίκου Κούνδουρου». Διαθέσιμο στο: <https://myradionet.gr/%CE%BF%CE%B9-12-%CE%B5%CE%BC%CE%B2%CE%BB%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B5%CF%82-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BD%CE%AF%CE%BA%CE%BF%CF%85-%CE%BA%CE%BF%CF%8D/>

Η κινηματογραφική παραγωγή της Μεταπολίτευσης λειτουργεί ως «κινηματογραφική εκδίκηση των ηττημένων», προβάλλοντας τις εμπειρίες και τα τραύματα που είχαν αποσιωπηθεί επί δεκαετίες. Η κινηματογραφική παραγωγή της μεταπολίτευσης στηρίζεται σε σκηνοθέτες αριστερών πεποιθήσεων που επιδιώκουν να προβάλλουν τις καταπιεσμένες μνήμες της αριστεράς. Οι κινηματογραφιστές ασχολούνται με τη μοίρα των πολιτικών κρατουμένων και εστιάζουν στη μνήμη και το τραύμα. Με τον τρόπο αυτό προσπαθούν να αναδείξουν τις επιπτώσεις του Εμφυλίου στις ζωές των ανθρώπων, ιδίως των ηττημένων.³⁴ Η ελληνική κινηματογραφία παρουσιάζει έναν εμφύλιο πόλεμο χωρίς πόλεμο κι αυτό επειδή προτιμήθηκε όχι η ανάδειξη της στρατιωτικής πλευράς του εμφυλίου αλλά των επιπτώσεων της ήττας στους ηττημένους.³⁵ Μετά την οικονομική και καλλιτεχνική κατάρρευση του εμπορικού κινηματογράφου τη δεκαετία του '70, οι σκηνοθέτες προσπαθούν να αποκαταστήσουν την τριακονταετία της ήττας μέσα από την κινηματογραφική αντιπαράθεση ενός μοντέλου λαϊκής παράδοσης και ενός εξουσιαστικού εκσυγχρονισμού που έπληξε την πολιτιστική αυτονομία της χώρας.³⁶

Το ανεξάρτητο πνεύμα δημιουργίας και η επιθετική αριστερή οπτική όμως ενοχλούσε τη Δεξιά κυβέρνηση, η οποία απέφευγε να ενισχύσει αυτόν τον ιδεολογικά αντίθετο κινηματογράφο. Από το 1975, η στάση του Υπουργείου Προεδρίας έγινε επιθετική απέναντι στους νέους κινηματογραφιστές, θέτοντας εμπόδια σε αυτοχρηματοδοτούμενες παραγωγές. Επιπλέον, η σύσταση της «Επιτροπής Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών» του Υπουργείου Προεδρίας που έδινε τις άδειες προβολής των νέων ταινιών σε ελληνικά ή ξένα φεστιβάλ λειτούργησε πιεστικά. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την αντίδραση των Ελλήνων κινηματογραφιστών που, το φθινόπωρο του 1977, με αφορμή τον νέο κανονισμό του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης απέσυραν όλες τις ταινίες τους και ήρθαν σε ρήξη με το Υπουργείο Βιομηχανίας³⁷. Στη συνέχεια προχώρησαν με τα σωματεία επαγγελματιών του

³⁴ Λεμονίδου, Έ. (2017). *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη: Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*. Ταξιδευτής, σ. 196

³⁵ Βόγλης, Π. (2009). Από τις Κάννες στις κάμερες: Ο εμφύλιος στον ελληνικό κινηματογράφο. Στο Φ. Τομαή (Επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου* (σσ. 106). Παπαζήσης

³⁶ Φλιτούρης, Λ. Α., κ.ά. (2008). *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου*. Επίκεντρο, σ. 396

³⁷ Α. Μυλωνάκη. «Φεστιβάλ εναντίον...φεστιβάλ: 40 χρόνια από το Αντιφεστιβάλ Κινηματογράφου 1977», *filmiconjournal*, 4/11/2017. Διαθέσιμο στο: <https://filmiconjournal.com/blog/post/65/festival-enantion-festival>

κινηματογραφικού χώρου στη διοργάνωση επιτυχούς ανεξάρτητου φεστιβάλ (Αντιφεστιβάλ) το οποίο διεξήχθη στη Θεσσαλονίκη.³⁸

Η σύγκρουση των κινηματογραφιστών με το κράτος, η διοργάνωση του Αντιφεστιβάλ 1977 στο επίσημο Ελληνικό Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης και η προσπάθεια θεσμικής κατοχύρωσης του κινηματογράφου του δημιουργού αποτελούν χαρακτηριστικά της περιόδου.

Επιπλέον, στη Μεταπολίτευση, η πολιτιστική πολιτική αλλάζει ριζικά. Με την κατάργηση της λογοκρισίας και τις πρωτοβουλίες της Μελίνας Μερκούρη στο Υπουργείο Πολιτισμού (1981), ο ελληνικός κινηματογράφος αποκτά μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης και ενισχύεται ο ρόλος του δημιουργού³⁹.

Σε αυτό το νέο περιβάλλον, το έργο του Κούνδουρου επανεκτιμάται. Η πολιτική και αισθητική του τόλμη, η χρήση συμβολισμών και η ενασχόλησή του με το τραύμα και τη μνήμη τον καθιστούν πρόδρομο του ΝΕΚ. Η ταινία 1922 (1978), η οποία αναφέρεται στη Μικρασιατική Καταστροφή, εντάσσεται πλήρως στο κλίμα της Μεταπολίτευσης, όπου η αναψηλάφηση του παρελθόντος και η ανάδειξη τραυματικών εμπειριών αποτελούν κεντρικές θεματικές. Αν και ο Κούνδουρος ανήκει σε παλαιότερη γενιά κινηματογραφιστών, το έργο του επαναπροσλαμβάνεται σε αυτό το νέο πλαίσιο ως προδρομικό και βαθιά πολιτικό⁴⁰.

Η ιστορική διαδρομή του ελληνικού κινηματογράφου από το 1950 έως το 1980 αποκαλύπτει τη στενή σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο, την πολιτική και την ιδεολογία, μια σχέση που ο Κούνδουρος αναδεικνύει μοναδικά μέσα στο έργο του. Από τον εμπορικό ΠΕΚ έως τον πολιτικοποιημένο ΝΕΚ, ο κινηματογράφος του Κούνδουρου λειτουργεί ως πεδίο δημόσιας ιστορίας, όπου η μνήμη, το τραύμα και οι ιδεολογικές συγκρούσεις αποτυπώνονται και αναδιαμορφώνονται.

Ο Νίκος Κούνδουρος αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση δημιουργού, ο οποίος, μέσα από τη ρήξη του με τον κυρίαρχο δημοφιλή κινηματογράφο και τη βαθιά πολιτική του ματιά, συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση ενός διαφορετικού τρόπου κινηματογραφικής αναπαράστασης της ιστορίας.

³⁸ Βαλούκος, Σ. (2011). *Νέος ελληνικός κινηματογράφος 1965–1981: Ιστορία και πολιτική*. Αιγόκερως, σ. 44

³⁹ Βαλούκος, Σ, ο.π. σ. 46

⁴⁰ Σολδάτος, Γ. (2002). *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Αιγόκερως, σ. 65

Κεφάλαιο 3. Ο κινηματογράφος του Νίκου Κούνδουρου:

Ένας πολιτικοποιημένος δημιουργός

3.1. Ιστορική μνήμη, τραυματική μνήμη και κινηματογραφική ανασύνθεση: Θεωρητικές προσεγγίσεις

Η ιστορική μνήμη αναφέρεται στη συλλογική μνήμη ενός κοινωνικού συνόλου σχετικά με γεγονότα του παρελθόντος, τα οποία διαμορφώνουν την ταυτότητα και την πολιτισμική κληρονομιά του. Αν και συχνά τη χρησιμοποιούν ως συνώνυμο της ιστορικής γνώσης, στην πραγματικότητα προσδιορίζεται σε ένα διαφορετικό επίπεδο κατανόησης του παρελθόντος, δηλαδή στο πώς οι κοινωνίες θυμούνται, αναπαριστούν και νοηματοδοτούν ιστορικά γεγονότα. Είναι γνωστό ότι η ιστορική μνήμη συγκροτείται μέσα από κοινωνικές διεργασίες, ιδεολογικές πεποιθήσεις και τον πολιτισμό της εκάστοτε κοινωνίας.

Η θεωρητική θεμελίωση της έννοιας της συλλογικής μνήμης αποδίδεται στον Maurice Halbwachs, ο οποίος υποστήριξε ότι η μνήμη δεν είναι ατομική αλλά κοινωνικό δημιούργημα.⁴¹ Με παρόμοια θεωρητική προσέγγιση ο P. Nora αναφέρθηκε στον όρο «τόποι μνήμης», δηλαδή σε συμβολικούς τόπους, όπου διαδραματίστηκαν ιστορικά γεγονότα και εκεί η μνήμη αποκρυσταλλώθηκε, δέσμια του σημείου.⁴² Επομένως η ιστορική μνήμη δεν αποτελεί απλώς αναπαραγωγή του παρελθόντος, αλλά μια ενεργή ανακατασκευή μέσα από τις σύγχρονες ανάγκες των κοινωνιών και των διαμορφωμένων ταυτοτήτων.

Στο πλαίσιο αυτό, η σύγχρονη ελληνική ιστορία συνδέθηκε με πρόσωπα, τόπους και γεγονότα που εξακολουθούν να ενεργοποιούν συλλογικές αναμνήσεις και να διαμορφώνουν την ιστορική συνείδηση της ελληνικής κοινωνίας. Ιδιαίτερα τα τραυματικά γεγονότα του 20ού αιώνα, όπως η Κατοχή, ο Εμφύλιος πόλεμος και η Δικτατορία, άφησαν βαθύ αποτύπωμα στη συλλογική μνήμη των ανθρώπων που τα βίωσαν, αλλά και των επόμενων γενεών μέσω της διαγενεακής μεταβίβασης των εμπειριών και των αφηγήσεων.

⁴¹ Halbwachs, M. (2013). *Η συλλογική μνήμη*. Εκδόσεις Παπαζήση

⁴² Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7–24.

Μέσα σε αυτή τη συνθήκη εντάσσεται το κινηματογραφικό έργο του Νίκου Κούνδουρου, ενός δημιουργού με έντονη πολιτική και κοινωνική ευαισθησία, ο οποίος επιχείρησε να αποδώσει καλλιτεχνικά τα συλλογικά βιώματα της ελληνικής κοινωνίας. Αν και οι ταινίες του δεν γνώρισαν εξ αρχής ευρεία λαϊκή αποδοχή, σταδιακά αναγνωρίστηκαν για τη σύνθετη κινηματογραφική τους γλώσσα και την ικανότητά τους να αποτυπώνουν τα συναισθηματικά και ιδεολογικά φορτία της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας.

Η φιλμογραφία του αντλεί συστηματικά έμπνευση από ιστορικά γεγονότα και τα σχολιάζει: Η *Μαγική πόλις* (1954) αναβιώνει τη μετεμφυλιακή Ελλάδα και ασκεί έμμεση κριτική στις κοινωνικές ανισότητες. Ο *Δράκος* (1956) καθρεφτίζει το κλίμα στη μεταπολεμική Ελλάδα του φόβου και των πολιτικών διώξεων, σε μια κοινωνία όπου ταυτότητα και η ελευθερία του πολίτη περιορίζονται. Οι *Παράνομοι* (1958), με φόντο τα ελληνοαλβανικά σύνορα, αναδεικνύουν τις ανοιχτές πληγές του Εμφυλίου και τις συνέπειες στην ανθρώπινη ζωή. Αντίστοιχα, το *Πρόσωπο της Μέδουσας* (1967), που γυρίστηκε την περίοδο της δικτατορίας, αποτέλεσε μια αλληγορική και πειραματική ταινία, η οποία αντανakλά την πολιτική ασφυξία και τη λογοκρισία της εποχής.

Ο κινηματογράφος του Κούνδουρου δεν λειτουργεί μόνο ως αισθητική αναπαράσταση του παρελθόντος, αλλά ως πεδίο όπου η συλλογική μνήμη διαμορφώνεται και ανασυστήνεται. Μέσα από τις ταινίες του αναδεικνύονται εμπειρίες και βιώματα, που συχνά βρισκόνταν στο περιθώριο της επίσημης ιστοριογραφίας, ενώ η προφορική ιστορία και οι λαϊκές αφηγήσεις αποκτούν στον κινηματογράφο του κεντρική θέση ως φορείς μνήμης. Με αυτή την έννοια, ο Κούνδουρος μπορεί να ιδωθεί ως ένας «δημόσιος ιστορικός», που συνέβαλε, μέσα από τον κινηματογράφο του, όχι μόνο στη διατήρηση της συλλογικής μνήμης, αλλά και στην κριτική προσέγγιση του πρόσφατου παρελθόντος.

Από την άλλη πλευρά, η έννοια της «τραυματικής μνήμης» εστιάζει στη μνήμη βίαιων και καταστροφικών εμπειριών, όπως είναι οι πόλεμοι, οι γενοκτονίες και οι μαζικές σφαγές. Σε αντίθεση με την ιστορική μνήμη, η τραυματική μνήμη έχει συναισθηματική φόρτιση και δεν ενσωματώνεται πλήρως στις κυρίαρχες συλλογικές αφηγήσεις ή στην ακαδημαϊκή ιστοριογραφία. Η Cathy Caruth υποστηρίζει ότι το τραύμα αποτελεί μια επίμονη επανάληψη του επίπονου παρελθόντος, που επιστρέφει διαρκώς στη μνήμη των υποκειμένων και επηρεάζει τη συμπεριφορά, τις αντιλήψεις και την ταυτότητά

τους.⁴³ Αντίστοιχα, ο Dominick LaCapra αναφέρει ότι η, σε αντίθεση με την ιστορική μνήμη, που οργανώνεται σε συνεκτικές αφηγήσεις με αρχή, μέση και τέλος.⁴⁴

Η ιστορική μνήμη συγκροτείται κυρίως μέσω θεσμών, όπως η εκπαίδευση, τα μουσεία και τα αρχεία. Αντίθετα, η τραυματική μνήμη διατηρείται μέσα από προσωπικά βιώματα, προφορικές μαρτυρίες και τελετουργίες μνήμης. Παράλληλα, ενώ η ιστορική μνήμη συντελεί στη συγκρότηση μιας κοινής εθνικής ή συλλογικής ταυτότητας, η τραυματική μνήμη μπορεί να διχάσει, αναδεικνύοντας συγκρούσεις, αποκλεισμούς και αδικίες που υπέστησαν συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες. Γι' αυτό και η τραυματική μνήμη λειτουργεί συχνά ως πεδίο όπου οι κυρίαρχες αφηγήσεις αμφισβητούνται. Επιπλέον, το τραύμα δεν παύει να επηρεάζει τον άνθρωπο και συχνά παραμένει ενεργό και επανέρχεται στη μνήμη, ακόμη και όταν το ιστορικό γεγονός έχει πλέον ενταχθεί στη συλλογική ιστορική αφήγηση.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα κινηματογραφικής αναπαράστασης της τραυματικής μνήμης αποτελεί η ταινία *1922* (1978) του Νίκου Κούνδουρου.

Μέσα από αυτήν αποδίδεται το τραύμα των ανθρώπων που βίωσαν τον διωγμό, τη βία και τις διώξεις από τους Νεότουρκους. Η ταινία δεν ακολουθεί γραμμική αφήγηση, αλλά αξιοποιεί αλληγορικές εικόνες, συμβολισμούς και τη σωματικότητα των χαρακτήρων, στα σώματα των οποίων προβάλλονται τα σημάδια της καταστροφής. Ο Κούνδουρος αποφεύγει την ευθεία πολιτική τοποθέτηση και επιλέγει να παρουσιάσει τα γεγονότα μέσα από μια κινηματογραφική γλώσσα που αφήνει τον θεατή να ερμηνεύσει τα ιστορικά γεγονότα και να αναστοχαστεί το τραυματικό παρελθόν.

Η σχέση μνήμης και κινηματογράφου αναπτύσσεται μέσα από έναν γόνιμο και αμφίδρομο διάλογο. Οι κινηματογραφικές ταινίες δεν αποτελούν απλώς μέσο για να αναπαρασταθεί η ιστορία, αλλά συμβάλλουν ενεργά και στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης. όπως επισημαίνουν ο Χ. Δερμεντζόπουλος και η Κ. Καλούδη⁴⁵, ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να «ζωντανεύει» το παρελθόν και να ανακατασκευάσει ιστορικά γεγονότα, επαναπροσδιορίζοντας τη σημασία τους στον παρόν. Με τον τρόπο αυτό, η ιστορία και η

⁴³ Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.

⁴⁴ LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Johns Hopkins University Press.

⁴⁵ Δερμεντζόπουλος, Χ., & Καλούδη, Κ. (2022). Σινεμά και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης. *Θεάτρου Πόλις*, 9–13

μνήμη αλληλεπιδρούν διαρκώς,⁴⁶ καθώς κάθε κινηματογραφική αφήγηση προτείνει μια νέα ερμηνεία του παρελθόντος.

Η κινηματογραφική ανασύνθεση της ιστορικής μνήμης επιτυγχάνεται μέσα από αφηγηματικές και αισθητικές επιλογές, που διαμορφώνουν μια συγκεκριμένη εικόνα του παρελθόντος. Η αξιοποίηση αρχειακού υλικού, ιστορικών τεκμηρίων και οπτικών αναφορών ενισχύουν την αίσθηση ιστορικής αυθεντικότητας, όμως δεν αναιρούν το γεγονός ότι κάθε κινηματογραφική αναπαράσταση επηρεάζεται από τις ιδεολογικές επιλογές του δημιουργού και από το πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παράγεται⁴⁷.

Ακόμη πιο σύνθετη είναι η κινηματογραφική απόδοση της τραυματικής μνήμης. Το τραύμα δύσκολα αποτυπώνεται μέσα από μια αυστηρά γραμμική αφήγηση· γι' αυτό οι δημιουργοί συχνά καταφεύγουν σε σιωπές, επαναλήψεις, θραυσματικές αφηγήσεις, συμβολισμούς και οπτικές μεταφορές. Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου - η εικόνα, ο ήχος, ο ρυθμός και η αφήγηση - καθιστούν δυνατή την απόδοση της συναισθηματικής εμπειρίας των ιστορικών υποκειμένων με τρόπους που δύσκολα μπορούν να επιτευχθούν αποκλειστικά μέσω του γραπτού ιστορικού λόγου.

Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις ιστορικών γεγονότων και προσώπων αποτελούν έναν ισχυρό τρόπο κατανόησης και επαναδιαπραγμάτευσης του παρελθόντος. Ο κινηματογράφος μπορεί να αναδειξεί τις συγκρούσεις μεταξύ ιστορικής και τραυματικής μνήμης, επιτρέποντας στο κοινό όχι μόνο να γνωρίσει, αλλά και να βιώσει συναισθηματικά αυτές τις εμπειρίες. Όπως τονίζει και ο Robert Rosenstone, το παρελθόν στην οθόνη δεν φιλοδοξεί να είναι κυριολεκτικό - άλλωστε ούτε η γραπτή ιστορία είναι. Αντίθετα, λειτουργεί μέσα από συμβολισμούς, υπαινιγμούς και μεταφορές, χωρίς αυτό να μειώνει τη συμβολή του στον ιστορικό διάλογο. Οι ιστορικές ταινίες, επομένως, δεν αναπαριστούν απλώς το παρελθόν, αλλά συμβάλλουν ενεργά στον τρόπο με τον οποίο οι θεατές το κατανοούν και το ερμηνεύουν.⁴⁸

Υπό αυτό το πρίσμα, οι θεατές καλούνται να επανεξετάσουν τις δικές τους μνήμες, προσωπικές και συλλογικές, και μέσα από αυτές, να διαμορφώσουν τις κοινωνικές και

⁴⁶ Δερμεντζόπουλος, Χ., & Καλούδη, Κ. (2022), ο.π., 9–13

⁴⁷ Θανούλη, Ε. (2022). Μελετώντας την ιστορική αναπαράσταση στον κινηματογράφο: εργαλεία και έννοιες. *Θεάτρον Πόλις*

⁴⁸ Rosenstone, R. A. (2023). *Η ιστορία στον κινηματογράφο* (Μ. Αθανασιάδης-Ντόνας, μτφρ.). Εκδόσεις Μωβ, σ. 37.

πολιτισμικές τους ταυτότητες. Η προσέγγιση αυτή αποτελεί χρήσιμο εργαλείο για να ερμηνεύσουμε τις ταινίες του Κούνδουρου, καθώς οι ταινίες του συνομιλούν διαρκώς με την ιστορική συγκυρία στην οποία δημιουργήθηκαν, προκαλώντας ιστορικό προβληματισμό και συλλογικό αναστοχασμό. Ο Νίκος Κούνδουρος χαρακτηριστικά αναφέρει: «Αυτό το ξέσκισμα της σάρκας της ελληνικής με αφορά και δεν θέλω να το πετάξω από τη μνήμη μου. Έζησα πολλή Ελλάδα.»⁴⁹

3.2 Νίκος Κούνδουρος: Βιογραφία, επιρροές, ιδεολογικός προσανατολισμός

Ο Νίκος Κούνδουρος (1926-2017) είναι μια εμβληματική μορφή του ελληνικού κινηματογράφου αλλά και του διεθνούς καλλιτεχνικού χώρου, όχι μόνο λόγω της αισθητικής πρωτοπορίας του έργου του αλλά και της έντονης πολιτικής και ιδεολογικής του σύνθεσης. Πρόκειται για έναν πολιτικοποιημένο δημιουργό, που διαμόρφωσε έναν ιδιαίτερο κινηματογράφο ανάμεσα στο προσωπικό βίωμα και τη συλλογική μνήμη.

Ο Κούνδουρος γεννήθηκε στην Αθήνα, αλλά η κρητική καταγωγή του επηρέασε καταλυτικά την κοσμοαντίληψή του. Υπήρξε, όπως ανέφερε ο ίδιος, και *αριστοκράτης και αντιεξουσιαστής*. Ο πατέρας του διετέλεσε υπουργός του Ελευθέριου Βενιζέλου και διώχθηκε από τη δικτατορία του Μεταξά. Οι σπουδές του Κούνδουρου στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών καθόρισαν την αισθητική των ταινιών του, προσδίδοντάς τους έντονη εικαστικότητα. Ωστόσο, η καλλιτεχνική του πορεία διακόπηκε βίαια από τα γεγονότα της Κατοχής και του Εμφυλίου πολέμου. Ο ίδιος ως σπουδαστής στον λόχο του ΕΛΑΣ τραυματίστηκε με τρεις σφαίρες στη μάχη του Πολυτεχνείου.⁵⁰ Η ενεργός συμμετοχή του στην Αριστερά οδήγησε στη σύλληψη και την εξορία του στην Μακρόνησο, μια εμπειρία που σημάδεψε και τον ίδιο αλλά και το έργο του. Στο έργο του *Μνήμη Απειθάρχητη*, ο ίδιος περιγράφει τη Μακρόνησο όχι μόνο ως τόπο σωματικού μαρτυρίου αλλά και ως μηχανισμού ιδεολογικής καταστολής, από τη στιγμή που η εξουσία προσπαθούσε να μεταβάλει την πολιτική θεώρηση των αριστερών κρατουμένων με συμφωνητικά «πολιτικής μεταμέλειας». Αυτή η βίαιη προσπάθεια καταστολής της

⁴⁹ Σολδάτος, Γ. (2009). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 13.

⁵⁰ Σολδάτος, Γ. (2009). ο.π., σ. 12.

συνείδησης των κρατουμένων στη Μακρόνησο συγκλόνισε τον δημιουργό και αποτυπώθηκε εφεξής στα έργα του.⁵¹

Ο Γιάννης Σολδάτος αναφέρει ότι δύο είναι τα βασικά στοιχεία που καθόρισαν το κινηματογραφικό έργο του Κούνδουρου: Η σχέση του με την εξουσία και οι σπουδές του στις εικαστικές τέχνες.⁵² Ο κινηματογράφος του Κούνδουρου είναι ανθρωποκεντρικός, όπου βαρύνουσα σημασία έχει η βία της εξουσίας που τρομοκρατεί τα πρόσωπα που προσπαθούν να αντισταθούν, πρωτίστως στην κρατική εξουσία. Εκείνο που πραγματικά επιθυμούσε ο Κούνδουρος ως δημιουργός ήταν να δικαιώσει μέσα από τις ταινίες του τους κοινωνικά και πολιτικά αποκλεισμένους της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας και να τους αποτυπώσει ανεξίτηλα στη μνήμη των θεατών του.⁵³ Το καλλιτεχνικό του έργο υπήρξε συνολικά πολυσχιδές, αν και ο ίδιος δεν πρόλαβε να μεταφέρει, όπως επιθυμούσε, στην οθόνη εμβληματικά πρόσωπα που θαύμαζε, όπως ο Αλέξης Ζορμπάς, ο Καπετάν Μιχάλης, αλλά και ο Άρης Βελουχιώτης και ο Ιησούς Χριστός.

Η κινηματογραφική προσέγγιση του Κούνδουρου διαμορφώνεται από ένα πολυσύνθετο πλέγμα επιρροών. Η επίδρασή του από τον ιταλικό νεορεαλισμό είναι εμφανής, καθώς εμμένει σε ζητήματα κοινωνικής περιθωριοποίησης και μεταπολεμικής φτώχειας (με σαφείς επιρροές από τον ιταλικό νεορεαλισμό και τις ταινίες *Κλέφτης ποδηλάτων* (1948) και *Θαύμα στο Μιλάνο* (1951) του Βιτόριο ντε Σίκα), που είναι εμφανείς στη *Μαγική πόλη* (1954), χωρίς ωστόσο να αποφεύγεται η δημιουργία μελοδραματικής ατμόσφαιρας.⁵⁴ Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι ο Κούνδουρος στον κινηματογράφο του απομακρύνεται συνειδητά από τον αυστηρό ρεαλισμό και υιοθετεί στοιχεία εξπρεσιονισμού, σουρεαλισμού και ποιητικής αφαίρεσης. Επομένως, δεν ενδιαφέρεται να αναπαραστήσει πιστά την πραγματικότητα, αλλά να προχωρήσει σε μια ιδιότυπη σωματική και ιδεολογική αποτύπωση. Τα σώματα στις ταινίες του Κούνδουρου γίνονται συχνά φορείς ιστορίας, καθώς παρουσιάζονται τραυματισμένα -ψυχικά και σωματικά, ενώ η εικαστική του παιδεία τον βοηθάει να προσδώσει στις κινηματογραφικές σκηνές το καδράρισμα και την αυτονομία ενός ζωγραφικού πίνακα.⁵⁵

⁵¹ Κούνδουρος, Ν. (2016). *Μνήμη απειθάρχητη-Ημερολόγιο*. Αθήνα: Άγρα.

⁵² Σολδάτος, Γ. (2009). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 9

⁵³ Σολδάτος, Γ. (2009). ο.π., σ. 10

⁵⁴ Σολδάτος, Γ. (2010). *Ιστορία του νεοελληνικού κινηματογράφου* (Τόμος Β'). Αθήνα: Αιγόκερως, σ.67

⁵⁵ Σολδάτος, Γ. (2009). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα: Αιγόκερως

Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος στο έργο του *Οι τέσσερις εποχές του Νίκου Κούνδουρου* αναφέρει ότι ο Κούνδουρος δεν παραμένει στατικός ως δημιουργός, αλλά εμπλουτίζει συνέχεια την κινηματογραφική του παραγωγή, μετασχηματίζοντας τη μορφή και το περιεχόμενο των έργων του. Για αυτό τον λόγο ο Ξανθόπουλος διακρίνει το έργο του Κούνδουρου σε διάφορες «εποχές», ορίζοντας την καθεμία με διαφορετικές αισθητικές και ιδεολογικές κατευθύνσεις. Με μια υβριδική μέθοδο συνδυασμού ρεαλισμού και ποιητικής αφαίρεσης, ο Κούνδουρος είναι, σύμφωνα με τον Ξανθόπουλο, ένας δημιουργός που υπερβαίνει την επιφανειακή αναπαράσταση της πραγματικότητας και διεισδύει σε βαθύτερα επίπεδα εμπειρίας και νοήματος.

Παράλληλα, οι εικαστικές του σπουδές επηρεάζουν τις ταινίες του, αφού τις παρουσιάζει μέσα σε έναν καμβά, με έμφαση στη γεωμετρία, τη χρήση του φωτός και τη διάταξη των σωμάτων στον χώρο. Με αυτόν τον τρόπο ενισχύεται η ξεχωριστή σημασιодότηση του έργου του Κούνδουρου, που διαμορφώνει μια ιδιαίτερη κινηματογραφική γλώσσα. Τα θέματα που επιλέγει να αναδειξεί ο Κούνδουρος στις ταινίες του είναι η ταυτότητα του ατόμου και η σχέση του με την εξουσία και την ανθρώπινη ύπαρξη σε καταστάσεις πίεσης. Στην εξέλιξη της φιλομορφίας του, ο κινηματογράφος του Κούνδουρου δεν μπορεί να αποσπαστεί από το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο παράχθηκε, αφού οι μεταβολές στην ελληνική κοινωνία και οι πολιτικές ανακατατάξεις τον επηρεάζουν άμεσα ως δημιουργό. Το έργο του χαρακτηρίζεται επίσης από διαχρονικότητα, καθώς ο Κούνδουρος δημιουργός επιχειρεί έναν ιστορικό και πολιτισμικό στοχασμό.⁵⁶

Ένα άλλο στοιχείο που καθορίζει το κινηματογραφικό έργο του Κούνδουρου είναι ο ιδεολογικός προσανατολισμός του και η ένταξή του στην Αριστερά. Αυτή η πολιτική διάσταση υπέρ της Αριστεράς δεν εκφράζεται μέσω μιας άμεσης προπαγάνδας των ταινιών, αλλά μέσα από αλληγορικές και πολυεπίπεδες κινηματογραφικές αφηγήσεις. Για παράδειγμα, στην ταινία ο *Δράκος* (1956), ο σκηνοθέτης επιχειρεί να αποδομήσει τον μύθο της αστικής κανονικότητας, παρουσιάζοντας έναν απλό πολίτη που αποδυναμώνεται από την κυρίαρχη εξουσία. Βέβαια, τα νοήματα στον *Δράκο* γίνονται πιο σύνθετα, από τη στιγμή που ο Κούνδουρος επιθυμεί να ενσωματώσει υπαρξιακές καταστάσεις και τραγικά

⁵⁶ Ξανθόπουλος, Γ. (2010). *Οι τέσσερις εποχές του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα: Πατάκης.

συμβάντα που ανάγονται μορφικά και μυθολογικά στην αρχαία ελληνική τραγωδία και στην τραγωδία της σύγχρονης Ελλάδας.⁵⁷

Ένα ακόμη ενδεικτικό κινηματογραφικό παράδειγμα από το έργο του Κούνδουρου είναι η ταινία «1922», όπου αναπαράγει την ιστορική μνήμη της Μικρασιατικής καταστροφής. Εδώ ένα ιστορικό γεγονός, κομβικό για τη σύγχρονη ελληνική ιστορία, αντιμετωπίζεται από τον Κούνδουρο σαν ανοιχτή πληγή, την οποία η διαρκής τραυματική εμπειρία διαμορφώνει σε μια ενιαία συλλογική συνείδηση. Η ιδεολογία στα έργα του Κούνδουρου δεν συνιστά προπαγάνδα, αλλά ένα ερμηνευτικό πλαίσιο κατανόησης των ιστορικών γεγονότων από τα άτομα που τα βιώνουν.⁵⁸ Όπως σημειώνει και ο Κούνδουρος στη *Μνήμη Απειθάρχητη* υπάρχει μια «απειθάρχη» μνήμη στον κινηματογράφο του, που αντιστέκεται στη λήθη και στην επίσημη αφήγηση. Αυτή η μνήμη εκφράζεται μέσα από αποσπασματικές αφηγήσεις, σιωπές και έντονους συμβολισμούς.⁵⁹ Η ιστορία «ενσωματώνεται στα σώματα και στις συμπεριφορές».⁶⁰

Σύμφωνα με τον Βρασίδα Καραλή⁶¹, ο Κούνδουρος δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση της κοινωνικής πραγματικότητας με όρους παραδοσιακού ρεαλισμού, αλλά προχωράει σε μια βαθύτερη και συχνά ωμή αποτύπωση της ανθρώπινης ύπαρξης όπου η βία, ο αποκλεισμός και η ιστορική ήττα έχουν βασική θέση.

Τη στιγμή που ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος της δεκαετίας του 1950 προωθούσε εξιδανικευμένες ηθογραφικές και μελοδραματικές αφηγήσεις, ο Κούνδουρος εισήγαγε ένα διαφορετικό κινηματογραφικό βλέμμα, που εστίαζε το ενδιαφέρον σε περιθωριοποιημένους, ηττημένους και κοινωνικά αποκλεισμένους χαρακτήρες. Αυτή η επιλογή του υπήρξε συνειδητή, αφού επιθυμούσε να αναδείξει τις σοβαρές ρωγμές της μετεμφυλιακής ελληνικής κοινωνίας. Η πραγματικότητα στις ταινίες του παρουσιάζεται ως μια εμπειρία τραυματική και παραμορφωμένη. Οι χαρακτήρες του Κούνδουρου βρίσκονται σε καταστάσεις έντασης και κρίσης, ενώ η αφήγηση διακόπτεται από συμβολικές ή εξπρεσιονιστικές εικόνες, που μεταφέρουν ένα αίσθημα ασφυξίας και αποξένωσης. Η θέση του Κούνδουρου στον ελληνικό κινηματογράφο είναι καίρια και

⁵⁷ Σολδάτος, Γ. (2009). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 71

⁵⁸ Σολδάτος, Γ. (2010). *Ιστορία του νεοελληνικού κινηματογράφου* (Τόμος Β'). Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 236

⁵⁹ Κούνδουρος, Ν. (2016). *Μνήμη απειθάρχητη-Ημερολόγιο*. Αθήνα: Άγρα

⁶⁰ Σολδάτος, Γ. (2009). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα: Αιγόκερως

⁶¹ Karalis, V. (2017). *Nikos Koundouros and the cinema of cruel realism*. In *Realism in Greek cinema: From the post-war period to the present* (pp. 98–128). I.B. Tauris. <https://doi.org/10.5040/9781350987715.ch-003>

ιδιάζουσα, αφού πρόκειται για έναν δημιουργό που έρχεται σε ρήξη με το κυρίαρχο κινηματογραφικό πρότυπο της εποχής, εισάγοντας νέες μορφές αφήγησης και αισθητικής. Άλλωστε ο Κούνδουρος προετοίμασε το έδαφος για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (NEK), επηρεάζοντας τους μετέπειτα δημιουργούς, που στράφηκαν σε πολιτικά φορτισμένες μορφές έκφρασης. Ο Κούνδουρος κατάφερε επίσης να διαμορφώσει ένα νέο τρόπο θέασης της πραγματικότητας, όπου η ιστορία, το τραύμα και η ιδεολογία εγγράφονται στο ίδιο κινηματογραφικό πεδίο.

Ο Άγγελος Σπάρταλης στο *«Μέρες με τον Νίκο»* αποκαλεί τον Κούνδουρο Δόκτορα που παραδίδει μαθήματα ζωής και τέχνης. Ο Σπάρταλης αναδεικνύει μια φιλοσοφική διάσταση του σκηνοθέτη. Ειδικότερα, οι κινηματογραφικές «νουθεσίες» του Κούνδουρου αποκτούν μια διάθεση και παρότρυνση ελεύθερης διαλλακτικότητας με όλους και φυσικά μια αίσθηση φιλοσοφίας που διακατέχει όλους τους ανθρώπους. Σε πολιτικό επίπεδο, ο Κούνδουρος τονίζει πως ο άνθρωπος εκ φύσεως είναι ον που αντιτίθεται σε κάθε μορφή εξουσίας, ωστόσο σε κάποιες περιόδους ο ίδιος αναζητάει την κατάληψη της εξουσίας. Το πολιτικό ον, όπως χαρακτηρίζει ο Αριστοτέλης τον άνθρωπο, μεριμνά όχι μόνο για τα δικά του παιδιά, αλλά και για το σύνολο των νέων, αδιαφορώντας για στοιχεία ρατσιστικών διακρίσεων.

Ο Σπάρταλης χαρακτηρίζει τον Κούνδουρο «πολυτάλαντο και αυτόνομο, ανεξάρτητο και αυτάρεσκο, άτομο, που δεν τον ενδιέφερε το κοινωνικό του ίματζ, έναν άνθρωπο που εκτιμούσε τη νεολαία, το μέλλον του κόσμου». Στον χώρο του κινηματογράφου ο Κούνδουρος συστήνει τόλμη και όχι παθητική αποδοχή όσων οι παραγωγοί και όχι μόνο προτείνουν. Σύμφωνα με τον Κούνδουρο, ο σκηνοθέτης δεν πρέπει να συμβιβάζεται και να θυσιάζει το όραμα του. Ο ίδιος άλλωστε το έχει αποδείξει, αντιστεκόμενος στις λογοκρισίες που επιβλήθηκαν στις ταινίες του, αλλά και στις απαγορεύσεις της δικής του εκδοχής μοντάζ και της προβολής των ταινιών του. Χαρακτηριστικά αξίζει να αναφερθεί ότι στην ταινία *Παράνομοι* (1958), ζητήθηκε να κοπεί η σκηνή που ένας χωροφύλακας σκοτώνει έναν καταδικασμένο αγωνιστή. Ο σκηνοθέτης αρνήθηκε την περικοπή στο μοντάζ και εξαιτίας αυτού αποσύρθηκε. Αργότερα όμως η ταινία έλαβε θετικές κριτικές στο Φεστιβάλ Βερολίνου το 1959. Ο Νίκος Κούνδουρος είχε αναφέρει χαρακτηριστικά για την ταινία του:

*«Οι παράνομοι είναι η ταινία της οργής. Η αντίσταση είχε πνιγεί, οι τρόποι έκφρασης των αγωνιστών είχαν καταργηθεί κάτω από τη βία ενός αστυνομικού κράτους. Θέλησα να αποτίνω ένα φόρο τιμής στον αντάρτη των βουνών, στον ταπεινωμένο στον εξευτελισμένο, στον αγνοημένο, στην καλύτερη περίπτωση, Έλληνα, που κράτησε ψηλά τη Ρωμιοσύνη».*⁶²

Ο Κούνδουρος είναι σκηνοθέτης-δημιουργός, έχει δηλαδή ο ίδιος τον έλεγχο και της παραγωγής και της σκηνοθεσίας αλλά και του σεναρίου. Η θεωρία ως φιλοσοφία ζωής ενός σκηνοθέτη εξηγείται σε λίγες γραμμές: η πολλή διανόηση δεν χωράει στον σινεμά, πολλές ιδέες δεν χωράνε στο σινεμά, το σενάριο δεν είναι αυτόφωτο, κάπου υπάρχει η σπίθα της δημιουργίας που ακολουθούν οι σκηνοθέτες και προσαρμόζουν την ιδέα στα μέτρα της ταινίας που έχουν οραματιστεί. Έτσι θέλησε να δημιουργήσει και το έργο *το Ποτάμι* (1959). Σε αυτή την ταινία ο Κούνδουρος εμπνεύστηκε από τη συλλογή διηγημάτων «Ζητείται Ελπίς» του Σαμαράκη Αντώνη, που εκδόθηκε το 1954. Η ταινία *Το ποτάμι* προβλήθηκε για πρώτη φορά στις 21 Σεπτεμβρίου 1960, στο 1ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σε δύο εκδοχές: μία σε μοντάζ των Κατσουρίδη-Κούνδουρου όπου οι τέσσερις ιστορίες αλληλοδιαπλέκονται, και μία σε μοντάζ του Γιάννη Πετροπουλάκη, με τις ιστορίες να είναι χωρισμένες και αυτοτελείς, σύμφωνα με τις επιθυμίες των Αμερικανών παραγωγών. Ο Κούνδουρος οδήγησε τους παραγωγούς στα δικαστήρια και τελικά κέρδισε το δικαίωμα στο τελικό μοντάζ, κάτι που συνέβη για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Παράλληλα στην πρώτη της προβολή, στην ταινία είχε περικοπή ιστοριών δυο παιδιών (43 λεπτά), η οποία αποκαταστάθηκε στην τηλεοπτική προβολή που έκανε η EPT2 το 2018.

Όπως τονίζει ο ίδιος ο Κούνδουρος, ο κινηματογράφος δεν είναι απομαγνητοφωνημένη ζωή, αλλά έχει σκηνοθέτη. Ο ίδιος αποφεύγει να συνεργάζεται με γνωστούς ηθοποιούς («φίρμες», όπως ο ίδιος τους αποκαλεί), επειδή η διασημότητά τους αποδυναμώνει την ταινία. Για παράδειγμα η αφαίρεση της Μαρίζας Κωχ από την ταινία «1922» ήταν επιλογή του σκηνοθέτη, επειδή η αναγνωρισιμότητά της τραγουδοποιού θα κάλυπτε τα μηνύματα που ήθελε ο Κούνδουρος να περάσει στο κοινό του. Αξίζει όμως να αναφερθεί ότι στην ταινία του *Ο Δράκος* συμμετέχουν διάσημοι ηθοποιοί της εποχής, όπως ο Ντίνος Ηλιόπουλος και ο Θανάσης Βέγγος. Η ταινία ανήκει στον πρώτο κύκλο δημιουργίας του

⁶² «Αφιέρωμα στο Νίκο Κούνδουρο: «Οι Παράνομοι», η απαγορευμένη ταινία του». TVXS - TV Χωρίς Σύνορα. Ανακτήθηκε στις 16 Ιουνίου 2026

Κούνδουρου, όπου εστιάζει το ενδιαφέρον σε περιθωριακούς ήρωες και σε ζητήματα υπαρξιακής αναζήτησης, δίνοντας έμφαση στις πράξεις και την πλοκή. Στον δεύτερο κύκλο δημιουργίας του, ενδιαφέρεται περισσότερο για συλλογικά τραύματα και ιστορικές μνήμες. Σε αυτό το πεδίο, το σώμα αποτελεί το εργαλείο αποτύπωσης του πόνου και της ψυχικής οδύνης. Για το λόγο αυτό, ο σκηνοθέτης δεν επιλέγει πλέον γνωστούς ηθοποιούς, αλλά ακατέργαστα σώματα, που γράφουν ιστορία με τις κινήσεις τους και τους μορφασμούς τους. Οι ηθοποιοί κατά τον Κούνδουρο οφείλουν να μπορούν να ερμηνεύσουν τουλάχιστον 10 παραλλαγές του ίδιου ρόλου που τους ανατίθεται, ώστε να υπάρχει πλουραλισμός, χωρίς φυσικά την καθοδήγηση του σκηνοθέτη.

Ο Σπαρτάλης τονίζει ότι ο σκηνοθέτης δεν πρέπει μόνος του να κάνει το μοντάζ των ταινιών, επειδή δεν θα επιθυμεί να αφαιρέσει τίποτα από τα πολύτιμα πλάνα του. Επιλέγει επίσης με προσοχή τον φωτογράφο της ταινίας του, εκθέτοντάς του τις προθέσεις του, χωρίς να του στερεί την καλλιτεχνική του ελευθερία.

Σύμφωνα με τον Σπάρταλη, ο σκηνοθέτης Κούνδουρος ήταν πάντα το «αφεντικό στις ταινίες του» και τις περισσότερες φορές δεν ακολουθούσε τους κανόνες που ο ίδιος έθετε.⁶³

Συμπερασματικά, ο Νίκος Κούνδουρος χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο για να συνδέσει την ιστορία με τις εμπειρίες και τα τραύματα που άφησαν σημαντικά γεγονότα του παρελθόντος. Μέσα από τις ταινίες του αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικές και πολιτικές συγκρούσεις επηρεάζουν τη ζωή των ανθρώπων και τη συλλογική μνήμη. Παράλληλα, εξετάζει κριτικά τις ιδεολογίες που διαμορφώνουν την αντίληψή μας για την ιστορία και την πραγματικότητα. Έτσι, το έργο του δεν αποτελεί μόνο καλλιτεχνική έκφραση, αλλά και μια προσπάθεια κατανόησης του παρελθόντος και της επίδρασής του στη σύγχρονη κοινωνία. Τα έργα του δεν είναι μονοδιάστατα αλλά ερμηνεύονται με πολλούς διαφορετικούς τρόπους ανάλογα από τον ψυχισμό και τα βιώματα του κάθε θεατή. Ο σκηνοθέτης δεν ξεκινάει μια ταινία αν δεν έχει να «πει» κάτι, αλλά σαν σύγχρονος δημόσιος ιστορικός δίνει τροφή στη σκέψη των θεατών, απελευθερώνοντας την καταπιεσμένη φωνή τους είτε από κοινωνικοπολιτικές πιέσεις είτε απλά από άγνοια συνειδήσεως. Στα προσεχή κεφάλαια γίνεται εκτενής παρουσίαση επιλεγμένων ταινιών που αποτέλεσαν δείγματα προφορικής ιστορίας και τραυματικής μνήμης. Ο Κούνδουρος

⁶³ Σπάρταλης, Α. (2018). *Μέρες με τον Νίκο*. Αθήνα: Ροπή.

επιτυγχάνει τον σκοπό του, να εκφράσει μέσα από τα έργα του τις μελανές ιστορίες μιας Ελλάδας που είχε υποστεί πολλές πολιτικές και κοινωνικές πιέσεις καθώς ο λαός βίωσε έντονα ιστορικά γεγονότα.

ΜΕΡΟΣ Β: ΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ

Κεφάλαιο 4: Ερευνητικό πλαίσιο και άξονες ανάλυσης των ταινιών

4.1 Στόχος και ερμηνευτική προσέγγιση της έρευνας

Το παρόν κεφάλαιο παρουσιάζει το ερευνητικό πλαίσιο που διέπει την ερμηνευτική προσέγγιση των επιλεγμένων ταινιών του Νίκου Κούνδουρου στα επόμενα κεφάλαια. Σκοπός του είναι να ορίσει τη λογική της έρευνας, να τεκμηριώσει την επιλογή του κινηματογραφικού υλικού μελέτης, αλλά και να προσδιορίσει τους βασικούς άξονες μέσα από τους οποίους θα εξετασθούν οι σχέσεις ανάμεσα στην πολιτική, την ιδεολογία, τη μνήμη και τη δημόσια ιστορία στο έργο του σκηνοθέτη.

Η έρευνα ακολουθεί ποιοτική και ερμηνευτική προσέγγιση, αντιμετωπίζοντας τις ταινίες όχι μόνο ως αισθητικά και καλλιτεχνικά έργα, αλλά και ως φορείς ιστορικών νοημάτων και συλλογικών αναπαραστάσεων του παρελθόντος. Στο πλαίσιο αυτό, ο κινηματογράφος προσεγγίζεται ως πεδίο δημόσιας ιστορίας, καθώς συμβάλλει στη διαμόρφωση αντιλήψεων για ιστορικά γεγονότα, κοινωνικές συγκρούσεις και συλλογικές μνήμες.

Η ανάλυση βασίζεται σε μια ποιοτική και ερμηνευτική προσέγγιση, η οποία συνδυάζει στοιχεία από τις κινηματογραφικές σπουδές, την ιστορία και τη δημόσια ιστορία. Ειδικότερα, εφαρμόζεται ποιοτική ανάλυση κινηματογραφικού λόγου, με έμφαση στη σχέση κινηματογραφικής αναπαράστασης, ιστορικής μνήμης και ιδεολογίας. Οι ταινίες του Κούνδουρου εξετάζονται όχι μόνο ως καλλιτεχνικά έργα, αλλά και ως μέσα που παρουσιάζουν και διαμορφώνουν εικόνες του παρελθόντος. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος μεταφέρει ιστορικές εμπειρίες και μνήμες, επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο το κοινό αντιλαμβάνεται την ιστορία.

Η ερευνητική προσέγγιση εστιάζει στη σχέση ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο των ταινιών. Εξετάζεται δηλαδή πώς οι αφηγηματικές και αισθητικές επιλογές του σκηνοθέτη συνδέονται με τα ιστορικά γεγονότα και τα πολιτικά ζητήματα που παρουσιάζονται. Η ιστορία δεν αντιμετωπίζεται ως ένα απλό φόντο της αφήγησης, αλλά ως μια εμπειρία που

συνδέεται με τη βία, το τραύμα και τις κοινωνικές συγκρούσεις, στοιχεία που αποτυπώνονται στους χαρακτήρες, στους χώρους και στις κινηματογραφικές εικόνες.

Μέσα από αυτή την οπτική, οι ταινίες προσεγγίζονται ως μορφές δημόσιας ιστορικής αφήγησης, οι οποίες συχνά παρουσιάζουν διαφορετικές εκδοχές του παρελθόντος από εκείνες της επίσημης ιστοριογραφίας. Η ερμηνευτική προσέγγιση της έρευνας επιδιώκει να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος του Νίκου Κούνδουρου συμβάλλει στη διατήρηση και την επανερμηνεία της ιστορικής μνήμης, μέσα από την αναπαράσταση της βίας, του τραύματος και των ιδεολογικών συγκρούσεων που σημάδεψαν τη νεότερη ελληνική ιστορία.

Στις επόμενες ενότητες παρουσιάζονται τα κριτήρια επιλογής των ταινιών και οι βασικοί ερευνητικοί άξονες που θα εφαρμοστούν συστηματικά στο σύνολο του κινηματογραφικού υλικού, προκειμένου να καταστεί δυνατή η συγκριτική ανάλυση του έργου του Κούνδουρου.

4.2 Κριτήρια επιλογής των ταινιών

Η επιλογή των ταινιών *Ο Δράκος* (1956), *Το Ποτάμι* (1960) και *1922* (1978) του Νίκου Κούνδουρου βασίζεται στην ανάγκη να μελετηθεί τόσο η εξέλιξη του έργου του σκηνοθέτη όσο και η σχέση του ελληνικού κινηματογράφου με την Ιστορία, τη μνήμη και την ιδεολογία. Οι τρεις ταινίες ανήκουν σε διαφορετικές περιόδους της δημιουργικής πορείας του Κούνδουρου και επιτρέπουν την παρακολούθηση των αλλαγών στην κινηματογραφική του γραφή, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει ιστορικά και κοινωνικά ζητήματα.

Η επιλογή τους στηρίζεται σε τρία βασικά κριτήρια: Πρώτον, στην αισθητική εξέλιξη του σκηνοθέτη, καθώς κάθε ταινία αντιπροσωπεύει μια διαφορετική φάση του έργου του. Δεύτερον, στη θεματική ποικιλία των ταινιών, οι οποίες πραγματεύονται διαφορετικά ζητήματα και ιστορικές εμπειρίες. Τρίτον, στη στενή σχέση τους με το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής κατά την οποία δημιουργήθηκαν.

Παρά τις διαφορές τους ως προς το ύφος και τη μορφή, οι τρεις ταινίες συνδέονται από ένα κοινό στοιχείο: αντιμετωπίζουν την ιστορία όχι ως ένα μακρινό και στατικό παρελθόν, αλλά ως μια εμπειρία που συνεχίζει να επηρεάζει το παρόν. Μέσα από αυτή την οπτική, ο

Κούνδουρος δεν ενδιαφέρεται μόνο να παρουσιάσει ιστορικά γεγονότα, αλλά και να αναδείξει τις ανθρώπινες εμπειρίες, τις συγκρούσεις και τις συνέπειες που αυτά αφήνουν στα άτομα και στις κοινωνίες.

Ο *Δράκος* έχει επιλεγεί ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρώτης δημιουργικής περιόδου του Κούνδουρου. Η ταινία δίνει τη δυνατότητα να εξεταστούν ζητήματα όπως η ταυτότητα, η εξουσία και ο κοινωνικός αποκλεισμός στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, μέσα από μια συμβολική και αλληγορική κινηματογραφική αφήγηση.

Αντίστοιχα, *Το Ποτάμι* αποτυπώνει τη στροφή του σκηνοθέτη προς πιο ποιητικές μορφές έκφρασης. Η έμφαση που δίνεται στους ανθρώπους, στο τοπίο και στην εμπειρία της μετακίνησης καθιστά την ταινία κατάλληλη για τη μελέτη θεμάτων όπως η προσφυγιά, η βία και η αναζήτηση μιας νέας πατρίδας. Παράλληλα, αναδεικνύονται οι επιρροές που δέχθηκε ο Κούνδουρος από τον ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό κινηματογράφο.

Τέλος, το *1922* αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της ώριμης δημιουργικής περιόδου του σκηνοθέτη. Μέσα από την αναπαράσταση της Μικρασιατικής Καταστροφής δίνεται η δυνατότητα να μελετηθούν ζητήματα ιστορικής μνήμης, εθνικής ταυτότητας και συλλογικού τραύματος. Η ταινία εστιάζει κυρίως στις εμπειρίες των ανθρώπων που βίωσαν τα γεγονότα, αναδεικνύοντας τις συνέπειες της βίας, της απώλειας και του ξεριζωμού.

Συνολικά, η επιλογή των παραπάνω ταινιών επιτρέπει μια συνολική και σε σημεία συγκριτική προσέγγιση του έργου του Νίκου Κούνδουρου σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Παράλληλα, δίνει τη δυνατότητα να εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο ο Κούνδουρος συνδέει την ιστορία με τη μνήμη, την πολιτική και την ιδεολογία, χρησιμοποιώντας τον κινηματογράφο ως μέσο προβληματισμού γύρω από το παρελθόν και τη σχέση του με το παρόν.

4.3 Αξονες ανάλυσης των ταινιών

Η ανάλυση των επιλεγμένων ταινιών του Νίκου Κούνδουρου οργανώνεται γύρω από ορισμένους βασικούς ερευνητικούς άξονες, οι οποίοι βοηθούν στη συστηματική μελέτη και σύγκριση του κινηματογραφικού υλικού. Οι άξονες αυτοί βασίζονται σε θεωρίες του κινηματογράφου, στη μελέτη της μνήμης και στη δημόσια ιστορία και εξετάζονται

συνδυαστικά, ώστε να προσφέρουν μια πιο ολοκληρωμένη κατανόηση των ταινιών. Οι ίδιοι άξονες εφαρμόζονται και στις τρεις ταινίες, ώστε να καταστεί δυνατή μια πιο συνολική ανάλυση του κινηματογραφικού έργου του Κούνδουρου διαχρονικά.

Αναπαράσταση της ιστορίας και της μνήμης

Ο πρώτος άξονας αφορά την αναπαράσταση της Ιστορίας και της μνήμης. Εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο οι ταινίες παρουσιάζουν ιστορικά γεγονότα και εμπειρίες του παρελθόντος. Το ενδιαφέρον δεν επικεντρώνεται μόνο στην ιστορική ακρίβεια, αλλά κυρίως στον τρόπο με τον οποίο τα γεγονότα αποκτούν νόημα μέσα από την κινηματογραφική αφήγηση. Παράλληλα, διερευνάται η σχέση ανάμεσα στην επίσημη ιστορική αφήγηση και στις εναλλακτικές μορφές μνήμης που προβάλλονται στις ταινίες.

Τραύμα και τραυματική μνήμη

Ο δεύτερος άξονας σχετίζεται με την έννοια του τραύματος και της τραυματικής μνήμης. Η ανάλυση εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο οι τραυματικές εμπειρίες παρουσιάζονται μέσα από τους χαρακτήρες, τις συμπεριφορές τους και τους χώρους όπου εκτυλίσσεται η δράση. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται σε στοιχεία όπως οι σιωπές, οι επαναλήψεις, οι έντονες εικόνες και οι αφηγηματικές ασυνέχειες, τα οποία συχνά χρησιμοποιούνται για να αποδώσουν την εμπειρία του τραύματος.

Ιδεολογία και σχέσεις εξουσίας

Ο τρίτος άξονας αφορά την ιδεολογία και τις σχέσεις εξουσίας που εμφανίζονται στις ταινίες. Οι ταινίες του Κούνδουρου εξετάζονται ως έργα με πολιτικό περιεχόμενο, τα οποία σχολιάζουν κοινωνικά προβλήματα, μορφές αποκλεισμού και μηχανισμούς ελέγχου. Παράλληλα, μελετάται ο τρόπος με τον οποίο οι ιδέες και οι πολιτικές αντιλήψεις του σκηνοθέτη εκφράζονται μέσα από τους χαρακτήρες, τις συγκρούσεις και την εξέλιξη της αφήγησης.

Αφηγηματικές και αισθητικές επιλογές

Ο τέταρτος άξονας επικεντρώνεται στις αφηγηματικές και αισθητικές επιλογές του σκηνοθέτη. Εξετάζονται στοιχεία όπως η δομή της αφήγησης, η χρήση του χώρου και του φωτισμού, η σκηνογραφία, η κίνηση των ηθοποιών και η σύνθεση των πλάνων. Η αισθητική διάσταση των ταινιών δεν μελετάται ξεχωριστά από το περιεχόμενό τους, αλλά σε συνδυασμό με τα ιστορικά και ιδεολογικά ζητήματα που αναδεικνύουν.

Τέλος, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη σχέση του κινηματογράφου με τη δημόσια ιστορία. Οι ταινίες του Κούνδουρου προσεγγίζονται ως μορφές δημόσιας ιστορικής αφήγησης που επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο το κοινό τους αντιλαμβάνεται το παρελθόν. Μέσα από αυτές προβάλλονται συχνά διαφορετικές οπτικές για ιστορικά γεγονότα, οι οποίες δεν ταυτίζονται πάντα με τις κυρίαρχες ιστορικές αφηγήσεις. Με αυτόν τον τρόπο, ο κινηματογράφος του Κούνδουρου αποτελεί ένα πεδίο προβληματισμού γύρω από την ιστορία, τη μνήμη και τις ιδεολογικές συγκρούσεις που συνδέονται με αυτές.

Κεφάλαιο 5: Ο Δράκος (1956)

5.1. Η κινηματογραφική αναπαράσταση του μετεμφυλιακού διχασμού στον «Δράκο»

«Είναι πολύ συνηθισμένο να ισχυρίζεται κανείς πώς σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, οι ιστορίες, τα θέματα, οι αξίες ή η εικονογραφία του είδους εναρμονίζονται με τις απόψεις του ευρύτερου κοινού.»⁶⁴

Ο Κούνδουρος πραγματικά εναρμονίστηκε και αφουγκράστηκε το κοινό του γι' αυτό ξεκίνησε την παραγωγή ταινιών με βαθύτερους προβληματισμούς και υπαρξιακές αναζητήσεις.

Η μεταπολεμική ιστορία της Ελλάδας σημαδεύτηκε βαθιά από τον μετεμφυλιακό διχασμό, ο οποίος αποτέλεσε συνέχεια του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου (1946-1949). Αυτός ο διχασμός επηρέασε την πολιτική, κοινωνική και οικονομική ζωή της χώρας για δεκαετίες, οδηγώντας σε ένα έντονο πολωμένο πολιτικό κλίμα.

Ειδικότερα σημειώνουμε στην περίοδο εκείνη ένα αυταρχικό πολιτικό καθεστώς, όπου η δεξιά παράταξη διατηρούσε τον έλεγχο της εξουσίας για το μεγαλύτερο μέρος της περιόδου 1952-1963, εφαρμόζοντας αυταρχικές μεθόδους για να παραμείνει στην εξουσία. Τέτοιου είδους μέθοδοι συμπεριλάμβαναν την καταστολή των πολιτικών ελευθεριών αρκετών πολιτών που θεωρούνταν «αντιφρονούντες» και «επικίνδυνοι» για τη Δημοκρατία. Έτσι είχαμε χιλιάδες πολίτες που είχαν φυλακιστεί, εξοριστεί σε νησιά όπως η Γυάρος και η Μακρόνησος, όπου εκεί εκτελέστηκαν ή πέρασαν μεγάλο διάστημα της ζωής τους καθώς υφίσταντο βασανιστήρια προκειμένου να «ασπαστούν» τη δεξιά πολιτική φιλοσοφία και να αποτάξουν την αριστερή.

Δεν μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη και η κοινωνία αφού είχε διχαστεί σε «εθνικιστές» (δεξιόι) και «κομμουνιστές» (αριστεροί) και φυσικά να επεκτείνονται αυτές οι διακρίσεις και σε άλλες πτυχές της καθημερινής ζωής όπως σε αθλητικούς συλλόγους, σε καφενεία κ.α.

⁶⁴Thompson, K., & Bordwell, D. (2011). *Ιστορία του κινηματογράφου: Μια εισαγωγή* (μετάφρ. Ν. Λέρος & Ρ. Κολαΐτη). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη

Ολοκληρώνοντας αυτή τη μικρή ιστορική αναδρομή, αξίζει να αναφέρουμε την στρατιωτική δικτατορία το 1967-1974, ως αποκορύφωμα του αντικομμουνιστικού κλίματος αλλά και την πτώση αυτής που έφερε τη συμφιλίωση των διχασμένων πολιτικά Ελλήνων. Η κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή οδήγησε στην αποκατάσταση της Δημοκρατίας και τη νομιμοποίηση του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος (ΚΚΕ) ενώ αργότερα η κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ στις αρχές της δεκαετίας του 1980 επέτρεψε την επιστροφή των πολιτικών προσφύγων του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδος (ΔΣΕ) που είχαν καταφύγει σε Ανατολικές χώρες.⁶⁵

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, η ελληνική κοινωνία βρισκόταν σε συνθήκες έντονης πολιτικής πόλωσης και ιδεολογικού ελέγχου. Το κράτος, ακολουθώντας αντικομμουνιστική πολιτική, προωθούσε συντηρητικές αξίες, ενώ η λογοκρισία επηρέαζε σημαντικά τις καλλιτεχνικές δημιουργίες. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο ελληνικός κινηματογράφος στράφηκε κυρίως σε εμπορικά είδη, όπως οι κωμωδίες και τα μελοδράματα, τα οποία απέφευγαν τις άμεσες πολιτικές αναφορές. Η επιλογή αυτή συνδεόταν τόσο με τις απαιτήσεις του κοινού όσο και με τους περιορισμούς που επέβαλλε η λογοκρισία.

Σύμφωνα με τη Λεμονίδου, ο κινηματογράφος της δεκαετίας του 1950 συνέβαλε στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης, καθώς παρουσίαζε εικόνες της καθημερινής ζωής και των κοινωνικών αλλαγών της εποχής. Με αυτόν τον τρόπο, οι ταινίες δεν λειτουργούσαν μόνο ως μέσο ψυχαγωγίας, αλλά και ως σημαντικές πηγές για την κατανόηση της ελληνικής κοινωνίας. Η δεκαετία του 1950 αποτελεί, επομένως, μια περίοδο κατά την οποία η εμπορική επιτυχία συνδυάστηκε με την καλλιτεχνική έκφραση και την καταγραφή της κοινωνικής πραγματικότητας.⁶⁶

Αντίστοιχα, ο Σολδάτος υποστηρίζει ότι η δεκαετία του 1950 ήταν μια καθοριστική περίοδος για την ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου. Κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων, η κινηματογραφική παραγωγή πέρασε από ένα πιο περιορισμένο και αποσπασματικό στάδιο σε μια πιο οργανωμένη μορφή με σαφέστερο πολιτισμικό προσανατολισμό. Σε μια κοινωνία που προσπαθούσε να ξεπεράσει τις συνέπειες της Κατοχής και του Εμφυλίου, ο κινηματογράφος έγινε βασικό μέσο ψυχαγωγίας και

⁶⁵ Λιάκος, Α. (2022). *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*. Αθήνα: Πόλις, σ. 327

⁶⁶ Λεμονίδου, Ε. (2017). *Η ιστορία στην μεγάλη οθόνη. Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*. Αθήνα: Ταξιδευτής.

ταύτισης για το κοινό. Παράλληλα, οι ταινίες της εποχής αποτύπωναν σημαντικά κοινωνικά ζητήματα, όπως η αστικοποίηση, η φτώχεια, η μετανάστευση και οι αλλαγές στις κοινωνικές σχέσεις. Για τον λόγο αυτό, ο Σολδάτος θεωρεί ότι η δεκαετία του 1950 έθεσε τις βάσεις για τη «χρυσή εποχή» του ελληνικού κινηματογράφου που ακολούθησε τη δεκαετία του 1960.⁶⁷

5.2. Η καλλιτεχνική παραγωγή του «Δράκου»

Η ταινία *Ο Δράκος* αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα του ελληνικού κινηματογράφου, τόσο για την καλλιτεχνική της αξία όσο και για τη σύνδεσή της με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής. Τη δεκαετία του 1950 η Ελλάδα προσπαθούσε, παρά τις πολιτικές εντάσεις και τις συνέπειες του Εμφυλίου, να ακολουθήσει ένα δυτικό μοντέλο ανάπτυξης και εκσυγχρονισμού. Το περιβάλλον αυτό επηρέασε σημαντικά και τον κινηματογράφο. Οι περισσότερες παραγωγές προσανατολίζονταν σε είδη που εξασφάλιζαν εμπορική επιτυχία, όπως οι κωμωδίες και τα μελοδράματα.

Ο Νίκος Κούνδουρος, ωστόσο, επέλεξε να ακολουθήσει διαφορετική πορεία. Επηρεασμένος από τις ευρωπαϊκές κινηματογραφικές τάσεις και ιδιαίτερα από τον ιταλικό νεορεαλισμό, προσπάθησε να απομακρυνθεί από τις συμβάσεις του εμπορικού κινηματογράφου. Βασικές πηγές έμπνευσης αποτέλεσαν η ρεαλιστική απεικόνιση της κοινωνικής πραγματικότητας, η χρήση φυσικών χώρων και η ανάδειξη της καθημερινότητας των απλών ανθρώπων.

Στον *Δράκο*, ο Κούνδουρος συνδυάζει τον ρεαλισμό με στοιχεία συμβολισμού και αλληγορίας, δημιουργώντας ένα έργο που μπορεί να ερμηνευθεί με διαφορετικούς τρόπους. Με αυτή την επιλογή ξεπερνά τα όρια του συμβατικού κινηματογράφου της εποχής και διαμορφώνει μια πιο σύνθετη κινηματογραφική γλώσσα, η οποία δεν απευθύνεται μόνο στο συναίσθημα αλλά και στη σκέψη του θεατή. Μέσα από την ιστορία του πρωταγωνιστή αναδεικνύεται το αίσθημα της αποξένωσης που χαρακτήριζε πολλούς κατοίκους των μεγάλων πόλεων. Η μαζική μετακίνηση πληθυσμών από την ύπαιθρο προς την Αθήνα δημιούργησε νέες κοινωνικές συνθήκες, αλλά και φαινόμενα περιθωριοποίησης. Ο κεντρικός ήρωας, ένας ασήμαντος δημόσιος υπάλληλος που

⁶⁷ Σολδάτος, Γ. (2010). *Ιστορία του νεοελληνικού κινηματογράφου* (Τόμος Β'). Αθήνα: Αιγόκερως.

συγχέεται με έναν διαβόητο εγκληματία, εκφράζει την αναζήτηση ταυτότητας σε μια κοινωνία αβέβαιη και συχνά εχθρική.⁶⁸

Σημαντικό στοιχείο του έργου αποτελεί επίσης η αναζήτηση της πολιτισμικής ταυτότητας της μεταπολεμικής Ελλάδας. Η δεκαετία του 1950 χαρακτηριζόταν από τη συνύπαρξη της παράδοσης και του εκσυγχρονισμού, μια αντίθεση που αποτυπώνεται και στην ταινία. Αυτό φαίνεται τόσο μέσα από την αντίθεση ανάμεσα στις λαϊκές γειτονιές και τους χώρους εξουσίας όσο και μέσα από τη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, η οποία συνδυάζει παραδοσιακά και σύγχρονα στοιχεία. Η μουσική συμβάλλει καθοριστικά στη δημιουργία της ατμόσφαιρας της ταινίας και ενισχύει τον συμβολικό της χαρακτήρα.

Παρά τη σημερινή αναγνώρισή του, ο *Δράκος* δεν γνώρισε αρχικά μεγάλη αποδοχή από το ελληνικό κοινό. Η περιορισμένη εμπορική του επιτυχία και οι αρνητικές κριτικές δείχνουν την απόσταση ανάμεσα στις προσδοκίες των θεατών και στην καλλιτεχνική πρόταση του Κούνδουρου. Σύμφωνα με τον Βαλούκο σκηνοθέτης συχνά επικεντρώνεται σε περιθωριακούς χαρακτήρες και κοινωνικά αποκλεισμένα πρόσωπα, αναδεικνύοντας την υπαρξιακή τους αγωνία.⁶⁹ Ο πρωταγωνιστής του έργου δεν είναι ένας συμβατικός ήρωας, αλλά ένας αντιήρωας, του οποίου η ταυτότητα διαμορφώνεται μέσα από τις αντιλήψεις και τους φόβους των άλλων.

Ο μελετητής υποστηρίζει ότι η επιλογή αυτή αντανακλά βαθύτερα χαρακτηριστικά της μετεμφυλιακής ελληνικής κοινωνίας, όπου η καχυποψία, ο φόβος και η ανάγκη εντοπισμού «εχθρών» επηρέαζαν τις κοινωνικές σχέσεις. Παράλληλα, θεωρεί ότι η αρχική απόρριψη της ταινίας οφειλόταν και στη δυσκολία του κοινού να κατανοήσει μια κινηματογραφική γλώσσα διαφορετική από εκείνη που είχε συνηθίσει. Η μη γραμμική αφήγηση, οι συμβολισμοί και η απουσία ξεκάθαρων μηνυμάτων δημιούργησαν αμηχανία σε θεατές που προτιμούσαν πιο απλές και άμεσα κατανοητές ιστορίες.

Ωστόσο, αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά είναι που καθιστούν τον Κούνδουρο πρωτοπόρο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Μέσα από το έργο του προετοίμασε το έδαφος για πιο πειραματικές και καλλιτεχνικά αυτόνομες μορφές κινηματογραφικής

⁶⁸ Mazower, M. (επιμ.). (2003). *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950: Ένα έθνος σε κρίση*. Αθήνα: Θεμέλιο.

⁶⁹ Βαλούκος Σ. (2011), *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981)*. Ιστορία και πολιτική. Αθήνα: Αιγόκερως

έκφρασης. Όπως επισημαίνει ο Βαλούκος, η συμβολή του υπήρξε καθοριστική για τη διαμόρφωση μιας εναλλακτικής κινηματογραφικής παράδοσης στην Ελλάδα.⁷⁰

5.3 Ο Δράκος και η πολιτισμική μνήμη

Η περίπτωση του *Δράκου* είναι ενδιαφέρουσα καθώς δεν επιχειρεί να αναπαραστήσει τον Εμφύλιο Πόλεμο ή τη μετεμφυλιακή καταστολή με ρεαλιστικό τρόπο αλλά επιλέγει μια αλληγορική μορφή, η οποία επιτρέπει την έμμεση εγγραφή του τραύματος. Αυτή η μεθοδολογία συνδέεται με αυτό που ονομάζει ο P. Nora «τόπους μνήμης», δηλαδή συμβολικές μορφές όπου συμπυκνώνονται ιστορικές εμπειρίες σε περιόδους ρήξης της ιστορικής συνέχειας⁷¹. Επομένως, «ο Δράκος» μπορεί να ιδωθεί ως ένας τέτοιος τόπος, όπου η μετεμφυλιακή εμπειρία μετασχηματίζεται σε κινηματογραφική αφήγηση.

Παράλληλα η ανάλυση της ταινίας απαιτεί τη χρήση θεωρητικών εργαλείων που επιτρέπουν την κατανόηση της σχέσης ιδεολογίας και υποκειμένου. Η θεωρία της ιδεολογικής προσφώνησης του AlthusserL.(1971) και η έννοια της ηγεμονίας του Gramsci (1971) προσφέρουν ένα τέτοιο πλαίσιο, καθώς αναδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα συγκροτούνται μέσα από κοινωνικές και ιδεολογικές διαδικασίες και μας βοηθούν να κατανοήσουμε πώς αναπαρίσταται η εξουσία, ο φόβος και η κοινωνική ταυτότητα.

Η ερμηνεία αυτή συνδέεται με την ιδέα της κινηματογραφικής παραγωγής ως κοινωνικής αναπαράστασης όχι απλώς πολιτικών γεγονότων, αλλά και ενός είδους «πολιτισμικής μνήμης» (cultural memory), που αναπαράγει και επαναδιαπραγματεύεται συλλογικές αφηγήσεις και τραυματικές εμπειρίες. Η έννοια αυτή έχει μελετηθεί σε σχέση με την παραγωγή και ανάγνωση κινηματογραφικών εικόνων, όπου η μνήμη δεν θεωρείται απλά προσωπική ή ατομική, αλλά κοινωνικά και πολιτισμικά ενσωματωμένη σε συλλογικά σύνολα, τα οποία διαμορφώνουν, ανασκευάζουν και επαναφέρουν στο προσκήνιο κοινές ιστορίες και τραυματικά βιώματα.⁷²

Αυτή η προσέγγιση της μνήμης συνδέεται με θεμελιώδεις θεωρητικούς, όπως ο MauriceHalbwachs και οι Assmann, οι οποίοι ανέπτυξαν τη διάκριση ανάμεσα σε

⁷⁰ΒαλούκοςΣ. (2011), ο.π.

⁷¹ Nora, P. (1989). Between memory and history. *Representations*, 26, 7–24.

⁷²Δερμεντζόπουλος, Χ., &Κοσμίδου, Ρ.-Ε. (2017). Οι διαμάχες για τις σύγχρονες κινηματογραφικές εικόνες του ελληνικού εμφυλίου στη δημόσια σφαίρα. *Ουτοπία*, 120, 153–164.

συλλογική και πολιτισμική μνήμη· η τελευταία έχει ιδιαίτερη σημασία ως στοιχείο που στοχεύει στη συγκρότηση και καθιέρωση κοινών ταυτοτήτων και αφηγήσεων σε μια κοινωνία. Σε άρθρο τους ο Χ. Δερμεντζόπουλος και η Ε. Κοσμίδου διερευνούν την πολυπλοκότητα με την οποία η εμφυλιακή εμπειρία και η μνήμη της ενσωματώνονται σε κινηματογραφικά αφηγήματα και δημόσιες αντιπαραθέσεις. Η βασική υπόθεση των συγγραφέων είναι ότι η μνήμη δεν είναι απλά παθητική ανάκληση γεγονότων, αλλά κοινωνικό και πολιτισμικό προϊόν, που διαμορφώνεται μέσα από διαρκείς πολιτικές και ιδεολογικές διαπραγματεύσεις.⁷³

5.4. Ο «Δράκος» ως αλληγορία

Η ταινία του Νίκου Κούνδουρου αναπτύσσει μια σύνθετη προβληματική γύρω από το ζήτημα της ταυτότητας, η οποία δεν αφορά μόνο το άτομο αλλά και την ευρύτερη κοινωνία της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Η σημασία της βρίσκεται στο ότι δίνει τη δυνατότητα να προσεγγίσουμε και να επανεξετάσουμε πλευρές της συλλογικής μνήμης σε μια εποχή όπου η επίσημη κρατική αφήγηση απέφευγε τη δημόσια συζήτηση για τα τραύματα και τις συγκρούσεις του παρελθόντος. Με αυτόν τον τρόπο, η ταινία λειτουργεί ως ένα μέσο προβληματισμού πάνω στην ιστορία και την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής.

Αφήγηση και χαρακτήρες

Στο κέντρο της ταινίας βρίσκεται ο Θωμάς, ένας ασήμαντος, μοναχικός δημόσιος υπάλληλος, ο οποίος λόγω εξωτερικής ομοιότητας συγχέεται με έναν διαβόητο εγκληματία, τον «Δράκο». Η σύγχυση αυτή οδηγεί τον ήρωα σε μια σταδιακή μεταμόρφωση, καθώς αποδέχεται τον ρόλο που του αποδίδεται. Έτσι δημιουργείται μια αλυσιδωτή παρανόηση: η αστυνομία τον καταδιώκει ως επικίνδυνο κακοποιό, ενώ μια συμμορία του υποκόσμου τον υποδέχεται ως αρχηγό της. Ο Θωμάς, ανήμπορος να αντιδράσει, αποδέχεται σταδιακά τον ρόλο που του επιβάλλεται, μετατρέπόμενος από θύμα σε φορέα μιας ξένης ταυτότητας.⁷⁴ Η αφήγηση δεν ακολουθεί γραμμική πορεία, αλλά αναπτύσσεται μέσα από συμβολικές καταστάσεις και επαναλαμβανόμενα μοτίβα.

⁷³ Δερμεντζόπουλος, Χ., & Κοσμίδου, Ρ.-Ε., ο.π. 120, 153–164

⁷⁴ Σολδάτος, Γ. (2007). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα: Αιγόκερως, σ.4

Ιδιαίτερη σημασία έχει η έννοια του σώματος στον *Δράκο*. Ο Γ. Σολδάτος αναλύει τον τρόπο με τον οποίο το κινηματογραφικό σώμα στον ελληνικό κινηματογράφο λειτουργεί ως φορέας ιστορικής μνήμης και πολιτικής βίας. Το σώμα του Θωμά παρουσιάζεται άκαμπτο, φοβισμένο, περιορισμένο μέσα σε κλειστούς χώρους, αντανakλώντας τη συνθήκη καταστολής της εποχής.⁷⁵

Η σύγχυση ταυτότητας λειτουργεί ως βασικός αφηγηματικός και συμβολικός άξονας της ταινίας. Ο *Δράκος* δεν είναι απλώς ένα πρόσωπο, αλλά μια κοινωνική κατασκευή, ένα σύμβολο που αποδίδεται αυθαίρετα σε έναν άνθρωπο χωρίς φωνή και δύναμη. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, ο Κούνδουρος σχολιάζει την ευκολία με την οποία η κοινωνία κατασκευάζει ενόχους και ήρωες, καθώς και τον ρόλο της εξουσίας στη διαμόρφωση ταυτοτήτων.⁷⁶

Αυτή η αντίληψη βρίσκει εφαρμογή και στην ανάλυση του *Δράκου*, καθώς το φιλμ λειτουργεί ως πεδίο όπου κοινωνικές μνήμες, αυθαιρεσίες εξουσίας και αντιφατικές αφηγήσεις συγκρούονται και εμφανίζουν μια κοινωνικά πολύπλοκη μνήμη: δηλαδή μια μνήμη που δεν είναι καθολικά αποδεκτή από όλους. Το γεγονός ότι η ταινία αρχικά αντιμετωπίστηκε με έντονη κριτική στην Ελλάδα, ενώ μόνο αργότερα αναγνωρίστηκε ως μεγάλο έργο, υπογραμμίζει πώς οι κινηματογραφικές ταινίες μπορούν να λειτουργούν ως πεδία διαμάχης σχετικά με το τι πρέπει και πώς πρέπει να «θυμόμαστε» συλλογικά ένα παρελθόν.⁷⁷

5.4.1 Η κρίση της ταυτότητας και η ιδεολογική συγκρότηση του υποκειμένου

Ο πρωταγωνιστής δεν αποτελεί απλώς μια περίπτωση λανθασμένης αναγνώρισης αλλά λειτουργεί ως συμβολικό υποκείμενο, πάνω στο οποίο εγγράφονται οι μηχανισμοί κοινωνικού φόβου και ιδεολογικής κατασκευής της πραγματικότητας.

Η «διπλή ταυτότητα» του ήρωα δεν αποτελεί απλώς ένα αφηγηματικό στοιχείο της ταινίας, αλλά αντανakλά την κρίση ταυτότητας και κοινωνικής αναγνώρισης που χαρακτήριζε τη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία. Σε μια εποχή πολιτικής καχυποψίας και αυστηρού ελέγχου, τα όρια ανάμεσα στη νομιμότητα και την παρανομία συχνά γίνονταν

⁷⁵ Σολδάτος, Γ. (2009). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα: Αιγόκερως.

⁷⁶ Papadimitriou, L., & Tzioumakis, Y. (Eds.). (2012). *Greek cinema: Texts, histories, identities*. Bristol, UK: Intellect.

⁷⁷ Κολιοδήμος, Δ. (2011). *Λεξικό ελληνικών ταινιών*. Αθήνα: Μίλητος, σ.125

ασαφή. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ταυτότητα του ατόμου δεν διαμορφώνεται αποκλειστικά από τα προσωπικά του χαρακτηριστικά, αλλά επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τον τρόπο με τον οποίο το αντιλαμβάνονται και το αντιμετωπίζουν οι άλλοι. Έτσι, το άτομο δεν παρουσιάζεται ως μια σταθερή και δεδομένη οντότητα, αλλά ως αποτέλεσμα κοινωνικών και ιδεολογικών διαδικασιών που καθορίζουν τη θέση και τον ρόλο του μέσα στην κοινωνία.

Σύμφωνα με τον Althusser, η ιδεολογία λειτουργεί μέσω της «προσφώνησης», δηλαδή της διαδικασίας κατά την οποία το άτομο αναγνωρίζει τον εαυτό του μέσα σε μια κοινωνικά κατασκευασμένη ταυτότητα. Έτσι στην περίπτωση του Δράκου, ο ήρωας προσφωνείται ως εγκληματίας και σταδιακά, εσωτερικεύει αυτή την ταυτότητα. Η διαδικασία αυτή δεν είναι απλώς ψυχολογική, αλλά βαθιά πολιτική, καθώς αποκαλύπτει τη δύναμη των ιδεολογικών μηχανισμών να διαμορφώνουν την κοινωνική πραγματικότητα.⁷⁸

Όπως επισημαίνει η Α. Βουτσαδάκη, ο *Δράκος* συγκροτεί ένα σύμπαν όπου η ταυτότητα δεν αποτελεί σταθερή κατηγορία, αλλά παράγεται μέσα από κοινωνικές προβολές και μηχανισμούς εξουσίας. Ο ήρωας δεν είναι αυτό που «είναι», αλλά αυτό που οι άλλοι βλέπουν σε αυτόν, γεγονός που αποκαλύπτει τη βαθιά κοινωνική και ιδεολογική φύση της ταυτότητας.⁷⁹

Επιπροσθέτως, η θεωρία της ηγεμονίας του Gramsci επιτρέπει την κατανόηση της συλλογικής διάστασης αυτής της διαδικασίας. Η αποδοχή του «δράκου» από τον υπόκοσμο δεν είναι τυχαία αφού αντανακλά την εσωτερίκευση των κυρίαρχων αφηγήσεων και την ανάγκη της κοινωνίας να αναπαράγει συγκεκριμένους ρόλους. Όπως αναφέρει και ο Ν. Δεμερτζής, ο φόβος λειτουργεί ως βασικός μηχανισμός κοινωνικής συνοχής, ενισχύοντας την αποδοχή της εξουσίας και των αφηγήσεών της.⁸⁰

5.4.2 Ο φόβος ως κοινωνικός και ιδεολογικός μηχανισμός

⁷⁸ Αλτουσέρ, Λ. (2025). *Για την αναπαραγωγή: Ιδεολογία και ιδεολογικοί μηχανισμοί του κράτους* (Τ. Μπετζέλος, Μετ.). Εκτός Γραμμής.

⁷⁹ Βουτσαδάκη, Α. (2006). *Ο Δράκος του Νίκου Κούνδουρου*. Ένας πολιτικός κινηματογράφος. Αθήνα: Αιγόκερως.

⁸⁰ Δεμερτζής, Ν. (1996). *Ο λόγος του εθνικισμού*. Αμφίσημο σημασιολογικό πεδίο και σύγχρονες τάσεις Αθήνα: Σακκούλας.

Η έννοια του φόβου αποτελεί κεντρικό άξονα της ταινίας και συνδέεται άμεσα με τη λειτουργία της ιδεολογίας. Ο φόβος δεν παρουσιάζεται ως ατομικό συναίσθημα, αλλά ως συλλογική εμπειρία, η οποία διαμορφώνει τις κοινωνικές σχέσεις και τις μορφές εξουσίας. Στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, ο φόβος συνδέεται με την πολιτική καταστολή, την επιτήρηση και την αβεβαιότητα. Όπως επισημαίνει ο Mazower, η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια του κράτους να ελέγξει τη συλλογική μνήμη και να επιβάλει μια ενιαία εθνική αφήγηση⁸¹. Ο *Δράκος* αποτυπώνει αυτή τη συνθήκη όχι μέσω αναφοράς, αλλά μέσω της δημιουργίας ενός κόσμου όπου η καχυποψία και η ανασφάλεια είναι διάχυτες.

Η φιγούρα του Δράκου λειτουργεί ως ενσάρκωση του κοινωνικού φόβου. Δεν είναι απλώς ένας χαρακτήρας, αλλά ένα σύμβολο, πάνω στο οποίο προβάλλονται οι συλλογικές ανησυχίες και οι ιδεολογικές κατασκευές της κοινωνίας. Η ανάγκη της κοινωνίας να «αναγνωρίσει» έναν εχθρό αντανakλά αυτό που ο Žizek περιγράφει ως λειτουργία του ιδεολογικού φαντασιακού: τη δημιουργία μορφών που συγκροτούν την κοινωνική πραγματικότητα.⁸²

5.4.3. Αισθητική, μορφή και ιδεολογία

Η αισθητική της ταινίας αποτελεί σημαντικό μέρος του νοήματός της. Ο Κούνδουρος δεν χρησιμοποιεί την κινηματογραφική μορφή μόνο για να αφηγηθεί μια ιστορία, αλλά και για να εκφράσει ιδέες και κοινωνικούς προβληματισμούς. Η επιρροή του φιλμ νουάρ και του εξπρεσιονισμού είναι εμφανής στη χρήση έντονων αντιθέσεων φωτός και σκιάς, στις ασυνήθιστες γωνίες λήψης και στη σκηνογραφία. Τα στοιχεία αυτά δημιουργούν μια ατμόσφαιρα αβεβαιότητας και έντασης, η οποία αντανakλά την ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων αλλά και τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής.

Η Μαρία Κομνηνού επισημαίνει ότι ο ελληνικός κινηματογράφος της δεκαετίας του 1950 συχνά αξιοποιεί αισθητικές επιλογές που εκφράζουν τις κρίσεις και τις αντιφάσεις της

⁸¹ Mazower, M. (2000). *After the War was Over: Reconstructing the State, Family and the Law in Greece, 1943-1960*

Princeton University Press

⁸² Žižek, S. (1991). *Looking awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* MIT Press.

μεταπολεμικής περιόδου.⁸³ Στον *Δράκο*, η αισθητική συνδέεται άμεσα με το ιδεολογικό περιεχόμενο της ταινίας, καθώς παρουσιάζει έναν κόσμο ασταθή, γεμάτο αβεβαιότητα και ανασφάλεια.

Παράλληλα, η πόλη αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία της ταινίας. Δεν λειτουργεί απλώς ως χώρος όπου εξελίσσεται η δράση, αλλά ως παράγοντας που επηρεάζει ουσιαστικά τις ζωές των χαρακτήρων. Στον ελληνικό κινηματογράφο, η πόλη συνδέεται συχνά με τις εμπειρίες της νεωτερικότητας, της κοινωνικής αλλαγής και της αποξένωσης. Στον *Δράκο*, οι αστικοί χώροι παρουσιάζονται ως περιβάλλοντα μοναξιάς και κοινωνικής απομόνωσης, ενισχύοντας το αίσθημα ανασφάλειας και σύγχυσης που βιώνουν οι ήρωες. Με αυτόν τον τρόπο, η πόλη αποκτά ενεργό ρόλο στην αφήγηση και συμβάλλει στη διαμόρφωση του συνολικού νοήματος της ταινίας.

5.4.4 Το καρναβάλι ως τόπος μνήμης και ανατροπής

Η σκηνή του καρναβαλιού αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά σημεία της ταινίας, καθώς συμπυκνώνει τις βασικές θεματικές της. Η μεταμφίεση και η ανατροπή των κοινωνικών ρόλων δημιουργούν μια κατάσταση προσωρινής ελευθερίας, όπου τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας καταρρέουν.

Η ανάλυση αυτής της σκηνής μπορεί να συνδεθεί με τη θεωρία Bakhtin για το καρναβάλι, το οποίο λειτουργεί ως χώρος ανατροπής της κανονικότητας. Ωστόσο, στον *Δράκο*, η καρναβαλική αυτή λογική δεν οδηγεί σε απελευθέρωση, αλλά σε περαιτέρω σύγχυση και εγκλωβισμό.⁸⁴ Η σκηνή αυτή μπορεί επίσης να ιδωθεί ως «τόπος μνήμης» με την έννοια του Nora, καθώς συγκεντρώνει και αναπαριστά τις κοινωνικές εντάσεις της εποχής. Η συλλογική εμπειρία του καρναβαλιού λειτουργεί ως μεταφορά για τη συλλογική μνήμη, η οποία δεν είναι σταθερή αλλά διαρκώς μεταβαλλόμενη.

5.4.5 Δημόσια ιστορική μνήμη και κινηματογραφική αναπαράσταση

⁸³ Κομνηνού, Μ. (2001). *Από την αγορά στο θέαμα: Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950–2000*. Εκδόσεις Παπαζήση

⁸⁴ Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Indiana University Press.

Η ταινία *Ο Δράκος* συμβάλλει στη συγκρότηση μιας εναλλακτικής αφήγησης για το μετεμφυλιακό τραύμα, η οποία αντιστέκεται στην επίσημη αφήγηση. Αντί να αναπαριστά άμεσα τα ιστορικά γεγονότα, δημιουργεί ένα φαντασιακό πεδίο όπου το τραύμα της μετεμφυλιακής περιόδου εκφράζεται έμμεσα.

Ο Α. Λιάκος υποστηρίζει ότι η δημόσια μνήμη στην Ελλάδα χαρακτηρίζεται από συγκρούσεις μεταξύ αφηγήσεων. Ο *Δράκος* του Κούνδουρου εντάσσεται σε αυτή τη δυναμική, προσφέροντας μια εναλλακτική οπτική που αναδεικνύει τις τραυματικές εμπειρίες του Εμφυλίου που αποκλείονται από την επίσημη ιστορία.⁸⁵

Παράλληλα, όπως σημειώνει ο Ε. Χατζηβασιλείου, η μετεμφυλιακή ελληνική κουλτούρα διαμορφώνεται μέσα από ένα καθεστώς «σιωπηλής μνήμης, όπου τα συλλογικά τραύματα του Εμφυλίου και της πολιτικής βίας δεν εκφράζονται άμεσα, αλλά υπονοούνται μέσα από αποσιωπήσεις, υπαινιγμούς και τραυματικές αφηγήσεις. Η δημόσια σφαίρα της εποχής, επηρεασμένη από τον φόβο, τη λογοκρισία και την ανάγκη κοινωνικής ομαλοποίησης, απέφυγε την ανοιχτή αναμέτρηση με το παρελθόν, με αποτέλεσμα το τραύμα να επιβιώνει ως υπόκωφη παρουσία στην καθημερινή ζωή και στην καλλιτεχνική έκφραση. Η ταινία ενσαρκώνει ακριβώς αυτή τη συνθήκη σιωπής, μετατρέποντας τη σε αισθητική και αφηγηματική στρατηγική: οι παύσεις, τα βλέμματα, οι αποσπασματικοί διάλογοι και η έλλειψη άμεσης πολιτικής αναφοράς λειτουργούν ως φορείς μιας καταπιεσμένης μνήμης που δεν μπορεί να ειπωθεί ανοιχτά. Έτσι, το ανείπωτο αποκτά κεντρική σημασία, καθώς η απουσία λόγου δεν δηλώνει λήθη, αλλά αντιθέτως την αδυναμία πλήρους επεξεργασίας του ιστορικού τραύματος.⁸⁶

Η έννοια της «προσθετικής μνήμης» της Landsberg είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο η ταινία επηρεάζει τον θεατή. Μέσω της αισθητικής και της αφήγησης της, δημιουργεί μια βιωματική εμπειρία που επιτρέπει την κατανόηση του ιστορικού τραύματος.⁸⁷ Η συμβολή του Κούνδουρου έγκειται στη δημιουργία ενός έργου που, μέσω της αισθητικής του, μετασχηματίζει το ιστορικό τραύμα σε κινηματογραφική εμπειρία. Η ταινία παραμένει επίκαιρη, καθώς θέτει θεμελιώδη ερωτήματα για τη σχέση μεταξύ μνήμης, ταυτότητας και εξουσίας.

⁸⁵ Λιάκος, Α. (2012). *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*. Αθήνα: Πόλις.

⁸⁶ Χατζηβασιλείου, Ε. (2010). *Εισαγωγή στην ιστορία του μεταπολεμικού κόσμου*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

⁸⁷ Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory*. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. Columbia University Press

Κατά συνέπεια, η αρχική υποδοχή της ταινίας υπήρξε εξαιρετικά αρνητική. Είναι χαρακτηριστικό πως οι εφημερίδες της εποχής *Εστία* και *Αυγή*, κριτικοί και πολιτικοί κύκλοι της εποχής κατηγόρησαν τον Κούνδουρο για «ανθελληνισμό» και απαισιοδοξία, ενώ υπήρξαν ακόμη και παρεμβάσεις της εισαγγελίας για τον έλεγχο της ταινίας. Ωστόσο, η μεταγενέστερη αποτίμηση του έργου ανέτρεψε πλήρως αυτή την εικόνα. Με την πάροδο του χρόνου, *Ο Δράκος* αναγνωρίστηκε ως μία από τις σημαντικότερες ελληνικές ταινίες όλων των εποχών και εντάχθηκε στον κινηματογραφικό κανόνα της χώρας.⁸⁸

⁸⁸ Κερσανίδης, Σ. (2020, 13 Δεκεμβρίου). *Το πληθωρικό σινεμά του Νίκου Κούνδουρου*. Η Εποχή.
<https://epohi.gr/articles/to-plhthoriko-sinema-toy-nikoy-koyndoyroy/>

Κεφάλαιο 6: Το Ποτάμι (1959): Ο Εμφύλιος Πόλεμος και η κοινωνική διάσταση του πολιτικού διχασμού

6.1. Ο ελληνικός κινηματογράφος τη δεκαετία του 1960: μνήμη, λήθη και πολιτισμικό τραύμα

Η δεκαετία του 1960 αποτελεί κομβική περίοδο στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς συνδυάζει την κορύφωση της εμπορικής παραγωγής με τη σταδιακή εμφάνιση ενός νέου, κριτικού κινηματογραφικού λόγου. Πρόκειται για μια εποχή έντονων κοινωνικών και πολιτικών αντιφάσεων, όπου η οικονομική ανάπτυξη, η αστικοποίηση και η πολιτισμική ανάπτυξη συνυπάρχουν με τη σιωπηλή παρουσία του Εμφυλίου Πολέμου ως άλυτου ιστορικού τραύματος. Ο κινηματογράφος της δεκαετίας αυτής λειτουργεί ως πεδίο διαπραγμάτευσης της σχέσης ανάμεσα στην ιστορία, τη μνήμη και τη λήθη.

Σύμφωνα με τον Γ. Σολδάτο η δεκαετία του 1960 σηματοδοτεί την πλήρη ωρίμανση της κινηματογραφικής βιομηχανίας στην Ελλάδα, με υψηλό αριθμό παραγωγών και μαζική προσέλευση του κοινού. Οι ταινίες της περιόδου ανταποκρίνονται στις ανάγκες ψυχαγωγίας μιας κοινωνίας που επιδιώκει τη σταθερότητα και την κανονικότητα μετά τις τραυματικές εμπειρίες της δεκαετίας του 1940. Ωστόσο, κάτω από την επιφάνεια της εμπορικής επιτυχίας, ο κινηματογράφος καταγράφει τις εντάσεις, τις ανισότητες και τις ιδεολογικές ρωγμές της μετεμφυλιακής Ελλάδας.⁸⁹

Ο κινηματογράφος λειτουργεί ως «οπτική ιστορία», όχι μόνο μέσα από άμεσες αναπαραστάσεις γεγονότων, αλλά κυρίως μέσω της καθημερινότητας, των αφηγηματικών μοτίβων και των σιωπών που ενσωματώνει⁹⁰. Στη δεκαετία του 1960, η απουσία άμεσων αναφορών στον Εμφύλιο δεν συνιστά αμνησία, αλλά ενεργό μηχανισμό λήθης, ο οποίος ενισχύει την κοινωνική συνοχή. Η κινηματογραφική αφήγηση προκρίνει τον έρωτα, την

⁸⁹ Σολδάτος, Γ. (2010). *Ιστορία του νεοελληνικού κινηματογράφου* (Τόμος Β'). Αθήνα: Αιγόκερως

⁹⁰ Λεμονίδου, Ε. (2017). *Η ιστορία στην μεγάλη οθόνη. Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*. Αθήνα: Ταξιδευτής.

οικογένεια και την κοινωνική άνοδο, αποσιωπώντας τις πολιτικές συγκρούσεις που εξακολουθούν να πλήττουν το κοινωνικό πεδίο.⁹¹

Η Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν αναλύει τη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία ως χώρο συγκρουόμενων μνημονικών καθεστώτων, όπου η επίσημη ιστορία επιβάλλει τη λήθη, ενώ η βιωμένη μνήμη επιμένει υπόγεια. Ο κινηματογράφος της δεκαετίας του 1960 εντάσσεται σε αυτή τη δυναμική, καθώς λειτουργεί ταυτόχρονα ως μηχανισμός εξομάλυνσης και ως φορέας έμμεσων τραυματικών αναφορών. Η απώλεια, η σιωπή και ο κοινωνικός αποκλεισμός εμφανίζονται συχνά ως υπαρξιακά ή ηθικά ζητήματα, αποσυνδεδεμένα φαινομενικά από την ιστορική τους αιτία. Η έννοια της βιωμένης μνήμης και των «αντι-αρχείων» που αναφέρουν στο έργο τους οι Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Βασίλης Δαλκαβούκης και Ελένης Καλλιμοπούλου, αξιοποιείται από τον Κούνδουρο στο *Ποτάμι*, το οποίο πραγματεύεται διεξοδικά τα ανθρώπινα βιώματα, τις περιθωριοποιημένες φωνές και την εναλλακτική ανάγνωση της ιστορίας. Η ταινία λειτουργεί στη λογική της «ιστορία από τα κάτω», όπως προσδιορίζεται στο έργο της Μπούσχοτεν, αναδεικνύοντας εμπειρίες και αφηγήσεις που συχνά απουσιάζουν από τα επίσημα κρατικά αρχεία.⁹² Αυτή η προσέγγιση μπορεί να αξιοποιηθεί στην ανάλυση του έργου του Νίκου Κούνδουρου, καθώς οι χαρακτήρες της ταινίας κινούνται στο περιθώριο της κυρίαρχης κοινωνικής αφήγησης και εκφράζουν τις αντιφάσεις της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Η ποιητική και αποσπασματική μορφή της ταινίας μπορεί επίσης να θεωρηθεί ως μια μορφή «αντί-αρχείου», αφού δεν παρουσιάζει την ιστορία με γραμμικό ή επίσημο τρόπο, αλλά μέσα από βιώματα, εικόνες και προσωπικές διαδρομές που αναδεικνύουν τη συλλογική μνήμη και την κοινωνική εμπειρία.

Η δεκαετία του 1960 στην Ελλάδα χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια εκσυγχρονισμού της χώρας, τη σταδιακή οικονομική ανάπτυξη, αλλά και από έντονες πολιτικές αντιθέσεις που είχαν τις ρίζες τους στον Εμφύλιο Πόλεμο και στη μετεμφυλιακή πραγματικότητα. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, ο Κούνδουρος διαμορφώνει ένα κινηματογραφικό έργο που στο σύνολό του υπερβαίνει την αφηγηματική αναπαράσταση και αλληγορικά πάνω στην

⁹¹ Λεμονίδου, Ε. (2017), ο.π.

⁹² Βαν Μπούσχοτεν, Ρ., Δαλκαβούκης, Β., & Καλλιμοπούλου, Ε. (2021). Αρχεία, αντι-αρχεία και προφορική ιστορία. Εισαγωγή. Στο Ρ. Βαν Μπούσχοτεν, Β. Δαλκαβούκης, & Ε. Καλλιμοπούλου (Επιμ.), *Προφορική ιστορία και αντι-αρχεία: Φωνές, εικόνες και τόποι* (σσ. 8–30). Ένωση Προφορικής Ιστορίας

ανθρώπινη κατάσταση, την κοινωνική περιθωριοποίηση και την αναζήτηση ελευθερίας.⁹³ Η παραγωγή της ταινίας συμπίπτει με μια περίοδο κατά την οποία ο ελληνικός κινηματογράφος αναζητούσε νέες εκφραστικές μορφές και επιχειρούσε να απομακρυνθεί από τα συμβατικά πρότυπα των εμπορικών παραγωγών της εποχής. Έτσι αναπτύχθηκε ένα πιο καλλιτεχνικό και πολιτικά ανήσυχο ρεύμα δημιουργών.⁹⁴ Ο Κούνδουρος συγκαταλέγεται σε αυτούς που προσπάθησαν να ανανεώσουν τη γλώσσα του ελληνικού κινηματογράφου, επηρεασμένοι τόσο από τον ιταλικό νεορεαλισμό όσο και από τα ευρωπαϊκά κινηματογραφικά ρεύματα της εποχής.⁹⁵

Ταυτόχρονα, το πολιτικό κλίμα παρέμενε ασταθές, καθώς η μετεμφυλιακή καταστολή, η κρατική επιτήρηση και οι ιδεολογικοί διαχωρισμοί επηρέαζαν βαθιά την καθημερινή ζωή. Οι καλλιτέχνες της εποχής συχνά χρησιμοποιούσαν συμβολισμούς και αλληγορίες προκειμένου να εκφράσουν έμμεσα την κριτική τους απέναντι στην εξουσία και στην κοινωνική πραγματικότητα. Στο έργο του Κούνδουρου, η χρήση της εικόνας, του τοπίου και της αποσπασματικής αφήγησης αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς λειτουργεί ως μέσο υπαινικτικής πολιτικής και υπαρξιακής έκφρασης.

Εξάλλου, δεκαετία του 1960 είναι η εποχή κατά την οποία διαμορφώνονται οι συνθήκες για την εμφάνιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Το κινηματογραφικό έργο του Κούνδουρου λειτουργεί ως οδηγός προς αυτή την κατεύθυνση, μέσα από τις αλλαγές που ο δημιουργός εισάγει αφηγηματικά και ιδεολογικά και τις οποίες αξιοποιήσει στη συνέχεια ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK). Ο NEK, όπως επισημαίνει και ο Σ. Βαλούκος, συγκροτείται ως αντίδραση τόσο στον εμπορικό κινηματογράφο όσο και στο καθεστώς ιδεολογικής σιωπής που χαρακτηρίζει τη μετεμφυλιακή Ελλάδα. Η ανάγκη για πολιτική και αισθητική ρήξη οδηγεί σε νέες αφηγηματικές μορφές και σε διαφορετική πρόσληψη της ιστορίας.⁹⁶

Η ταινία «Ποτάμι» (1960) κατέχει ιδιαίτερη θέση τόσο στην πορεία του Νίκου Κούνδουρου όσο και στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Αρχικά, προβλήθηκε στο 1ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1960, όπου απέσπασε το

⁹³ Karalis, V. (2012). *A history of Greek cinema*. Continuum.

⁹⁴ Σολδάτος, Γ. (2010). *Ιστορία του νεοελληνικού κινηματογράφου* (Τόμος Β'). Αθήνα: Αιγόκερως

⁹⁵ Eleftheriotis, D. (2001). *Popular cinemas of Europe: Studies of texts, contexts, and frameworks*. Continuum.

⁹⁶ Βαλούκος, Σ. (2011). *Νέος ελληνικός κινηματογράφος 1965–1981: Ιστορία και πολιτική*. Αιγόκερως

βραβείο σκηνοθεσίας για τον Κούνδουρο και το βραβείο μουσικής για τον Μάνο Χατζιδάκι. Επιπλέον, η διεθνής αναγνώριση της ταινίας επιβεβαιώθηκε με τη βράβευση του Κούνδουρου για τη σκηνοθεσία στο Φεστιβάλ της Βοστώνης. Τέλος, το «Ποτάμι» ξεχωρίζει για τη μορφή του, καθώς αποτελεί μια από τις πρώτες ελληνικές ταινίες που συνδυάζουν διαφορετικές αυτοτελείς ιστορίες σε μια ενιαία αφηγηματική σύνθεση, αναδεικνύοντας τις κοινωνικές και ανθρώπινες εμπειρίες της μεταπολεμικής Ελλάδας.

Επιπλέον, σύμφωνα με τον Σολδάτο, το «Ποτάμι» θεωρείται μία από τις ταινίες που προετοίμασαν το έδαφος για την εμφάνιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Η απομάκρυνσή του από τις συμβάσεις του εμπορικού κινηματογράφου, η έμφαση στην καλλιτεχνική έκφραση, η αφηγηματική του πρωτοτυπία και η προσπάθεια διερεύνησης κοινωνικών και υπαρξιακών ζητημάτων αποτελούν στοιχεία που θα χαρακτηρίσουν αργότερα το έργο των δημιουργών του ΝΕΚ. Για τον λόγο αυτό, ο Σολδάτος εντάσσει το «Ποτάμι» στις ταινίες που λειτούργησαν ως πρόδρομοι της ανανέωσης του ελληνικού κινηματογράφου κατά τις επόμενες δεκαετίες.⁹⁷

6.2. Καλλιτεχνική παραγωγή του έργου «Το Ποτάμι»

Το *Ποτάμι* διαφοροποιείται, όπως προαναφέρθηκε, από τις συμβατικές αφηγηματικές δομές της λαϊκότητας, που χαρακτηρίζουν τον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '50, καθώς δεν υιοθετεί ενιαία, γραμμική αφήγηση, αλλά παρουσιάζει τέσσερις επιμέρους ιστορίες, με θεματική σύνδεση μέσα από το μοτίβο του ταξιδιού και της αναζήτησης. Η ταινία χαρακτηρίζεται από ποιητική ατμόσφαιρα, έντονο συμβολισμό και ιδιαίτερη αισθητική προσέγγιση. Το φυσικό τοπίο στο *Ποτάμι* -ο ποταμός Στρυμόνας όπου έγιναν τα γυρίσματα- αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο και μετατρέπεται σε χώρο ελευθερίας αλλά και υπαρξιακής περιπλάνησης για τους ήρωες. Μέσα από αυτή τη σκηνοθετική επιλογή, ο Κούνδουρος επιχειρεί να αναδείξει την αποξένωση του σύγχρονου ανθρώπου και την αδυναμία του να ενταχθεί σε ένα αυστηρά οργανωμένο κοινωνικό σύστημα.⁹⁸ Αυτό γίνεται αισθητό μέσα από τις τάσεις φυγής των ηρώων του έργου, για τους οποίους το αφιλόξενο περιβάλλον του ποταμού αποτελεί εμπόδιο στην επιβίωσή τους. Ειδικότερα η

⁹⁷ Σολδάτος, Γ. (2010). *Ιστορία του νεοελληνικού κινηματογράφου* (Τόμος Β'). Αθήνα: Αιγόκερως

⁹⁸ Karalis, V. (2012). *A history of Greek cinema*. Continuum

προσπάθεια των ληστών να διαφύγουν με τον κλεμμένο σταυρό, συνάμα με την θρησκόληπτη πεποίθηση του ενός εκ των τριών, το ερωτευμένο ζευγάρι με το απλανές βλέμμα της κοπέλας αλλά και οι στρατιώτες που νιώθουν βαριά σχεδόν αγγαρεία τη θητεία τους στην παραμεθόριο, μας δείχνουν την προσπάθεια του ανθρώπου να εκπληρώσει τις προσδοκίες του σε ένα περιβάλλον που εμφανίζονται πειρασμοί, εξωγενείς πιέσεις και κοινωνικοπολιτικές επιταγές.

Επιπλέον, η ταινία αντανακλά τη γενικότερη αναζήτηση ταυτότητας που χαρακτήριζε τη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία. Η Ελλάδα στο κατώφλι της δεκαετίας του 1960 βρισκόταν ανάμεσα στην παράδοση και τον εκσυγχρονισμό, ανάμεσα στις μνήμες του πολέμου και στην επιθυμία για πρόοδο. Αυτή η διττή πραγματικότητα αποτυπώνεται στο έργο του Κούνδουρου μέσω της σύγκρουσης ανάμεσα στο φυσικό και το κοινωνικό περιβάλλον, αλλά και μέσω της παρουσίας χαρακτήρων, που μοιάζουν διαρκώς να βρίσκονται σε μετάβαση.⁹⁹

Παράλληλα, η κινηματογραφική γλώσσα του Κούνδουρου συνδέεται με την προσπάθεια δημιουργίας ενός «ποιητικού κινηματογράφου», ο οποίος απομακρύνεται από τον ρεαλισμό και επιδιώκει να λειτουργήσει περισσότερο σε επίπεδο συμβόλων και συναισθημάτων. Η επιλογή αυτή συνδέεται και με τις διεθνείς καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής, όπως η γαλλική *Nouvelle Vague* και οι αναζητήσεις του ευρωπαϊκού μοντερνισμού. Ωστόσο, ο Κούνδουρος προσαρμόζει αυτές τις επιρροές στην ελληνική πραγματικότητα και το μετεμφυλιακό κλίμα της αμφισβήτησης και της απομόνωσης, δημιουργώντας ένα έργο βαθιά συνδεδεμένο με την πολιτισμική και ιστορική εμπειρία της χώρας.¹⁰⁰

Μέσα από τη συμβολική του γλώσσα, την έμφαση στους σκηνικούς χώρους και την αποσπασματική αφήγηση, το «Ποτάμι» εκφράζει τη μετάβαση μιας κοινωνίας που προσπαθεί να συμφιλιώσει το τραυματικό παρελθόν με την προσδοκία ενός διαφορετικού μέλλοντος. Το έργο του Κούνδουρου παραμένει έως σήμερα σημαντικό τεκμήριο της πολιτισμικής και ιδεολογικής αναζήτησης της μεταπολεμικής Ελλάδας και αποτελεί

⁹⁹ Σολδάτος, Γ. (2010). *Ιστορία του νεοελληνικού κινηματογράφου* (Τόμος Β'). Αθήνα: Αιγόκερως

¹⁰⁰ Eleftheriotis, D. (2001). *Popular cinemas of Europe: Studies of texts, contexts, and frameworks*. Continuum.

χαρακτηριστικό παράδειγμα της σχέσης ανάμεσα στον κινηματογράφο και την ιστορική συγκυρία μέσα στην οποία αυτός παράγεται.¹⁰¹

Αφήγηση και χαρακτήρες

Στο *Ποτάμι*, οι πρωταγωνιστές δεν λειτουργούν ως αυτόνομα υποκείμενα, αλλά ως συμβολικές μορφές που εκφράζουν υπαρξιακές και κοινωνικές συγκρούσεις της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Η ταινία αποτελείται, όπως προαναφέρθηκε, από τέσσερις παράλληλες ιστορίες, οι οποίες συνδέονται μέσω του μοτίβου ενός ποταμού, που λειτουργεί ως συμβολικό όριο ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, την επιθυμία και τη ματαίωση, την ελευθερία και τον εγκλωβισμό.

Ειδικότερα, στην ιστορία των τριών ληστών που κλέβουν τον σταυρό, ο Κούνδουρος εκφράζει συμβολικά τη σύγκρουση ανάμεσα στην απληστία (παραπομπή στον καιροσκοπισμό και τις ηθικές στρεβλώσεις της πολεμικής και μεταπολεμικής περιόδου) και τη μεταφυσική τιμωρία (θεία δίκη). Οι ήρωες αυτοί κινούνται διαρκώς προς μια υπέρβαση, χωρίς όμως να κατορθώνουν πάντα να την ολοκληρώνουν. Το ποτάμι γίνεται ο χώρος δοκιμασίας, αλλά ταυτόχρονα και μετάβασης, όπου οι χαρακτήρες έρχονται αντιμέτωποι με τα όρια τους. Ο Κούνδουρος δημιουργεί «αντίήρωες», δηλαδή πρόσωπα τραυματισμένα και βαθιά ποιητικά, τα οποία δεν ακολουθούν την ρεαλιστική αφήγηση των ιστοριών τους, αλλά γίνονται υποκείμενα μιας αλληγορικής κινηματογραφικής γραφής. Με αυτόν τον τρόπο οι πρωταγωνιστές αποκτούν συλλογική διάσταση και εκφράζουν την αγωνία μιας κοινωνίας που προσπαθεί να επουλώσει τα τραύματα του Εμφυλίου.¹⁰²

Ο τρόπος αφήγησης της ταινίας είναι εξίσου πρωτοποριακός. Ο Κούνδουρος εγκαταλείπει τη γραμμική αφήγηση και υιοθετεί μια αποσπασματική και πολυεστιακή δομή για να παρουσιάσει τις ιστορίες του. Οι τέσσερις ιστορίες αναπτύσσονται παράλληλα και συνδέονται τόσο θεματικά όσο και συμβολικά. Τα σώματα των ηρώων βρίσκονται σε διαρκή κίνηση και περιπλάνηση, γεγονός που μετατρέπει την αφήγηση σε μια «σωματική οδύσσεια». Οι χαρακτήρες δεν εξελίσσονται μέσα από διαλόγους ή ψυχολογική ανάλυση, αλλά μέσα από τη σχέση τους με τον χώρο, το τοπίο και τη σωματική δοκιμασία. Το

¹⁰¹ Σολδάτος, Γ. (2010). *Ιστορία του νεοελληνικού κινηματογράφου* (Τόμος Β'). Αθήνα: Αιγόκερως

¹⁰² Σολδάτος, Γ.ο.π.

ποτάμι, τα σύνορα και το ναρκοπέδιο λειτουργούν ως δραματικοί τόποι που καθορίζουν τη μοίρα των προσώπων.¹⁰³ Η αφήγηση δεν βασίζεται αποκλειστικά στην πλοκή, αλλά κυρίως στην εικαστική σύνθεση του κάδρου και στη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, που ενισχύει τον λυρικό χαρακτήρα της ταινίας.¹⁰⁴

Τα πρόσωπα στο «Ποτάμι» νιώθουν μοναξιά και ματαίωση. Δεν μπορούν να αποδεχτούν την κατάστασή τους και επιζητούν μια σωτηρία. Χαρακτηριστική είναι η ιστορία του μικρού κοριτσιού και του νεαρού βοσκού που ωριμάζουν και βιώνουν αιφνίδια την σκληρή πραγματικότητα και τη θέληση για μια νέα ζωή χωρίς περιορισμούς και πατρική βία. Η κόρη του στρατιωτικού ενσαρκώνει την καταπίεση και τον παγιδευμένο άνθρωπο, όπως δηλώνει ο Κούνδουρος μέσα στην μετεμφυλιακή κοινωνία.¹⁰⁵

Το έργο του Αντώνη Σαμαράκη «Γιατί;» αποτέλεσε το εναρκτήριο λάκτισμα της ιδέας για το σενάριο της ταινίας *Το Ποτάμι*. Αν και οι ήρωες στο κείμενο του Σαμαράκη είναι δύο στρατιώτες αντίπαλων στρατοπέδων, οι σεναριογράφοι της ταινίας Ιάκωβος Καμπανέλλης και Νότης Περγιάλης προσθέτουν και τις υπόλοιπες ιστορίες. Στο σενάριό τους, η περιοχή πέρα από το ποτάμι γίνεται ένας ιδεατός χώρος ελευθερίας. Τα σώματα προσπαθούν να βιώσουν την ελπίδα μιας νέας ζωής. Ο βούρκος κοντά στο ποτάμι δοκιμάζει την παρέα των ληστών, οι οποίοι μεταβάλλονται ψυχολογικά ύστερα την κλοπή του σταυρού. Τα συναισθήματα και οι συνειδήσεις πλέκονται σε ένα συνονθύλευμα εξέγερσης προς το θρησκευτικό κατεστημένο, αλλά και διαπίστωσης της χριστιανικής αμαρτίας. Το ερωτευμένο ζευγάρι επιζητά την ελευθερία της αγάπης πέρα από τις ταξικές επιταγές. Και τέλος, ακολουθεί μια ιστορία μικρών ηρώων. Ο Κούνδουρος τοποθετεί μια προσήμανση της επόμενης ταινίας του, «Μικρές Αφροδίτες» (1963) μέσα στο *Ποτάμι*, η οποία φαίνεται ασύνδετη με το ευρύτερο πλαίσιο των υπόλοιπων ιστοριών, έχοντας το πρώτο ερωτικό σκίρτημα ως βασική ιδέα.

6.3. Πολιτική και ιδεολογική ανάγνωση της ταινίας

Το *Ποτάμι* γεννιέται μέσα σε μια Ελλάδα βαθιά διχασμένη. Ο Εμφύλιος Πόλεμος έχει τυπικά λήξει, όμως οι ιδεολογικές του συνέπειες διαπερνούν κάθε πτυχή της κοινωνικής ζωής στην εποχή κατά την οποία γυρίζεται η ταινία. Η κρατική εξουσία εξακολουθεί να

¹⁰³ Σολδάτος, Γ. (2009). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα: Αιγόκερως

¹⁰⁴ Κούνδουρος Γ. (1998). *Stopcarre. Νίκος Κούνδουρος*. Αθήνα: Καστανιώτη

¹⁰⁵ Σολδάτος, Γ. (2010). *Ιστορία του νεοελληνικού κινηματογράφου* (Τόμος Β'). Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 99

ενισχύει ένα αφήγημα εθνικής ενότητας και κανονικότητας, το οποίο στηρίζεται στον αντικομμουνισμό, στον κοινωνικό αποκλεισμό και στον συστηματικό έλεγχο της πολιτιστικής παραγωγής, το οποίο αναπαράγεται και κινηματογραφικά. Η προσέγγιση του Κούνδουρου λειτουργεί ως αντίβαρο στο κυρίαρχο αφήγημα. Η ταινία εντάσσεται στον πολιτικό κινηματογράφο της περιόδου, που όπως σημειώνει ο Γιάννης Σολδάτος, ο λειτουργεί συχνά ως τόπος «μεταμφιεσμένης μνήμης», όπου το ανείπωτο της ιστορίας επιστρέφει μέσα από υπαινιγμούς, σύμβολα και αφαιρετικές μορφές.¹⁰⁶

Ο Νίκος Κούνδουρος προσδίδει βιωματικά στοιχεία στο *Ποτάμι*, παραπέμποντας υπαινικτικά στην πολιτική καταστολή που βίωσε ο ίδιος κατά την εξορία στη Μακρόνησο, γι' αυτό και εξ αρχής αρνείται να υιοθετήσει τον καθησυχαστικό ρεαλισμό του εμπορικού κινηματογράφου. Στο ημερολόγιό του «Μνήμη Απειθάρχητη», αναφέρει ότι κάτι σημαίνει γι αυτόν αυτή η ταινία, από τη στιγμή που πραγματεύεται πάλι τη μοίρα των παγιδευμένων ανθρώπων. Πιθανότατα η εμμονή του γύρω από τον παγιδευμένο άνθρωπο ήταν η προσωπική του περιπέτεια.¹⁰⁷ Το *Ποτάμι* δεν κατονομάζει εχθρούς ούτε προτείνει λύσεις· αντιθέτως, εκθέτει μια κοινωνία παγιδευμένη σε δομές εξουσίας που παρουσιάζονται ως φυσικές και αναπόφευκτες. Η πολιτική διάσταση του έργου δεν εμφανίζεται μέσα από ρητορικές διακηρύξεις των ιστοριών, αλλά αποτυπώνεται μέσα από τις μορφές των ηρώων, το ρυθμό της αφήγησης και τη σιωπή.

Το Ποτάμι ως σύμβολο

Η συμβολική διάσταση του ποταμού συγκροτεί τον κεντρικό άξονα της ταινίας. Το ποτάμι δεν λειτουργεί απλώς ως σκηνικό της δράσης, αλλά ως αλληγορία της ιστορικής ροής: συνεχής, αμείλικτη, αδιάφορη απέναντι στο ανθρώπινο υποκείμενο. Η κατεύθυνσή του δεν επιλέγεται· επιβάλλεται. Με αυτόν τον τρόπο, το ποτάμι ενσαρκώνει την εμπειρία μιας κοινωνίας που βιώνει την ιστορία ως μοίρα. Ο Κούνδουρος αξιοποιεί το στοιχείο του νερού και της ροής για να αποδώσει βαθύτερες υπαρξιακές, κοινωνικές και ιστορικές σημασίες, μετατρέποντας το ποτάμι σε σύνορο ανάμεσα σε αντίθετους κόσμους: ζωή και θάνατο, ελευθερία και εγκλωβισμό, επιθυμία και απώλεια.

¹⁰⁶ Σολδάτος, Γ. (2009). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα: Αιγόκερως, σ.198

¹⁰⁷ Κούνδουρος, Ν. (2014). *Μνήμη απειθάρχητη*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, σ. 75

Οι τέσσερις ιστορίες γύρω από το ποτάμι εκτυλίσσονται στα σύνορα μιας ακαθόριστης εμπόλεμης περιοχής, που η ταινία δεν κατονομάζει. Το ποτάμι εμφανίζεται ως τόπος μετάβασης και δοκιμασίας. Οι ήρωες που επιχειρούν να το διασχίσουν ή να κινηθούν γύρω από αυτό έρχονται αντιμέτωποι με προσωπικά αδιέξοδα, φόβους και κοινωνικούς περιορισμούς. Το στοιχείο αυτό παραπέμπει στη διαχρονική συμβολική σημασία του ποταμού στη λογοτεχνία και την τέχνη, όπου συχνά εκφράζει τη μετάβαση από μία κατάσταση ύπαρξης σε μια άλλη. Στο έργο του Κούνδουρου, όμως, η μετάβαση αυτή παραμένει αβέβαιη και συχνά τραγική. Η συνεχής παρουσία συνόρων, ναρκοπεδίων και στρατιωτικών μορφών παραπέμπει έμμεσα στο νωπό τραύμα του Εμφυλίου Πολέμου και στον βαθύ διχασμό της ελληνικής κοινωνίας. Το ποτάμι λειτουργεί έτσι ως όριο ανάμεσα σε δύο κόσμους που αδυνατούν να επικοινωνήσουν ουσιαστικά.¹⁰⁸

Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η ιστορία του στρατιώτη που επικοινωνεί μουσικά με έναν απέναντι στρατιώτη της «εχθρικής» όχθης. Το ποτάμι χωρίζει τους δύο άνδρες, αλλά ταυτόχρονα γίνεται ο χώρος μέσα από τον οποίο επιχειρείται μια επαφή ξεκάθαρα ανθρώπινη, πέρα από τις πολιτικές και πολεμικές διαχωριστικές γραμμές. Ο συμβολισμός εδώ είναι έντονος: ένα φυσικό, γεωγραφικό σύνορο μετατρέπεται σε σύμβολο του ιστορικού και ιδεολογικού διχασμού της Ελλάδας μετά τον Εμφύλιο. Ωστόσο, η επικοινωνία ανάμεσα στους δύο αντίπαλους κόσμους παραμένει, κατά τον Κούνδουρο, εύθραυστη και προσωρινή, υπογραμμίζοντας τη δυσκολία συνύπαρξης και συμφιλίωσης στη μετεμφυλιακή Ελλάδα.

Παράλληλα, το ποτάμι της ταινίας συνδέεται με την έννοια της μοίρας και της αδιάκοπης ροής του χρόνου. Οι χαρακτήρες στο «Ποτάμι» μοιάζουν να παρασύρονται από δυνάμεις μεγαλύτερες από τους ίδιους, χωρίς να μπορούν να ελέγξουν την πορεία τους. Η ροή του νερού αντανakλά τη ρευστότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και τη διαρκή μεταβολή των συνθηκών ζωής. Στον κινηματογράφο του Κούνδουρου, η φύση δεν είναι ουδέτερη· αντιθέτως, λειτουργεί ως ενεργό δραματικό στοιχείο που καθορίζει τις πράξεις και την ψυχολογία των ηρώων.¹⁰⁹

Ο Κούνδουρος είναι βαθιά επηρεασμένος από την εικαστική παιδεία του, γι' αυτό και χρησιμοποιεί το ποτάμι όχι μόνο αφηγηματικά, αλλά και συμβολικά. Τα εξαιρετικά

¹⁰⁸ Σολδάτος, Γ. (2009). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα: Αιγόκερως

¹⁰⁹ Σολδάτος, Γ., ο.π.

καδραρισμένα πλάνα με το νερό, τις όχθες και τις αντανakλάσεις δημιουργούν μια ποιητική κινηματογραφική γλώσσα, όπου η εικόνα αποκτά μεγαλύτερη σημασία από τον διάλογο. Η αφήγηση στην ταινία αυτή οργανώνεται περισσότερο μέσα από ατμόσφαιρες και συμβολισμούς παρά μέσω μιας συμβατικής πλοκής. Έτσι, το ποτάμι γίνεται το σημείο σύνδεσης όλων των ιστοριών και συγχρόνως το κεντρικό σύμβολο της ανθρώπινης περιπλάνησης και αβεβαιότητας.¹¹⁰

Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος επισημαίνει ότι το τοπίο στον ελληνικό κινηματογράφο δεν είναι ποτέ ουδέτερο, αλλά λειτουργεί ως φορέας συλλογικής μνήμης και ιστορικής εμπειρίας. Η φύση παύει να λειτουργεί ως απλό σκηνικό και μετατρέπεται σε ενεργό δραματικό στοιχείο. Το ποτάμι, οι βραχώδεις εκτάσεις και οι έρημες όχθες αντανakλούν το ψυχικό και ιστορικό τραύμα της μεταπολεμικής Ελλάδας, μεταφέροντας στην εικόνα το κλίμα φόβου, διαίρεσης και αβεβαιότητας που άφησε πίσω του ο Εμφύλιος. Η φύση δεν προσφέρει ασφάλεια ή δυνατότητα διαφυγής στους ήρωες· αντίθετα, μοιάζει να τους εγκλωβίζει μέσα σε έναν χώρο όπου κυριαρχεί η απειλή και η αναμονή. Το νερό ειδικότερα αποκτά διπλή, αντιφατική σημασία: από τη μία πλευρά συνδέεται με την κάθαρση, την αναγέννηση και την πιθανότητα υπέρβασης των ιστορικών τραυμάτων, ενώ από την άλλη μετατρέπεται σε στοιχείο κινδύνου και αφανισμού, καθώς όσοι επιχειρούν να το διασχίσουν έρχονται αντιμέτωποι με τον θάνατο ή τη ματαίωση. Μέσα από αυτή την αμφισημία, ο Κούνδουρος σχολιάζει έμμεσα την ίδια την ιστορική εμπειρία της Ελλάδας της εποχής: μια κοινωνία που αναζητά τη λύτρωση και τη συμφιλίωση, αλλά παραμένει παγιδευμένη στις συνέπειες της βίας και του διχασμού. Έτσι, το ποτάμι λειτουργεί όχι μόνο ως φυσικό σύνορο αλλά και ως σύμβολο της ασταθούς σχέσης ανάμεσα στη μνήμη, την ιστορία και την ανθρώπινη επιβίωση.¹¹¹

Η δικαστική διαμάχη για το μοντάζ

Αξίζει να σημειωθεί ότι το *Ποτάμι* προβλήθηκε με δυο διαφορετικά μοντάζ: την εκδοχή του σκηνοθέτη, σε μοντάζ του Κούνδουρου και του Ντίνου Κατσουρίδη, που έκανε πρεμιέρα στο 1^ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1960, όπου οι τέσσερις ιστορίες διαδραματίζονται μπερδεμένες. Και την εκδοχή των παραγωγών, σε

¹¹⁰ Κούνδουρος Γ. (1998). *Stopcarre. Νίκος Κούνδουρος*. Αθήνα: Καστανιώτη

¹¹¹ Ξανθόπουλος, Λ. (2010). *Οι τέσσερις εποχές του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα: Κέντρο Ελληνικού Κινηματογράφου

μοντάζ του Γιάννη Πετροπουλάκη, όπου σύμφωνα με την επιθυμία των παραγωγών, οι τέσσερις ιστορίες εκτυλίσσονται ξεχωριστά και αυτοτελώς.¹¹²

Η ύπαρξη δύο διαφορετικών μοντάζ στο *Ποτάμι* -αυτής του παραγωγού και αυτής του σκηνοθέτη- αναδεικνύει με χαρακτηριστικό τρόπο τη σύγκρουση ανάμεσα στην καλλιτεχνική δημιουργία και στους μηχανισμούς εξουσίας που επιχειρούν να την ελέγξουν. Το αρχικό μοντάζ του Νίκου Κούνδουρου διατηρούσε τη μη γραμμική αφήγηση, την ποιητική ασάφεια και τον έντονα αλληγορικό χαρακτήρα της ταινίας, στοιχεία που συνέδεαν το έργο με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό και ενίσχυαν τις πολιτικές του αναφορές γύρω από τον διχασμό, τη βία και την ιστορική μνήμη. Αντίθετα, η εκδοχή που επέβαλαν οι Αμερικανοί παραγωγοί της ταινίας, με την οποία τελικά προβλήθηκε, επιχείρησε να οργανώσει τις ιστορίες με πιο συμβατικό και γραμμικό τρόπο, περιορίζοντας τη συμβολική πολυσημία και αποδυναμώνοντας τη δυνατότητα του θεατή να προσεγγίσει την ταινία ως πολιτική αλληγορία.

Η μεταβολή αυτή δεν υπήρξε απλώς μια αισθητική παρέμβαση του παραγωγού στο σκηνοθέτη της ταινίας, αλλά αποτέλεσα μια ιδεολογική πράξη, καθώς επηρέασε άμεσα τον τρόπο με τον οποίο παράγεται και προσλαμβάνεται το νόημα του έργου. Η δικαστική διαμάχη που ακολούθησε ανάμεσα στον Κούνδουρο και τους παραγωγούς της ταινίας αποκαλύπτει μια βαθύτερη αντιπαράθεση σχετικά με τον ρόλο της τέχνης: από τη μία πλευρά βρίσκεται η αντίληψη του δημιουργού για τον κινηματογράφο ως πεδίο προσωπικής και πολιτικής έκφρασης και από την άλλη η λογική της αγοράς, η οποία επιδιώκει ένα πιο ελεγχόμενο και εμπορικά προσβάσιμο αποτέλεσμα. Όπως επισημαίνει και ο ίδιος ο Κούνδουρος, το μοντάζ γίνεται τον χώρο όπου η ιδεολογία αποκτά κινηματογραφική μορφή, γεγονός που καθιστά την παρέμβαση των παραγωγών μορφή συμβολικής εξουσίας πάνω στην ίδια την καλλιτεχνική έκφραση.¹¹³

Η ελευθερία, η μοίρα και οι κοινωνικοί περιορισμοί στο *Ποτάμι* του Νίκου Κούνδουρο

¹¹² <https://www.filmy.gr/movies-database/the-river-1960/> και <http://www.tainiothiki.gr/el/tainies/275-to-potami>

¹¹³ Βοργιά Α. (2021). *Νίκος Κούνδουρος, με αυτά πορεύτηκε*. Αθήνα: Αρμός, σ. 143

Ο Κούνδουρος στο έργο εξερευνά θεμελιώδη υπαρξιακά ζητήματα, όπως η ελευθερία, η μοίρα και οι κοινωνικοί περιορισμοί. Ένα βασικό θέμα της ταινίας είναι η αναζήτηση της ελευθερίας. Στην ιστορία των δύο νέων ερωτευμένων, η νεαρή κοπέλα εγκαταλείπει το περιβάλλον της και προσπαθεί να ακολουθήσει τον αγαπημένο της, αψηφώντας τις κοινωνικές συμβάσεις και τις απαγορεύσεις που καθορίζουν τη ζωή της. Η απόπειρά της να περάσει το ποτάμι συμβολίζει την επιθυμία της να ξεφύγει από τους περιορισμούς που της επιβάλλει η κοινωνία. Ωστόσο, η ελευθερία αυτή δεν είναι εύκολο να κατακτηθεί· αντίθετα, συνδέεται με τον κίνδυνο και την αβεβαιότητα, γεγονός που αναδεικνύει τη δραματική σύγκρουση ανάμεσα στην ατομική επιθυμία και την κοινωνική τάξη.

Η μοίρα εμφανίζεται επίσης ως κυρίαρχη δύναμη στο «Ποτάμι». Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ιστορία των τριών ανδρών που κλέβουν έναν χρυσό σταυρό και επιχειρούν να διασχίσουν το ποτάμι. Η απληστία τους οδηγεί σταδιακά στην καταστροφή, ενώ η κατάληξη της ιστορίας υποδηλώνει ότι οι ήρωες αδυνατούν να ξεφύγουν από τις συνέπειες των επιλογών τους. Στο ποτάμι η ανθρώπινη βούληση συγκρούεται με μια μοιραία, ανώτερη δύναμη που καθορίζει την έκβαση των γεγονότων.

Παράλληλα, οι κοινωνικοί και πολιτικοί περιορισμοί αποτυπώνονται έντονα στην ιστορία των δύο στρατιωτών που βρίσκονται σε αντίπαλες όχθες. Παρότι ανήκουν σε εχθρικά στρατόπεδα, οι στρατιώτες επικοινωνούν μέσω της μουσικής, δημιουργώντας μια ανθρώπινη σχέση πέρα από τα σύνορα και τις πολεμικές αντιπαραθέσεις. Η σκηνή αυτή αναδεικνύει ευρύτερα την αντίθεση ανάμεσα στην ανθρώπινη επικοινωνία και στους διαχωρισμούς που επιβάλλουν τα κράτη, οι ιδεολογίες και οι πολιτικοί μηχανισμοί. Η μουσική λειτουργεί στην περίπτωση αυτή ως γλώσσα ελευθερίας που υπερβαίνει τους εξωτερικούς καταναγκασμούς. Ο Κούνδουρος, μέσα από τον κινηματογράφο του, δεν δίνει εύκολες απαντήσεις· αντίθετα, προβάλλει την τραγική αλλά και βαθιά ανθρώπινη σύγκρουση ανάμεσα στην επιθυμία για ελευθερία και στις δυνάμεις που καθορίζουν την ανθρώπινη ύπαρξη.

Κεφάλαιο 7. Το «1922» του Νίκου Κούνδουρου

7.1 Το 1922 (1978) του Νίκου Κούνδουρου και το πλαίσιο παραγωγής του

Η Μεταπολίτευση είναι η περίοδος της νεότερης ελληνικής ιστορίας μετά την πτώση της Χούντας των Συνταγματαρχών. Τα κύρια χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου ήταν η διενέργεια δημοψηφίσματος για τη μορφή του πολιτεύματος, η φιλελευθεροποίηση και ο εκδημοκρατισμός στην Ελλάδα και φυσικά η τελική μορφή του πολιτεύματος σε Προεδρευόμενη κοινοβουλευτική δημοκρατία. Η Μεταπολίτευση αναφέρεται στην ελληνική ιστοριογραφία ως Τρίτη Ελληνική Δημοκρατία. Σύμφωνα με τον Γιάννη Βούλγαρη «η αρχή της περιόδου είναι σαφής και μονοσήμαντη: 24 Ιουλίου 1974, ημέρα που έπεσε η επτάχρονη Δικτατορία των Συνταγματαρχών. Το τέλος όμως είναι ασαφές».¹¹⁴

Η ταινία *1922* του Νίκου Κούνδουρου, η οποία κυκλοφόρησε το 1978, δημιουργήθηκε σε μια ιδιαίτερα κρίσιμη ιστορική και πολιτική συγκυρία για την Ελλάδα. Η περίοδος της Μεταπολίτευσης, σηματοδότησε την αποκατάσταση της δημοκρατίας, την επαναδιαπραγμάτευση της συλλογικής μνήμης και την ανάγκη επανεξέτασης τραυματικών γεγονότων της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Μέσα σε αυτό το κλίμα, ο Κούνδουρος στρέφεται στη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, επιλέγοντας να αναδείξει ένα ιστορικό τραύμα που για δεκαετίες παρέμενε συχνά εγκλωβισμένο σε εθνικούς μύθους και ιδεολογικές αναγνώσεις. Η ταινία βασίζεται σε μαρτυρίες προσφύγων και στο έργο του Ηλία Βενέζη, προσεγγίζοντας τα γεγονότα μέσα από την εμπειρία των απλών ανθρώπων και των θυμάτων της ιστορίας.

Σύμφωνα με τον ιστορικό Αντώνη Λιάκο, ο ελληνικός 20ός αιώνας χαρακτηρίζεται από διαδοχικές εθνικές κρίσεις, πολέμους, προσφυγικά κύματα και ιδεολογικές συγκρούσεις που διαμόρφωσαν τη συλλογική ταυτότητα της χώρας. Η Μικρασιατική Καταστροφή υπήρξε ένα από τα σημαντικότερα τραυματικά γεγονότα αυτού του αιώνα, καθώς σήμανε το τέλος της Μεγάλης Ιδέας και τον βίαιο εκτοπισμό εκατοντάδων χιλιάδων ανθρώπων. Η

¹¹⁴ Βούλγαρης, Γ. *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990: Σταθερή Δημοκρατία Σηματοδωμένη από τη Μεταπολεμική Ιστορία*. Αθήνα: Θεμέλιο. σελ. 13

επιλογή του Κούνδουρου να επιστρέψει σε αυτό το ιστορικό γεγονός στα τέλη της δεκαετίας του 1970 συνδέεται με τη γενικότερη τάση της Μεταπολίτευσης να επανεξετάζει κριτικά το παρελθόν και να αποκαθιστά ιστορικές μνήμες που είχαν αποσιωπηθεί ή ιδεολογικοποιηθεί.¹¹⁵

Ο Γιάννης Βούλγαρης υποστηρίζει ότι η Μεταπολίτευση αποτέλεσε μια βαθιά ιστορική τομή, κατά την οποία εδραιώθηκαν οι δημοκρατικοί θεσμοί και διαμορφώθηκε ένα νέο πολιτικό πλαίσιο σταθερότητας. Η κατάρρευση της δικτατορίας και η νομιμοποίηση των πολιτικών δυνάμεων που προηγουμένως βρίσκονταν στο περιθώριο επέτρεψαν την ελεύθερη διατύπωση διαφορετικών ιστορικών αφηγήσεων και την αναθεώρηση της επίσημης εθνικής ιστορίας. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον δημοκρατικής απελευθέρωσης, η ταινία *1922* δεν λειτουργεί μόνο ως αναπαράσταση ενός ιστορικού γεγονότος, αλλά και ως παρέμβαση στον δημόσιο διάλογο για τη μνήμη, την εθνική ταυτότητα και τις ευθύνες της πολιτικής εξουσίας.¹¹⁶

Παράλληλα, ο Ευάνθης Χατζηβασιλείου επισημαίνει ότι η πρώτη περίοδος της Μεταπολίτευσης χαρακτηρίστηκε από την προσπάθεια αποκατάστασης της δημοκρατικής ομαλότητας και από μια ευρύτερη ανάγκη συμφιλίωσης με το παρελθόν. Η κοινωνία αναζητούσε νέους τρόπους κατανόησης της ιστορίας της, μακριά από τα στερεότυπα της μετεμφυλιακής περιόδου. Η ανάδειξη της Μικρασιατικής Καταστροφής από τον Κούνδουρο εντάσσεται ακριβώς σε αυτή την ανάγκη ιστορικής αυτογνωσίας, καθώς η ταινία προσεγγίζει το γεγονός όχι ως θρίαμβο ή ήττα ενός έθνους, αλλά ως ανθρώπινη τραγωδία.¹¹⁷

Επιπλέον, ο Δημήτρης Τζιόβας υπογραμμίζει ότι η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης χαρακτηρίστηκε από την αναζήτηση νέων μορφών έκφρασης και από την επαναξιολόγηση της ιστορικής εμπειρίας μέσα από τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο και τις τέχνες γενικότερα. Η πολιτισμική παραγωγή της εποχής επιδίωκε να φωτίσει πλευρές της ιστορίας που είχαν αποσιωπηθεί και να δώσει φωνή σε κοινωνικές ομάδες που παρέμεναν αόρατες στον επίσημο λόγο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ταινία *1922* μπορεί

¹¹⁵Αντώνης Λιάκος. (2019). *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*. Πόλις.

¹¹⁶Γιάννης Βούλγαρης. (2001). *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης, 1974–1990: Σταθερή δημοκρατία σημαδεμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*. Θεμέλιο.

¹¹⁷Ευάνθης Χατζηβασιλείου., & Άγγελος Συρίγος. (2024). *Μεταπολίτευση 1974–1975: 50 ερωτήματα και απαντήσεις*. Πατάκης.

να θεωρηθεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της μεταπολιτευτικής πολιτισμικής στροφής προς τη μνήμη, το τραύμα και την ιστορική αναστοχαστικότητα.¹¹⁸

Οι μελετητές του Νίκου Κούνδουρου συνήθως διακρίνουν την πορεία του σε κύκλους δηλαδή σε δημιουργικές περιόδους. Ο πρώτος κύκλος είναι ο ποιητικός και αλληγορικός κινηματογράφος (1950-1960), ο οποίος περιλαμβάνει τα έργα με τα οποία ο Κούνδουρος ανανέωσε την αισθητική του ελληνικού κινηματογράφου. Τη δεδομένη περίοδο οι ταινίες του εστιάζουν σε περιθωριακούς ήρωες, σε ζητήματα ελευθερίας, κοινωνικού αποκλεισμού και υπαρξιακής αναζήτησης. Σύμφωνα με το Γ. Σολδάτο, οι πρώτες ταινίες του Κούνδουρου, όπως όπως η *Μαγική πόλις* (1955), ο *Δράκος* (1956) και το *Ποτάμι* (1959), έχουν έντονο συμβολισμό και ποιητική γραφή, ενώ διακρίνονται από αλληγορίες για την εξουσία, την ελευθερία, και τη μοίρα¹¹⁹. Ο δεύτερος κύκλος του κινηματογραφικού έργου του Κούνδουρου είναι ο ιστορικός (1970-1980), οποίος περιλαμβάνει έργα που εξετάζουν συλλογικά τραύματα, εθνικές περιπέτειες και ιστορικές μνήμες. Πρόκειται για ταινίες που γυρίζονται κατά τη διάρκεια της δικτατορίας και στη μεταπολίτευση, όπως το *το 1922* (1974) και το *Μπορντέλο* (1978).

Σε αυτό το πλαίσιο, η σημασία της ταινίας «1922» ενισχύεται και από το γεγονός ότι αποτελεί την πρώτη ταινία του δεύτερου κύκλου του έργου του Κούνδουρου, ο οποίος επικεντρώθηκε στη νεοελληνική ιστορία και στις συλλογικές εμπειρίες του ελληνισμού. Υπήρξε μια ταινία που προκάλεσε έντονες πολιτικές συζητήσεις και αντιπαραθέσεις, γεγονός που αποδεικνύει ότι η δημόσια διαχείριση της ιστορικής μνήμης παρέμενε ένα ζωντανό και αμφιλεγόμενο ζήτημα ακόμη και μέσα στο δημοκρατικό πλαίσιο της Μεταπολίτευσης.

Η παραγωγή του *1922* δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από το πολιτικό και πολιτισμικό περιβάλλον της Μεταπολίτευσης. Η εδραίωση της δημοκρατίας, η αναθεώρηση της ιστορικής μνήμης και η αναζήτηση νέων τρόπων κατανόησης του παρελθόντος δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για την εμφάνιση μιας ταινίας που αντιμετωπίζει τη Μικρασιατική Καταστροφή ως συλλογικό τραύμα και όχι ως εθνικό μύθο. Ο Κούνδουρος αξιοποίησε το κλίμα ελευθερίας της εποχής για να προτείνει μια περισσότερο

¹¹⁸ Δημήτρης Τζιόβας. (2022). *Η Ελλάδα από τη χούντα στην κρίση: Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*. Gutenberg

¹¹⁹ Σολδάτος, Γ. (2009). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου* (2η έκδ.). Αιγόκερως.

ανθρωποκεντρική και κριτική ανάγνωση της ιστορίας, συμβάλλοντας στον ευρύτερο μεταπολιτευτικό διάλογο για την ταυτότητα και τη μνήμη.

7.2. Η καλλιτεχνική πορεία της ταινίας και η αποδοχή της

Η ταινία *1922* βασίστηκε στο έργο του Ηλία Βενέζη «το Νούμερο 31328» και ενσωματώνει αληθινές μαρτυρίες ανθρώπων που έζησαν στην Μικρασιατική καταστροφή. Η ταινία γυρίστηκε το καλοκαίρι του 1978 και αποφασίστηκε η υποβολή της στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Το «1922» κέρδισε στο φεστιβάλ εννέα βραβεία, συμπεριλαμβανομένου και καλύτερης ταινίας και σκηνοθεσίας. Το έργο έλαβε κρατική επιδότηση από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, αλλά η κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας δεν επέτρεψε την προβολή της ταινίας στο ευρύτερο κοινό. Τα βραβεία για την ταινία σήκωσαν θύελλα αντιδράσεων αφού κατηγορήθηκε ο θεσμός του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου για πολιτική σκοπιμότητα και τη χρηματοδότηση μιας ταινίας μέτριας και πολιτικά ύποπτης¹²⁰. Η προβολή της ταινίας «παγώνει» καθώς επηρεάζει τις λεπτές διπλωματικές γραμμές. Οι αίθουσες θα φιλοξενήσουν το «1922» τον Ιανουάριο του 1982, τέσσερα χρόνια μετά την παραγωγή της, με κυβέρνηση από το ΠΑΣΟΚ. Η Μαρία Χάλκου στο *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα*, επισημαίνει τον πολιτικό χαρακτήρα της ταινίας, που δέχθηκε από τη μια ευρεία αποδοχή και από την άλλη μεγάλες αποδοκιμασίες.

Η ταινία υπέστη αρκετές παρεμβάσεις από την έναρξη των γυρισμάτων. Υπήρξαν απόπειρες ελέγχου και λογοκρισίας από τη στιγμή που θεωρήθηκε ότι το σενάριο είχε αποκλίσεις από το βιβλίο του Ηλία Βενέζη. Η κόρη του συγγραφέα απέσυρε τη συγκατάθεση της και ο Κούνδουρος για να στηρίξει τη θέση του, προσπαθούσε να επικαλεστεί τη θέληση του πατέρα της προτού πεθάνει. Η λύση επήλθε από την αλλαγή του ονόματος της ταινίας σε «1922». Φυσικά έγινε και παρέμβαση στο σενάριο από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ). Ο Κούνδουρος, αν και συμφώνησε για τη συγκεκριμένη παρέμβαση, συνέχισε τα γυρίσματα με το δικό του σενάριο.

Η αντιπαράθεση ανάμεσα σε ΕΚΚ και Κούνδουρο προσέδωσε ιδιαίτερη δημοσιότητα στην ταινία και προσέελκυσε το ενδιαφέρον των θεατών. Ο σκηνοθέτης κατήγγειλε την

¹²⁰ Πετσίνη, Π., & Χριστόπουλος, Δ. (Επιμ.). (2018). *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*. Εκδόσεις Καστανιώτη

«ιδεολογική άλωση» της ταινίας από τη ΝΔ και προδιέθεσε το κοινό για τη λογοκρισία που θα υφίσταντο εξαιτίας της τολμηρής θεματολογίας της και του αντιπολεμικού μηνύματος που ήθελε να εκπέμψει. Οι αντιδράσεις κριτικών και κοινού ήταν έντονες, καταλογίζοντας στον Κούνδουρο για «ακραίο σοβινισμό», «αντιτουρκικό μένος» και ρατσισμό. Η βασική δυσαρέσκεια για την ταινία ήταν ότι εξέπεμπε ένα πρωτοφανές μένος κατά των Τούρκων. Οι κριτικοί κατηγορήσαν την παρουσίαση των Τούρκων ως «βάρβαρα θηρία», σε αντίθεση με τους λευκοντυμένους «εξευρωπαϊσμένους» Έλληνες, που στην ταινία ήταν τα «αθώα θύματα» της καταστροφής.¹²¹

Πράγματι υπήρξαν σκηνές στο έργο στις οποίες οι Τούρκοι παρουσιάζονταν ημίγυμνοι με κόκκινες ζώνες και τυπική στρατιωτική περιβολή, που σε κάθε ευκαιρία ορμούσαν βίαια στους Έλληνες συνεργάτες ή εργοδότες. Αντιπροσωπευτική σκηνή της συγκεκριμένης άποψης ήταν το σημείο όπου ο αδερφός της δασκάλας γαλλικών αποκεφαλίστηκε κατόπιν ψευδής καταγγελίας της Τουρκάλας υπηρέτριας περί ασέλγειας εις βάρος της. Η σκηνή αυτή τόνιζε την κατάχρηση της «εξουσίας» που της έδινε η αλλαγή των κυβερνώντων και το μένος που υπέβασκε τόσα χρόνια μέσα της. Επίσης η σφοδρή κριτική στο 1922 εστίαζε στην έλλειψη πολιτικής νηφαλιότητας και την ανυπαρξία διερεύνησης των αιτιών της καταστροφής. Οι πολιτικές πεποιθήσεις του Κούνδουρου έγιναν στόχος από τη στιγμή που κατηγορήθηκε για μαζιμαλισμό στην αισθητική του έργου και για ανομοιογένεια του ύφους.

Η καθυστέρηση στην προβολή του 1922 αντανακλά εν μέρει την τολμηρή ιδεολογική στάση της ταινίας, η οποία στηλιτεύει την αναληγσία των Μεγάλων Δυνάμεων κατά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Ο Κούνδουρος χρησιμοποιεί την κινηματογραφική γλώσσα για να καταγγείλει τη συμμαχική συνενοχή: η αδιαφορία των Δυτικών αποτυπώνεται ανάγλυφα τόσο στη σκηνή όπου μια αμερικανική άμαξα παρακάμπτει τη δολοφονία ενός Έλληνα πολίτη, όσο και στην περίπτωση της σφαγής των Αρμενίων, όπου το όχημα του Ερυθρού Σταυρού καταφθάνει κατόπιν εορτής. Η αμερικανική σημαία στο καπό του οχήματος, που παλαισιώνει το σκηνικό του θανάτου, μετατρέπεται από σύμβολο προστασίας σε σύμβολο υποκρισίας, υπογραμμίζοντας ότι η δυτική παρέμβαση περιορίστηκε στη διαπίστωση και όχι στην αποτροπή των ωμοτήτων.

¹²¹ Πετσίνη, Π., & Χριστόπουλος, Δ. (Επιμ), ο.π., σ 530-534

Ο Κούνδουρος κατακρίνει έμμεσα τη στάση των Μεγάλων Δυνάμεων απέναντι στην Ελλάδα. Αντί να αναλύσει την ιστορική συγκυρία με λόγια, επιλέγει να οπτικοποιήσει την αδιαφορία και την ολιγωρία των ξένων δυνάμεων, η οποία καθοδηγούνταν από τα συμφέροντά τους. Αυτή ακριβώς η κριτική ήταν που θορύβησε την ελληνική κυβέρνηση, η οποία δεν επιθυμούσε την προβολή τέτοιων μηνυμάτων, παρόλο που σήμερα η ιστορία στα σχολικά βιβλία αναφέρει τα γεγονότα αυτά ξεκάθαρα. Παράλληλα, η ταινία προκάλεσε αντιδράσεις και στις τάξεις του ελληνικού στρατού. Η ύπαρξη ενός έργου που λειτουργούσε ως "υπενθύμιση" της άτακτης ελληνικής υποχώρησης από τα βάθη της Ανατολής και, κατ' επέκταση, του οριστικού τέλους της Μεγάλης Ιδέας, ερχόταν σε σύγκρουση με το επίσημο στρατιωτικό αφήγημα.

Η Μαρία Χάλκου στο *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα* σημειώνει ότι η Εφημερίδα «Ελευθεροτυπία» τον Δεκέμβριο του 1978 αναφέρθηκε στο ζήτημα της προβολής της ταινίας με διακεκριμένους πολιτικούς, στρατιωτικούς και διανοούμενους να τοποθετούνται υπέρ αυτής. Τον επόμενο μήνα της ίδιας χρονιάς (1978), Μικρασιάτες αναγνώστες απέστειλαν επιστολές συναισθηματικά φορτισμένες υπέρ της εγκυρότητας και της υφολογικής προσέγγισης της περιόδου από το σκηνοθέτη. Αυτά τα δείγματα προφορικής ιστορίας μέσω αυτών των «καταγγελιών» έδωσαν το απαιτούμενο κύρος στο εγχείρημα του σκηνοθέτη. Ο λαός πλέον απέκτησε φωνή και διεκδικεί την προβολή της ταινίας ως «πνευματικό παιδί» των γεγονότων που βίωσαν στην Μικρά Ασία. Οι πολιτικές συγκυρίες της μεταπολίτευσης και οι συζητήσεις σε διεθνές επίπεδο για την εξομάλυνση των ελληνοτουρκικών σχέσεων ενόψει του ζητήματος της υφαλοκρηπίδας στο Αιγαίο, προσδίδει στην ταινία άλλη νοηματοδότηση και βαρύτητα στην οπτική της.

Η ταινία «1922» του Κούνδουρου υπήρξε μια αμφιλεγόμενη ταινία, στην οποία μπλέχθηκαν ζητήματα πολιτικών ισορροπιών, παιχνιδιών εξουσίας, ελευθερίας καλλιτεχνικής έκφρασης και άσκησης εξωτερικής πολιτικής. Ο σκηνοθέτης εργαλειοποιεί και μεγαλοποιεί τη λογοκρισία του έργου του, αξιοποιώντας το ως μέσο προώθησης της ταινίας του: Επικαλούμενος ευρέως την απαγόρευση προβολής του «1922», διαφημίζει ταυτόχρονα την ταινία.

7.3.Η αναπαράσταση της Μικρασιατικής Καταστροφής στον κινηματογράφο και η πολιτισμική μνήμη

Η Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Η καταστροφή της Σμύρνης, ο ξεριζωμός των ελληνικών πληθυσμών από τη Μικρά Ασία και η άφιξη των προσφύγων στην Ελλάδα επηρέασαν βαθιά την ελληνική κοινωνία και παρέμειναν ζωντανά στη συλλογική μνήμη για πολλές γενιές. Ο κινηματογράφος, ως μέσο που συνδυάζει εικόνα και αφήγηση, συνέβαλε στη διατήρηση και τη μετάδοση αυτής της μνήμης στο ευρύ κοινό.

Σύμφωνα με τον Halbwachs, η μνήμη δεν είναι μόνο προσωπική υπόθεση αλλά διαμορφώνεται μέσα στην κοινωνία. Οι άνθρωποι θυμούνται το παρελθόν μέσα από κοινές εμπειρίες, αφηγήσεις και πολιτισμικά μέσα, όπως η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος. Με αυτόν τον τρόπο, οι κινηματογραφικές ταινίες μπορούν να λειτουργήσουν ως φορείς συλλογικής μνήμης, μεταφέροντας ιστορικά γεγονότα και εμπειρίες από τη μία γενιά στην άλλη.¹²²

Η ταινία παρουσιάζει τις διώξεις και την αιχμαλωσία των Ελλήνων της Μικράς Ασίας μετά την κατάρρευση του ελληνικού μετώπου. Αντί να επικεντρωθεί στις στρατιωτικές συγκρούσεις ή στις πολιτικές εξελίξεις της εποχής, η ταινία δίνει έμφαση στις εμπειρίες των απλών ανθρώπων που βρέθηκαν αντιμέτωποι με τον πόλεμο, τη βία και τον ξεριζωμό. Κεντρικά πρόσωπα στα οποία επικεντρώνεται είναι η Λουκία, η σύζυγος ενός εύπορου εμπόρου, μια δασκάλα γαλλικών, η Αντιγόνη, και ένας 17χρονος μαθητής, ο Ηλίας.

Η προσέγγιση αυτή βοηθά τον θεατή να κατανοήσει τη Μικρασιατική Καταστροφή μέσα από την ανθρώπινη διάστασή της. Οι πρωταγωνιστές παρουσιάζονται ως θύματα μιας ιστορικής τραγωδίας, ενώ η ταινία αναδεικνύει τις δύσκολες συνθήκες που βίωσαν οι αιχμάλωτοι και οι πρόσφυγες. Η βία δεν προβάλλεται με σκοπό να εντυπωσιάσει, αλλά για να δείξει τις συνέπειες που είχε ο πόλεμος στις ζωές των ανθρώπων. Άλλωστε σε καμία σκηνή δεν προβάλλεται ωμά η βία που υφίστανται τα θύματα, αλλά εστιάζει στο μετά, δηλαδή στη φθορά του σώματος μετά την επίθεση. Πολλές φορές η κάμερα επιμένει στην έκφραση των προσώπων που είναι γεμάτα πόνο, απελπισία και απορία.

¹²² Halbwachs, M. (2013). *Η συλλογική μνήμη*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Παράλληλα, η ταινία αναδεικνύει το τραύμα που άφησε η Μικρασιατική Καταστροφή στους ανθρώπους που την έζησαν. Σύμφωνα με τον J.Alexander , ένα ιστορικό γεγονός μετατρέπεται σε συλλογικό τραύμα όταν επηρεάζει βαθιά την ταυτότητα μιας ολόκληρης κοινότητας. Η απώλεια της πατρίδας, ο εκτοπισμός και η ανάγκη προσαρμογής σε μια νέα πραγματικότητα αποτελούν βασικά στοιχεία αυτού του τραύματος, τα οποία αποτυπώνονται στην ταινία του Κούνδουρου. Οι ελληνικές οικογένειες στη Μικρά Ασία δεν μπόρεσαν να αποδεχθούν την «ήττα» του ελληνικού στρατού και να συμβιβαστούν με τη νέα διαμορφωμένη κατάσταση. Αυτή η αντίληψη ενισχύεται στην ταινία με τη σκηνή ενός οικογενειάρχη μεσήλικα άνδρα, πατέρα του δεκαεφτάχρονου Ηλία, που επέμενε στην πεποίθησή του ότι οι Τούρκοι δε θα ενοχλούσαν τους Έλληνες που κατοικούσαν μόνιμα στη Σμύρνη, προβάλλοντας το επιχείρημα ότι τόσα χρόνια συνυπήρχαν με τους Τούρκους. Συγκεκριμένα έλεγε «Τι μου φταίει εμένα ο Τούρκος γείτονάς μου...». Εδώ μπορούμε να σημειώσουμε την ιδεολογία των Μικρασιατών προσφύγων περί καλής και ειρηνικής γειτονίας με τους Τούρκους και την πεποίθηση ότι η πολιτική ηγεσία και τα συμφέροντα παρέσυραν ανθρώπους και έφθειραν συνειδήσεις.¹²³ Επιπλέον, το 1922 συμβάλλει στη διατήρηση της πολιτισμικής μνήμης της Μικρασιατικής Καταστροφής. Ο Assmann υποστηρίζει ότι οι κοινωνίες διατηρούν τη μνήμη σημαντικών γεγονότων μέσα από πολιτισμικά μέσα, όπως τα βιβλία, τα μνημεία και τα έργα τέχνης. Η ταινία του Κούνδουρου λειτουργεί ακριβώς με αυτόν τον τρόπο, καθώς μεταφέρει στο κοινό τις εμπειρίες των προσφύγων και βοηθά τις νεότερες γενιές να γνωρίσουν ένα σημαντικό κομμάτι της ελληνικής ιστορίας.¹²⁴

7.4. Η πολιτική χρήση της ιστορίας και η τραυματική μνήμη στον κινηματογράφο: η περίπτωση του 1922 του Νίκου Κούνδουρου

¹²³ Alexander, J. C. (2004). Toward a theory of cultural trauma. In J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, & P. Sztopka (Eds.), *Cultural trauma and collective identity* (pp. 1–30). University of California Press.

¹²⁴ Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press.

7.4.1Η πολιτική χρήση της ιστορίας στο έργο 1922 του Νίκου Κούνδουρου

Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα σημαντικό μέσο αναπαράστασης της ιστορίας και διαμόρφωσης της συλλογικής μνήμης. Οι ιστορικές ταινίες δεν παρουσιάζουν απλώς γεγονότα του παρελθόντος, αλλά τα ερμηνεύουν και τα μεταφέρουν στο κοινό μέσα από συγκεκριμένες αφηγήσεις και οπτικές γωνίες. Για τον λόγο αυτό, η ιστορία στον κινηματογράφο συνδέεται συχνά με πολιτικές και ιδεολογικές χρήσεις της μνήμης, καθώς κάθε αναπαράσταση του παρελθόντος αντανάκλα τις ανάγκες και τις αντιλήψεις της εποχής στην οποία δημιουργείται.

Ο Κούνδουρος όταν ερωτήθηκε για τον τρόπο σύλληψης της ταινίας 1922 είπε «Ένα σχέδιο που έπρεπε να είχα υλοποιήσει νωρίτεραΣκέφτηκα τώρα που οι μειονότητες σ' ολόκληρο τον κόσμο ξεσηκώνονται και διεκδικούν ελευθερία, και η Ανατολή έχει γίνει φλεγόμενο καζάνι της Μεσογείου, να κάνω ταινία ένα κομμάτι της ιστορίας μας.....για να δείξω ότι λίγα πράγματα αλλάζανε από τότε μέχρι σήμερα.....το 1922 δεν είναι μια τελειωμένη ημερομηνία καταχωρημένη στα δελτία της Ιστορίας, αλλά μια ανοιχτή πληγή για τους λαούς όλου του κόσμου.»¹²⁵

Στόχος του σκηνοθέτη μέσα από τη δημιουργία αυτής της ταινίας ήταν να προσδώσει πολιτικές και ιστορικές προεκτάσεις σε ένα ιστορικό γεγονός, το οποίο σκόπιμα έχει αποσιωπηθεί ή παρερμηνευτεί. Αξίζει να αναφερθεί ότι ένα θύμα της Μικρασιατικής καταστροφής ζήτησε από τον Κούνδουρο να φτιάξει τη δική τους ταινία, αυτή που θα τους συγκινούσε πραγματικά.¹²⁶ Η ταινία «1922» δεν είχε την πρόθεση να ταραξεί πολιτικά και διπλωματικά τις ελληνοτουρκικές σχέσεις. Ο πολιτικός κινηματογράφος του Κούνδουρου επιδίωξε να δώσει ένα πανανθρώπινο στίγμα, σύμφωνα με το οποίο οι άνθρωποι είναι θύματα που εν αγνοία τους και χωρίς τη θέλησή τους εμπλέκονται σε γεγονότα που ορίζουν ηγέτες και διεθνή συμφέροντα.

Χαρακτηριστική είναι η σκηνή κατά την οποία οι Τούρκοι οδηγούν μια μερίδα Ελλήνων προς τα βάθη της Τουρκίας, χωρίς να γνωρίζουν τα θύματα τη μοίρα τους μέσα από μια πορεία θανάτου. Ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει στα πρόσωπα κάποιων πρωταγωνιστών και μέσα από το απορημένο ύφος τους διατυπώνονται «αλήθειες» από ανθρώπους που δεν ρωτήθηκαν για αυτό που τους συνέβαινε. Αρχικά μιλάει ο πατέρας

¹²⁵ Σολδάτος, Γ. (2010). *Ιστορία του νεοελληνικού κινηματογράφου* (Τόμος Β'). Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 200

¹²⁶ Σολδάτος, Γ., ο.π., σ 201

του νεαρού Ηλία που πίστευε σθεναρά ότι δεν θα συμβεί τίποτα στους Έλληνες υπηκόους. Αυτός αναφέρεται στην προδοσία των Μεγάλων Δυνάμεων που δεν προστάτεψαν τον ελληνικό πληθυσμό από την αγριότητα των Τούρκων αλλά και στις βασικές θέσεις της Μεγάλης Ιδέας περί σωτηρίας των Ελλήνων αδερφών στην Τουρκία αλλά και των εθνικών διεκδικήσεων. Στη συνέχεια ο φακός γυρίζει σε άλλον Έλληνα που μιλάει ελληνοτουρκικά και αναφέρει στο πόσο διπλωματικά φέρθηκε ο Κεμάλ των Νεότουρκων, αφού αναγνωρίζοντας τους Μπολσεβίκους ισοστάθμισε την εύνοια που είχαν οι Έλληνες με τη βοήθεια των Μεγάλων Δυνάμεων. Έπειτα, προβάλλεται η θυμωμένη μαρτυρία ενός Έλληνα εμπόρου που δηλώνει ότι δεν έφταιξε σε τίποτα και ότι λόγω του πολυεθνικού εμπορίου που διακινούσε δεν είχε εχθρούς, άρα θεωρούσε παράλογο ό,τι του συνέβαινε. Επιπλέον, η ταινία τονίζει τη φιλόανθρωπη στάση της γυναίκας του Έλληνα εμπόρου απέναντι στην Τουρκάλα Φατμέ, δείχνοντας πως η συνύπαρξη των διαφόρων εθνικοτήτων είναι εφικτή, αλλά οι εξουσίες εν τέλει ορίζουν τη ζωή των λαών. Οι γυναίκες που παρασύρθηκαν σε αυτή την πορεία θανάτου δηλώνουν ότι ο πόλεμος για αυτές έχει σημασία μόνο για την απώλεια των αγαπημένων τους ανθρώπων.

Για τον Κούνδουρο ο ανθρώπινος θάνατος και η αδυναμία αντίστασης στον θύτη δεν καθορίζεται από έμφυλα κριτήρια, αντιθέτως η κατάληξη θα είναι κοινή. Η ατμόσφαιρα πνέεται από ιδέες, οργή, απορία και φόβο. Οι άνθρωποι, πόνια των εξελίξεων, χωρίς συμμετοχή ή ανάμειξη στο δικό τους τέλος. Το έργο του Κούνδουρου διαπνέεται από έντονο συμβολισμό και αλληγορικά στοιχεία αρχαίας τραγωδίας που οι ήρωες υφίσταντο τις συνέπειες των θεϊκών αποφάσεων. Ο σκηνοθέτης άγγιξε τη λαϊκή αντίληψη της ταύτισης του Τούρκου με την έννοια του κακού.

Το σώμα στο έργο του Κούνδουρου

Το σκηνοθετικό του πλάνο προβάλλει έντονα το ανθρώπινο σώμα και δίνει έμφαση τόσο στις εκφράσεις των προσώπων όσο και στη γύμνια του σώματος. Τα γυναικεία κορμιά υποφέρουν και σηματοδεύονται από τη βία. Ο Κούνδουρος δείχνει ελεύθερα τα γυναικεία σημεία που έχουν βιαστεί και άψυχα δεν μπορούν πλέον να προσφέρουν ζωή. Οι τραγικές φιγούρες ενός ζευγαριού, παπάς και παπαδιά, ημίγυμνοι και σοκαρισμένοι πάνω στα γαϊδουράκια, οδεύοντας προς τον θάνατο και τον εξευτελισμό, αποδεχόμενοι τη μοίρα τους που άλλοι την έχουν ορίσει. Ακόμα και ο λοχαγός των Νεότουρκων δείχνει το

σημαδεμένο του σώμα από σύφιλη, κάνοντας κατανοητό πως νικημένοι και νικητές πάσχουν το ίδιο, οι μεν από πόνο οι δε από πόθο ζωής.

7.4.2Η τραυματική μνήμη στον κινηματογράφο και το«1922»

Η ταινία προβάλλει το ανθρώπινο δράμα και το τραύμα των ψυχών. Ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Κούνδουρος κινηματογραφεί την παρουσία της απειλής. Ο εχθρός συχνά παραμένει αόρατος ή εμφανίζεται αποσπασματικά, καθώς ο φόβος διαχέεται στον χώρο προτού εκδηλωθεί η βία. Η Σμύρνη του Κούνδουρου δεν θυμίζει διόλου την εμβληματική πόλη των μικρασιατικών παραλίων. Η σήμανση της δηλώνεται σχηματικά είτε από κάποιο ταξιδιωτικό γραφείο είτε από κάποια δεσπόζουσα σημαία. Η καθημερινότητά της διαβρώνεται σταδιακά από την αίσθηση της επικείμενης καταστροφής. Η επιλογή αυτή γίνεται για να δείξει ότι το τραύμα βιώνεται από μια ακαθόριστη απειλή πριν αποκτήσει συγκεκριμένη μορφή. Τα θύματα βιώνουν το τραύμα διαφορετικά, άλλοτε με τον θάνατο και την ψυχική κατάρρευση και άλλοτε με την απώλεια των αγαπημένων προσώπων και την προσφυγιά. Οι εμπειρίες αυτές λειτουργούν ως συμβολικές αναπαραστάσεις της συλλογικής μοίρας των Μικρασιατών Ελλήνων. Η ατομική μνήμη μετατρέπεται έτσι σε συλλογική μαρτυρία.

Η χρήση μεγάλων πλάνων, οι αργοί ρυθμοί και η έμφαση στα πρόσωπα των θυμάτων δημιουργούν μια αίσθηση ιστορικής μαρτυρίας. Οι χώροι της καταστροφής λειτουργούν ως «τοπία μνήμης», ενώ η σιωπή αποκτά ιδιαίτερη σημασία ως μορφή έκφρασης του ανείπωτου τραύματος. Ο Κούνδουρος δεν επιθυμεί να εξηγήσει το τραύμα αλλά να μεταφέρει στον θεατή την αίσθηση της αποδιοργάνωσης και της σκληρής απώλειας.

Η ταινία αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει ως φορέας ιστορικής μνήμης και δημόσιας ιστορίας, να διατηρήσει ζωντανό το τραύμα του παρελθόντος και να συμβάλει στη διαμόρφωση της συλλογικής ταυτότητας.

Γενική θεώρηση της ταινίας

Ο Κούνδουρος σε μια συνέντευξη που είχε δώσει το 2011, αναφέρθηκε στην ταινία 1922 και στους λόγους σύλληψης αυτής.¹²⁷ Η αφορμή ήταν δύο προσφυγοπούλες στο σπίτι της

¹²⁷ Συνέντευξη Νίκος Κούνδουρος: Το «1922» ήταν δημιούργημα οργής, Avalon, 16 Μαρτίου 2017. Διαθέσιμο: <https://avalonofthearts.gr/niko%CF%83->

μητέρας του. Ο ίδιος νιώθοντας αριστερών πεποιθήσεων, από ενδιαφέρον για το ελληνικό δράμα και όχι λόγω πατριωτισμού, αποφάσισε να δημιουργήσει μια ταινία που θα προβάλλει τη μοίρα των 3 εκατομμυρίων προσφύγων τον Αύγουστο του 1922. Ο σκηνοθέτης όπως δηλώνει, ό,τι θεωρείται απαγορευμένο τον εξιτάρει να του αντισταθεί. Έτσι θέλησε να δώσει φωνή στο «απαγορευμένο» θέμα μιας μαρτυρίας ενός λαού και σαν δημόσιος ιστορικός να εκφράσει οπτικά και ακουστικά τα οδυνηρά του πάθη.

Η αριστερά δεν καλοδέχτηκε την ταινία αυτή αν και ο δημιουργός της ήταν αριστερός διανοούμενος. Οι κατηγορίες περί σωβινισμού ενόχλησαν τον Κούνδουρο από τη στιγμή που δεν είχε γίνει αντιληπτό ότι ο σκηνοθέτης δεν ήθελε να κάνει διάκριση καλού και κακού αλλά νικητή και ηττημένου. Ο ίδιος ο Κούνδουρος πάντως πιστεύει ότι φέρθηκε με γενναιοδωρία στους Τούρκους στην ταινία του.

Ο ίδιος αναφέρει και την άποψή του σχετικά με το σχολικό βιβλίο της Μαρίας Ρεπούσης και την περίφημη πρόταση «Χιλιάδες Έλληνες συνωστίζονται στο λιμάνι της Σμύρνης προσπαθώντας να επιβιβαστούν σε πλοία για να φύγουν στην Ελλάδα.». Η οργή του για αυτή την πρόταση έφτασε μέχρι την Υπουργό Παιδείας, Γιαννάκου Μ., κατηγορώντας την για κατάχρησή εξουσίας κατά του ελληνικού λαού. Η υπόθεση αυτή θεωρείται σημαντική όχι μόνο για το ίδιο το γεγονός του 1922, αλλά και ως παράδειγμα σύγκρουσης ανάμεσα στη συλλογική μνήμη, την εθνική ταυτότητα και την ακαδημαϊκή ιστορική έρευνα.

Συμπεράσματα-Επίλογος

Στο παρόν κεφάλαιο συνοψίζονται τα βασικά επιχειρήματα της διπλωματικής εργασίας και επιχειρείται η διατύπωση μιας συνολικής ερμηνείας για τον ρόλο του κινηματογράφου του Νίκου Κούνδουρου ως πεδίου διαμόρφωσης δημόσιας ιστορίας. Μέσα από τη διερεύνηση της σχέσης κινηματογράφου, ιστορικής μνήμης και δημόσιας ιστορίας, καθώς και την ανάλυση επιλεγμένων ταινιών της φιλμογραφίας του, αναδείχθηκε ο τρόπος με τον οποίο το έργο του Κούνδουρου λειτουργεί ως μέσο ιστορικής αναπαράστασης και συγκρότησης συλλογικών νοημάτων γύρω από το παρελθόν.

Στο θεωρητικό μέρος της εργασίας εξετάστηκαν οι βασικές έννοιες της δημόσιας ιστορίας και της συλλογικής μνήμης, με ιδιαίτερη έμφαση στις προσεγγίσεις που αναδεικνύουν τον ρόλο των πολιτισμικών μέσων στη διαμόρφωση της ιστορικής συνείδησης. Η δημόσια ιστορία προσεγγίστηκε ως ένα πεδίο όπου η ιστορική γνώση παράγεται, αναπαρίσταται και προσλαμβάνεται πέρα από τα στενά όρια της ακαδημαϊκής ιστοριογραφίας, ενώ η θεωρία της συλλογικής μνήμης του Maurice Halbwachs αποτέλεσε βασικό ερμηνευτικό εργαλείο για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι κινηματογραφικές αφηγήσεις συμβάλλουν στη διατήρηση και αναδιαμόρφωση της κοινωνικής μνήμης.

Στο ερευνητικό μέρος της εργασίας πραγματοποιήθηκε ανάλυση επιλεγμένων ταινιών του Νίκου Κούνδουρου, με σκοπό να διερευνηθεί η σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη δημόσια ιστορία. Μέσα από τη μελέτη των ταινιών διαπιστώθηκε ότι το έργο του δεν παρουσιάζει απλώς ιστορικά γεγονότα, αλλά συμβάλλει στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης και του τρόπου με τον οποίο το κοινό αντιλαμβάνεται το παρελθόν.

Η εργασία διερευνά πώς ο κινηματογράφος του Νίκου Κούνδουρου αποτελεί ένα σημαντικό πεδίο δημόσιας ιστορίας, καθώς μέσα από τις κινηματογραφικές του αφηγήσεις αναδεικνύονται ιστορικά γεγονότα, κοινωνικά ζητήματα και εμπειρίες ανθρώπων που συχνά μένουν στο περιθώριο. Αν και ο Κούνδουρος επηρεάστηκε από τις πολιτικές του πεποιθήσεις, το έργο του δεν περιορίζεται μόνο σε μια ιδεολογική προσέγγιση της ιστορίας. Αντίθετα, δίνει έμφαση στον άνθρωπο και ιδιαίτερα σε όσους βιώνουν την αδικία, τον αποκλεισμό και τις συνέπειες των ιστορικών γεγονότων.

Η μελέτη της κινηματογραφικής διαδρομής του Νίκου Κούνδουρου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την έρευνα της δημόσιας ιστορίας, καθώς οι ταινίες του λειτουργούν ως

φορείς ιστορικής μνήμης και ταυτόχρονα ως κοινωνικής αναπαράστασης, που απηχούν την εποχή παραγωγής τους. Μέσα από ταινίες όπως ο *Δράκος* (1956), οι *Μικρές Αφροδίτες* (1963), οι *Παράνομοι* (1958), το *Ποτάμι* (1960) το *1922* (1978) και *Ένα πλοίο για την Παλαιστίνη* (2012), ο σκηνοθέτης δεν εμπνέεται απλώς ιστορικά γεγονότα, αλλά συμβάλλει στη διαμόρφωση κινηματογραφικών αφηγήσεων με τους οποίους το κοινό αντιλαμβάνεται το παρελθόν. Στο έργο του Κούνδουρου, η κινηματογραφική αφήγηση μετατρέπεται σε πεδίο διαπραγμάτευσης της συλλογικής μνήμης, αναδεικνύοντας ζητήματα όπως η Μικρασιατική Καταστροφή, οι συνέπειες του Εμφυλίου, η κοινωνική περιθωριοποίηση και η αναζήτηση ταυτότητας στη μεταπολεμική Ελλάδα. Υπό αυτό το πρίσμα, το έργο του Κούνδουρου αποτελεί πολύτιμο υλικό μελέτης για τη δημόσια ιστορία, καθώς επιτρέπει πολλαπλές αναγνώσεις της ιστορίας μέσα από τον κινηματογράφο του, συνεισφέροντας στη διαμόρφωση ιστορικών αφηγήσεων και στη συγκρότηση της συλλογικής μνήμης, με τους όρους που την προσδιορίζει ο M. Halbwachs.¹²⁸

Η μελέτη των ερευνητικών ερωτημάτων καταδεικνύει ότι η δημόσια ιστορία στο έργο του Κούνδουρου εκφράζεται κυρίως μέσα από τη διατήρηση της ιστορικής μνήμης, την προβολή ανθρώπων και κοινωνικών ομάδων που βρίσκονται στο περιθώριο και τη σύνδεση προσωπικών βιωμάτων με σημαντικά ιστορικά γεγονότα. Οι πρωταγωνιστές των ταινιών του είναι συχνά άνθρωποι που δεν έχουν θέση στις επίσημες ιστορικές αφηγήσεις. Μέσα από αυτούς, ο Κούνδουρος φανερώνει αθέατες, πλευρές της ιστορίας που συνήθως παραμένουν λιγότερο γνωστές ή παραμελημένες.

Οι πρώτες ταινίες του, όπως η *Μαγική Πόλις*, ο *Δράκος*, οι *Παράνομοι* και το *Ποτάμι*, επηρεασμένες από τον ιταλικό νεορεαλισμό, το αμερικανικό φιλμ νουάρ και τον γερμανικό εξπρεσιονισμό, αποτυπώνουν αλληγορικά το κλίμα της μετεμφυλιακής Ελλάδας και τη θέση του ατόμου μέσα σε ένα περιβάλλον κοινωνικών και πολιτικών αποκλεισμών. Στη συνέχεια, με έργα όπως οι *Μικρές Αφροδίτες*, ο Κούνδουρος στρέφεται σε πιο ποιητικές και πειραματικές μορφές αφήγησης, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.

¹²⁸ Halbwachs, M. (2013). *Η συλλογική μνήμη*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Μέσα από το έργο του, ο Νίκος Κούνδουρος κατάφερε να εμπλουτίσει τη γλώσσα του ελληνικού κινηματογράφου, απομακρυνόμενος από τις κυρίαρχες εμπορικές φόρμες και αναζητώντας νέους τρόπους κινηματογραφικής έκφρασης. Η ενασχόλησή του με τις εικαστικές τέχνες επηρέασε καθοριστικά την κινηματογραφική του τέχνη, καθώς στις ταινίες του δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη σύνθεση της εικόνας, στον χώρο και στον συμβολισμό. Παράλληλα, οι προσωπικές εμπειρίες του από την Κατοχή, τον Εμφύλιο Πόλεμο και την εξορία του στη Μακρόνησο λόγω αριστερών πεποιθήσεων και συμμετοχής στην Εθνική Αντίσταση διαμόρφωσαν την πολιτική και κοινωνική του συνείδηση, στοιχεία που επανέρχονται συχνά στο έργο του.

Σε μια πιο προσεκτική ανάγνωση, η πορεία του Κούνδουρου στον ελληνικό κινηματογράφο αποκαλύπτει ότι το κίνητρο για την κινηματογραφική του δημιουργία δεν είχε ως αφετηρία μόνο την αριστερή ιδεολογία του, αλλά, κυρίως, το έντονο περί δικαίου αίσθημα που τον διακατείχε ως άνθρωπο, το οποίο δημιουργούσε πάντοτε μια αφορμή για καλλιτεχνική δημιουργία. Η επίμονη προσπάθεια του Κούνδουρου να σχολιάσει μέσα από τις ταινίες του τα «κακώς κείμενα» στην καταγραφή της εκάστοτε τραυματικής ιστορικής συγκυρίας υπήρξε το κοινό συστατικό στοιχείο που συνδέει τη φιλμογραφία του διαχρονικά. Όπως επισημαίνει η Α. Μυλωνάκη, σε μια κριτική αποτίμηση της ταινίας του Ν. Κούνδουρου *«Ένα πλοίο για την Παλαιστίνη»* (2017), ο σκηνοθέτης υπήρξε αλληγορικός και παθιασμένος, αλλά πάντοτε επίκαιρος και έντονα πολιτικός, καθώς τασσόταν υπέρ των αδυνάτων και αδικημένων, αξιοποιώντας τον κινηματογράφο ως μέσο για να αποκτήσουν φωνή και υπόσταση.¹²⁹

Η περίοδος της δικτατορίας επηρέασε σημαντικά την πορεία του Κούνδουρου ως δημιουργού, ενώ μετά τη Μεταπολίτευση το ενδιαφέρον του στράφηκε ακόμη περισσότερο προς την κινηματογραφική διερεύνηση της σχέσης ιστορίας και μνήμης. Η ταινία *1922* (1978) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της στροφής, καθώς επαναφέρει κινηματογραφικά τη μνήμη της Μικρασιατικής Καταστροφής και τις τραυματικές συνέπειές της. Ωστόσο, η ιστορία παραμένει σταθερή πηγή έμπνευσης και στις επόμενες δημιουργίες του. Μετά το *1922*, ο Κούνδουρος συνεχίζει να αντλεί από την ιστορία ως βασική πηγή κινηματογραφικής δημιουργίας, μετασχηματίζοντας διαφορετικές

¹²⁹Μυλωνάκη, Α." Κούνδουρος υπέρ αδυνάτων στο "Πλοίο για την Παλαιστίνη". Exostis, 24/10/2012, διαθέσιμο online: <https://exostis.gr/koundouros-iper-adinaton-sto-ploio-gia-tin-palaistini/>

ιστορικές περιόδους σε σύνθετες και αλληγορικές αφηγήσεις. Στο *Μπορντέλο* (1984) ο σκηνοθέτης επιστρέφει την ιστορία του στην Κρήτη του τέλους του 19ου αιώνα, ενώ στο *Μάυρον: Μπαλάντα ενός Δαιμονισμένου* (1992) εστιάζει στην περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης, διατηρώντας σταθερό το ενδιαφέρον του για τη διερεύνηση της ιστορικής μνήμης μέσα από έναν έντονα συμβολικό κινηματογραφικό λόγο.

Οι ήρωές του είναι συχνά πρόσωπα περιθωριακά, μοναχικά ή σε σύγκρουση με την κοινωνία ή την εξουσία, γεγονός που υποδεικνύει το διαχρονικό του ενδιαφέρον για όσους βρίσκονται στο περιθώριο των ιστορικών, πολιτικών και κοινωνικών γεγονότων και δεν μπορούν να «ακουστούν». Οι ταινίες του Κούνδουρου, εξ αρχής μακριά από τις νόρμες του εμπορικού κινηματογράφου, επιδιώκουν να προβληματίσουν τον θεατή και να τον φέρουν αντιμέτωπο με κοινωνικά και ιστορικά ζητήματα. Αυτός είναι ο βασικός λόγος που τα έργα του θεωρούνται πάντα επίκαιρα ως ιστορικοί πομποί.¹³⁰

Η τελευταία μεγάλου μήκους ταινία του Κούνδουρου, το *Ένα πλοίο για την Παλαιστίνη* (2012), είναι μια ταινία που συνοψίζει πολλές από τις θεματικές που τον απασχόλησαν σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του. Το ταξίδι, η μνήμη, η ιστορία, η ταυτότητα και η αναζήτηση της ελευθερίας επανέρχονται στο προσκήνιο μέσα από μια πυκνή, συμβολική αφήγηση. Η ταινία αυτή θεωρείται από πολλούς ως ένας απολογισμός της μακρόχρονης δημιουργικής του πορείας και ως η τελευταία καλλιτεχνική του κατάθεση πριν από τον θάνατό του το 2017.¹³¹

Η ταινία πραγματεύεται το ζήτημα της προσφυγιάς, του εκτοπισμού, της αναζήτησης πατρίδας και της ιστορικής μνήμης, με αφορμή το παλαιστινιακό ζήτημα, επαναφέροντας στο προσκήνιο θεματικές που διατρέχουν ολόκληρο το έργο του δημιουργού. Όπως και στο *1922*, το ενδιαφέρον στρέφεται στους ανθρώπους που βιώνουν τον ξεριζωμό και τη βίαιη μετατόπιση από τον ιστορικό τους χώρο. Παράλληλα, όπως στον *Δράκο* ή στους *Παράνομους*, η αφήγηση επικεντρώνεται σε πρόσωπα που βρίσκονται στο περιθώριο της κοινωνίας και των κυρίαρχων ιστορικών αφηγήσεων. Με τον τρόπο αυτό, η ταινία λειτουργεί ως μια συνολική σύνθεση των βασικών μοτίβων του κινηματογράφου του

¹³⁰Χ. Μήτσης, «Νίκος Κούνδουρος: Ο τελευταίος μεγάλος του ελληνικού σινεμά», Αθηνόραμα, 23 Φεβρουαρίου 2017, Διαθέσιμο στο: https://www.athinorama.gr/cinema/2519792/nikos_koundouros_o_teleutaios_megalos_tou_ellinikou_sinema

¹³¹ <https://flix.gr/news/nikos-koundouros-films.html>

Κούνδουρου: της μνήμης, της ταυτότητας, της προσφυγικής εμπειρίας, της ιστορικής αδικίας και της υπεράσπισης των αδυνάτων.

Συνολικά, η πορεία του Κούνδουρου στον ελληνικό κινηματογράφο δείχνει ότι το έργο του δεν επηρεάστηκε μόνο από τις πολιτικές του πεποιθήσεις, αλλά και από το έντονο αίσθημα δικαιοσύνης και ανθρωπισμού που τον χαρακτήριζε. Στις ταινίες του δίνει ιδιαίτερη έμφαση στους ανθρώπους που βρίσκονται στο περιθώριο της κοινωνίας, ενώ παράλληλα ασχολείται με δύσκολες και τραυματικές στιγμές της ελληνικής ιστορίας. Αυτό είναι το βασικό στοιχείο που συνδέει τη φιλμογραφία του και καθιστά το έργο του σημαντικό για τη μελέτη της δημόσιας ιστορίας. Μέσα από τον κινηματογράφο του αναπτύσσεται ένας διαρκής διάλογος ανάμεσα στην τέχνη, την ιστορία και τη συλλογική μνήμη.

Παρότι η κινηματογραφική του γραφή είναι συχνά συμβολική και αλληγορική, κάτι που μπορεί να δυσκολεύει την κατανόηση ορισμένων ιστορικών αναφορών από το ευρύ κοινό, αυτό είναι ταυτόχρονα και ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης του. Μέσα από αυτή την προσέγγιση, ο Κούνδουρος δεν παρουσιάζει απλώς την ιστορία, αλλά καλεί τον θεατή να τη σκεφτεί, να την ερμηνεύσει και να προβληματιστεί γύρω από αυτήν. Για τον λόγο αυτό, η περίπτωση του Κούνδουρου αποτελεί σημαντικό πεδίο έρευνας για τη δημόσια ιστορία, αναδεικνύοντας τη σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο, τη συλλογική μνήμη και την πρόσληψη του παρελθόντος από το ευρύ κοινό.¹³²

Τέλος, η παρούσα εργασία αναδεικνύει δυνατότητες για περαιτέρω έρευνα γύρω από το έργο του Κούνδουρου, που συνδέουν την ιστορία του κινηματογράφου και τη σύγχρονη ελληνική ιστορία με τη δημόσια ιστορία. Μια μελλοντική μελέτη θα μπορούσε ενδεχομένως να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο το σημερινό κοινό προσλαμβάνει τις ταινίες του Νίκου Κούνδουρου και πώς αυτές αποκτούν νέα νοήματα στο σύγχρονο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Ζητήματα όπως η προσφυγική εμπειρία, οι σύγχρονες διεθνείς συγκρούσεις, η ταυτότητα και η συλλογική μνήμη, που επανέρχονται στη δημόσια συζήτηση, μπορούν να αποτελέσουν γόνιμα πεδία για νέες προσεγγίσεις του έργου του, αναδεικνύοντας τη διαχρονική αξία και επικαιρότητά του.

¹³² Κούνδουρος, Ν. (2016). *Μνήμη απειθάρχητη*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Βιβλιογραφία

Alexander, J. C. (2004). Toward a theory of cultural trauma. In J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, & P. Sztopka (Eds.), *Cultural trauma and collective identity* (pp. 1–30). University of California Press.

Αλτουσέρ, Λ. (2025). *Για την αναπαραγωγή: Ιδεολογία και ιδεολογικοί μηχανισμοί του κράτους* (Τ. Μπετζέλος, Μετάφρ.). Εκτός Γραμμής.

Ανδρέου, Δ., κ.ά. (2015). *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα: Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*. Επίκεντρο.

Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press.

Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization*. Cambridge University Press.

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Indiana University Press.

Βαλούκος, Σ. (2011). *Νέος ελληνικός κινηματογράφος 1965–1981: Ιστορία και πολιτική*. Αιγόκερως.

Βανδώρος, Σ. (2015). Ιδεολογία και πολιτικές ιδεολογίες. In *Εισαγωγή στις πολιτικές ιδεολογίες* (pp. 116–117). Κάλλιπος.

Βαν Μπούσχοτεν, Ρ., Δαλκαβούκης, Β., & Καλλιμοπούλου, Ε. (2021). Αρχεία, αντι-αρχεία και προφορική ιστορία: Εισαγωγή. In Ρ. Βαν Μπούσχοτεν, Β. Δαλκαβούκης, & Ε. Καλλιμοπούλου (Επιμ.), *Προφορική ιστορία και αντι-αρχεία: Φωνές, εικόνες και τόποι* (σσ. 8–30). Ένωση Προφορικής Ιστορίας.

Βοργία, Α. (2021). *Νίκος Κούνδουρος, με αυτά πορεύτηκα*. Αρμός.

Βόγλης, Π. (2009). Από τις Κάννες στις κάμερες: Ο εμφύλιος στον ελληνικό κινηματογράφο. In Φ. Τομαή (Επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου* (σ. 106). Παπαζήσης.

Βουτσαδάκη, Α. (2006). *Ο Δράκος του Νίκου Κούνδουρου: Ένας πολιτικός κινηματογράφος*. Αιγόκερως.

Βούλγαρης, Γ. (2001). *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974–1990: Σταθερή δημοκρατία σηματοδωμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*. Θεμέλιο.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.

Δεμερτζής, Ν. (1996). *Ο λόγος του εθνικισμού: Αμφίσημο σημασιολογικό πεδίο και σύγχρονες τάσεις*. Σάκκουλας.

Δερμεντζόπουλος, Χ., & Καλούδη, Κ. (2022). Σινεμά και ιστορία: Η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης. *Θεάτρον Πόλις*.

Δερμεντζόπουλος, Χ., & Κοσμίδου, Ρ.-Ε. (2017). Οι διαμάχες για τις σύγχρονες κινηματογραφικές εικόνες του ελληνικού εμφυλίου στη δημόσια σφαίρα. *Ουτοπία*, (120), 153–164.

Δερμεντζόπουλος, Χ., & Παπαθεοδώρου, Γ. (Επιμ.). (2021). *Συνηθισμένοι άνθρωποι: Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*. Opportuna.

Eleftheriotis, D. (2001). *Popular cinemas of Europe: Studies of texts, contexts, and frameworks*. Continuum.

Εξερτζόγλου, Χ. (2020). *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα*. Ασίνη.

Ferro, M. (2002). *Κινηματογράφος και ιστορία* (Σ. Τριανταφύλλου, Επιμ.). Μεταίχμιο.

Φλιτούρης, Λ. Α., κ.ά. (2008). *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου*. Επίκεντρο.

Γούναρης, Β. (2011). *Μνήμη και Μικρασιατική Καταστροφή*. Επίκεντρο.

Halbwachs, M. (2013). *Η συλλογική μνήμη* (Τ. Πλυτά, Μετάφρ.). Παπαζήση. (Πρωτότυπο έργο δημοσιευμένο το 1950).

Χατζηβασιλείου, Ε. (2010). *Εισαγωγή στην ιστορία του μεταπολεμικού κόσμου*. Πατάκης.

Jordanova, L. (2020). *History in practice* (3rd ed.). Bloomsbury Academic.

Καλούδη, Κ. (2001). *Η Μικρασιατική Καταστροφή στον ελληνικό κινηματογράφο*. Δωδώνη.

Karalis, V. (2012). *A history of Greek cinema*. Continuum.

Karalis, V. (2017). Nikos Koundouros and the cinema of cruel realism. In *Realism in Greek cinema: From the post-war period to the present* (pp. 98–128). I.B. Tauris.
<https://doi.org/10.5040/9781350987715.ch-003>

Kean, H., & Martin, P. (Eds.). (2013). *The public history reader*. Routledge.

Κολιοδήμος, Δ. (2011). *Λεξικό ελληνικών ταινιών*. Μίλητος.

Κομνηνού, Μ. (2001). *Από την αγορά στο θέαμα: Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950–2000*. Παπαζήση.

Κούνδουρος, Ν. (1998). *Stopcarre*. Ergo Publications.

- Κούνδουρος, Ν. (2016). *Μνήμη απειθάρχητη: Ημερολόγιο*. Άγρα.
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Johns Hopkins University Press.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. ColumbiaUniversityPress.
- Λεμονίδου, Ε. (2017). *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη: Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*. Ταξιδευτής.
- Λιάκος, Α. (2012). *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*. Πόλις.
- Λιάκος, Α. (2022). *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*. Πόλις.
- Mazower, M. (2000). *After the war was over: Reconstructing the state, family and the law in Greece, 1943–1960*. PrincetonUniversityPress.
- Mazower, M. (Ed.). (2003). *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940–1950: Ένα έθνος σε κρίση*. Θεμέλιο.
- Μήτσης, Χ. (2017, February 23). Νίκος Κούνδουρος: Ο τελευταίος μεγάλος του ελληνικού σινεμά. *Αθηνόραμα*.
- Μυλωνάκη, Α. (2017, November 4). Φεστιβάλ εναντίον... φεστιβάλ: 40 χρόνια από το Αντιφεστιβάλ Κινηματογράφου 1977. *Filmicon Journal*.
- Μυλωνάκη, Α. (2012, October 24). Κούνδουρος υπέρ αδυνάτων στο «Πλοίο για την Παλαιστίνη». *Exostis*.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, (26), 7–24.
- Papadimitriou, L., & Tzioumakis, Y. (Eds.). (2012). *Greek cinema: Texts, histories, identities*. Intellect.
- Πετσίνη, Π., & Χριστόπουλος, Δ. (Επιμ.). (2018). *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*. Καστανιώτης.
- Rosenstone, R. A. (2023). *Η ιστορία στον κινηματογράφο* (Μ. Αθανασιάδης-Ντόνας, Μετάφρ.). Εκδόσεις Μωβ.
- Σολδάτος, Γ. (2009). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (2010). *Ιστορία του νεοελληνικού κινηματογράφου* (Τόμ. Β'). Αιγόκερως.

Sorlin, P. (2004). *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος – Ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939–1990* (Ε. Λατίφη, Μετάφρ.). Νεφέλη.

Sorlin, P. (2006). *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου: Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία* (Χ. Δερμεντζόπουλος, Επιμ.). Μεταίχμιο.

Θανούλη, Ε. (2022). Μελετώντας την ιστορική αναπαράσταση στον κινηματογράφο: Εργαλεία και έννοιες. *Θεάτρου Πόλις*.

Ξανθόπουλος, Λ. (2014). *Οι τέσσερις εποχές του Νίκου Κούνδουρου*. Γαβρηλίδης.

Zelizer, B. (2000). *Remembering to forget: Holocaust memory through the camera's eye*. University of Chicago Press.

Žižek, S. (1991). *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. MIT Press.

Ηλεκτρονικές πηγές

Αθηνόραμα. (2017, 23 Φεβρουαρίου). **Νίκος Κούνδουρος: Ο τελευταίος μεγάλος του ελληνικού σινεμά.**

https://www.athinorama.gr/cinema/2519792/nikos_koundouros_o_teleutaios_megalos_tou_ellinikou_sinema

Avalon of the Arts. (2021). **Νίκος Κούνδουρος: Το 1922 ήταν δημιούργημα;** <https://avalonofthearts.gr/nikos-koundouros-to-1922-itan-dimiourgima/>

Exostis. (2012, 24 Οκτωβρίου). **Κούνδουρος υπέρ αδυνάτων στο "Πλοίο για την Παλαιστίνη".** <https://exostis.gr/koundouros-iper-adinaton-sto-ploio-gia-tin-palaistini/>

Filmicon Journal. (2017, 4 Νοεμβρίου). **Φεστιβάλ εναντίον... φεστιβάλ: 40 χρόνια από το Αντιφεστιβάλ Κινηματογράφου 1977.** <https://filmiconjournal.com/blog/post/65/festival-enantion-festival>

Filmy.gr. (χ.χ.). **The River (1960).** <https://www.filmy.gr/movies-database/the-river-1960/>

Flix. (χ.χ.). **Νίκος Κούνδουρος: Αφιέρωμα.** <https://flix.gr/news/nikos-koundouros-films.html>

Κερσανίδης, Σ. (2020, 13 Δεκεμβρίου). **Το πληθωρικό σινεμά του Νίκου Κούνδουρου. Η Εποχή.** <https://epohi.gr/articles/to-plhthoriko-sinema-toy-nikoy-koyndouroy/>

Myradionet. (χ.χ.). **Οι 12 εμβληματικές ταινίες του Νίκου Κούνδουρου.** <https://myradionet.gr/>

Συνέντευξη Νίκος Κούνδουρος. «Το 1922 ήταν δημιούργημα οργής». Avalon των Τεχνών, 16 Μαρτίου 2017.

<https://avalonofthearts.gr/niko%CF%83-%CE%BA%CE%BF%CF%85%CE%BD%CE%B4%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%BF%CF%83-%CF%84%CE%BF-1922-%CE%B7%CF%84%CE%B1%CE%BD-%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%B9%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B3%CE%B7%CE%BC%CE%B1/>

Ταινιοθήκη της Ελλάδος. (χ.χ.). Το Ποτάμι.
<https://www.tainiothiki.gr/el/tainies/275-to-potami>

TVXS. (2026). Αφιέρωμα στο Νίκο Κούνδουρο: "Οι Παράνομοι", η απαγορευμένη ταινία του.

Παράρτημα: Φωτογραφίες ταινιών



Ο Δράκος (1958) του Νίκου Κούνδουρου



Οι Παράνομοι (1958)



2022, φεστιβάλ κινηματογράφου Χανίων



Οι Φωτογράφοι (1998)





Αντιγόνη Αμανίτου στον ρόλο της Λουκίας στην καθηλωτική ταινία 1922



Ο Δράκος (1956)



Οι Παράνομοι (1958)



Το Ποτάμι, ταινία του Νίκου Κούνδουρου που γυρίστηκε στο ποτάμι Στρυμόνας

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.