

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ :
ΒΑΜΒΑΚΑΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ: Απεικονίσεις
της δημοσιογραφίας σε ελληνικές
κινηματογραφικές ταινίες και
τηλεοπτικές σειρές

Γεώργιος Αμαργιανός Α.Μ. 517574

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΧΤΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ
ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ
ΣΠΟΥΔΕΣ
2024**

Εισαγωγή

Καθήκον της δημοσιογραφίας είναι η μετάδοση έγκυρης, ανεξάρτητης, και κατανοητής πληροφόρησης στους πολίτες. Η άσκηση της δημοσιογραφίας, με την έρευνα και την καταγραφή της αλήθειας και η δημοσίευσή της είναι το πρώτιστο καθήκον των δημοσιογράφων και είναι σημαντική για την δημοκρατία και την καθημερινότητα των πολιτών. Κάποτε, την εποχή που μόνο μέσο ενημέρωσης ήταν οι εφημερίδες, ρωτήθηκε ένας Βρετανός δημοσιογράφος τι ρόλο παίζουν οι δημοσιογράφοι κι αν χρησιμεύουν πουθενά και εκείνος απάντησε: «Φανταστείτε μια κοινωνία, χωρίς εφημερίδες» (Πέτρος Μανταίος, 2023). Η δημοσιογραφία καλύπτει όλους τους τομείς της καθημερινότητας των πολιτών, καθώς μέσω των δημοσιογράφων αναπαράγονται πληροφορίες σχετικά με την πολιτική, την οικονομία, την κοινωνία, και πλήθος άλλων κλάδων και τομέων της καθημερινότητας. Για την κοινή γνώμη η δημοσιογραφία δεν αποτελεί επάγγελμα με την συνήθη έννοια του όρου, αλλά λειτούργημα. Ο δημοσιογράφος καλείται όχι απλά να εργαστεί, αλλά να επιτελέσει κοινωνικό έργο και να συμβάλλει στην αναβάθμιση της κοινωνίας, όπως με την αποκάλυψη σκανδάλων και επιστημονικών ανακαλύψεων (ΜΑΚΟΜΠΣ ΜΑΞΓΟΥΕΛ, 2009). Για αυτό και η σύγχρονη ιστορία είναι συνυφασμένη με την ιστορία της δημοσιογραφίας. Για να κατανοήσουμε την εξέλιξη του πολιτισμού μας τους τελευταίους 2 αιώνες πρέπει οπωσδήποτε να ξεφυλλίσουμε τα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων. Ο τύπος έφτασε να οδηγεί τον λαό να ελέγχει, άρα να σκέπτεται και να ζει την πολιτική ζωή της δημοκρατίας (Μ. Στασινόπουλος, 1977). Ο τύπος και τα μέσα ενημέρωσης συνολικά δια φωτίζουν, καθοδηγούν και διαμορφώνουν την κοινή γνώμη, επηρεάζοντας, κάθε απόφαση και κάθε κίνηση της πολιτικής και κοινωνικής ζωής. Η δύναμή τους είναι μεγάλη. Ένα δημοσίευμα σε εφημερίδα, ένα ρεπορτάζ στην τηλεόραση, μπορεί να κάνει τόσο καλό ή κακό, ανάλογα με τις πωλήσεις των εφημερίδων και την τηλεθέαση των τηλεοπτικών δελτίων. Θεωρητικά, ο ρόλος του δημοσιογράφου είναι να παρουσιάζει την εικόνα της κοινωνίας, όσο σκληρή κι αν είναι. Η προάσπιση της αλήθειας και η ενημέρωση της κοινωνίας, είναι η αιτία που η δημοσιογραφία θεωρείται η 4^η εξουσία του κράτους, μετά την εκτελεστική, την νομοθετική και την δικαστική.

Η εικόνα, όμως που έχει το κοινό για τους δημοσιογράφους δεν είναι το ίδιο θετική, είναι μάλλον αποκαρδιωτική. Το κοινό, θεωρεί πως οι δημοσιογράφοι ενδιαφέρονται πολύ περισσότερο για την απόκτηση φήμης και υλικών αγαθών, παρά για την προάσπιση της αλήθειας και την αποτελεσματική άσκηση του επαγγέλματός τους. Η σχέση του κοινού με τα μέσα ενημέρωσης και τους λειτουργούς τους, επαναπροσδιορίζεται, δυναμώνει ή αποδυναμώνεται, ανάλογα με την λειτουργία των μέσων σε διάφορες χρονικές στιγμές. Το αποτέλεσμα αυτής της σχέσης φαίνεται ξεκάθαρα από τον τρόπο παρουσίασης του δημοσιογράφου στις κινηματογραφικές ταινίες και στις τηλεοπτικές σειρές. Τόσο στον κινηματογράφο όσο και στην τηλεόραση, ο δημοσιογράφος αναπαρίσταται ανάλογα με την αντίληψη του κοινού για τα μέσα την εκάστοτε περίοδο. Τα μέσα ενημέρωσης, δεν ευθύνονται αποκλειστικά για την απεικόνιση των δημοσιογράφων στις ταινίες και τις σειρές. Η αντίληψη του κόσμου για τους δημοσιογράφους δημιουργείται από τα πρότυπα που δημιουργεί η τηλεόραση και ο κινηματογράφος για το δημοσιογραφικό επάγγελμα, παρουσιάζοντάς τους ως «ακαλλιέργητους, απροσάρμοστους, που στερούνται συνείδησης και σεβασμού προς τον ανθρώπινο πόνο και την αξιοπρέπεια. Σε πολλές περιπτώσεις, προβάλλεται μια στρεβλή εικόνα μαζί με αρνητικά στερεότυπα, που υποβαθμίζουν τις αξίες του δημοσιογραφικού επαγγέλματος. Οι ταινίες και οι σειρές μιλούν σε διαφορετική γλώσσα και «σκέφτονται» διαφορετικά από τους ήρωες που απεικονίζουν. Ακόμα κι όταν αναπαριστούν πιστά τους δημοσιογράφους, υπάρχουν συχνά, παρεκκλίσεις καθόλου κολακευτικές.

Παρόλα αυτά, όμως, πρεσβεύουν ότι η δημοσιογραφία οφείλει να ασκείται με υπευθυνότητα προς όφελος της κοινωνίας και πως αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της δημοκρατίας και του πολιτικού συστήματος συνολικά, και πως χωρίς αυτόν δεν θα υπήρχε έλεγχος στην εξουσία και στα κατεστημένα συμφέροντα.

Όπως, κι αν απεικονίζεται ο δημοσιογράφος, η σχέση μέσων ενημέρωσης με τον κινηματογράφο, είναι συμβιωτική. Τα μέσα ενημέρωσης προωθούν τις ταινίες, ενώ αντίστοιχα οι ταινίες και οι σειρές διαφημίζουν τον χώρο της ενημέρωσης, εκτελώντας παρόμοιες λειτουργίες (Matthew C., Ehrilch,, 2005).

ΘΕΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση και στα λογοτεχνικά έργα, ο δημοσιογράφος παρουσιάζεται σύμφωνα με την αντίληψη που έχει διαμορφώσει το κοινό για τα μέσα ενημέρωσης την συγκεκριμένη περίοδο. Ο κόσμος αντιλαμβανόταν ότι η ακριβής και αντικειμενική πληροφόρηση των πολιτών, δεν αποτελούσε σκοπό της δημοσιογραφίας, αλλά το κυνήγι του κέρδους και του εντυπωσιασμού. Συχνά, ο χαρακτήρας του δημοσιογράφου είχε αρνητική εικόνα, ειδικά σε χώρες, όπως οι ΗΠΑ, όπου επικράτησε ο λεγόμενος «κίτρινος τύπος». Ο κινηματογράφος αρχικά παρουσίαζε τους δημοσιογράφους ως άγρυπνους ελεγκτές της εξουσίας στην υπηρεσία των πολιτών (H., Good, 1989). Ο τύπος είχε τη δύναμη να ελέγχει την εξουσία, να αποκαλύπτει την διαφορά και να αποτελεί τα μάτια των εκλογέων, χρησιμοποιώντας την εξουσία που έχει στα χέρια του για το καλό του κοινωνικού συνόλου. Έτσι αντιλαμβανόταν το κοινό τον δημοσιογράφο και ο κινηματογράφος αναπαριστούσε την εικόνα που έβλεπε το κοινό. Με την έλευση της τηλεόρασης, η εικόνα παίρνει τα ηνία, ο εντυπωσιασμός και ο κιτρινισμός αναδεικνύονται σε ύψιστα αγαθά για τον δημοσιογράφο, οπότε το κοινό χάνει την εμπιστοσύνη του στα μέσα ενημέρωσης, και ο ρόλος του δημοσιογράφου αποκτά αρνητική χροιά. Ιδιαίτερα στην Ελλάδα, στην οποίας την περίπτωση θα επικεντρωθεί η παρούσα έρευνα, εξαιτίας των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών που επικράτησαν μετά τον πόλεμο, η εικόνα του δημοσιογράφου λίγες φορές ήταν θετική και ακόμη λιγότερο η εμπιστοσύνη στα μέσα ενημέρωσης. Ο κινηματογράφος, λοιπόν, και η τηλεόραση, μετέπειτα, μεταφέροντας στην οθόνη την κοινωνική πραγματικότητα και την εικόνα του κοινού για τον δημοσιογράφο, διαμόρφωσαν χαρακτήρες δημοσιογράφων άλλοτε με αρνητική κι άλλοτε με θετική χροιά, παρουσιάζοντάς τους άλλοτε ως προστάτες της κοινωνίας, κι άλλες φορές ως ακόλουθους της εξουσίας.

Αντικείμενο της παρούσας μελέτης, είναι πως παρουσιάζεται ο δημοσιογράφος από τις ελληνικές ταινίες και τις τηλεοπτικές σειρές, και πως οι κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές και τεχνολογικές συνθήκες που προσδιορίζουν την κάθε εποχή, επηρεάζουν τα μέσα ενημέρωσης και την βιομηχανία του κινηματογράφου και της τηλεόρασης σε σχέση με την εικόνα και τον ρόλο του δημοσιογράφου ως ήρωα και πως μεταβάλλεται

η παρουσίασή του ανάλογα με τις διακυμάνσεις που περνούν οι παραπάνω σχέσεις. Θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στο ερώτημα ποιες είναι οι συνθήκες που μεταβάλλουν την εικόνα του δημοσιογράφου, καθώς ο ίδιος λειτουργεί ως καθρέπτης της κοινωνίας. Οι βασικές αρχές του δημοσιογραφικού επαγγέλματος έχουν την ίδια προτεραιότητα σε κάθε εποχή; Η αναζήτηση της αλήθειας και η παροχή έγκυρης και αντικειμενικής πληροφόρησης στο κοινό αποτελεί πάντα σκοπό του δημοσιογράφου ή ανάγκη του δημοσιογράφου για αναγνώριση και επαγγελματική επιτυχία τον οδηγούν στην κατασκευή ειδήσεων; Αυτά τα ερωτήματα σκοπό έχει να απαντήσει εργασία και να αναλύσει παρακάτω.

Βιβλιογραφική επισκόπηση

Ο δημοσιογραφικός κλάδος γίνεται αντιληπτός από τη βιβλιογραφία ως μια διφορούμενη έννοια. Το βασικό στοιχείο που προκύπτει ότι το κοινό αγαπάει και μισεί τους δημοσιογράφους και το επάγγελμα που κάνουν, ανάλογα με το τι προσφέρουν στον δημόσιο λόγο. Ο Mc Nair στο βιβλίο του *Journalists in Film: Heroes and Villains*, δίνει με σαφή και παραστατικό τρόπο πως οι δημοσιογράφοι και η άσκηση του επαγγέλματός τους επηρεάζει την εικόνα που έχει το κοινό για αυτούς. Βέβαια στο βιβλίο εξετάζεται ο δημοσιογράφος που δουλεύει και ζει σε χώρες όπου η δημοσιογραφία έχει αναπτύξει ξεχωριστή πορεία και έχει κατορθώσει να κατοχυρωθεί ως η 4^η εξουσία μέσα από δημοσιογραφικές έρευνες και γεγονότα που ανέδειξαν την δύναμή του άλλοτε με θετικό και άλλοτε με αρνητικό τρόπο, έτσι κατορθώνει να δώσει μια σαφή εικόνα της αντίληψης που υπάρχει για τους λειτουργούς της ενημέρωσης στην Δυτική Ευρώπη και στις ΗΠΑ. Εκεί ο δημοσιογράφος κατοχυρώθηκε ως ξεχωριστή οντότητα νωρίς και η ανάπτυξη του κινηματογράφου κατόρθωσε να τον συμπεριλάβει στην διαμόρφωση της εικόνας του. εκεί επίσης αναπτύχθηκε ως είδος και η δημοσιογραφική ταινία, όπου ο δημοσιογράφος και η έρευνα επάνω σε κάποιο κοινωνικό ζήτημα ήταν ο κεντρικός ήρωας και το κεντρικό θέμα πάνω στο οποίο εξελίσσονταν ο αφηγηματικός καμβάς, παρουσιάζοντας έναν δημοσιογράφο ή μια ομάδα δημοσιογράφων μαζί με τον αρχισυντάκτη τους να υπερνικούν κάθε εμπόδιο για το καλό της κοινωνίας. Κάτι αντίστοιχο δεν παρουσιάστηκε και στην ελληνική περίπτωση. Στην Ελλάδα, τα μέσα ενημέρωσης ακολούθησαν την αργή εξέλιξη της κοινωνίας, και δεν βρήκαν τον δικό

τους ξεχωριστό χώρο στον τομέα των αναπαραστατικών τεχνών όπως ο κινηματογράφος και η τηλεόραση.

Αυτός είναι και ο λόγος που μέχρι σήμερα δεν έχει παραχθεί αντίστοιχη βιβλιογραφία, από ελληνικής πλευράς, και δεν έχει γίνει κάποια ιδιαίτερη μελέτη του ζητήματος της παρουσίας των δημοσιογράφων στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο, για αυτό και η παρούσα μελέτη στηρίχθηκε στην παραπάνω μονογραφία του Mc Nair, που παραμένει μοναδική στο είδος, αλλά που δεν μπορεί να αναλύσει επαρκώς την ελληνική πραγματικότητα. Και στην ελληνική περίπτωση, η σχέση αγάπης-μίσους ανάμεσα στο κοινό και στους δημοσιογράφους παραμένει, ανάλογα με την εποχή και το κατά πόσο ανεξάρτητη είναι η δημοσιογραφία, δεν αποτυπώνεται επαρκώς αυτό το φαινόμενο τόσο στην κινηματογραφική όσο και στην τηλεοπτική οθόνη. Για αυτό και η παρούσα εργασία στηρίχθηκε στα έργα συγγραφέων που αναλύουν την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας και τηλεόρασης, αλλά προσπαθούμε να δούμε και κάποιες ειδικές περιπτώσεις όπου επιχειρήθηκε μια αποτύπωση της εικόνας είτε στο πανί είτε στην οθόνη.

Ο ελληνικός κινηματογράφος και η τηλεόραση δεν επιχείρησαν να δουν το δημοσιογραφικό επάγγελμα στην σχέση του με το κοινό, αλλά μέσα από άλλες ιστορίες να δώσουν μια εικόνα για το πως λειτουργούσε ο δημοσιογράφος μέσα στο ιδιαίτερο περιβάλλον, που παρουσίαζε η ελληνική περίπτωση μετά τον πόλεμο και τις αναστατώσεις της ελληνικής κοινωνίας.

1ο μέρος

Θεωρητικό μέρος

Ο τύπος και τα μέσα ενημέρωσης στην Ελλάδα

2.1. Ο ΤΥΠΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

Με την εφεύρεση της τυπογραφίας, άνοιξαν οι πύλες για την πνευματική αναγέννηση του κόσμου (ΚΑΙΤΑΤΖΗ-ΓΟΥΥΤΛΟΚ ΣΟΦΙΑ, 2010).

Αρχικά οι εφημερίδες ήταν απλά φυλλάδια για προπαγανδιστική χρήση. Η ανάγκη, όμως, για ενημέρωση του κοινού κατέστησε αναγκαία την τακτική έκδοση των εφημερίδων, που οδήγησε στην ραγδαία ανάπτυξη του τύπου.

Η τακτική κυκλοφορία των εντύπων εγκαίνιασε μια νέα σχέση ανάμεσα στους εκδότες των εφημερίδων και στους αναγνώστες. Οι αναγνώστες άρχισαν να εμπιστεύονται τους γραφείς της εφημερίδας, για την άντληση γνώμης, προτάσεων, ιδεών, ξεκινώντας τον ρόλο των δημοσιογράφων ως

διαμορφωτών της κοινής γνώμης και έτσι ο τύπος απέκτησε την δυναμική του. Η ενημέρωση αλλά και ο δημόσιος διάλογος μέσω του τύπου εξελίχθηκαν σε βασικές ανάγκες των κοινωνιών και έγιναν συνώνυμα της προόδου.

Η δημοσιογραφία οικοδόμησε την ταυτότητά της και την δημόσια εικόνα της γύρω από την αναζήτηση της αλήθειας. Οι δημοσιογράφοι, ή οι σχολιαστές των γεγονότων έλυναν απορίες, διεύρυναν τους ορίζοντες των αναγνωστών, προπαγανδίζοντας την ισότητα, και διαδίδοντας ανθρωπιστικές αρχές στις εφημερίδες εκείνης της εποχής.

Η πολιτική εξουσία προσπαθούσε συνέχεια να ελέγξει την αυξανόμενη δύναμη του τύπου. Οι αγώνες, όμως, των λειτουργών του τύπου για ελευθεροτυπία και την κατοχύρωσή της θεσμικά επίδρασαν καταλυτικά στους αγώνες για την δημοκρατία. Η Γαλλική επανάσταση, έδωσε μεγάλη ώθηση στην ανάπτυξη της έντυπης κυκλοφορίας και δημιούργησε τον τύπο με καθορισμένο πολιτικό ρόλο, ενώ στην Αγγλία, ο τύπος, ήδη από τον 17^ο αιώνα, αποκλήθηκε «τέταρτη εξουσία». Έτσι, οι εφημερίδες κατόρθωσαν να αποκτήσουν τον ρόλο του εκπροσώπου της κοινωνίας των πολιτών με τους κυβερνώντες και να αναδειχθούν ως απαραίτητος θεσμός για την λειτουργία του πολιτεύματος.

Ο τύπος στην Ελλάδα γεννήθηκε στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, από Έλληνες της διασποράς, στο πλαίσιο της διάδοσης των ιδεών του Διαφωτισμού. Αρχικά εκδόθηκαν εφημερίδες στις περιοχές που υπήρχαν Έλληνες, στο εξωτερικό, ιδιαίτερα στην Βιέννη, στο Παρίσι και το Λονδίνο. Με την έκρηξη της επανάστασης, αρχίζει μια ανοδική πορεία για τον ελληνικό τύπο, καθώς έρχεται να καλύψει την ανάγκη για πληροφόρηση και επικοινωνία των επαναστατημένων (ΔΡΟΥΛΙΑ ΛΟΥΚΙΑ, 2005). Με την απελευθέρωση, ο τύπος αλλάζει περιεχόμενο και αγωνίζεται για δημοκρατικές ελευθερίες και για την κατάκτηση του δικαιώματος της ελευθεροτυπίας. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ο τύπος γνωρίζει ραγδαία εξέλιξη. Η ανάπτυξη των τεχνικών μέσων, η βελτίωση της εμφάνισης και της ύλης, αυξάνουν την κυκλοφορία των εφημερίδων, ενώ παράλληλα γίνονται τα πρώτα βήματα για την θεσμική κατοχύρωση του δημοσιογραφικού επαγγέλματος.

Την περίοδο του μεσοπολέμου, οι ιστορικές εξελίξεις φέρνουν ραγδαίες αλλαγές στην φυσιογνωμία του τύπου. Η κατάρρευση των προσδοκιών, μετά την μικρασιατική καταστροφή και την έξαρση των παθών του

Εθνικού Διχασμού, ο λαός καθίσταται θεμελιώδης έννοια ενώ αρθρώνεται και ένα λόγος υπέρβασης του εθνικού διχασμού.

Οι εφημερίδες χρησιμοποιούν το νέο πολιτικό λεξιλόγιο, αντανακλώντας τις μεταβαλλόμενες σχέσεις της εποχής. Εκτός από την εθnikοφροσύνη, χρησιμοποιούνται και οι όροι όπως συντηρητισμός, φιλελευθερισμός, Δεξιά-Αριστερά, όχι πάντα σε αντίστιξη. Οι κυκλοφορίες των εφημερίδων αυξάνονται εκθετικά και αποκτούν πολιτικό κυρίως χαρακτήρα λόγω των αντιπαραθέσεων της εποχής. Ενώ παράλληλα προχωράει η ανάπτυξη των επαγγελματικών σωματείων των δημοσιογράφων με την ΕΣΗΕΑ.

Την περίοδο της κατοχής ο τύπος μπαίνει υπό τον αυστηρό έλεγχο των αρχών κατοχής και όσες εφημερίδες κυκλοφορούν εκφράζουν τις απόψεις τους. Παράλληλα, όμως, γνωρίζει εντυπωσιακή ανάπτυξη η έκδοση και διακίνηση του παράνομου και αντιστασιακού τύπου, που κυκλοφορεί χέρι με χέρι, ενώ πολλές εφημερίδες τοιχοκολλώνται.

Την περίοδο του εμφυλίου πολέμου πολλοί δημοσιογράφοι της αριστεράς υφίστανται διώξεις ενώ ο τύπος μπαίνει υπό καθεστώς λογοκρισίας και πολλές εφημερίδες απαγορεύονται και άλλες αναγκαστικά εκφράζουν τις απόψεις της ιθύνουσας τάξης.

Την δεκαετία του '50 οι εφημερίδες ήταν σε πλήρη άνθηση και αποτελούσαν ένα πολύ σημαντικό κομμάτι της καθημερινότητας των πολιτών. Το πλούσιο περιεχόμενο των εφημερίδων κέρδιζε το ενδιαφέρον των πολιτών, αφού ο αναγνώστης μπορούσε να ενημερώνεται για τα σημαντικότερα θέματα της επικαιρότητας, εσωτερικής και εξωτερικής, αλλά και με το χρονογράφημα, που είχαν όλες οι εφημερίδες, να διαβάσει ένα λογοτεχνικό κομμάτι ή να δει ένα σατιρικό σκίτσο. Η ενημέρωση του κόσμου, τότε, περνούσε, αναγκαστικά, μέσα από τα φύλλα των εφημερίδων που ανήκαν στα ισχυρά δημοσιογραφικά συγκροτήματα της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, τα οποία διαδραμάτιζαν παράλληλα, παρασκηνιακό ρόλο στα πολιτικά πράγματα της χώρας την εποχή εκείνη. Οι εφημερίδες εκείνη την εποχή ήταν κομματικά προσανατολισμένες, εκδίδονται και υπηρετούν κομματικές στοχεύσεις. Παρά την υψηλή τους κυκλοφορία οι εφημερίδες δεν ήταν αυτόνομες οικονομικά, εξαιτίας του μεγάλου εκδοτικού κόστους της εποχής. Αυτό δημιούργησε σχέσεις αλληλεξάρτησης με την πολιτική εξουσία και στην στοίχιση των εφημερίδων με κομματικούς σχηματισμούς και τα συναφή πελατειακά τους δίκτυα τόσο στο κέντρο, όσο και στην περιφέρεια. Η υποστήριξη

των πολιτικών από τις εφημερίδες έπαιζε σημαντικό ρόλο ώστε να προβληθούν τα κομματικά προγράμματα και να κερδηθεί ενδεχομένως και η υποστήριξη του εκλογικού σώματος.

Κυρίαρχο μέσο την περίοδο αυτή για την ενημέρωση του κόσμου ήταν οι εφημερίδες. Ασφαλώς και οι πολίτες μπορούσαν να ενημερωθούν και να ψυχαγωγηθούν από το ραδιόφωνο, όμως, ήταν κρατικά ελεγχόμενο και οι μετάδοση των ειδήσεων περιοριζόταν, κυρίως, σε κυβερνητικές ανακοινώσεις.

Παρά την άνθιση, όμως, του δημοσιογραφικού επαγγέλματος και την αύξηση των κυκλοφοριών των εφημερίδων, οι μισθοί των δημοσιογράφων παραμένουν σε χαμηλά επίπεδα, ενώ η ένωση συντακτών παρέμενε μια κλειστή λέσχη για λίγους, ενώ η πλειοψηφία των δημοσιογράφων παρέμενε εκτός επαγγελματικών ενώσεων καθώς για την εγγραφή απαιτούνταν συγκεκριμένα προσόντα, που με βάση τα δεδομένα της εποχής, ήταν πολύ δύσκολο να αποκτηθούν από την μεγάλη πλειοψηφία των εργαζομένων στις εφημερίδες.

Με την επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας της 21^{ης} Απριλίου 1967, δημιουργήθηκε ο μηχανισμός λογοκρισίας της Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών του Υπουργείου Προεδρίας, που έδρευε στην οδό Ζαλοκώστα. Σε κάθε εφημερίδα που συνέχιζε την έκδοσή της μετά το πραξικόπημα, καθώς πολλές εφημερίδες σταμάτησαν να κυκλοφορούν είτε επειδή απαγορεύτηκαν από το καθεστώς είτε επειδή οι εκδότες αποφάσισαν να σταματήσουν την έκδοση των εφημερίδων υπό το νέο καθεστώς, τοποθετήθηκαν τοποτηρητές που διάβαζαν τα πρωτότυπα κείμενα των δημοσιογράφων πριν δημοσιευθούν (Τάσος Ψαρράς, 2016), γεγονός που στην πορεία κατέστη χρονοβόρο και δυσλειτουργικό. Παρά τις διώξεις και την λογοκρισία, δικτατορία δεν κατάφερε να αποκτήσει σοβαρά ερείσματα στον χώρο των δημοσιογράφων, παρά με λίγες εξαιρέσεις. Η δικτατορία προσπάθησε να προσεταιριστεί τους εκδότες χορηγώντας δάνεια και δωρεάν δημοσιογραφικό χαρτί. Οι εκδότες είχαν συνηθίσει να εμπλέκονται στα πολιτικά δρώμενα του ασταθούς περιβάλλοντος της εποχής, πράγμα που συνέχισαν να κάνουν και με το νέο καθεστώς.

Με την πτώση της δικτατορίας και την έλευση της μεταπολίτευσης ανοίγει μια νέα εποχή για τον τύπο. Η λογοκρισία και η μετεμφυλιακοί νόμοι με την απαγόρευση της αριστεράς καταργούνται με την δημιουργία

της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας σημειώνεται μετάβαση στη διευρυμένη χρήση ιδεολογικών μηχανισμών έναντι των κατασταλτικών μηχανισμών της προηγούμενης περιόδου (Γιώργος Πλειός, 2014). Στο πλαίσιο αυτό ο ρόλος των μέσων ενημέρωσης γίνεται ακόμη πιο σημαντικός καθώς παρατηρείται μια σταδιακή μετάβαση από την διοικητική εξάρτηση των μέσων από το πολιτικό σύστημα στην οικονομική εξάρτηση. Στον τύπο εξακολουθούν τα μεγάλα παραδοσιακά συγκροτήματα, που ελέγχουν κατά κύριο λόγο την αγορά. Οι εφημερίδες έχουν σαφή πολιτικό προσανατολισμό, αλλά και δεσμούς με την πολιτική εξουσία την οποία στηρίζουν. Λίγο μετά την πρώτη κυβερνητική εναλλαγή το 1981 έκανε την εμφάνισή του το φαινόμενο του λαϊκισμού, με την έκδοση της «Αυριανή», και την κυριαρχία των εφημερίδων tabloid, που συνέβαλε στον σχηματισμό μια νέας αποιδεολογικοποιημένης νοοτροπίας, που θα αποτελέσει το έδαφος για την ανάπτυξη της ιδιωτικής τηλεόρασης αλλά και του κίτρινου τύπου στη συνέχεια. Η περίοδος αυτή θα κλείσει με την έκρηξη του «σκανδάλου Κοσκωτά», που εκπροσωπούσε το νέο αίμα των εκδοτών, που δημιουργήθηκαν με την διακυβέρνηση από το ΠΑΣΟΚ, προσπαθώντας να αλωθεί ο τύπος αλλά και να ελεγχθεί από την κρατική εξουσία. Παρά την κρίση που θα διέλθει ο τύπος και την σταδιακή πτώση των πωλήσεων, οι επιχειρηματίες του τύπου θα επεκταθούν σε νέους τομείς, σε νέες μορφές εκδόσεων, αλλά και στην ραδιοτηλεόραση, δημιουργώντας μεγάλους ομίλους.

Στην κάλυψη των ειδήσεων σημειώνονται μεγάλες αλλαγές. Αν και τα πολιτικά θέματα εξακολουθούν να δεσπόζουν, η ενημέρωση αρχίζει να στρέφεται και σε «ελαφριά θέματα», τα οποία προσθέτουν περισσότερες σελίδες και εμφανίζονται όλο και πιο συχνά πρωτοσέλιδα, ενώ κάνουν την εμφάνισή τους οι προσφορές των εφημερίδων, με βιβλία, δώρα ακόμα και σπίτια στους αναγνώστες, προκειμένου να διευρύνουν το κοινό τους και να μειώσουν την φθίνουσα πορεία των εφημερίδων.

Η κατάρρευση του Χρηματιστηρίου το 1999 θα δώσει το πρώτο ταρακούνημα στους εκδότες-επιχειρηματίες, ενώ η ανάπτυξη της διαδικτυακής ενημέρωσης θα μειώσει περαιτέρω τις πωλήσεις των εφημερίδων, για να φτάσουμε στην σημερινή εποχή, όπου μετά την κρίση του 2009-2011, οι εφημερίδες θα μείνουν λίγες και οι πλέον ανθεκτικές στον γενικότερο πολιτικό και οικονομικό σεισμό της εποχής. Παραδοσιακοί εκδότες θα αποχωρήσουν, μιντιακά συγκροτήματα θα

κλείσουν και μετά θα πωληθούν σε νέους επιχειρηματίες ενώ σταδιακά η ενημέρωση θα μπει στην νέα εποχή των κοινωνικών δικτύων και της άμεσης πρόσβασης στην ενημέρωση. Πλέον τα έντυπα μέσα ενημέρωσης, που κράτησαν την σκυτάλη της ενημέρωσης για 2 περίπου αιώνες, παραχωρούν την θέση τους στα ηλεκτρονικά, όπου ο πολίτης μπορεί να έχει άμεση και δωρεάν πρόσβαση σε οποιοδήποτε σημείο κι αν βρίσκεται και ο δημοσιογράφος δεν κατέχει πλέον την απόλυτη αλήθεια αλλά πλέον ο κάθε πολίτης μπορεί να καταγράψει την είδηση και να την μεταδώσει μέσω των κοινωνικών δικτύων και των ιστοσελίδων.

2.2 Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα

Το 1938, ιδρύθηκε ο πρώτος κρατικός ραδιοσταθμός, ο Ραδιοφωνικός Σταθμός Αθηνών (ΠΛΕΧΟΒΑ Β. ΟΛΓΑ, 2002). Κι αυτό, όπως και τα άλλα μέσα ενημέρωσης δεν έμεινε ανεπηρέαστο από τις πολιτικές εξελίξεις του ελληνικού κράτους. Από την ίδρυσή του έγινε κυρίαρχο όργανο της προπαγάνδας του μεταξικού καθεστώτος. Το ραδιόφωνο, αρχικά, δεν είχε την σημερινή αμφίδρομη λειτουργία μεταξύ πομπού και δέκτη, αλλά ήταν μονόδρομος τρόπος επικοινωνίας από την εξουσία προς την μάζα. Κατά αυτόν τον τρόπο τα εθνικά ραδιοφωνικά δίκτυα δημιουργήθηκαν εκείνη την εποχή, για την προώθηση της κρατικής προπαγάνδας.

Με την κατοχή της χώρας από τους Γερμανούς, το πρόγραμμα διακόπηκε και οι κατοχικές δυνάμεις, προωθούσαν εκπομπές στην γλώσσα τους για την ενίσχυση του ηθικού των στρατιωτών τους. Στη συνέχεια οι κατοχικές δυνάμεις επέβαλλαν σε όλους τους ιδιοκτήτες ραδιοφώνου στην πρωτεύουσα να δηλώσουν τις συσκευές τους και ρυθμίστηκαν ώστε

να πιάνουν μόνο τον ραδιοφωνικό σταθμό της Αθήνας. Στην υπόλοιπη Ελλάδα, οι ραδιοφωνικές συσκευές παραδόθηκαν στις αρχές με την απειλή ποινής θανάτου.

Μετά τον πόλεμο, ο κρατικός ραδιοφωνικός σταθμός μετονομάστηκε σε «Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας», και ανέλαβε την εκπομπή ραδιοφωνικών εκπομπών σε όλη τη επικράτεια, μην αφήνοντας περιθώρια στην ιδιωτική πρωτοβουλία. Ταυτόχρονα και ο στρατός διεκδίκησε και τελικά πέτυχε τον δικό του ραδιοφωνικό σταθμό, ανεξάρτητο από την πολιτική εξουσία.

Το ραδιόφωνο μετατράπηκε, μεταπολεμικά, σε μέσο μαζικής επικοινωνίας και ενημέρωσης, δεν απευθύνονταν, όμως, στον μέσο πολίτη, εξαιτίας του κόστους αγοράς της συσκευής αλλά και της συνδρομής που επιβάλλονταν για την χρήση του. Το ραδιόφωνο άρχισε να γίνεται προσιτό με την ανακάλυψη του τρανζίστορ, που είχε χαμηλότερη τιμή αλλά και ήταν εύκολο να μεταφερθεί οπουδήποτε.

Επίσης, τα προγράμματα του ραδιοφώνου περνούσαν από αυστηρή λογοκρισία (Ελευθέριου Σκιαδά,..., 2015).

Με την επικράτηση της απριλιανής δικτατορίας, το ραδιόφωνο ως μέσο χειραγώγησης των πολιτών μπήκε από την αρχή κάτω από τον έλεγχο των στρατιωτικών δυνάμεων. Στις θέσεις των διευθυντών τοποθετήθηκαν στρατιωτικοί ενώ λόγω των διώξεων αξιόλογοι άνθρωποι του ραδιοφώνου απομακρύνθηκαν. Η χρήση του ραδιοφώνου από το καθεστώς για την προπαγάνδα του, απομάκρυνε το κοινό, που άρχισε να ακούει τους πειραματικούς σταθμούς αλλά και σταθμούς του εξωτερικού.

Μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας το ραδιόφωνο, προσπάθησε να αποκαταστήσει την εμπιστοσύνη του κοινού, και να ανταποκριθεί στις προκλήσεις της νέας εποχής. Παρά το γεγονός ότι πειρατικοί ραδιοσταθμοί άρχισαν να κατακλύζουν όλο το φάσμα των ερτζιανών, η πολιτική εξουσία δεν έδειχνε προθυμία απελευθέρωσης των μέσων αλλά προχώρησε στην αναδιαμόρφωση του κρατικού ραδιοφώνου, διαφοροποιώντας το πρόγραμμα, ανάλογα με την ώρα της ημέρας και τις ζώνες ακρόασης. Στα τέλη της δεκαετίας του '80 το κρατικό ραδιόφωνο είχε μπει σε φάση παρακμής και το 1987 έπαυσε το κρατικό μονοπώλιο και άρχισαν να δημιουργούνται οι πρώτοι ιδιωτικοί ραδιοσταθμοί, αρχικά με πρωτοβουλία των δήμων και στην συνέχεια από επιχειρηματίες και εκδότες που βρήκαν ένα νέο πεδίο άσκησης επιχειρηματικής

δραστηριότητας. Οι ραδιοφωνικοί σταθμοί πολλαπλασιάστηκαν και κάλυψαν όλη την ελληνική επικράτεια συμβάλλοντας στην ανάπτυξη της πολυφωνίας και της διαφορετικότητας.

Στην πορεία η άναρχη λειτουργία της ραδιοφωνικής αγοράς, με την εμφάνιση πλήθους ραδιοφωνικών σταθμών, οι περισσότεροι χωρίς άδεια, και με περιεχόμενο ταυτόσημο πολλές φορές, η έλλειψη ρυθμιστικού πλαισίου και η μετέπειτα οικονομική κρίση, συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στην πτώση της δημοτικότητας του ραδιοφώνου. Οι τεχνολογικές εξελίξεις, οδήγησαν στην αυτοματοποίηση της μετάδοσης του προγράμματος ενώ πολλοί ραδιοσταθμοί εκπέμπουν πλέον μέσω του διαδικτύου. Στην νέα εποχή το ραδιόφωνο έχει επανακτήσει το ρόλο του και έχει αυξήσει την δημοτικότητά του καθώς είναι ένα μέσο αμφίδρομης επικοινωνίας.

2.3 Η τηλεόραση στην Ελλάδα

Η τηλεόραση άργησε να ξεκινήσει στην χώρα μας. Η τηλεόραση στην Ελλάδα είχε γίνει υψηλό πολιτικό διακύβευμα, άμεσα συναρτώμενο με τις αντιπαλότητες της πολιτικής ζωής (ΠΑΥΛΟΣ ΤΣΙΜΑΣ, 2017). Οι πολιτικές ελίτ ήταν δέσμιες μιας δεισιδαιμονικής αντίληψης για την δύναμη της τηλεόρασης και ταυτόχρονα ήθελαν αυτή την δύναμη να την έχουν υπό τον έλεγχό τους. Τελικά στις 23 Φεβρουαρίου 1966 θα γίνει η πρώτη εκπομπή του ΕΙΡ με εκφωνήτρια την Ελένη Κυπραίου. Ήδη, όμως, από το 1965 είχαν αρχίσει οι δοκιμαστικές εκπομπές της Τηλεόρασης Ενόπλων Δυνάμεων από το κτίριο της Γεωγραφικής Υπηρεσίας Στρατού. Σαφή στοιχεία για τον αριθμό των τηλεθεατών δεν υπάρχουν, αλλά υπολογίζονται σε 2.000 οι συσκευές τηλεόρασης που υπήρχαν τότε στην Αθήνα.

Τον πρώτο καιρό, εκτός από δελτία ειδήσεων υπήρχε και ελάχιστο ζωντανό πρόγραμμα, χωρίς σειρές μυθοπλασίας.

Η δικτατορία διατήρησε τα δύο κανάλια, δίνοντας προπαγανδιστικό τόνο στα δελτία ειδήσεων με συνεχή προβολή του καθεστώτος και τα χρησιμοποίησε σαν μέσο για να προωθήσει την προπαγάνδα της (Βαλούκος, Στάθης, 2008).

Σταδιακά το πρόγραμμα εμπλουτίστηκε με ενημερωτικά προγράμματα, αθλητικές μεταδόσεις, εκπομπές λόγου και παιχνίδια και άρχισαν να ακολουθούν τα πρότυπα των τηλεοράσεων των υπόλοιπων χωρών με ενημέρωση και ψυχαγωγία (Δάμπασης, Γιώργος, 2002).

Η πτώση της δικτατορίας έφερε προσδοκίες για εκδημοκρατισμό της τηλεόρασης. Η τοποθέτηση του Δημήτρη Χορν και του Παύλου Μπακογιάννη στην διεύθυνση του ΕΙΡΤ, όπως είχε μετονομαστεί ο φορέας, δημιούργησαν μεγάλες προσδοκίες. Παρέλαβαν, όμως, έναν οργανισμό που δεν άλλαξε πολύ μετά την χούντα, παρουσίαζε συμπτώματα κακοδιαχείρισης και πληθώρα προσωπικού. Ο Δημήτρης Χορν άντεξε 6 μήνες και παραιτήθηκε ενώ ο Παύλος Μπακογιάννης κατά τι περισσότερο. Προτάσεις για ριζικές αλλαγές που έγιναν από ξένους δεν ελήφθησαν υπ' όψη (Βαλούκος, Στάθης, 2008).

Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '70 τα 2 κανάλια πορεύτηκαν χωρίς σημαντικές αλλαγές με την παραγωγή ενημερωτικού αλλά και ψυχαγωγικού προγράμματος, μιμούμενα τα πρότυπα των δυτικών τηλεοράσεων.

Η κυβερνητική αλλαγή του 1981, με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία, συνοδεύτηκε από προσδοκίες για μεγάλες αλλαγές στην τηλεόραση. Η ΥΕΝΕΔ μετατράπηκε σε ΕΡΤ-2 και πέρασε υπό πολιτικό έλεγχο, ενώ μια νέα γενιά σκηνοθετών και δημιουργών προσπάθησε να φέρει νέο αέρα στο τηλεοπτικό τοπίο. Τελικά οι όποιες προσδοκίες διαψεύστηκαν, η ΕΡΤ πέρασε σε στενότερο κυβερνητικό έλεγχο, με την προβολή των κυβερνητικών δραστηριοτήτων και την συχνή αλλαγή διοικητών για πολιτικούς λόγους, ενώ στο ψυχαγωγικό πρόγραμμα έγινε μια στροφή σε κοινωνικού τύπου μυθοπλασία που ταίριαζαν με την ιδεολογική γραμμή της κυβερνώσας παράταξης.

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1980, μετά την απελευθέρωση της ραδιοφωνίας, ενισχύθηκε το αίτημα για ιδιωτική τηλεόραση. Η κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ, αντιδρούσε στην προοπτική της ιδιωτικής τηλεόρασης και ανέβαλλε την έκδοση αδειών, αν και το 1988 έδωσε την

άδεια για την αναμετάδοση ξένων δορυφορικών καναλιών. Τελικά η κυβέρνηση Τζαννετάκη πέρασε την σχετική νομοθεσία και δόθηκαν οι πρώτες άδειες για σταθμούς πανελλαδικής εμβέλειας. Το Νοέμβριο του 1989 βγήκε στον αέρα το Mega channel και την πρωτοχρονιά του 1990 ο ANT1.

Η έλευση της ιδιωτικής τηλεόρασης είχε καταλυτική επίδραση στην παραγωγή του τηλεοπτικού προγράμματος αλλά και στις συνήθειες του κοινού (Παναγιωτοπούλου, Ρόη, 2010). Συρρίκνωσε την επιρροή της δημόσιας τηλεόρασης, στερώντας της θεαματικότητα, διαφημίσεις αλλά και έμψυχο δυναμικό, το οποίο μετακινήθηκε προς την ιδιωτική τηλεόραση (Πασχαλίδης, Γρηγόρης, 2005). Το σύστημα των καναλιών πανελλαδικής εμβέλειας τελικά παγιώθηκε γύρω από τη δημόσια τηλεόραση και 2 ιδιωτικά κανάλια να είναι τα μεγαλύτερα και αρκετά περιφερειακής και τοπικής εμβέλειας.

Τα μεγάλα ιδιωτικά κανάλια επένδυσαν πολλά στον ενημερωτικό και ψυχαγωγικό τομέα, με την παραγωγή κωμικών και δραματικών σειρών που είχαν μεγάλη απήχηση στο κοινό, ενώ τα talk show έγιναν η βασική πηγή ενημέρωσης υποσκελίζοντας την ερευνητική δημοσιογραφία.

Ενώ τα μικρά ιδιωτικά κανάλια προτίμησαν να δώσουν το βάρος στην ψυχαγωγία με την μεταφορά ξένων format στην ελληνική εκδοχή αλλά και με την προβολή πλήθους ξένων σειρών.

Με το ξέσπασμα της οικονομικής κρίσης το 2010, άρχισε να γίνεται εμφανής η κακή οικονομική κατάσταση των καναλιών. Το εγχώριο ψυχαγωγικό πρόγραμμα άρχισε να συρρικνώνεται με την προβολή αρκετών ξένων σειρών, ιδιαίτερα από την τουρκική αγορά, ορισμένα μεγάλα κανάλια έκλεισαν, υπό το βάρος χρεών, ενώ συρρικνώθηκαν τα τοπικά και περιφερειακά κανάλια.

Το καλοκαίρι του 2013 η κυβέρνηση έκλεισε αιφνιδιαστικά την EPT, προκαλώντας μεγάλες αντιδράσεις στο εσωτερικό αλλά και στο εξωτερικό, ενώ το ραδιομέγαρο της EPT καταλήφθηκε από τους εργαζομένους. Με τη νίκη του ΣΥΡΙΖΑ στις εκλογές του Ιανουαρίου 2015 κατατέθηκε το νομοσχέδιο για την επαναλειτουργία της EPT η οποία έγινε στις 11/06/2015, σχεδόν 2 χρόνια από το κλείσιμό της.

Στο Mega τα οικονομικά προβλήματα άρχισαν να γίνονται εμφανή από το 2016 με τον περιορισμό του ενημερωτικού τομέα, ενώ στην συνέχεια

με την επίσχεση εργασίας των εργαζομένων το κανάλι έπαιζε για μια περίοδο μόνο επαναλήψεις παλαιότερων σειρών μέχρι την οριστική διακοπή του προγράμματος τον Οκτώβριο του 2018. Αργότερα, μετά την ανάληψη της ιδιοκτησίας από τον εφοπλιστή Βαγγέλη Μαρινάκη, άρχισε να εκπέμπει εκ νέου το 2020.

Η τηλεόραση έφερε αλλαγές στις συνήθειες των Ελλήνων σε ότι αφορά την ενημέρωση και την ψυχαγωγία, από τα πρώτα χρόνια λειτουργία της. Η διείσδυση της τηλεόρασης ξεκίνησε μεν πιο αργά, απ' ότι σε άλλες χώρες, αλλά γρήγορα κάλυψε την απόσταση, φτάνοντας στην δεκαετία του '90 πολλά νοικοκυριά να έχουν περισσότερες από μία συσκευές τηλεόρασης. Τα σίριαλ και οι ψυχαγωγικές εκπομπές απομάκρυναν τον κόσμο από τον κινηματογράφο, ενώ η ιδιωτική τηλεόραση εκτόπισε το βίντεο, που κυριαρχούσε από τα μέσα της δεκαετίας του '80 (Κομνηνού, Μαρία, 2001).

Η τηλεόραση, και ιδιαίτερα η ιδιωτική τηλεόραση, είχαν μεγάλη επίδραση στην διαμόρφωση του πολιτικού σκηνικού και των πολιτικών αντιπαραθέσεων. Από το 1981 και μετά η τηλεόραση απέκτησε περισσότερο ρόλο στην πολιτική επικοινωνία, και έγινε κομμάτι της πολιτικής ζωής. Με την έλευση της ιδιωτικής τηλεόρασης πολλαπλασιάστηκαν οι τηλεοπτικές διαφημίσεις, ενώ τα τηλεοπτικά παράθυρα έγιναν μορφές πολιτικής διαφήμισης και εισήχθησαν τα αμερικάνικα πρότυπα πολιτικής επικοινωνίας στην αντιπαράθεση των πολιτικών, με τους τηλεπαρουσιαστές να παίζουν το ρόλο του εκφραστή των επιθυμιών του εκλογικού σώματος, στις αντιπαραθέσεις με τους πολιτικούς.

Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΑΠΑΡΧΕΣ, ΑΝΟΔΟΣ ΚΑΙ ΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΜΠΟΡΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Οι απαρχές του ελληνικού κινηματογράφου: μεσοπόλεμος, Κατοχή

Ο κινηματογράφος έφτασε στην Ελλάδα από την Δύση. Ως νέο είδος τέχνης, ξεσήκωσε αντιδράσεις, αμφισβητήθηκε η καλλιτεχνική του αξία, γρήγορα, όμως, κέρδισε την αγάπη του κοινού, παραμερίζοντας άλλα καλλιτεχνικά είδη, που μέχρι τότε είχαν κερδίσει την αγάπη του κοινού, όπως το θέατρο.

Οι πρώτοι κινηματογραφιστές ξεκίνησαν με τα επίκαιρα(ζουρνάλ). Κινηματογραφώντας πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα της εποχής, με την κάμερα στο χέρι.

Οι πρώτοι κινηματογραφιστές είχαν να αντιμετωπίσουν πολλά προβλήματα. Όπως έλλειψη τεχνικού προσωπικού, ηθοποιών και στούντιο, γι' αυτό οι ταινίες βασίζονταν σε σενάρια των οποίων η δράση τοποθετούν στο ύπαιθρο, και τα γυρίσματα γίνονταν μέχρι την δύση του ήλιου, εφόσον ο ήλιος έπαιζε το ρόλο του φυσικού προβολέα. Ακόμη τα υλικά και οι χώροι που χρησιμοποιούνταν ήταν στοιχειώδη. Ενώ το φιλμ, ήταν ιδιαίτερο ευαίσθητο, και κινδύνευε να καταστραφεί με το παραμικρό. Επίσης δεν υπήρχαν σοβαροί επιχειρηματίες για την ανάληψη της παραγωγής μιας ταινίας. Όταν ο κινηματογράφος έγινε «ομιλών», προέκυψε το πρόβλημα του συγχρονισμού του ήχου, με συνέπεια να απευθύνονται σε ξένες εταιρείες, με συνέπεια να αυξάνεται το κόστος παραγωγής.

Την περίοδο του μεσοπολέμου, παγιώνεται ο κινηματογράφος ως μέσο ψυχαγωγίας, με την δημιουργία κινηματογράφων σε όλη την χώρα και το κοινό να προσέρχεται μαζικά. Η παραγωγή ελληνικών ταινιών κυριαρχείται από μικρές εταιρείες, που αντιμετωπίζουν συχνά προβλήματα χρηματοδότησης. Με την εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου και την εισαγωγή ξένων ομιλούντων ταινιών, ο τομέας παραγωγής οδηγείται σε κατάρρευση, λόγω αδυναμίας επενδύσεων στις νέες εξελίξεις.

Την ίδια περίοδο, στα τέλη της δεκαετίας του '30, ο Φιλοποίμην Φίνος, ιδρύει τα στούντιο της εταιρείας «Finos Film», και καταφέρνει να συγχρονίσει ήχο με εικόνα, δημιουργώντας την

πρώτη ομιλούσα ελληνική ταινία «Το τραγούδι του χωρισμού»(1939) (Σολδάτος, Γ., 1982).

Τα πολεμικά γεγονότα της δεκαετίας του '40, δεν αφήνουν πολλά περιθώρια για την ανάπτυξη της κινηματογραφικής βιομηχανίας, παρόλα αυτά το 1943 παρουσιάζεται στο κοινό η ταινία «Η φωνή της καρδιάς», της Finos Film, που θεωρείται η απαρχή του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, καθώς είχε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, και πρωταγωνιστούσαν μερικοί από τους μετέπειτα μεγάλους αστέρες της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Ακολουθούν τα «Χειροκροτήματα» του Γιώργου Τζαβέλλα, ενώ αρχίζουν να γυρίζονται ταινίες με βασική θεματολογία τα πολεμικά γεγονότα και τις αναμνήσεις της κατοχικής περιόδου (Σωτηροπούλου, Χ, 1995).

Η περίοδος της ανάπτυξης του εμπορικού κινηματογράφου(1950-1977)

Την πρώτη μεταπολεμική περίοδο γυρίζονται ποιοτικές και δημοφιλείς ταινίες και καθιερώνονται τα θεματικά μοτίβα και οι χαρακτήρες των ελληνικών ταινιών. Οι δύο σημαντικότερες ταινίες της πρώτης περιόδου είναι «Οι Γερμανοί ξανάρχονται»(1948) και ο «Μεθύστακας»(1952). Η καλλιτεχνική και εισπρακτική τους επιτυχία αποτέλεσε την έναρξη της χρυσής εποχής του ελληνικού κινηματογράφου. Στην ανάπτυξη του κινηματογράφου συμβάλλει και η αστικοποίηση που παρατηρείται την ίδια περίοδο, με τα αγροτικά στρώματα να εγκαταλείπουν την ύπαιθρο, και να εγκαθίστανται γύρω από τις μεγάλες πόλεις, όπως στην Αθήνα και στην Θεσσαλονίκη. Τα συγκεκριμένα στρώματα που αστικοποιήθηκαν βίαια και αναζήτησαν στις πόλεις εργασία, χρειάζονταν μια διασκέδαση προσιτή και κατανοητή, καθώς οι περισσότεροι δεν γνώριζαν γράμματα. Αυτή τη διασκέδαση προσέφερε ο ελληνικός κινηματογράφος της εποχής. Έτσι οι κινηματογραφικές αίθουσες αυξήθηκαν, το εισιτήριο παρέμεινε προσιτό ενώ η θεματολογία των ταινιών ήταν κυρίως φαρσοκωμωδίες και αισθηματικά δράματα ανάμεσα σε πλούσιους και φτωχούς, που συχνά η τύχη και το πεπρωμένο καθορίζουν την έκβαση της ιστορίας.

Η χρυσή εποχή του ελληνικού κινηματογράφου χαρακτηρίζεται από την συστηματική παραγωγή ταινιών και την δημιουργία ενός star system, βασισμένου στα αμερικάνικα πρότυπα (Paradimitriou, Lydia, 2005). Η κυριότερη εταιρεία παραγωγής της περιόδου ήταν η Φίνος, και ακολουθούσε η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος.

Η δεκαετία του '60 βρίσκει την χώρα σε τροχιά οικονομικής ανάκαμψης, που αντικατοπτρίζεται και στον ελληνικό κινηματογράφο. Ο αριθμός των ταινιών που γυρίζονται μεγαλώνει, ενώ οι ηθοποιοί γίνονται ινδάλματα του κοινού. Παράλληλα σημειώνονται μεγάλες αλλαγές στην κινηματογραφική παραγωγή, μετατρέποντάς την σε βιομηχανία. Η θεματολογία των δραματικών ταινιών στρέφεται γύρω από τα προβλήματα της διαφθοράς και τα προβλήματα των νέων ενώ οι κωμικές ταινίες μιλούν για την αξιοπρέπεια των φτωχών πλην τίμιων πρωταγωνιστών. Επίσης γυρίζονται φαντασμαγορικά μιούζικαλ με χορό και τραγούδι επηρεασμένα από τα αμερικάνικα πρότυπα.

Με την επιβολή της δικτατορίας, ο ελληνικός κινηματογράφος δεν άλλαξε σε μεγάλο βαθμό. Οι κωμωδίες και τα μιούζικαλ συνέχισαν να απολαμβάνουν την προτίμηση του κοινού και να δημιουργούν επικερδείς ταινίες. Παράλληλα υψηλή δημοτικότητα γνώρισαν τα μελοδράματα, που χαρακτηρίζονταν από υψηλό συναισθηματισμό και κοινοτυπία (Karalis, Vrasidas, 2012). Η δικτατορία επέβαλε αυστηρή λογοκρισία, προωθώντας ενεργά ταινίες με πατριωτικό και προπαγανδιστικό περιεχόμενο, που αποτέλεσαν μεγάλες εισπρακτικές επιτυχίες, λαμβάνοντας παράλληλα μεγάλη οικονομική ενίσχυση από το καθεστώς της χούντας.

Η παρακμή του εμπορικού κινηματογράφου και η άνοδος του νέου ελληνικού κινηματογράφου(ΝΕΚ)

Από τα μέσα της δεκαετίας του '60 η παραγωγή ταινιών είχε διογκωθεί σε μεγάλο βαθμό, που η ελληνική αγορά δεν μπορούσε να υποστηρίξει. Η είσοδος της τηλεόρασης, ως πιο προσιτό μέσο ψυχαγωγίας, μαζί με τον κορεσμό που είχε αρχίσει να δημιουργείται σε κοινό και κριτικούς, από την επαναλαμβανόμενη θεματολογία των ελληνικών ταινιών, οδήγησε

στην μείωση των εισιτηρίων και σε μείωση της παραγωγής των ταινιών. Έτσι το λαμπρό οικοδόμημα του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου κατέρρευσε με πάταγο. Ως τέλος της χρυσής εποχής του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου ορίζεται το 1977, χρονιά κατά την οποία απεβίωσε ο Φιλοποίμην Φίνος και προβλήθηκε η τελευταία ταινία της Finos Film, «Ο κυρ-Γιώργης εκπαιδεύεται» (Σταθακόπουλος, Χρήστος, 2005).

Από τις αρχές τις δεκαετίας του '70 είχαν αρχίσει να εμφανίζονται οι πρώτες ταινίες που εντάσσονται στον νέο ελληνικό κινηματογράφο, ο οποίος χαρακτηρίζεται από την έμφαση στην καλλιτεχνική πτυχή των ταινιών, με την χρήση νέων τεχνικών κινηματογράφησης, με θεματολογία αντλούμενη από την ελληνική πραγματικότητα και την πρόσφατη ιστορία της χώρας. Οι ταινίες του νέου ελληνικού κινηματογράφου, παρά την ακόμη επικρατούσα προληπτική λογοκρισία, κατάφεραν να θίξουν θέματα όπως ο εμφύλιος πόλεμος, η πολιτική καταπίεση και η μετανάστευση (Horton, Andrew , 2016). Οι δημιουργοί του νέου ελληνικού κινηματογράφου, μείωσαν την συμμετοχή της μουσικής, μετέφεραν τα γυρίσματα σε εξωτερικούς χώρους, ενώ κινητήρια δύναμη της ταινίας δεν ήταν πλέον ο ηθοποιός, αλλά ο σκηνοθέτης. Η διανομή και η παραγωγή των ταινιών γινόταν από μικρές εταιρείες και η παραγωγή των ταινιών δεν γινόταν με σκοπό την εμπορική κατανάλωση αλλά την καλλιτεχνική αξία και την αναβάθμιση της αισθητικής του κινηματογράφου.

Ως ληξιαρχική πράξη γέννησης του νέου ελληνικού κινηματογράφου θεωρείται η ταινία «Αναπαράσταση»(1970), του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, ακολούθησε η «Ευδοκία»(1971) του Αλέξη Δαμιανού και «Το προξενιό της Άννας»(1972) του Παντελή Βούλγαρη, που θεωρούνται και οι κορυφαίες της ελληνικής κινηματογραφίας συνολικά.

Με την πτώση της δικτατορίας, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου άρχισε να παίζει βασικό ρόλο στην χρηματοδότηση των ταινιών. Οι Έλληνες σκηνοθέτες συνέχισαν την αμείωτη πορεία τους, με ταινίες που διαπνέονται από έντονη πολιτική χροιά, φέρνοντας στο προσκήνιο θέματα του παρελθόντος, που δεν θίγονταν στα προηγούμενα χρόνια εξαιτίας της λογοκρισίας ενώ προσπαθούσαν να δώσουν την δική τους οπτική γωνία για τις αλλαγές που επήλθαν στην ελληνική κοινωνία της μεταπολίτευσης (Γιώργος Ρούσσος, 2014). Ταυτόχρονα, όμως, η

αυξανόμενη διείσδυση της τηλεόρασης στα ελληνικά νοικοκυριά, άλλαξε τις ψυχαγωγικές συνήθειες του κόσμου, με συνέπεια το κλείσιμο πολλών αιθουσών προβολής, αποδυναμώνοντας τον καλλιτεχνικό κινηματογράφο της εποχής, που παρόλα αυτά επικράτησε στην εγχώρια σκηνή εκείνη την περίοδο.

Στον αντίποδα του καλλιτεχνικού κινηματογράφου της εποχής, ο εμπορικός κινηματογράφος έπαυσε τελείως την παραγωγή ταινιών με τους παραγωγούς να στρέφονται στην παραγωγή ερωτικών ταινιών, που γνώρισε την εποχή εκείνη αξιοσημείωτη άνθιση (Karalis, Vrasidas, 2012).

Η δεκαετία του '80 ανοίγει με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία και την είσοδο της Ελλάδας στην ΕΟΚ. Στην διάρκειά της η ελληνική κοινωνία αλλάζει βαθιά, προχωρά ο εκδημοκρατισμός των θεσμών, ενώ ανεβαίνει το βιοτικό επίπεδο των πολιτών. Ο ελληνικός κινηματογράφος χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία του νέου ελληνικού κινηματογράφου που θεσμοποιείται πλέον ως εθνική κινηματογραφία. Βασικός χρηματοδότης του κινηματογράφου γίνεται το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, που περνά πλέον στο Υπουργείο Πολιτισμού, καθορίζοντας με την προσωπικότητα και την στρατηγική των προέδρων του τον χαρακτήρα της ελληνικής κινηματογραφίας (Ρέα Βαλντέν, 2017). Πολλές και σημαντικές ταινίες παρουσιάστηκαν εκείνη την εποχή, όπως το «Ταξίδι στα Κύθηρα»(1984), «Ρεμπέτικο»(1983).

Η γενικευμένη εσωστρέφεια των Ελλήνων σκηνοθετών, που έδιναν μεγάλη έμφαση στην καλλιτεχνική αξία των ταινιών παρά στην εμπορική επιτυχία, είχε συνέπεια τη μεγάλη μείωση του κοινού στις αίθουσες, και την άνοδο της παραγωγής βιντεοκασέτας. Ο κύκλος του νέου ελληνικού κινηματογράφου κλείνει με την ταινία «Πέτρινα Χρόνια» του Παντελή Βούλγαρη, το 1985 (Karalis, Vrasidas, 2012).

Ο ελληνικός κινηματογράφος από το 1990 έως το σήμερα

Στις αρχές της δεκαετίας του '90 η χώρα βιώνει έντονες κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές. Το τέλος του Ψυχρού πολέμου, με την πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού, την εισροή μεταναστών από τις χώρες του

πρώην ανατολικού συνασπισμού και οι δημογραφικές αλλαγές που επέφεραν, άσκησαν μεγάλη επίδραση στον ελληνικό κινηματογράφο. Η βιομηχανία του κινηματογράφου συνέχιζε να χρηματοδοτείται από το Ελληνικό κέντρο κινηματογράφου σχεδόν αποκλειστικά, ενώ η παραγωγή ταινιών συνεχίζει την πτωτική της πορεία.

Από τα μέσα της δεκαετίας του '90 εμφανίζονται νέοι σκηνοθέτες που υιοθετούν μια αφήγηση που ακολουθεί τους παραδεκτούς κώδικες, προσπαθώντας να αφηγηθούν μια ιστορία με επάρκεια. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την σύγχρονη ιστορία, σε κοινωνικά ζητήματα, όπως, η μετανάστευση, οικολογία, προσπαθώντας να χτίσει μια νέα σχέση με το κοινό. Το αρχίζει να επιστρέφει στις αίθουσες, με το «Τέλος εποχής» (1994), ενώ σταδιακά τα ιδιωτικά τηλεοπτικά κανάλια αρχίζουν να χρηματοδοτούν την παραγωγή ελληνικών ταινιών. Το 1995 παρουσιάζεται το «Βλέμμα του Οδυσσέα», ενώ το 1998 η ταινία «Μια αιωνιότητα και μια μέρα» του Θεόδωρου Αγγελόπουλου κερδίζει τον Χρυσό Φοίνικα του Φεστιβάλ Καννών (Μαρία Κατσούνακη, 2015).

Ο κινηματογράφος μπολιάζεται με την αισθητική της τηλεόρασης και παράγει ταινίες, κυρίως κωμωδίες με γρήγορους ρυθμούς και θέματα που αναφέρονται στο ζήτημα της σεξουαλικότητας με νέους τρόπους (Δερμιτζάκης, Σπύρος Γ., 2016). Χαρακτηριστική είναι η ταινία Safe Sex, των Ρέππα-Παπαθανασίου, η εμπορική επιτυχία της οποίας, έδωσε ώθηση σε ανάλογοι ύφους κωμωδίες, οι οποίες έφεραν πολλούς θεατές στις αίθουσες. Επίσης δραματικές ταινίες, όπως η «Πολίτικη κουζίνα» έγιναν εισπρακτικές επιτυχίες ενώ αρκετές επιτυχημένες ταινίες όπως οι «Νύφες» του Βούλγαρη και το «Ελ Γκρέκο» του Σμαραγδή έγιναν ως συμπαραγωγές με τηλεοπτικά κανάλια και ξένες εταιρείες, ανοίγοντας τον δρόμο σε έναν κινηματογράφο που δεν θα βασίζεται σε κρατική ενίσχυση. Ενώ οι αίθουσες του κινηματογράφου γίνονται μέρος της νέας πολυδύναμης μαζικής διασκέδασης των multiplex κινηματογράφων (Ξένια Πηρούνια, 2019)

Στα πρώτα χρόνια της οικονομικής κρίσης οι εισπράξεις των ελληνικών ταινιών συνέχισαν να είναι υψηλές, ξεπερνώντας μερικές φορές μεγάλες παραγωγές του εξωτερικού. Εν μέσω οικονομικής δυσπραγίας ο ελληνικός κινηματογράφος βρέθηκε σε φάση δημιουργικής δραστηριότητας με γνωστούς και νέους σκηνοθέτες αν δίνουν το προσωπικό τους στίγμα. Ταυτόχρονα ανατέλλει το αστέρι του Γιώργου

Λάνθιμου με τον «Κυνόδοντα»(2009), με επιτυχία που φτάνει μέχρι τα Όσκαρ. Στην προβληματική των νέων σκηνοθετών αντανakλώνται ζητήματα όπως η ελληνική οικογένεια, η πολιτική και πολιτιστική κρίση. Στα θέματά τους μπαίνουν ζητήματα όπως της οικογενειακής καταπίεσης, της εξουσίας του πατέρα, του κράτους, της κρίσης και του κινδύνου. Το νέο αυτό ρεύμα έχει ως κοινά στοιχεία την εμμονή στην βία, τους ακατάληπτους διαλόγους και τις αφύσικες ερμηνείες (Rose, Steve , 2011).

Η πανδημία του covid-19 οδήγησε στο πολύμηνο κλείσιμο των κινηματογράφων στην Ελλάδα και σε όλο τον κόσμο, προκαλώντας χάος στην κινηματογραφική βιομηχανία παγκοσμίως, η οποία άρχισε να επανέρχεται από το 2021 και μετά. Με το άνοιγμα των κινηματογράφων και την λήξη των περιοριστικών μέτρων ο ελληνικός κινηματογράφος συνέχισε την ανοδική του πορεία, φτάνοντας έως το σήμερα με ταινίες όπως η «Φόνισσα» και το «Poor things» του Λάνθιμου να φέρνουν κόσμο στις αίθουσες, να καταπιάνονται με ιδιαίτερα αλλά και να φέρνουν διεθνή καταξίωση και αναγνώριση.

4.1 ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 1950 ΈΩΣ ΤΗΝ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ

Στο ξεκίνημα της δεκαετίας του '50 η Ελλάδα βρίσκεται στο στρατόπεδο των νικητών του Β' Παγκοσμίου Πολέμου αλλά ουσιαστικά κατεστραμμένη με έναν λαό διχασμένο με τον αιματηρό εμφύλιο που έληξε στρατιωτικά μεν το 1949 αλλά ουσιαστικά παρέμεναν σε ισχύ όλα τα έκτακτα μέτρα και οι παρεκκλίσεις από το τυπικό Σύνταγμα καθώς θεωρείται πως η ανταρσία συνεχίζεται. Χιλιάδες είναι πολιτικοί εξόριστοι στα ξερονήσια ενώ τα έκτακτα στρατοδικεία συνεχίζουν να εκδίδουν και να εκτελούν θανατικές καταδίκες.

Η ελληνική οικονομία απ' άλλη συνεχίζει την υπανάπτυξή της καθιστώντας την Ελλάδα μια από τις πιο φτωχές χώρες της Ευρώπης και παραμένει εξαρτημένη εξαρτώμενη από την ξένη βοήθεια, κυρίως αμερικανική. Παρά την οικονομική καχεξία, την έλλειψη επενδυτικού ενδιαφέροντος, την ανεργία και την φυγή του εργατικού δυναμικού σε τρίτες χώρες, η Ελλάδα παραμένει μια χώρα που δαπανά το μεγαλύτερο ποσό ανάμεσα σε άλλες δυτικές χώρες για στρατιωτικές δαπάνες (Τάσος Βουρνάς, 1980).

Στο πολιτικό επίπεδο οι εκλογές του Μαρτίου του 1950, οι πρώτες εκλογές μετά το 1936 σε ειρηνική περίοδο, σηματοδότησαν το τέλος μιας εποχής: οι δύο μεγάλες πολιτικές παρατάξεις, το Λαϊκό Κόμμα και οι Φιλελεύθεροι, που κυριάρχησαν την περίοδο του μεσοπολέμου και διαχειρίστηκαν την τελική φάση του εμφυλίου, δεν κατόρθωσαν να συγκεντρώσουν παρά το 35% των ψήφων αμφότεροι, ενώ η ΕΠΕΚ του Νικολάου Πλάστηρα αν και τρίτο κόμμα ήταν ο ουσιαστικός νικητής των εκλογών. Λόγω του αναλογικού εκλογικού συστήματος και του κατακερματισμού του πολιτικού σκηνικού άρχισε μια περίοδος βραχύβιων κυβερνήσεων μέχρι την προκήρυξη νέων εκλογών το 1951. Το καλοκαίρι του 1951 ο αρχιστράτηγος Αλέξανδρος Παπάγος, ανακοίνωσε την πρόθεσή του να πολιτευθεί και να ιδρύσει ένα νέο κόμμα, που θα εκπροσωπούσε το σύνολο της αναγεννημένης δεξιάς, τον Ελληνικό Συναγερμό. Στις εκλογές του Σεπτεμβρίου του 1951 θα λάβει το 36% των ψήφων αλλά δεν θα καταφέρει να αποσπάσει την απόλυτη

πλειοψηφία, επιτρέποντας στα κεντρώα κόμματα να δημιουργήσουν κυβέρνηση συνεργασίας, η οποία θα παραμείνει στην εξουσία για ένα περίπου χρόνο. Η σύλληψη και η εκτέλεση του Νίκου Μπελογιάννη και των συντρόφων θα πλήξουν την εικόνα της κυβέρνησης και θα δημιουργήσουν συνθήκες έντονης πολιτικής πόλωσης. Τελικά στις εκλογές του Νοεμβρίου του 1952, που θα γίνουν με πλειοψηφικό σύστημα, ο Ελληνικός Συναγερμός θα καταγάγει συντριπτική νίκη και θα εγκαταστήσει μια μακρά περίοδο παραμονής στην εξουσία για την συντηρητική παράταξη, δημιουργώντας στην Ελλάδα συνθήκες πολιτικής σταθερότητας (ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΗΛΙΑΣ, 2013).

Η κυβερνητική σταθερότητα είχε θετική επίδραση στην οικονομία. Η κυβέρνηση Παπάγου πήρε δραστικά μέτρα για την ανάταξη της οικονομίας με κυριότερο την υποτίμηση της δραχμής κατά 50% έναντι του δολαρίου, την απελευθέρωση των εισαγωγών και εξαγωγών και την αναδιάρθρωση του τραπεζικού συστήματος. Επίσης εξασφάλισε πιστώσεις για την ανασυγκρότηση της οικονομίας, προώθησε την κατασκευή του πρώτου διυλιστηρίου και τη θεμελίωση σειράς υδροηλεκτρικών έργων.

Στην περίοδο αυτή μπαίνουν οι βάσεις για την οικονομική αλλά και κοινωνική σταθεροποίηση της χώρας, με την ενσωμάτωση του ελληνικού καπιταλισμού στην παγκόσμια αγορά, ενώ ο κρατικός παρεμβατισμός παίζει στρατηγικό ρόλο. Την ίδια περίοδο σημειώνεται υψηλή οικονομική ανάκαμψη και νομισματική σταθερότητα, ενώ η εξαγωγή του εργατικού δυναμικού που δεν μπορεί να απορροφήσει η οικονομία σε τρίτες χώρες, προκαλεί διεύρυνση των ροών συναλλάγματος προς τη χώρα, όμως, στερήθηκε η χώρα από τα δυναμικότερα στοιχεία της (ΚΑΖΑΚΟΣ ΠΑΝΟΣ, 2010).

Την 21^η Απριλίου 1967 επιβλήθηκε στην χώρα στρατιωτική δικτατορία από ομάδα ακροδεξιών συνταγματαρχών. Η επιβολή της απριλιανής δικτατορίας ήταν αποτέλεσμα πολλών παραγόντων. Η Ελλάδα την συγκεκριμένη περίοδο σημείωνε ταχεία οικονομική ανάπτυξη ενώ σημειώνονταν μια σταδιακή έξοδος από τις ποικίλες πολιτικές απαγορεύσεις που είχαν επιβληθεί μετά τον εμφύλιο. Οι προσδοκίες που είχαν καλλιεργηθεί στον κόσμο με την άνοδο στην κυβέρνηση της Ένωσης Κέντρου δεν άρεσαν καθόλου σε όσους κατείχαν την ηγεσία του στρατού. Ενώ η διεθνής ύφεση μείωνε τη σημασία της κομμουνιστικής

απειλής γεγονός που αφαιρούσε από τους φύλακες του συστήματος λόγο ύπαρξης (Θάνος Βερέμης, 2012).

Η δικτατορία των συνταγματαρχών διήρκεσε επτά χρόνια, στη διάρκεια της οποίας καταργήθηκαν τα ατομικά δικαιώματα των πολιτών, επιβλήθηκε προληπτική λογοκρισία στον τύπο και στα θεάματα, και πολίτες ήταν αντιμέτωποι με εξορίες και φυλακές. Η αντίσταση των πολιτών στην δικτατορία κορυφώθηκε με την εξέγερση του Πολυτεχνείου στις 14-17 1973 που οδήγησε στην αιματηρή καταστολή της. Στη συνέχεια ο Δημήτριος Ιωαννίδης, αρχηγός της ΕΣΑ, ανέτρεψε τον Παπαδόπουλο και η δικτατορία μπήκε στην σκοτεινότερη φάση της. Οι ολέθριοι χειρισμοί της χούντας στο Κυπριακό, με αποκορύφωμα το πραξικόπημα εναντίον του Μακαρίου, που οδήγησαν στην τουρκική εισβολή στην Κύπρο, η αδυναμία της χούντας να αντιδράσει στρατιωτικά, οδήγησαν στην κατάρρευση του στρατιωτικού καθεστώτος.

Στην 24 Ιουλίου 1974 σχηματίστηκε πολιτική κυβέρνηση υπό τον Κωνσταντίνο Καραμανλή και άρχισε η περίοδος που ονομάζεται Μεταπολίτευση και διαρκεί έως σήμερα.

Στην περίοδο της Μεταπολίτευσης άρθηκαν τα έκτακτα μέτρα που είχαν επιβληθεί μετά τον εμφύλιο, νομιμοποιήθηκε το ΚΚΕ, διενεργήθηκε δημοψήφισμα για τη μορφή του πολιτεύματος, με νίκη της αβασίλευτης δημοκρατίας και τη θέσπιση νέου συντάγματος, ενώ μπήκαν οι βάσεις για την είσοδο της Ελλάδας στην τότε ΕΟΚ.

Στη διάρκεια της Μεταπολίτευσης ολοκληρώνεται ο εκδημοκρατισμός και εκσυγχρονισμός των θεσμών. Με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην κυβέρνηση αναγνωρίζεται η εθνική αντίσταση, προωθούνται αλλαγές στο οικογενειακό δίκαιο, με την κατάργηση της προίκας και την αναγνώριση της ισότητας των 2 φύλων, ενώ προωθούνται παρεμβάσεις σε όλους τους τομείς. Παράλληλα το βιοτικό επίπεδο των πολιτών ανεβαίνει, ενώ ανθίζει η πολιτιστική και καλλιτεχνική δραστηριότητα.

Παρά τις αντιφάσεις της, τις κρίσεις, και όλα της τα προβλήματα η περίοδος της μεταπολίτευσης χαρακτηρίζεται από την σταθερότητα των κοινοβουλευτικών θεσμών, την ενίσχυση του ρόλου της Ελλάδας στην περιοχή ως πυλώνα σταθερότητας και ειρήνης.

Το οικοδόμημα είναι στέρεο πλέον και δεν αμφισβητείται, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, εκείνο που αμφισβητείται είναι η επάρκεια της

κυβέρνησης και αντιπολίτευσης να παίζουν τους θεσμικούς τους ρόλους στο πλαίσιο της σύγχρονης δημοκρατικής πολιτείας

2ο Μέρος

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Απεικονίσεις της δημοσιογραφίας στις ελληνικές ταινίες της περιόδου 1950-1977

Η δημοσιογραφία είναι εργασία για κάποιους αλλά και κομμάτι της κοινωνικής και πολιτισμικής ζωής μας. Ο καθένας μας έχει διαβάσει μια εφημερίδα, ένα περιοδικό, έχει παρακολουθήσει δελτίο ειδήσεων ή ενημερωτικές εκπομπές στην τηλεόραση, μια ραδιοφωνική εκπομπή ή τις αναρτήσεις στο διαδίκτυο. Για αυτό είναι λογικό να ενδιαφέρεται το κοινό πως παρουσιάζεται η δημοσιογραφία στον κινηματογράφο (McNair, B., 2010).

Έτσι κι ο ελληνικός κινηματογράφος, στην χρυσή του εποχή του, άρχισε να παρουσιάζει στο ελληνικό κοινό χαρακτήρες δημοσιογράφων μέσα από τις ταινίες, καθιερώνοντας τα αντίστοιχα στερεότυπα, τα οποία έμειναν χαρακτηριστικά για όλη την συγκεκριμένη περίοδο, ακολουθώντας την ανάλογη τάση που σημειώνεται στις αμερικάνικες ταινίες την ίδια περίοδο αλλά και προγενέστερα.

Το δημοσιογραφικό επάγγελμα, την εποχή εκείνη, με βάση την εικόνα που έχουμε από τις ελληνικές ταινίες, είναι ανδρική υπόθεση, ιδιαίτερα στο πολιτικό κα αστυνομικό ρεπορτάζ, οι γυναίκες ασχολούνται με τις στήλες είτε των κοσμικών είτε των απαντήσεων σε αισθηματικά προβλήματα αναγνωστών. Βασικό εργαλείο του δημοσιογράφου είναι το σημειωματάριο και το μολύβι, αλλά και τα κέρματα, ώστε να επικοινωνεί μέσω των τηλεφώνων των περιπτέρων με τον αρχισυντάκτη του και να τον ενημερώνει για την εξέλιξη του ρεπορτάζ. Έχουν έντονη προσωπικότητα, είναι πνευματώδεις, ομιλητικοί, σχεδόν πάντα οξύθυμοι απέναντι στην εξουσία και έχουν μια χαλαρή ασέβεια προς τους πολιτικούς, τους διευθυντές τους και σε όσους στέκονται εμπόδιο στο έργο τους. Το επάγγελμα του δημοσιογράφου δεν χρειάζεται κάποια ιδιαίτερη μόρφωση, ούτε

μαθαίνεται σε κάποια σχολή την εποχή εκείνη, ανήκει στα ελεύθερα επαγγέλματα, καθώς δεν έχει ωράριο. Οποιαδήποτε ώρα της ημέρας ο δημοσιογράφος είναι διαθέσιμος για ρεπορτάζ και για να ξεσκεπάσει την αλήθεια. Πολλές φορές εργάζεται νύχτα και κοιμάται το πρωί αλλά αυτό δεν στέκεται εμπόδιο. Λοιπά στοιχεία που πλαισιώνουν την εικόνα των δημοσιογράφων της εποχής είναι το τσιγάρο, που δεν λείπει σχεδόν ποτέ, η ατμόσφαιρα του γραφείου, ο ήχος της γραφομηχανής και το ποτό, ο δημοσιογράφος συχνάζει ακόμα και σε κακόφημα μέρη για ξεσκεπάσει την αλήθεια. Πολλά από τα χαρακτηριστικά δεν ανταποκρίνονται στην ελληνική πραγματικότητα, αλλά προσαρμόστηκαν στην ελληνική περίπτωση, αντιγράφοντας τις αντίστοιχες περιπτώσεις δημοσιογράφων από τις ταινίες του Hollywood.

Οι ταινίες, ιδιαίτερα της εποχής εκείνης, μας δείχνουν πόσο υποτιμημένες είναι οι γυναίκες στη δημοσιογραφία, καθώς μέχρι και τότε η πατριαρχική κοινωνία είχε αποκλείσει τις γυναίκες από την ενεργό συμμετοχή στην δημόσια ζωή (McNair, B., 2010). Για αυτό είναι αποκλεισμένες από τους απαιτητικούς τομείς της δημοσιογραφίας, όπου απαιτούνται σκληροτράχηλοι ρεπόρτερ και περιορίζονται σε διοικητικές θέσεις, γραμματέων, στις κοσμικές στήλες ή να δίνουν συμβουλές για τα αισθηματικά προβλήματα των αναγνωστριών τους. Δυστυχώς, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι θεατές αγαπούν τις γυναίκες δημοσιογράφους και ενώ εμφανίζονται ως ισχυρές και δυναμικές προσωπικότητες, μετά το πρώτο μισό της ταινίας θα προτιμήσει να γίνει καλή σύζυγος και νοικοκυρά και να προστατεύσει την συζυγική τη ευτυχία από την επαγγελματική επιτυχία (Αλεξάνδρα Σκαράκη, 2020).

Οι δημοσιογράφοι στις ταινίες είναι τύποι ενοχλητικοί, φιγούρες αντιπαθητικές, υπεύθυνοι για την υποβάθμιση του δημόσιου λόγου (McNair, B., 2010), που χαίρονται με την μιζέρια του άλλου. Για αυτό και το κοινό αγαπά να μισεί τους δημοσιογράφους.

«Το σινεμά είναι μια γλώσσα που μιλά για το μέλλον, παρόλο που οι ιστορίες βασίζονται στο παρελθόν» Pedro Almodovar

Αυτή την εικόνα του δημοσιογράφου στις ελληνικές ταινίες της χρυσής περιόδου του ελληνικού κινηματογράφου θα προσπαθήσουμε να ψηλαφήσουμε με την βοήθεια επιλεγμένων ταινιών από την

κινηματογραφική παραγωγή εκείνης της εποχής, που θα μας δώσουν την πραγματική εικόνα που είχε το σινεμά για την δημοσιογραφία.

1.2 Έγκλημα στα παρασκήνια(1960)

Ελληνική ταινία παραγωγής 1960, με τους Αλέκο Αλεξανδράκη, Τίτο Βανδής, Μάρω Κοντού. Το σενάριο είναι του συγγραφέα αστυνομικών μυθιστορημάτων Γιάννη Μαρή, από το ομότιτλο μυθιστόρημά του.

Η πρωταγωνίστρια του θεάτρου Ρόζα Δελλή βρίσκεται δολοφονημένη και ταυτόχρονα ένας από τους ηθοποιούς του θιάσου εξαφανίζεται. Ο αστυνόμος Μπέκας μαζί με τον διευθυντή μιας εφημερίδας, αναζητούν την άκρη του νήματος για τον εντοπισμό του δολοφόνου. Ο δημοσιογράφος Μακρής καταφέρνει τελικά να εντοπίσει τον δολοφόνο βοηθώντας έτσι τον Μπέκα.

Μετά την επιτυχία της ταινίας «Έγκλημα στο Κολωνάκι», το 1959, γυρίζεται το δεύτερο film noire του ελληνικού κινηματογράφου, το «Έγκλημα στα παρασκήνια», από τον Ντίνο Κατσουρίδη, στην πρώτη του σκηνοθεσία, όπου πλέον έχουν αποκρυσταλλωθεί τα χαρακτηριστικά του είδους αλλά και οι χαρακτήρες που κινούν την δράση.

Αν και τα μυθιστορήματα του Μαρή είναι ταυτισμένα με την μορφή του αστυνόμου Μπέκα, δεν είναι ποτέ ο κεντρικός χαρακτήρας που προωθεί την δράση, αλλά αυτός που δίνει την λύση, εμφανίζεται σε λίγες σκηνές, ενώ αφήνει στον ερευνητή είτε δημοσιογράφο(Αλέκο Αλεξανδράκη) είτε συγγενή του θύματος (Ρουρού, Anna, 2018) το κύριο ρόλο στην διαλεύκανση της υπόθεσης.

Κύρια χαρακτηριστικό των συγκεκριμένων ταινιών είναι η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο σε συνδυασμό με αναδρομές στο παρελθόν, η αφήγηση ξεκινά την στιγμή λίγο πριν το έγκλημα ή με ένα αναπάντεχο τηλεφώνημα. Η δράση εξελίσσεται κυρίως τη νύχτα, με νυχτερινά πλάνα βροχής και βρεγμένων δρόμων. Η κάμερα έχει μια διαρκής ομαλή κίνηση σε μεγάλης διάρκειας μονοπλάνα μέσα στα οποία ολοκληρώνονται οι σκηνές. Επίσης ένα κύριο χαρακτηριστικό του film noire, είναι η αναπαράσταση του αστικού τοπίου. Τα ελληνικά noire, διαδραματίζονται στην Αθήνα, με γυρίσματα σε εξωτερικούς χώρους, με απουσία μνημειακών τοπόσημων, αλλά

κυριαρχούν μη-αναγνωρίσιμοι δρόμοι της μεσοαστικής Αθήνας, όπου δεν δίνονται οπτικές πληροφορίες, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα ανωνυμίας αλλά και επιστημονικής ακρίβειας της έρευνας.

Ο Αλέκος Αλεξανδράκης υποδύεται τον ρόλο του δημοσιογράφου Μακρή, ο οποίος αρχίζει να ερευνά το παρελθόν της Ρόζας, αλλά και αναθέτει σε βοηθό του την παρακολούθηση των προσώπων που συνδέονται με το θύμα, πάντα σε συνεργασία με τον αστυνόμο Μπέκα. Ο δημοσιογράφος Μακρής, έχει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που θα συνθέσουν έκτοτε την μορφή του δημοσιογράφου έκτοτε στις ελληνικές ταινίες, ειδικά εκείνης της περιόδου. Είναι νέος, καλλιεργημένος, αναζητά την αλήθεια παντού, δεν έχει δική του προσωπική ζωή, βρίσκεται στην εφημερίδα συνέχεια ή συμμετέχει στην έρευνα χωρίς ωράριο, και δεν σταματάει πουθενά προκειμένου για την αποκάλυψη της αλήθειας, που μετά από πολλές περιπέτειες θα έρθει και είναι έτοιμος για το επόμενο ρεπορτάζ. Έχει πάθος για το επάγγελμά του, και παραμένει ιδεαλιστής και άμεμπτος, φορέας της παραδοσιακής ηθικής, παρότι καταλαβαίνει ότι ο κόσμος δεν αλλάζει. Έχει την καπαρντίνα του, το καπέλο και ένα τσιγάρο, ως ασπίδα και το βασικό του όπλο είναι το μυαλό του.

1.3 Αμφιβολίες(1964)

Ένας άστατος και άπιστος σύζυγος, ο Αντώνης, προσπαθεί να τρελάνει την σύζυγό του για οικειοποιηθεί την περιουσία της, μαζί με τον σοφέρ του και την ερωμένη του, φτάνοντας μέχρι το σημείο να σκηνοθετήσει τον θάνατό του. Αλλά η μοίρα, ως συνήθως, παίζει το δικό της παιχνίδι. Ένας δημοσιογράφος, ο Γιάννης Σιγανός, που είναι ερωτευμένος με την Λένα, μαζί με τον αστυνόμο Μπέκα, προσπαθούν να ξεδιαλύνουν το μυστήριο.

Άλλη μια ταινία από βιβλίο του Γιάννη Μαρή, αυτή τη φορά με τον Νίκο Κούρκουλο στο ρόλο του δημοσιογράφου Γιάννη Σιγανού, να προσπαθεί να ξεδιαλύνει το μυστήριο και σε σκηνοθεσία του Γρηγόρη Γρηγορίου.

Η ταινία διατηρεί τα ίδια αφηγηματικά μοτίβα του film noire, σε σχέση με τις προηγούμενες ταινίες που βασίστηκαν σε ιστορίες του Γιάννη Μαρή, αν και εδώ πρόκειται για διασκευή του βιβλίου και όχι

για απλή μεταφορά. Για παράδειγμα στο βιβλίο δεν πρωταγωνιστεί ο αστυνόμος Μπέκας, αλλά λέγεται Ιορδάνογλου ενώ ο δημοσιογράφος που κάνει την έρευνα λέγεται Μαυρίδης ενώ ο Γιάννης Σιγανός είναι βοηθός του ενώ η ιστορία διανθίζεται με ερωτικές πινελιές.

Ο Νίκος Κούρκουλος, στο ρόλο του δημοσιογράφου που βοηθά τον Μπέκα, κρατά όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που έχουν οι δημοσιογράφοι στις ταινίες του film noir, εισάγει, όμως, και ένα νέο χαρακτηριστικό που είναι ότι ο δημοσιογράφος μπορεί και να ερωτεύεται και συγχρόνως να ασχολείται με την αποκάλυψη της αλήθειας.

1.4 Η ζούγκλα των πόλεων(1970)

Ο Νίκος Αυγέρης, αστυνομικός ρεπόρτερ μιας αθηναϊκής εφημερίδας, αναλαμβάνει το 1964 να γράψει ένα ρεπορτάζ για ένα παράξενο δυστύχημα, που στοίχισε τη ζωή του συζύγου μιας συναδέλφου του. Ψάχνοντας, όμως, στοιχεία για το ρεπορτάζ του, ανακαλύπτει πως το θέμα φτάνει πολύ πιο μακριά απ' ό,τι περίμενε. Από την έρευνα αποκαλύπτεται ότι το θύμα είχε τον οικονομικό έλεγχο ενός οικοδομικού οργανισμού και χρηματιζόταν για να καλύπτει παρανομίες της διοίκησης. Οι αποκαλύψεις του Αυγέρη, ενοχλούν την διοίκηση και προσπαθούν να του κλείσουν το στόμα.

Η ταινία κατατάσσεται στο είδος των ταινιών που ονομάστηκε «ταινίες κοινωνικής καταγγελίας», και άνθισε στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60 με κύριο εκφραστή τον Νίκο Φώσκολο, ως απάντηση στα μελοδράματα της «Κλακ Φιλμ» με τον Νίκο Ξανθόπουλο. Εδώ ο ήρωας μας, στην προκειμένη περίπτωση ο δημοσιογράφος Αυγέρης, βρίσκεται σε κατάσταση δυσαρμονίας με τον εαυτό του και το περιβάλλον. Αφυπνίζεται, συγκρούεται με τον περιβάλλον του, προς στιγμήν υποχωρεί στις πιέσεις του περιβάλλοντος, αλλά, τελικά, ακολουθεί τη φωνή της συνείδησής του. Απέναντί του βρίσκεται η εξουσία, που εκφράζεται από τον νόμο της δύναμης του πλούτου, που προσπαθεί να επιβληθεί με πολλαπλά μέσα. Ο χώρος της αφήγησης είναι αστικός, η πόλη, και ο χρόνος

είναι το παρόν ή το πολύ)κοντινό παρελθόν, δηλωμένο πλέον με ημερομηνίες.

Στην πραγματικότητα της Ελλάδας, με την δικτατορία και τους περιορισμούς έκφρασης που έθετε, ο ήρωας των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας έπρεπε είτε να συναινέσει με την πραγματικότητα και επομένως να ακυρωθούν, ως προς τον μεσσιανικό χαρακτήρα τους και την αμφισβήτηση ή να αποδεχθούν τη λογική ότι η κοινωνία είχε πλέον σωθεί, οπότε δεν υπάρχει λόγος ύπαρξης της καταγγελίας. Για αυτό δεν καταγγέλλεται η πολιτική εξουσία, που εκ των πραγμάτων δεν μπορεί να κατηγορηθεί, αλλά η οικονομική εξουσία και η διαφθορά της (Καρτάλου, Αθηνά, 2005).

1.5 Η βίλλα των οργίων(1964)

Ο Χάρης Ζάβαλος, διευθυντής ασφαλιστικής εταιρείας και πολιτευτής, συλλαμβάνεται από την Χωροφυλακή σε βίλλα όπου βρίσκονταν με την γυναίκα του ταμία του και οδηγούνται με τα σεντόνια στο αυτόφωρο. Η ιδιοκτήτρια της βίλλας, για να προστατεύσει τους πελάτες της, εξέχοντα μέλη της κοινωνίας, δίνει το καρνέ με τον τηλεφωνικό κατάλογο των πελατών της στην Βιολέτα, μια πρώην κλέφτρα που βρισκόταν στο τμήμα για άλλο λόγο, για να προστατεύσει τους πελάτες της. Η Βιολέτα απειλεί τον Ζάβαλο ότι θα παραδώσει το καρνέ στην Χωροφυλακή, αν δεν αναγνωρίσει το παιδί που έχουν κάνει μαζί. Ενώ ένας δημοσιογράφος μαθαίνει την ύπαρξη του καρνέ και προσπαθεί να πείσει την Βιολέτα, να του το δώσει, αλλά τελικά ερωτεύονται ενώ η μικρή της κόρη σκίζει κατά λάθος το καρνέ.

Η μοιχεία, αποτελούσε στην Ελλάδα μέχρι το 1982 που καταργήθηκε, ποινικό αδίκημα. Οι παραβάτες έπρεπε να πιαστούν στο κρεβάτι επ' αυτοφώρω και μάλιστα γυμνοί. Μετά την σύλληψη οδηγούνταν στο αστυνομικό τμήμα χωρίς να τους επιτρέπουν να ντυθούν, για να πιστοποιηθεί το αδίκημα. Το παράνομο ζευγάρι διανυκτέρευε στο τμήμα και τη επόμενη οδηγούνταν στο δικαστήριο. Ο εξευτελισμός για τους μοιχούς ήταν τεράστιος, ενώ οι ρεπόρτερ των εφημερίδων φρόντιζαν να δημοσιεύουν εικόνες με τους μοιχούς με τα σεντόνια. Αν

και τις περισσότερες φορές τηρούσαν διακριτική στάση και δεν εξέθεταν τα προσωπικά δεδομένα των ζευγαριών.

Ο Γιώργος, ρεπόρτερ της εφημερίδας «Πρωινός Λόγος», βρίσκεται στο αστυνομικό τμήμα πρωί, για να πάρει συνέντευξη από έναν ψευτο-άγιο που κρατείται, και γίνεται μάρτυρας της προσαγωγής του Ζάβαλου και της υπόλοιπης παρέας του. Μέσω της Βιολέτας μαθαίνει την ύπαρξη του καρνέ και βάζει στόχο να της το πάρει.

Ο Γιώργος πιστεύει πως με την δημοσίευση του καρνέ θα κάνει την μεγάλη επιτυχία και θα πετύχει το πρωτοσέλιδο. Όμως, το καρνέ το επιζητούν και άλλοι με πρώτο τον Ζάβαλο, που τυχόν δημοσιοποίησή του θα τον εξέθετε στην μνηστή του και στον κύκλο αλλά και η Βιολέτα επιζητεί την αναγνώριση του παιδιού της, εκβιάζοντας μέσω του καρνέ τον Ζάβαλο.

Στον χαρακτήρα του Γιώργου, έχουν συμπυκνωθεί όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά τα οποία είχε ο δημοσιογράφος εκείνη την εποχή και αποτυπώθηκαν στο σινεμά της εποχής: νέος, αεικίνητος, κυνηγάει την μεγάλη είδηση και το πρωτοσέλιδο για την εφημερίδα του χωρίς να έχει ωράριο, δεν κάθεται στο γραφείο να περιμένει την είδηση αλλά βρίσκεται στην πηγή του ρεπορτάζ με εφόδιο το μολύβι και το σημειωματάριό του, και προσπαθώντας με την πειθώ και την προσωπική του γοητεία να αποσπάσει τις πληροφορίες που θέλει, ώστε να πάρει αυτό που θέλει κόντρα σε οικονομικά συμφέροντα και εμπόδια που μπαίνουν στην μέση, τρυπώνοντας ακόμα και σε ξένα σπίτια αλλά και να προστατέψει μια κοπέλα, όπως η Βιολέτα, από την αδικία που της έχει κάνει ο οικονομικός παράγων Ζάβαλος. Όλα αυτά έχουν κόστος, όμως, καθώς δεν μπορεί να έχει προσωπική ή να ασχοληθεί με κάτι άλλο καθώς τα τεχνικά μέσα εκείνη την εποχή ήταν πενιχρά. Άλλωστε ακόμα κι αν πετύχει και πάρει το καρνέ, η επιτυχία αυτή θα έχει για τον ίδιο άμεσο οικονομικό όφελος, αλλά θα είναι ένα ακόμα επιτυχημένο ρεπορτάζ στην καριέρα που επιβεβαιώσει απλώς την θέση του στην εφημερίδα και στα μάτια του αρχισυντάκτη του. Όμως στο κυνήγι της είδησης υπάρχει και απρόβλεπτος παράγον που είναι ο έρωτας του Γιώργου για την Βιολέτα και η μικρή της κόρη θα δώσει τέλος στο κυνήγι του καρνέ καταστρέφοντάς το καθώς δεν γνωρίζει την χρησιμότητά του.

Έτσι η τάξη και ισορροπία του συστήματος επανέρχεται, οι κακοί μπαίνουν στην θέση τους, ο εκβιασμός του ζευγαριού προς τον Ζάβαλο

αποκαλύπτεται και οι καλοί λαμβάνουν την ανταμοιβή τους, που δεν μπορεί να άλλη από έναν γάμο. Μπορεί ο Γιώργος να έχασε ως δημοσιογράφος, μια καλή είδηση και ένα καλό πρωτοσέλιδο, αλλά κέρδισε μια γυναίκα και ένα παιδί, και την οικονομική στήριξη του Ζάβαλου, ο οποίος ελεύθερος που το καρνέ δεν υπάρχει και δεν απειλείται μπορεί να βοηθήσει οικονομικά το παιδί του.

1.6 Η Βουλευτίνα(1966)

Η Ρένα Βαρλάμου είναι αρραβωνιασμένη με τον Περικλή Αράπη, έναν μονίμως αποτυχημένο υποψήφιο βουλευτή. Η Ρένα αποφασίζει να τον βοηθήσει στην τελευταία του προσπάθεια αλλά και πάλι αποτυγχάνει και κοντεύει να χρεωκοπήσει. Παράλληλα ένας θείος της Ρένας, που κατεβαίνει υποψήφιος στις εκλογές, της ζητά να μπει στο ψηφοδέλτιό του για να τον βοηθήσει. Ο θείος της πεθαίνει, αμέσως μετά την εκλογή του και η Ρένα παίρνει την έδρα του, αν και με ελάχιστους σταυρούς. Με τη βοήθεια του Χάρη, ενός δημοσιογράφου και μνηστήρα της ανιψιάς της, ανοίγει πολιτικό γραφείο και αρχίζει έντονη πολιτική δραστηριότητα και παραμελεί τον Περικλή, ο οποίος αφού τακτοποιεί τα οικονομικά του αποφασίζει να την παντρευτεί. Με την βοήθεια ενός φίλου του καταφέρνουν να ακυρώσουν την εκλογή της Ρένας. Στο τέλος, μετά τις εξηγήσεις του Περικλή και της Ρένας, παντρεύονται και έρχεται η λύση της ιστορίας.

Ο Χάρης, πολιτικός ρεπόρτερ και στη συνέχεια βοηθός της Ρένας στο πολιτικό της γραφείο, ενσαρκώνει το αρχετυπικό χαρακτήρα του δημοσιογράφου, που καταγράφεται στις ελληνικές ταινίες της περιόδου. Ο Χάρης, είναι νέος, αεικίνητος, τρέχει συνεχώς να καλύψει τα πολιτικά γεγονότα της εποχής που εκείνη την περίοδο, ήταν ιδιαίτερα πυκνά. Παρόλα αυτά, όμως, δεν τυγχάνει της συμπάθειας της μέλλουσας πεθεράς του, καθώς το επάγγελμά του, για την ελληνική κοινωνία την εποχή εκείνη, δεν τυγχάνει μεγάλης αναγνώρισης. Οι δημοσιογράφοι εκείνοι την εποχή, θεωρούνταν περισσότερο ελεύθεροι επαγγελματίες παρά υπάλληλοι γραφείου, καθώς το επάγγελμά τους είχε συχνές μετακινήσεις για τις ανάγκες της δουλειάς τους, δεν είχαν σχεδόν ποτέ κανονικό ωράριο εργασίας και ελάχιστα τους έβλεπε το σπίτι και η οικογένειά τους. Πολλές αναγκάζονταν να δουλεύουν μέχρι τα

μεσάνυχτα, που άρχιζε το τύπωμα της εφημερίδας και η διανομή της, γεγονός που δεν άρεσε σε όσους επιθυμούσαν έναν ιδεατό γαμπρό για την κόρη του, ασχέτως των οικονομικών του απολαβών. Χαρακτηριστική η έκφραση της μέλλουσας πεθεράς του πως δουλεύει νύχτα και θα κοιμάται το πρωί, είναι χαρακτηριστική για την άποψη που είχε η ελληνική κοινωνία και ο κινηματογράφος για τους δημοσιογράφους της εποχής εκείνης και θα πρέπει να έρθει η παρέμβαση της θείας Ρένας ώστε να αποκαταστήσει την εικόνα του Χάρη στα μάτια της πεθεράς του.

1.7 Της Ζήλειας τα καμώματα(1971)

Ο Δημήτρης και η Χριστίνα είναι δημοσιογράφοι και ζευγάρι στη ζωή. Ο Δημήτρης είναι πολιτικής συντάκτης στην εφημερίδα και η Χριστίνα υπεύθυνη για την στήλη των συμβουλών προς τους ερωτευμένους. Ο Δημήτρης είναι πολυάσχολος, εξαιτίας των καθηκόντων που έχει στην εφημερίδα, γεγονός που τον κρατάει πολλές φορές μακριά από το σπίτι, γεγονός, που γίνεται αφορμή πολλών τσακωμών μέσα στο ζευγάρι. Το ζευγάρι φτάνει στα όρια του χωρισμού, αλλά η παρέμβαση της μητέρας της Χριστίνας θα αποκαταστήσει τις σχέσεις του ζευγαριού.

Βρισκόμαστε στο 1971, η κοινωνία έχει και όλοι προσπαθούν να προσαρμοστούν στις νέες κοινωνικές ανάγκες. Ο κόσμος έχει πλέον αστικοποιηθεί, δεν μένει σε γειτονιές με αυλές και κήπο αλλά σε διαμερίσματα πολυκατοικιών και δουλεύει για να βελτιώσει την κοινωνική του θέση. Ο δημοσιογράφος είναι επάγγελμα πλέον κοινωνικά αναγνωρισμένο που χρειάζεται μόρφωση και ικανότητα αλλά και προσωπικότητα στο κυνήγι της είδησης. Η γυναίκα έχει μπει στην παραγωγική διαδικασία και είναι ανεξάρτητη από τον σύζυγό της ενώ ο γάμος δεν είναι μια απλή κοινωνική σύμβαση, όπου 2 άνθρωποι συμβιώνουν υποχρεωτικά για τις ανάγκες της κοινωνίας και της απόκτησης απογόνων. Η γυναίκα διεκδικεί το μερίδιό της από την αγάπη και το ενδιαφέρον του συζύγου της, ο οποίος δεν μπορεί να μένει αδιάφορος απέναντί της. Παρόλα αυτά η θέση της εφημερίδας στα μέσα ενημέρωσης παραμένει σε δεύτερο πλάνο ακόμα και στην δημοσιογραφία. Η δουλειά του πολιτικού συντάκτη παραμένει ανδρική υπόθεση, ενώ η γυναίκα περιορίζεται να απαντάει γράμματα αναγνωστών σχετικά με τις σχέσεις ή το γάμο τους. Παρότι η γυναίκα σε μια εφημερίδα δεν υπολείπεται σε γνώσεις ή ικανότητες από τους άνδρες

συναδέλφους της, ο ρόλος είναι συγκεκριμένος και δεν της αναγνωρίζεται ακόμα η ικανότητα να κάνει ρεπορτάζ. Καθήκον της είναι πρώτα να κοιτάει το σπίτι και το σύζυγό της, ακόμα κι αν αυτός αργεί εξαιτίας των επαγγελματικών του υποχρεώσεων και την παραμελεί, και μετά να προσπαθεί να επιτύχει επαγγελματικά, που το μόνο που χρειάζεται είναι να βάλει σε κίνηση το μυαλό της και όχι τα σωματικά της προσόντα που ακόμα θεωρούνται περιορισμένα. Η τάξη επανέρχεται μετά την απομυθοποίηση του παιδικού έρωτα και όλα μπαίνουν στη θέση τους και ακολουθούν την κανονισμένη τους πορεία.

ΑΠΕΙΚΟΝΊΣΕΙΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΊΑΣ ΣΤΙΣ ΕΛΛΗΝΙΚΈΣ ΤΑΙΝΊΕΣ ΤΟΥ ΝΈΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΎ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΆΦΟΥ ΑΠΌ ΤΟ 1977 ΜΈΧΡΙ ΣΉΜΕΡΑ

2.1 Υπόθεση Πολκ(1978)

Το 1948 ο Αμερικανός δημοσιογράφος Τζορτζ Πολκ φτάνει στην Θεσσαλονίκη για μια συνέντευξη με τον Μάρκο Βαφειάδη, αρχηγό του ΔΣΕ. Η ελληνοαμερικανίδα Πάπας κανονίζει ώστε να έρθει σε επαφή με τον δημοσιογράφο Γρηγόρη Στακτόπουλο, ενώ η ίδια συνεργάζεται με έναν Βρετανό πράκτορα. Λίγες μέρες αργότερα ο Πολκ εξαφανίζεται. Όταν βρεθεί το πτώμα του, από έναν ψαρά στον Θερμαϊκό, η ελληνική κυβέρνηση, θα δεχθεί πιέσεις για τον εντοπισμό του δράστη. Κάτω από αυτές τις συνθήκες η αστυνομία θα συλλάβει τον Γρηγόρη Στακτόπουλο και θα τον καταδικάσει.

Μετά την πτώση της δικτατορίας και την κατάργηση της λογοκρισίας ο νέος ελληνικός κινηματογράφος αρχίζει να ασχολείται με θέματα που απασχόλησαν την πρόσφατη ελληνική ιστορία, αλλά εξαιτίας του μετεμφυλιακού κλίματος παράμειναν στο συρτάρι. Ένα από αυτά τα θέματα ήταν και η υπόθεση Πολκ.

Η μυστηριώδης δολοφονία του Αμερικανού δημοσιογράφου Τζορτζ Πολκ, στην Θεσσαλονίκη τον Μάιο του 1948, ενώ μαινόταν ο εμφύλιος πόλεμος, συγκλόνησε την ελληνική αλλά και τη διεθνής κοινή γνώμη. Στην ουσία της παρέμεινε ανεξιχνίαστη, καθώς η δικαστική της εξέλιξη αντί να φωτίσει, συσκοτίσε τα γεγονότα. Ο καταδικασθείς δολοφόνος

Γρηγόρης Στακτόπουλος, δημοσιογράφος της εφημερίδας «Μακεδονία», υποστήριζε μέχρι τέλους την αθωότητά του, υποστηρίζοντας πως η αρχική του ομολογία έγινε ύστερα από την άσκηση βασανιστηρίων και ψυχολογικής βίας. Ενώ τα δύο στελέχη του ΚΚΕ που κατηγορήθηκαν ως αυτουργοί της δολοφονίας δεν βρίσκονταν στην Θεσσαλονίκη εκείνη την περίοδο ενώ ο ένας φέρεται ότι είχε σκοτωθεί πριν την δολοφονία του Πολκ. Η ταινία ακολουθεί σε γενικές γραμμές το βιβλίο του Γιάννη Μαρή σχετικά με την υπόθεση, καθώς ήταν ένας από τους λίγους δημοσιογράφους που πήγε στην Θεσσαλονίκη για να ασχοληθεί με την υπόθεση και κατέγραφε τις εντυπώσεις του σε ρεπορτάζ στην εφημερίδα «Μάχη», που αργότερα εκδόθηκε σε βιβλίο μετά την μεταπολίτευση (Εύη Μαλλιαρού, 2024).

Ο σκηνοθέτης φτιάχνει την ταινία ως πολιτικό θρίλερ. Η Θεσσαλονίκη είναι μια πόλη σκοτεινή με τις μνήμες της κατοχής να είναι νωπές ενώ ο εμφύλιος πόλεμος μαίνεται στις γύρω περιοχές. Ο κόσμος της είναι ένας κόσμος που κυριαρχούν οι ξένοι πράκτορες και όλοι είναι ύποπτοι. Ο Τζορτζ Πολκ, είναι ένας δημοσιογράφος ιδεαλιστής με σκοπό την αποκάλυψη της αλήθειας, αλλά ανακαλύπτει ότι η ελληνική κυβέρνηση και οι σύμμαχοί της δεν ενδιαφέρονται και τόσο για την σωτηρία του αστικού καθεστώτος από τον κομμουνιστικό κίνδυνο όσο για την διαίωνιση της δικής τους παρουσίας στην εξουσία με κάθε κόστος ενώ ο κόσμος ζει σε ερείπια, έχει πρόβλημα επιβίωσης και οι πρώην συνεργάτες των κατοχικών αρχών έχουν αναβαπτιστεί σε εθνικόφρονες που αναλαμβάνουν θέσεις στην νέα εξουσία. Ο Πολκ δεν είναι ένας δημοσιογράφος ήσυχος που ακολουθεί αδιαμαρτύρητα την πολιτική του μέσου που υπηρετεί και προσπαθεί να ξεσκεπάσει την είδηση. Με την παρουσία του στην Θεσσαλονίκη αρχίζει να ενοχλεί τα κέντρα εξουσίας, την ελληνική κυβέρνηση, τους Αμερικάνους και Βρετανούς πράκτορες και βάζει στόχο να επισκεφθεί το αρχηγείο των ανταρτών και να συναντήσει τον Μάρκο Βαφειάδη, αρχηγό του ΔΣΕ, λίγες μέρες μετά την ανακήρυξη της Προσωρινής Δημοκρατικής Κυβέρνησης, που σήμαινε την κορύφωση της εμφύλιας σύγκρουσης.

Αυτή είναι και η σταγόνα που ξεχειλίζει το ποτήρι για όλους όσοι βρίσκονται στην Θεσσαλονίκη εκείνη την εποχή και μπαίνει σε εφαρμογή το σχέδιο δολοφονίας του. Η ανεύρεση του πτώματός του τυχαία, από έναν ψαρά, να επιπλέει στον Θερμαϊκό, θα ξεκινήσει μια

έρευνα για την ανεύρεση των ενόχων που θα συνεχιστεί μέχρι και σήμερα. Για τις αρχές, όμως, ο ένοχος έχει βρεθεί και είναι και βολικός. Πρόκειται για τον Γρηγόρη Στακτόπουλο, πρώην μέλος του ΚΚΕ, που είχε αναλάβει να φέρει τον Πολκ σε επαφή με τους αντάρτες ενώ οι φυσικοί αυτουργοί της δολοφονίας βρίσκονται στα πρόσωπα 2 ανταρτών που τα ονόματά τους ήταν γνωστά στην Ασφάλεια της Θεσσαλονίκης, όμως ο ένας βρισκόταν πολύ μακριά από το χώρο της δολοφονίας, ενώ ο δεύτερος είχε σκοτωθεί σε μάχη του εμφυλίου στο βουνό ένα μήνα πριν την δολοφονία. Ο Στακτόπουλος καταδικάζεται, μπαίνει φυλακή και το 1960 αποφυλακίζεται προσπαθώντας όλη του τη ζωή να πει την αλήθεια αλλά και να δικαιωθεί ο ίδιος. Έτσι η δολοφονία του Πολκ θα μείνει ένα μυστήριο που θα απασχολήσει έκτοτε πολλούς συντάκτες με τη λύση του.

2.2 Βίος + πολιτεία (1987)

Ο Μιχάλης Καραμάνος, ένας ιδιοφυής ηλεκτρονικός που εργάζεται στον Τηλεπικοινωνιακό Οργανισμό Ελλάδος, μια μέρα μπαίνει στο γραφείο του διευθυντή, τον κρατάει όμηρο και απαιτεί να εκφωνήσει ένα διάγγελμα στην κρατική τηλεόραση καταγγέλλοντας την κυβερνητική πολιτική, δέκα λεπτά πριν την μετάδοση ενός ποδοσφαιρικού αγώνα της Εθνικής, απειλώντας να ανατινάξει το κτίριο με έναν εκρηκτικό μηχανισμό που έχει συνδέσει με τον υπολογιστή του διευθυντή. Η αστυνομία μαζεύει του παλιούς του φίλους από το στρατό προκειμένου να τον μεταπείσουν. Η δημοσιογράφος που καλύπτει το γεγονός, παίρνει συνέντευξη από τον Καραμάνο και τον διευθυντή του, όμως, η τηλεόραση μέσω του μοντάζ διαστρεβλώνει τις απόψεις και των δύο. Όσο πλησιάζει η ώρα του διαγγέλματος αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι το αποτέλεσμα θα είναι αντίθετο από αυτό που θα ήθελε και αρνείται να προχωρήσει. Τελικά βγαίνει στην τηλεόραση, όταν είναι να μιλήσει παγώνει και δεν λέει τίποτα. Τελικά ο Καραμάνος, αρχίζει να τραγουδά τον εθνικό ύμνο και μετά ξεκινά ο ποδοσφαιρικός αγώνας.

Αποτελεί την πρώτη ελληνική ταινία που η υπόθεση της έχει σχέση με τους υπολογιστές και την χρήση τους. Πρόκειται για ένα ασυνήθιστο είδος «σοβαρής κωμωδίας» που παροντοποιεί μέσα στις τέλεια οργανωμένες εικόνες του το γενικό κομφούζιο που χαρακτηρίζει την

ελληνική ζωή και μερικές από τις πιο παρδαλές όψεις της (Σωτήρης Ζήκος, 1987).

Η εμφάνιση της τηλεόρασης μεγεθύνει την δυνατότητα πληροφόρησης των πολιτών σχετικά με επίκαιρα γεγονότα. Η τηλεόραση, ένα μέσο εικονιστικό και λεκτικό, με μεγάλη ποικιλία μορφών αφήγησης, κατακτά αμέσως την συλλογική ψυχή. Είναι το πιο ρεαλιστικό από τα μέσα επικοινωνίας. Με όπλο την άμεση λήψη, την άμεση απεύθυνση, μπορεί να μεταδώσει αλλά και να κατασκευάσει μηνύματα. Αυτό φαίνεται να το γνωρίζει ο Καραμάνος, βασικός ήρωας της ταινίας, και επιλέγει την κρατική τότε τηλεόραση για να απευθύνει το μήνυμά του. Το ίδιο αρχίζει να αντιλαμβάνεται και ο ελληνικός κινηματογράφος, ο οποίος αφού έχασε το κοινό του από την τηλεόραση, προσπαθεί να αρθρώσει έναν καινούριο λόγο, στα μέσα της δεκαετίας, και να αναδείξει της στρεβλώσεις και ο πώς η εξουσία χρησιμοποιεί τα μέσα ενημέρωσης ώστε να περνάει την άποψή της στο κοινό.

Τα ΜΜΕ εκείνη την εποχή διένυαν την χρυσή εποχή τους. Η νέα κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ, δεν άργησε να εκμεταλλευτεί την επιρροή τους ως μέσο προώθησης των στόχων της, παρότι επαγγέλθηκε τον εκδημοκρατισμό της τηλεόρασης και τον εκσυγχρονισμό της. Παρόλα αυτά στο κοινωνικό πεδίο σημειώνονται σημαντικές αλλαγές, όπως η ανάπτυξη του ατομικισμού και της ιδέας της αυτοπραγμάτωσης, η διεύρυνση των μεσαίων στρωμάτων, η εδραίωση του κρατικιστικού μοντέλου ανάπτυξης και του πελατειακού κράτους. Όλα αυτά έχουν ως αποτέλεσμα την εδραίωση μια ατομιστικής δημοκρατίας, ενώ παρά τα εκσυγχρονιστικά βήματα που γίνονται η ελληνική κοινωνία μένει αγκιστρωμένη στην παράδοση (Βαμβακάς, Βασίλης, Παναγιωτόπουλος, Παναγής, επιμ., 2014). Όλα αυτά είναι που φέρνουν τον ήρωα της ταινίας σε σύγκρουση με τους γύρω του, ενώ ο ίδιος παραμένει ιδεαλιστής και ξένος με μια κοινωνία που δεν αντέχει τις μειοψηφικές φωνές που έρχονται κόντρα στο σύστημα και προσπαθούν να αλλάξουν, έστω εκ των έσω την λειτουργία του.

Στο πεδίο της δημοσιογραφίας, η εικόνα των δημοσιογράφων έχει αλλάξει από τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο. Η γυναίκα δεν ασχολείται μόνο με τις στήλες των ερωτικών προβλημάτων κρυμμένη πίσω από ψευδώνυμα. Έχει βγει μπροστά στην οθόνη και κάνει ρεπορτάζ. Παρόλα αυτά δεν έχει επιτύχει την ισότιμη μεταχείριση με

τους άνδρες συναδέλφους καθώς πρέπει κάθε φορά να επιβεβαιώνεται αλλά και να ενσωματώνει αρρενωπά χαρακτηριστικά προκειμένου να κάνει την δουλειά της. Όπως, να είναι περίεργη, αυτοδύναμη, σκληρή, φιλόδοξη, αναιδής, ενώ ταυτόχρονα θα πρέπει να είναι η γυναίκα που θέλει η κοινωνία: συμπονετική, συμπαθητική, με αγάπη για όλους και με φροντισμένη εικόνα (Αλεξάνδρα Σκαράκη, 2020). Έτσι και ο χαρακτήρας που ενσαρκώνει η Βάνα Μπάρμπα στην ταινία έχει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά της γυναίκας δημοσιογράφου, κάθε φορά που έχει αυτόνομη παρουσία, υπόκειται στον έλεγχο των κέντρων εξουσίας, που ελέγχονται από το ανδρικό φύλο και προσπαθούν να φέρουν το αποτέλεσμα της δουλειάς της στα μέτρα τους, μειώνοντας την προσπάθειά της. Παρότι οι γυναίκες συμμετέχουν όλο και περισσότερο στην δημοσιογραφία, στην παρουσίαση δελτίων ειδήσεων, δημοσιογραφικών αποστολών, το αποτέλεσμα της δουλειάς τους, όμως, παραμένει συνεχώς σε αμφισβήτηση, και υπόκειται σε λογοκρισία, αν παραβεί τους κανόνες της εξουσίας, ακόμα κι αν είμαστε στο 1987.

2.3 Τα παιδιά της χελιδόνας (1987)

Η ταινία αποτελεί διασκευή του ομώνυμου βιβλίου του Διονύση Χαριτόπουλου. Η ταινία είναι από τις λίγες απόπειρες του εγχώριου κινηματογράφου να καταπιαστεί με τα γεγονότα του εμφυλίου. Οι πρωταγωνιστές είναι διαιρεμένοι σε δύο στρατόπεδα, με συνδετικό κρίκο τον Μαρκιανό, ένα δημοσιογράφο που έχει κάνει μια έρευνα σχετικά με αυτή την οικογένεια και ετοιμάζεται ένα ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση με αφηγήσεις των πρωταγωνιστών, το οποίο τελικά θα μείνει ανολοκλήρωτο.

Η αφήγηση δε μένει στο τότε, καθώς είναι περασμένα, και για τους πρωταγωνιστές και για την κοινωνία της εποχής. Στο στρατόπεδο των ηρώων κυριαρχεί η βαριά ήττα και όσα κουβάλησε μαζί της, ενώ προσπαθούν να κρατήσουν αλώβητο τον αξιακό κώδικα της αντίστασης (Κατερίνα Zentai, 2016).

Αυτή η αποκοπή από τον κενό ιστορικό χρόνο είναι που φέρνει, από την άλλη, τους ήρωες μπροστά μας, απλούς και καθημερινούς. Με ενδιαμέσο τον μετριοπαθή, κεντρώο αδελφό, η κάμερα γυρνάει στο άλλο στρατόπεδο. Είναι οι άνθρωποι που ακολουθούν την πεπατημένη, που πάντα κάνουν το κοινωνικά ορθό, χωρίς να νοιάζονται για τους άλλους.

Παρόλη την αντίθεσή τους υπάρχουν δύο συνδετικοί κρίκοι, που τους ενώνουν: η Χελιδόνα και οι κατεστραμμένες τους ζωές. Το πηλίκο για όλους είναι μηδέν και οι ζωές τους σαπίζουν στο σαρωτικό σήμερα με τις αλλαγές που έχουν έρθει στις ζωές όλων.

Ο Μαρκιανός, δημοσιογράφος και ερευνητής, «μανιακός συλλέκτης» κατά δήλωση, είναι ένας άνθρωπος που προσπαθεί να επικοινωνήσει με τα πρόσωπα της ιστορίας και να βγάλει από μέσα τους όσα κρατάνε κρυφά. Είναι ένας άνθρωπος απόμακρος ωστόσο, κουβαλώντας την πείρα χρόνων, παρά το υπεροπτικό το ύφος καταφέρνει να εκμαιεύσει μυστικά από τους πρωταγωνιστές ενώ παραμένει μια γοητευτική προσωπικότητα. Δεν φέρνει σε κατά πρόσωπο αντιπαράθεση τα δύο στρατόπεδα αλλά τους αφήνει να μιλάνε ξεχωριστά μπροστά στην κάμερα και να λένε την δική τους ιστορία ανεξάρτητα από το τι είπε ο άλλος, δεν εμπλέκεται συναισθηματικά και καθ' όλη την διάρκεια της έρευνας παραμένει αποστασιοποιημένος από τις αφηγήσεις και τα πάθη της οικογένειας, είναι απλός θεατής των δρώντων υποκειμένων.

ΑΠΕΙΚΟΝΊΣΕΙΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΊΑΣ ΣΕ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΑ ΣΉΡΙΑΛ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΉΣ ΤΗΛΕΏΡΑΣΗΣ

3.1 Η εξαφάνιση του Τζον Αυλακιώτη(1985/EPT-1)

Η σειρά είναι βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Γιάννη Μαρή. Διαδραματίζεται στην Αθήνα του 1939, λίγο πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Εν' όψει του πολέμου οι μεγάλες δυνάμεις, Βρετανοί και Γερμανοί κατάσκοποι έχουν συγκεντρωθεί στην Αθήνα.

Η ιστορία ξεκινά στις 15 Μαρτίου 1939, ημέρα της εισβολής του Χίτλερ στην Τσεχοσλοβακία. Ο Τζον Αυλακιώτης, οικονομικός σύμβουλος της κυβέρνησης Μεταξά και σημαντικός οικονομικός παράγων της ελληνικής οικονομίας, δίνει δεξίωση σπίτι του με παρόντες τους διπλωμάτες Αγγλίας και Γερμανίας. Η οποιοί προσπαθούν να εξασφαλίσουν τα συμφέροντά των χωρών τους στην Ελλάδα, καθώς ο πόλεμος θεωρείται αναπόφευκτος. Η ουδετερότητα που αποφασίζει η κυβέρνηση Μεταξά, αχρηστεύει το διπλό παιχνίδι που παίζει ο Αυλακιώτης καθώς είναι

διπλός πράκτορας. Αντιλαμβάνεται ότι κινδυνεύει και αποφασίζει να εξαφανιστεί προκειμένου να σχεδιάσει τις επόμενες κινήσεις του.

Όλα αυτά συμβαίνουν εν αγνοία της συζύγου του Βαλεντίνης, η οποία ψάχνει τρόπους να μάθει την αλήθεια και που βρίσκεται ο Αυλακιώτης. Για τον σκοπό αυτό αναζητά βοήθεια από τον παλιό της συμφοιτητή Ανέστη, ο οποίος είναι δημοσιογράφος στην εφημερίδα «Πρωινός Τύπος», να ερευνήσει το παρελθόν του συζύγου της και να μάθει όσα γίνεται περισσότερα γι' αυτόν.

Ο Ανέστης, ένας μάλλον αποτυχημένος δημοσιογράφος, ουσιαστικά βάρος για την εφημερίδα όπου δουλεύει, είναι πάντα ερωτευμένος με την Βαλεντίνη, με την οποία είχαν μια σχέση στα φοιτητικά τους χρόνια, αλλά εκείνη εξαφανίστηκε μυστηριωδώς από την ζωή του, γεμίζοντάς τον απορίες και ερωτηματικά.

Η σειρά μας παρουσιάζει την Αθήνα, λίγο πριν το ξέσπασμα του πολέμου. Το καθεστώς Μεταξά, έχοντας επιβάλει ένα αστυνομικό κράτος όπου όλοι παρακολουθούνται και η παραμικρή διαφωνία φέρνει μια εξορία ή μια βόλτα από την ασφάλεια του Μανιαδάκη, προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα στα αντιτιθέμενα συμφέροντα των μεγάλων δυνάμεων και να παραμείνει όσο το δυνατόν ανέπαφη από τον πόλεμο.

Ο τύπος και οι εφημερίδες είναι στενά ελεγχόμενες από το καθεστώς. Κάθε δημοσίευση πρέπει να έχει την έγκριση του Υπουργείου Προπαγάνδας και οι δημοσιογράφοι πρέπει για κάθε δημοσίευση ή ρεπορτάζ να αναλάβουν την έγκρισή της προκειμένου να προχωρήσουν, η παραμικρή παρέκκλιση επιφέρει την απομάκρυνση του δημοσιογράφου ή την εξορία του σε κάποιο μικρό νησί του Αιγαίου.

Ο Ανέστης Κωνσταντίνου, ένας ονειροπόλος και μάλλον αποτυχημένος δημοσιογράφος, που ασχολείται με το γράψιμο αισθηματικών ιστοριών στον ελεύθερο χρόνο του, αναλαμβάνει να ερευνήσει το παρελθόν του Τζον Αυλακιώτη, για χάρη της παλιάς του αγαπημένης και μπλέκεται στα πλοκάμια των μυστικών υπηρεσιών και των αντιτιθέμενων συμφερόντων τους, για να καταλάβει ότι τα αισθήματά του πολύ μικρή αξία έχουν σε έναν κόσμο γεμάτο από δολοπλοκίες και ίντριγκες. Στο τέλος θα μείνει μόνος με τις αναμνήσεις ενός νεανικού έρωτα, να συνεχίζει να γράφει αισθηματικές ιστορίες, ενώ οι συνάδελφοί του συνεχίζουν να περιμένουν να αναδημοσιεύσουν στην εφημερίδα τα δελτία τύπου του καθεστώτος

σχετικά με τον επικείμενο πόλεμο και πως η Ελλάδα θα παραμείνει ουδέτερη.

Ο Γιάννης Μαρής, γράφει το μυθιστόρημα δύο χρόνια μετά την πτώση της χούντας και την κατάργηση της λογοκρισίας. Έτσι του δίνεται η δυνατότητα να μιλήσει με τρόπο που δεν είχε τολμήσει να κάνει έως τότε. Ο Αυλακιώτης ανήκει στο στενό κύκλο του καθεστώτος Μεταξά, είναι σκοτεινό πρόσωπο και αφήνονται πολλές υπόνοιες για τον τρόπο πλουτισμού του. Ο Ανέστης αντιπροσωπεύει την εικόνα που είχε ο Μαρής για τον ρόλο του τύπου στην προστασία της δημοκρατίας. Εμφανίζεται ως πρότυπο μαχητικού δημοσιογράφου, που ασφυκτιά μέσα στην δικτατορία και τους μηχανισμούς. Παρά τις αποτυχίες που έχει ως δημοσιογράφος και τις συνεχείς διαψεύσεις που βιώνει από τις δυσκολίες των ερευνών του, παραμένει πιστός στις αξίες του, χωρίς να προδίδει ποτέ τους ανθρώπους που αγαπά έστω κι εκείνοι τον χρησιμοποιούν για δικό τους όφελος (Χρήστος Δερμεντζόπουλος, 2023), ακόμα κι αν αυτό του στοιχίσει μια εξορία ή μια επίσκεψη στην Γενική Ασφάλεια. Ο Παπουτσής, συνάδελφος του Ανέστη στην εφημερίδα, είναι ο δημοσιογράφος που εκπροσωπεί την παλιά φρουρά, έχει ψηθεί μέσα στο ρεπορτάζ και στην εφημερίδα, δεν περιμένει τα δελτία τύπου για να μάθει τις ειδήσεις, έχεις προσβάσεις για πληροφορίες, οι οποίες μπορεί να τον στείλουν για ένα υγιεινό ταξίδι σε κάποιο ξερονήσι, παρόλα αυτά δεν χάνει το κουράγιο του και την αυτοπεποίθησή τους να μάχεται καθημερινά για την είδηση χωρίς να φοβάται να λέει την γνώμη έστω κι αν δεν είναι αρεστή σε κάποιους.

3.2 Ο επισκέπτης της ομίχλης(1991/Mega channel)

Ένας καθηγητής γυμνασίου των Ιωαννίνων, που κατηγορήθηκε άδικα πριν 15 χρόνια για τον φόνο μιας μαθήτριας επιστρέφει για να αποκαταστήσει το όνομά του και να ανακαλύψει τον πραγματικό ένοχο. Μια δημοσιογράφος, που αναγνωρίζει την ταυτότητά του, υπόσχεται να

τον βοηθήσει στις έρευνές του, υπό την προϋπόθεση να μιλήσει πρώτα σε εκείνη, για να κάνει το συγκλονιστικότερο ρεπορτάζ της ζωής της.

Η σειρά προβλήθηκε την σεζόν 1991/92, με πρωταγωνιστές τον Γιάννη Φέρτη, στον ρόλο του καθηγητή και την Τζοβάννα Φραγκούλη στο ρόλο της δημοσιογράφου, μαζί με άλλους μεγάλους ηθοποιούς της εποχής.

Το Νοέμβριο του 1989 ξεκίνησε την λειτουργία του το πρώτο ελληνικό ιδιωτικό τηλεοπτικό κανάλι το Mega Channel, σπάζοντας το μονοπώλιο της κρατικής τηλεόρασης, εν μέσω πολιτικής αντιπαράθεσης και πολιτικής ρευστότητας. Ακολούθησαν και άλλοι τηλεοπτικοί σταθμοί να εκπέμπουν δημιουργώντας τον σημερινό τηλεοπτικό χάρτη. Η ιδιωτική τηλεόραση έγινε ένα παράθυρο στον κόσμο, ορθάνοιχτο, χωρίς κουρτίνες. Και ο τηλεθεατής εθίστηκε στον πολύχρωμο κόσμο της, και τώρα που έχει περισσότερες επιλογές άρχισε να παρακολουθεί αυτόν τον κόσμο περισσότερο από πριν (Κοσμάς Βίδος, 2008).

Η μυθοπλασία κατείχε βαρύνουσα θέση στον προγραμματισμό των καναλιών, καθώς έφερνε υψηλές τηλεθεάσεις και το περιεχόμενό της γινόταν αντικείμενο συζητήσεων από κοινό και κριτικούς. Το σίριαλ έγινε ο βασιλιάς της ζώνης υψηλής τηλεθέασης, με τα ιδιωτικά κανάλια να αλλάζουν το τοπίο, φέρνοντας καινούρια πρόσωπα και ιδέες, συγγραφείς και σκηνοθέτες, αλλάζοντας το μοντέλο του σκηνοθέτη-δημιουργού, που είχε επικρατήσει στην κρατική τηλεόραση, από τον σεναριογράφο-δημιουργό (Βαλούκος, Στάθης, 2008).

Τη σεζόν 1991/92, η ελληνική ιδιωτική τηλεόραση ξεκινά την πρώτη της οργανωμένη εξόρμηση στον χώρο της μυθοπλασίας. Είναι η σεζόν κατά την οποία η μυθοπλασία θα εισβάλλει στην ζώνη υψηλής τηλεθέασης(21:00-23:00) και θα την καταλάβει. Θα προβληθούν ορισμένα από τα σπουδαιότερα σίριαλ, που θα σημαδέψουν την ελληνική τηλεόραση και θα την ορίσουν από εδώ και στο εξής.

Ένα από αυτά τα σίριαλ είναι και *Ο επισκέπτης της ομίχλης*, ένα σίριαλ που διαδραματίζεται στην σύγχρονη εποχή και αφορά μια υπόθεση δολοφονίας, που έχει φορτωθεί σε έναν αθώο και επιχειρείται η διαλεύκανσή της, από τα μέλη ενός συλλόγου που κάνει την ετήσια εκδρομή του σε ένα ξενοδοχείο του Σουνίου, τον Ξένιο Δία. Στο ίδιο ξενοδοχείο βρίσκονται ο Μάριος Μπάστας, καθηγητής και κατηγορούμενος πριν 15 χρόνια για την δολοφονία μιας μαθήτριάς του,

με άλλη ταυτότητα και η Δάφνη Κυριαζοπούλου, δημοσιογράφος σε εφημερίδα, παλιά μαθήτριά του στα Ιωάννινα. Η Δάφνη, επίσης είναι μνηστή του διευθυντή του ξενοδοχείου, και ερχόμενη να τον συναντήσει, ύστερα από μια φάρσα που τις σαρώνει ο μνηστήρας της, πέφτει πάνω στον Μάριο Μπάστα, τον αναγνωρίζει αλλά δεν αποκαλύπτει την ταυτότητά του. Στην συνέχεια του αποκαλύπτεται και έρχεται σε επαφή μαζί του προκειμένου να μάθει τις προθέσεις του. Η Δάφνη, η οποία ήταν ερωτευμένη με τον Μπάστα, στα νιάτα της, συνεννοείται μαζί του να τον βοηθήσει στην έρευνά του με αντάλλαγμα να έχει στο τέλος συνέντευξη μαζί του, ώστε να κάνει δημοσιογραφική επιτυχία.

Η Δάφνη είναι αστυνομικός ρεπόρτερ στην εφημερίδα «Αλήθεια». Είναι μια γυναίκα σύγχρονη, δυναμική και ανεξάρτητη που κυνηγάει το ρεπορτάζ καθημερινά, έχοντας θέσει ως στόχο στην ζωή της να πετύχει επαγγελματικά, ακόμα και εις βάρος της προσωπικής της ζωής. Έρχεται σε σύγκρουση ακόμα και με τον μνηστήρα της, αποκρύπτοντας την ταυτότητα του Μπάστα, προκειμένου να έχει την αποκλειστικότητα της έρευνας και μετέχει στην έρευνα για την αποκάλυψη του δολοφόνου χωρίς να υπολογίζει το κόστος και ερχόμενη σε αντιπαράθεση με εξέχοντα μέλη της κοινωνίας των Ιωαννίνων, προκειμένου για την αποκάλυψη της αλήθειας, που πιστεύει η ίδια. Η αποκάλυψη της αλήθειας και η επαγγελματική επιτυχία της γίνεται εμμονή, με όλα τα κόστη που συνεπάγεται.

Η Δάφνη είναι μια δημοσιογράφος στο μεταίχμιο μιας εποχής. Η εφημερίδα ως παραδοσιακό μέσο ενημέρωσης, παραμένει ισχυρή στα μάτια του κόσμου και φορέας της αληθινής και αντικειμενικής ενημέρωσης, όμως μπροστά μας έρχεται η επέλαση της τηλεόρασης η οποία έχει βασικό της προσόν την εικόνα και την αμεσότητα της πληροφορίας. Η Δάφνη εκπροσωπεί το είδος του δημοσιογράφου που αναπτύχθηκε στον ελληνικό τύπο από τη δεκαετία του '80 έως τις αρχές του 2000: του ατρόμητου και μαχητικού ρεπόρτερ που θέτει ως στόχο την αποκάλυψη της αλήθειας μέσω του ρεπορτάζ, με συνεντεύξεις και έρευνα με τους πρωταγωνιστές με κάθε κόστος. Το μειονέκτημα ό,τι είναι γυναίκα μετατρέπεται σε προτέρημα καθώς εκεί που οι άνδρες συνάδελφοί της την υποτιμούν εκείνη τους διαψεύδει με τις γνώσεις και την μαχητικότητά της. Έχει δημιουργήσει τον δικό της αξιακό κώδικα με

βάση τις αρχές της ερευνητικής δημοσιογραφίας και πορεύεται με αυτόν χωρίς παρέκκλιση.

Με τον ρόλο της Δάφνης στη συγκεκριμένη σειρά κλείνει ο κύκλος της παρουσίας από τα τηλεοπτικά σίριαλ των δημοσιογράφων που δουλεύουν αποκλειστικά στις εφημερίδες. Από εδώ και στο εξής αρχίζει να διαμορφώνεται το νέο είδος δημοσιογράφου της νέας εποχής, όπου η βασική του εργασία είναι σε τηλεοπτικό κανάλι. Οι δημοσιογράφοι και η δημοσιογραφία μπαίνουν σε μια νέα εποχή όπου κατακλύζεται από εικόνες των τηλεοπτικών δελτίων, τα οποία κατέχονται από ισχυρούς επιχειρηματικούς ομίλους, των οποίων στόχος δεν είναι τόσο η αντικειμενική παρουσίαση της είδησης αλλά περισσότερο η μετατροπή της σε θέαμα για την αύξηση της τηλεθέασης και των διαφημιστικών εσόδων. Στην νέα εποχή δεν μετρά η έρευνα και η αποκάλυψη της αλήθειας αλλά η αμεσότητα της πληροφορίας προς τον τηλεθεατή, ώστε να επικαλυφθεί ο τηλεοπτικός χρόνος. Από εδώ και πέρα η ζωή του δημοσιογράφου μπορεί να γίνει πιο εύκολη, καθώς όλο και νέα μέσα τον βοηθούν στην δουλειά αλλά οι καθημερινή πρόκληση της αποκλειστικότητας μετατρέπεται σε αυτοσκοπό που αναζητά πλέον αμεσότητα.

3.3 Το Δις Εξαμαρτείν(1993/95-Mega channel)

Η Άννα Ραγιά, είναι διευθύντρια ειδήσεων του Media channel, και παντρεμένη με τον βασικό παρουσιαστή του δελτίου ειδήσεων του καναλιού, Γιάννη Σωτηρόπουλο. Ο Γιάννης, την απατάει συστηματικά γεγονός που δημιουργεί συγκρούσεις στο ζευγάρι. Όταν το δελτίο ειδήσεων σημειώνει χαμηλές τηλεθεάσεις η διεύθυνση του καναλιού αποφασίζει την πρόσληψη του Πέτρου Αθανασιάδη, ενός γοητευτικού δημοσιογράφου και παρουσιαστή ειδήσεων σε άλλο κανάλι. Ο ερχομός του θα προκαλέσει την αντίδραση του Γιάννη, ο οποίος θα προσπαθήσει να τον υπονομεύσει. Μετά, όμως, από ένα τροχαίο ατύχημα που θα συμβεί στον Γιάννη, η Άννα και ο Πέτρος θα έρθουν κοντά και θα ερωτευτούν ενώ ο Γιάννης θα αρχίσει να συμπαθεί τον Πέτρο.

Η σειρά που προβλήθηκε για 2,5 σεζόν, σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Ήταν το πρώτο τηλεοπτικό σίριαλ που μετέφερε στην οθόνη την κατάσταση που επικρατούσε πίσω από τις κάμερες της τηλεόρασης, πως προετοιμάζεται και βγαίνει στον αέρα ένα τηλεοπτικό δελτίο ειδήσεων, αλλά και τους ανταγωνισμούς και τις ίντριγκες μεταξύ των δημοσιογράφων. Ενώ παρουσίαζε για πρώτη φορά την παράλληλη σχέση μιας γυναίκας με δύο άντρες, που συνοδεύεται με την απόκτηση παιδιού, που τελικά θα αναγνωρίσουν και οι δύο.

Το 1993, η ιδιωτική τηλεόραση στην Ελλάδα είχε πλέον εδραιωθεί και τα μεγάλα ιδιωτικά τηλεοπτικά κανάλια (MEGA, ANT-1) είχαν επιβάλλει την θεματολογία τους και καθόριζαν τις τάσεις του κοινού. Το βραδινό δελτίο ειδήσεων ήταν το βασικό πρόγραμμα των καναλιών, ενώ έκανε την εμφάνισή του ο παρουσιαστής των ειδήσεων, ο οποίος δεν διάβαζε απλώς τις ειδήσεις, όπως γινόταν την περίοδο της κρατικής τηλεόρασης, αλλά προέβαινε σε σχολιασμό των ειδήσεων, μίλαγε με πολιτικούς σε απευθείας σύνδεση και γενικότερα μέσω αυτού προβαλλόταν η γενικότερη γραμμή του καναλιού απέναντι στα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα. Ο παρουσιαστής των ειδήσεων οφείλει πλέον να φροντίζει την εικόνα και να παρουσιάζεται ατσαλάκωτος και καθωσπρέπει ώστε να κερδίσει τον σεβασμό και την προσοχή του τηλεοπτικού κοινού.

Ο δημοσιογράφος δεν είναι το απρόσιτο εκείνο πρόσωπο, κρυμμένος πίσω από μια γραφομηχανή ή από ένα σημειωματάριο που τρέχει να κυνηγήσει την είδηση αλλά ένα πρόσωπο που μπαίνει καθημερινά στα σπίτια των τηλεθεατών και με την καθημερινή τελετουργία του δελτίου ειδήσεων διαμορφώνει την κοινή γνώμη. Ο παρουσιαστής είναι ο διαμεσολαβητής αυτής της τελετουργίας, που βρίσκεται στο επίκεντρο της αξιοπιστίας του δελτίου. Από αυτόν προέρχεται η πληροφορία, νομιμοποιείται και αποκτά σημασία για να είναι αληθινή (Θράσος Αβραάμ, 2013).

Έτσι συμβαίνει και με τους παρουσιαστές του δελτίου στο Media channel, όπου διευθύντρια ειδήσεων είναι η Άννα Ραγιά, μια ανεξάρτητη και δυναμική γυναίκα, η οποία ανέχεται τις απιστίες του συζύγου της Γιάννη, καθώς είναι ο κεντρικός παρουσιαστής των ειδήσεων του καναλιού και πρέπει να προβάλλεται προς τα έξω η εικόνα ενός σοβαρού οικογενειάρχη, σύμφωνα με τα πρότυπα του καναλιού. Όταν έρχεται ο Πέτρος Αθανασιάδης, ένας κοκέτης, ευγενικός, ρομαντικός και εργένης

δημοσιογράφος, η ισορροπίες ανατρέπονται και η Άννα γίνεται το τρόπαιο διεκδίκησης ανάμεσα σε δύο άνδρες που αποτελούν την βιτρίνα του καναλιού προς τα έξω. Η μητέρα της Άννας, η Γιολάντα Ραγιά, μια πληθωρική και μεγαλοαστή γυναίκα αλλά και βασικός μέτοχος του καναλιού είναι εκείνη που προσπαθεί να κρατήσει τις ισορροπίες αλλά και να επαναφέρει την τάξη ανάμεσα στους τρεις.

Όταν γίνεται γνωστή η επιθυμία της Άννας να κρατήσει επαφές και με τους δύο στα υψηλά κλιμάκια του καναλιού και στον κύκλο της είναι η Γιολάντα που θα μεσολαβήσει για την αποκατάσταση της τάξης και της γνώμης των άλλων για την κόρη της. Ακόμη κι όταν ο πρόεδρος του καναλιού μάθει τα συμβαίνοντα και θα προσπαθήσει να επαναφέρει τους τρεις στον ίδιο δρόμο την λύση θα την δώσει το κοινό, που με τα υψηλά νούμερα τηλεθέασης που θα λάβει το δελτίο ειδήσεων, θα λήξει κάθε συζήτηση περί ηθικής τάξης στον περίγυρό τους. Στο εξής μπορούν να κάνουν ότι θέλουν αρκεί αυτό να μην έχει επίπτωση στην τηλεθέαση και στα διαφημιστικά έσοδα του καναλιού, καθώς πλέον τα κανάλια είναι επιχειρήσεις που έχουν σκοπό το κέρδος. Το νέο τοπίο της δημοσιογραφίας θέλει τους υπηρέτες της να είναι δυναμικοί, να φροντίζουν την εικόνα τους, το κοινό πλέον ενδιαφέρεται και έχει άποψη για την προσωπική ζωή των δημοσιογράφων και παρουσιαστών ειδήσεων, καθώς πλέον θέλει να γνωρίζει συγκεκριμένα ποιόν έχει μπροστά του στην οθόνη κάθε βράδυ στο ραντεβού με την ενημέρωση, ώστε να γνωρίζει ότι ενημερώνεται αξιόπιστα και αντικειμενικά.

3.4 Ο Πρίγκηπας(1996-ΕΤ-1)

Ένας κουτοπόνηρος κάτοικος του χωριού Δαφνί, αποφασίζει να σκηνοθετήσει το θάνατό του, προκειμένου να απαλλαγεί από τα χρέη του και από άλλες υποχρεώσεις. Όταν, όμως, αποφασίζει να επανεμφανιστεί οι τοπικές αρχές αποφασίζουν να τον παρουσιάσουν ως άγιο και να τον εκμεταλλευτούν. Στο μεταξύ οι δημοσιογράφοι μιας τοπικής εφημερίδας αποφασίζουν να λύσουν το μυστήριο, και να αποκαλύψουν την αλήθεια, κάνοντας επιτόπια έρευνα.

Η σειρά εκτυλίσσεται σε ένα ορεινό χωριό, το Δαφνί, για το οποίο δεν μας δίνονται περισσότερα γεωγραφικά χαρακτηριστικά, μετά την επικράτηση της δικτατορίας. Οι κάτοικοί του ασχολούνται με την γεωργία και την κτηνοτροφία και είναι χρεωμένοι σε διάφορους

τοκογλύφους της περιοχής, οι οποίοι απομυζούν την σοδειά τους και βρίσκονται εκτεθειμένοι στις ορέξεις της εκάστοτε εξουσίας. Έτσι και ο κεντρικός ήρωας στην προσπάθειά του να απαλλαγεί από τα χρέη του και να παιδέψει λίγο την εξουσία, σκηνοθετεί το θάνατό του. Όταν, όμως, αποφασίζει να «επιστρέψει» στη ζωή, η εξουσία και η ανεπίσημη εκκλησία θα προσπαθήσει να τον παρουσιάσει ως άγιο προκειμένου ο καθένας να πετύχει τον δικό του σκοπό. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα κινηθούν και οι δημοσιογράφοι της τοπικής εφημερίδας, προκειμένου να ερευνήσουν τα γεγονότα που συνέβησαν, με τη συμπαράσταση του διευθυντή τους, που δεν πιστεύει καθόλου την ιστορία της αγιοποίησης αλλά και παρακολουθούμενοι στενά από τις τοπικές αρχές που δεν θέλουν να χάσουν την ευκαιρία που τους δίνεται.

Ο ένας δημοσιογράφος, ο Αλέξης Καρράς, μεθοδικός και αναλυτικός, καταλαβαίνει την σκευωρία που ετοιμάζεται και προσπαθεί ερευνώντας τα στοιχεία και ερχόμενος σε επαφή με τους συγγενείς και το περιβάλλον του Πρίγκηπα, θέλει να κάνει μια αναλυτική έρευνα και να την παρουσιάσει στο κοινό, ενώ βρίσκεται υπό παρακολούθηση από τις αρχές οι οποίες προσπαθούν να αποσπάσουν τα κείμενά του και να διακόψουν την έρευνά του.

Ο δεύτερος δημοσιογράφος, που συμμετέχει στην έρευνα, δεν τον ενδιαφέρει τόσο η αντικειμενική παρουσίαση των γεγονότων όσο ο εντυπωσιασμός του κοινού της εφημερίδας και να γίνει αποδεκτός από τον διευθυντή του, παρουσιάζοντας την ιστορία με εντυπωσιακό τρόπο, αποδεχόμενος την οπτική των χωριανών και των αρχών που μιλούν για θάύμα, χωρίς περαιτέρω εξηγήσεις.

Στη μέση βρίσκεται ο διευθυντής της εφημερίδας Πέτρος Πανδής, ο οποίος απ' την μια δεν πιστεύει καθόλου την ιστορία με τον αναστημένο χωριανό και προσπαθεί με την βοήθεια της επίσημης εκκλησίας να μάθει την αλήθεια ενώ απ' την άλλη ως ιδιοκτήτης της εφημερίδας πρέπει να εναρμονιστεί με τις απαιτήσεις της κοινής γνώμης, που αρέσκεται σε τέτοιες ιστορίες, για να αυξήσει τις πωλήσεις της εφημερίδας του ενώ θα πρέπει να μην έρθει σε κόντρα με την εξουσία, πράγμα που θα έχει δυσάρεστες συνέπειες για την εφημερίδα του.

Η δικτατορία των συνταγματαρχών συνέβαλε άθελά της στην συρρίκνωση της επιρροής των έντυπων μέσων προς τους πολίτες. Ενώ αντίθετα άρχισε να αναδεικνύεται η αυξανόμενη επιρροή της τηλεόρασης

και του ραδιοφώνου. Η έλλειψη ενδιαφέροντος των πολιτών για την πολιτική ζωή, που είχε χάσει πλέον την ουσία τους, εξάλειψε το πολιτικό στίγμα από τις εφημερίδες, που το μόνο που μπορούσαν να κάνουν ήταν να δημοσιεύουν τις επίσημες κυβερνητικές θέσεις και εξαγγελίες, τις οποίες μπορούσαν να τις μάθουν κι από το ραδιόφωνο και την τηλεόραση δωρεάν. Τα πολιτικά σχόλια δεν επιτρέπονταν, και αδρανοποιήθηκε έτσι το ενδιαφέρον του κοινού για αντικειμενική ενημέρωση, καθώς άκουγε από όλους τα ίδια. Έτσι το καθεστώς προκειμένου να στρέψει την προσοχή του κοινού αλλού, τροφοδοτούσε τις εφημερίδες με θέματα σκανδαλιστικά και παράδοξα, όπως θαύματα, αποκαλύψεις και εντυπωσιακά θέματα προκειμένου να εξαφθεί η περιέργεια του κοινού και να μπορέσουν οι εφημερίδες να αποσπάσουν μερίδα του κοινού που τις είχε εγκαταλείψει για την τηλεόραση (Χαιρετάκης, Μ., 2010). Ιδιαίτερα όταν εμφανίζονταν τέτοια θέματα στην επαρχία, η περιέργεια του κοινού αυξάνονταν, καθώς οι πηγές του γεγονότος ήταν μακριά και η εξακρίβωση της αλήθειας δύσκολη. Μέσα σε αυτή την δύσκολη συνθήκη και οι ήρωες της παραπάνω ιστορίας, προσπαθούν να επιτελέσουν το καθήκον τους, την ενημέρωση του πολίτη, ο καθένας με τον δικό του τρόπο. Ο ένας αποδεχόμενος την κατάσταση όπως περιγράφεται από τις επίσημες αρχές για τέρψει το αναγνωστικό κοινό της εφημερίδας και να εντυπωσιάσει τον διευθυντή του, ανεβάζοντας τις πωλήσεις και ο άλλος προχωρώντας μεθοδικά, στηριζόμενος στις αρχές της ερευνητικής δημοσιογραφίας να παρέχει αντικειμενική ενημέρωση στον πολίτη.

3.5 Το προξενιό της Ιουλίας(202/24-ALPHA TV)

Κεντρικό στοιχείο της σειράς είναι ένα προξενιό. Ένα προξενιό που στόχο έχει να καλύψει ένοχα μυστικά αλλά το μόνο που καταφέρνει είναι να γεννήσει περισσότερα. Η Ιουλία Σκούταρη αγαπά τον Γρηγόρη Ραζίνη. Παρότι οι δύο νέοι είναι πολύ ερωτευμένοι, η αγάπη τους είναι καταδικασμένη εξαιτίας της παλιάς έχθρας που υπάρχει μεταξύ των οικογενειών τους. Ένα έγκλημα πυροδοτεί την αρχή της ιστορίας. Η Ιουλία αναγκάζεται να παντρευτεί έναν άλλον άνδρα, χήρο και κτηματία της περιοχής, με προξενιό. Ο Γρηγόρης δεν μπορεί να δεχθεί αυτό το γάμο αλλά αναγκάζεται να συνεχίσει την ζωή του χωρίς αυτήν.

Η δολοφονία του πατέρα της Ιουλίας από τον πατέρα του Γρηγόρη και η διαφυγή του τελευταίου για να μην συλληφθεί, θα πυροδοτήσουν την αρχή της ιστορίας. Η μεγάλη αδερφή του Γρηγόρη μαθαίνει τα νέα της δολοφονίας και αποφασίζει να επιστρέψει στην γενέτειρά της, αν και γνωρίζει πως δεν είναι ευπρόσδεκτη εκεί, από την οικογένειά της.

Η Αλεξάνδρα, έφυγε στα 18 της για να σπουδάσει ενώ ο πατέρας της είχε άλλα σχέδια για εκείνη. Ήθελε να την παντρέψει με προξενιό με κάποιον που εκείνη δεν ήθελε και έφυγε από το χωριό. Από τότε η οικογένειά της την έχει ξεγράψει και δεν θέλουν να μιλούν για αυτήν. Η Αλεξάνδρα, δουλεύει σε μια εφημερίδα στην Αθήνα, είναι μια ανεξάρτητη και δυναμική κοπέλα, που ζει μόνη της μακριά από την οικογένειά της. Σε πείσμα της ανδροκρατούμενης εποχής, η Αλεξάνδρα με την μόρφωσή της, την καλλιέργειά της, και τον χαρακτήρα της έχει καταφέρει να γίνει αποδεκτή στη δουλειά της. Η είδηση της δολοφονίας θα την συγκλονίσει και θα ανασύρει το παρελθόν της, που είχε κρύψει καλά μέσα της. Παρότι ήρθε σε σύγκρουση με τον σκληρό και άτεγκτο πατέρα της, όταν θέλησε να της επιβάλλει με προξενιό έναν γάμο που δεν ήθελε, δεν ξεχνά την καταγωγή της και την αγάπη για τους δικούς της, και έτσι επιστρέφει στον Τύρναβο για να ανακαλύψει την αλήθεια αλλά και να βοηθήσει την οικογένειά της σε αυτή την δύσκολη στιγμή.

Μπορεί η σειρά να εστιάζει στην αδυναμία δύο ερωτευμένων νέων να ζήσουν μαζί αλλά και στα κρυμμένα μυστικά μιας μικρής κοινωνίας, μας δείχνει με γλαφυρό τρόπο πως ήταν η ελληνική επαρχία μετά τον πόλεμο και τις αλλαγές που έχουν συντελεστεί. Παρότι, όμως, έχουν επέλθει σοβαρές αλλαγές στις κοινωνικές δομές, η ελληνική επαρχία δεν ξεχνά τα πατροπαράδοτες αρχές και αξίες με τις οποίες γαλουχήθηκε. Ο πατέρας αφέντης του σπιτιού, η γυναίκα που οφείλει να υπακούει και να τον υποστηρίζει με κάθε κόστος, ο θεσμός του προξενιού και της προίκας, που δεν άλλαξε στο πέρασμα των χρόνων μας δείχνονται με γλαφυρό αλλά και γλυκό τρόπο.

Όσοι προσπαθούν να ξεφύγουν από αυτό τον τρόπο ζωής και να αλλάξουν την ζωή τους κόντρα στην πατριαρχική κοινωνία της εποχής, αποβάλλονται από το σώμα της κοινωνίας και θα πρέπει από εδώ και στο εξής να μάθουν να κερδίζουν την ζωή της μόνη τους χωρίς την ασφάλεια της οικογενειακής εστίας.

Παρότι η Αλεξάνδρα είναι μια σωστή δημοσιογράφος και στον χώρο της έχει αναγνωριστεί η εργασία της και οι συνάδελφοί της της φέρονται με σεβασμό και συμπαραστέκονται στο οικογενειακό πρόβλημα που της προκύπτει δεν συναντά την ίδια αναγνώριση και σεβασμό στο οικογενειακό της περιβάλλον, που παραμένει για αυτούς πάντα η κόρη η οποία αντί να ακολουθήσει την πατρική εντολή και να ακολουθήσει την μοίρα των κοριτσιών της εποχής της και να δεχθεί να κάνει ένα συμβατικό γάμο με κάποιον που δεν αγαπάει αλλά ακολούθησε τον δικό τη δρόμο, να διεκδικήσει την ζωή της τόσο επαγγελματικά όσο και συναισθηματικά μη δεσμευόμενοι από τις παραδοσιακές αξίες που θέλει η εποχή και η κοινωνία της περιοχής της. Παρότι όμως είναι μια επαναστάτρια του καιρού της η Αλεξάνδρα, δεν παύει να είναι και μια γυναίκα ευαίσθητη που θέλει να ζήσει τον έρωτα δυναμικά αλλά χωρίς να μπει να καλούπια της κοινωνίας της εποχής. Καταλαβαίνει πως τα πράγματα δεν θα είναι εύκολα για εκείνην και πως για τα δεδομένα της εποχής της έχει παραβεί κάποιους άγραφους κανόνες, όμως προσπαθεί να τα καταφέρει με τον δικό της τρόπο ακόμα κι όταν η οικογενειακή υπόθεση για την οποία επέστρεψε στο χωριό λαμβάνει άσχημη τροπή και φέρνει φως μυστικά που είχαν μείνει κρυμμένα και ανατρέπουν τα δεδομένα της ζωής της. Μόνο της αποκούμπι μένει η δουλειά της στην εφημερίδα όπου μέσα από εκεί μπορεί να εκφράσει την εαυτό της αλλά και να ξεφύγει από την δύσκολη πραγματικότητα που επεφύλασσε η μοίρα στην οικογένειά της.

Συμπεράσματα

Ο κινηματογράφος και η τηλεόραση, αποτελούν τον φακό μέσα από τον οποίο αντικατοπτρίζονται οι αλλαγές στις τάσεις και στις αντιλήψεις της κοινωνίας σε κάθε εποχή. Ως μέσο επικοινωνίας η τηλεόραση, αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας, εκφράζει τις μεταβολές της και τις κοινωνικές ανάγκες, ενώ ο κινηματογράφος, ως τέχνη και κομμάτι του πολιτισμού, αντιλαμβάνεται και ο ίδιος τις αλλαγές και τις μετουσιώνει στις ταινίες του.

Στον 20^ο αιώνα τα μέσα επικοινωνίας γνώρισαν εντυπωσιακή ανάπτυξη, με ταχύτητες που κανένας δεν μπορούσε να προβλέψει. Η ανάπτυξη αυτή

προκάλεσε ραγδαίες κοινωνικές αλλαγές και άλλαξε τις ανάγκες της κοινωνίας σε όλα τα επίπεδα. Οι αλλαγές αυτές μοιραία αποτυπώθηκαν στις κινηματογραφικές ταινίες και στα τηλεοπτικά σίριαλ.

Τα μέσα ενημέρωσης, ο τύπος αρχικά που ήταν το βασικό μέσο επικοινωνίας, χρειάστηκε να προσαρμοστεί στις νέες εξελίξεις τόσο σε επίπεδο υποδομών όσο κι σε ανθρώπινο δυναμικό. Τα μέσα που έχει στην διάθεσή του ο δημοσιογράφος για να επιτελέσει το καθήκον του είναι διαφορετικά και αναλόγως αποτυπώθηκαν στον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Αρχικά το επάγγελμα του δημοσιογράφου ήταν ένα επάγγελμα αυστηρά ανδρικά με ελάχιστες εξαιρέσεις σε αυτόν τον κανόνα, που κατά κύριο λόγο είχαν να κάνουν με την προσωπικότητα του ατόμου. Οι γυναίκες αναλάμβαναν κυρίως τις στήλες με τα αισθηματικά και οικογενειακά ζητήματα των αναγνωστών. Ο ρεπόρτερ ήταν βασικά άνδρας, νέος σε ηλικία, που έθετε τον δυναμισμό του και την όρεξή του για δουλειά στην υπηρεσία του αναγνωστικού κοινού. Ήταν ένα επάγγελμα χωρίς καθορισμένη μόρφωση, όπως τα άλλα επαγγέλματα, και πολλές φορές αρκούσαν οι βασικές γραμματικές γνώσεις. Ο δημοσιογράφος ασκούσε ένα επάγγελμα χωρίς καθορισμένο ωράριο που πολλές φορές τον ανάγκαζε να περνά όλη την ημέρα του στην εφημερίδα ή στο κυνήγι του ρεπορτάζ. Γεγονός που τον έφερνε σε σύγκρουση με την σύντροφό του ή τις οικογενειακές υποχρεώσεις, ενώ δεν θεωρούνταν περιζήτητος ως γαμπρός από τις υποψήφιες νύφες και πεθερές. Ο δημοσιογράφος είναι ο κυνηγός της είδησης σε μια εποχή η λογοκρισία είναι καθιερωμένη πρακτική τόσο από μέσα ενημέρωσης, όπου εργάζεται, όσο και από την κάθε μορφή εξουσίας που στέκεται εμπόδιο στην δουλειά, και δεν του επιτρέπει να ασχολείται με θέματα που θέτουν σε αμφισβήτηση την κοινωνική τάξη.

Οι βασικές αρχές της δημοσιογραφίας δεν άλλαξαν στο πέρασμα του χρόνου και στον καταγισμό των τεχνολογικών εξελίξεων. Τα μέσα που έχει στην διάθεσή του άλλαξαν. Στην αρχή βασικό του στοιχείο ήταν το σημειωματάριο, το μολύβι και κέρματα προκειμένου να επικοινωνεί στην διάρκεια του ρεπορτάζ με τον αρχισυντάκτη ή τον βοηθό του από τους κερματοδέκτες ή τα τηλέφωνα των περιπτέρων. Με την είσοδο της τηλεόρασης και την ανάπτυξη της τεχνολογία, ο δημοσιογράφος έχει πλέον στην διάθεσή του κάμερα και μικρόφωνο και αργότερα κινητό τηλέφωνο και ίντερνετ. Ο χώρος εργασίας του δημοσιογράφου

αναδιαμορφώνεται ανάλογα με την εποχή και την τεχνολογία. Στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια τα γραφεία των εφημερίδων έχουν μικρούς χώρους, όπου οι εργαζόμενοι καπνίζουν και γράφουν ταυτόχρονα πάνω από τις κλασσικές γραφομηχανές, σε μια κλειστοφοβική ατμόσφαιρα με ελάχιστο φως. Από τη δεκαετία του '70 και μετά, ο χώρος ανοίγει, τα γραφεία είναι πιο ευρύχωρα, ο καπνός από τα τσιγάρα παραμένει, οι γραφομηχανές γίνονται πιο σύγχρονες και δεν κάνουν τόσο θόρυβο και οι δημοσιογράφοι επικοινωνούν μεταξύ τους.

Με το ερχομό της τηλεόρασης, ο χώρος εργασίας των δημοσιογράφων αλλάζει. Το κάπνισμα περιορίζεται σημαντικά, υπάρχει διαχωρισμός των δημοσιογράφων ανάλογα με την ειδικότητα και την σπουδαιότητα που έχουν για την παραγωγή της είδησης ενώ διαχωρίζονται και οι υποστηρικτικές λειτουργίες της ενημέρωσης, όπως διοίκηση και γραμματειακή υποστήριξη.

Στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια το βασικό ζητούμενο ήταν πως σε τέτοιες συνθήκες και με τα μέσα που είχε ο δημοσιογράφος θα μπορέσει να ασκήσει το επάγγελμά του με αντικειμενικότητα και αμεροληψία, ζήτημα που φαίνεται να λύνεται στην μεταπολίτευση με την κατάργηση της λογοκρισίας, τα μεγάλα οικονομικά συμφέροντα, όμως, βρίσκονται πάντα πάνω από την αλήθεια και επιδιώκουν να την έχουν για το εαυτό τους. Η τηλεόραση αρχικά, κρατικά ελεγχόμενη, προσπαθεί να ξεφύγει από τα στενά πλαίσια που της θέτει η πολιτική εξουσία, περνώντας τα μηνύματά της από κάτω, ενώ η απελευθέρωση της και η ανάπτυξη της ιδιωτικής τηλεόρασης, θα φέρουν στο προσκήνιο σκανδαλοθηρική εκδοχή της δημοσιογραφίας η οποία προσπαθεί να εξάψει την φαντασία του τηλεθεατή με σκοπό την αύξηση της τηλεθέασης και των διαφημιστικών εσόδων.

Αντανακλώντας τους προβληματισμούς της κοινωνίας σχετικά τη δημοσιογραφία ο κινηματογράφος και η τηλεόραση απεικονίζουν τον προβληματισμό του κοινού σχετικά με την σωστή και αποτελεσματική λειτουργία των μέσων ενημέρωσης. Ακόμα, όμως, κι όταν ο δημοσιογράφος δεν ακολουθεί τους βασικούς κανόνες της δημοσιογραφίας και χρησιμοποιεί την εξουσία της ενημέρωσης για δικό του όφελος προς ζημία του δημοσίου συμφέροντος και της αντικειμενικής ενημέρωσης, το λάθος χρεώνεται στον δημοσιογράφο ως ατομικό παράπτωμα και δεν αφορά συνολικά τον κλάδο. Η αλήθεια με

τον έναν ή τον άλλο τρόπο θα έρθει στην επιφάνεια, ακόμα κι όταν ο δημοσιογράφος αποφασίζει να την θάψει αλλά τελικά οι δημοσιογράφοι θα επιβραβευτούν για την δουλειά που έκαναν και το κοινό θα αναγνωρίσει τις δυσκολίες που αντιμετώπισαν και έτσι θα μπορέσουν να συνεχίσουν το έργο τους ανεμπόδιστα.

Ακολουθώντας το παράδειγμα του Mc Nair, στην ελληνική περίπτωση, θα λέγαμε πως κι εδώ οι δημοσιογράφοι έχουν ένα κοινό, τη σχέση αγάπης-μίσους με το κοινό, ανάλογα με την εποχή και πως η εικόνα των δημοσιογράφων έχει περάσει στο κοινό ανάλογα με την εποχή. Στην περίοδο 1950-1977, στην ανάπτυξη του κινηματογράφου, ο δημοσιογράφος εκεί που παρουσιάζεται κανονικά, είναι πράγματι ότι ο δημοσιογράφος είναι ο κυνηγός της αλήθειας, με κάθε μέσο και τρόπο, που θα έρθει αντιμέτωπος με οικονομικά και πολιτικά συμφέροντα, ακόμα και σε σύγκρουση με το προσωπικό του περιβάλλον. Η σφαίρα της επαγγελματικής δραστηριότητας είναι αυστηρά ανδρική, η γυναίκα εκ της φύσης της, δεν μπορεί να μπει σε αυτό το περιβάλλον, γι' αυτό περιορίζεται σε γραμματειακή υποστήριξη, να διορθώνει τα κείμενα είτε να δίνει συμβουλές για τα αισθηματικά προβλήματα των αναγνωστών. Με την πάροδο του χρόνου και στα μέσα της δεκαετίας του '80, αναγνωρίζεται πως και η γυναίκα μπορεί να βγει ισάξια με τον άνδρα στο κυνήγι του ρεπορτάζ και της είδησης (*Bios+Πολιτεία*), με κόστος βέβαια στην προσωπική της ζωή (*Ο επισκέπτης της ομίχλης*). Με την είσοδο της ιδιωτικής τηλεόρασης και την ανάδειξη του παρουσιαστή των ειδήσεων σε βασικό μοχλό της ειδησεογραφικής παρουσίας της είδησης, η εικόνα είναι αυτή που κυριαρχεί σε όλα. Η προσωπική και ιδιωτική ζωή του δημοσιογράφου γίνεται δημόσια και αντικείμενο κριτικής και βασικό στοιχείο που θα πρέπει οι τηλεθεατές να ελέγχουν πριν τον επιλέξουν για να ενημερωθούν (*Το δας εξαμαρτείν*). Βέβαια στην περίπτωσή μας ο δημοσιογράφος δεν έχει εκείνο το ηρωικό στοιχείο που εκπροσωπεί ο Σούπερμαν ή άλλοι χαρακτήρες που παρουσιάζονται στον αμερικάνικο κινηματογράφο, εδώ οι δημοσιογράφοι είναι άνθρωποι καθημερινοί με τα πάθη, τις αδυναμίες και τις συναισθηματικές τους μεταπτώσεις χωρίς περιττούς ηρωισμούς που θα τους θέσουν σε άμεσο κίνδυνο.

Επίλογος

Η παρούσα μελέτη σκοπό είχε μέσα από την παρουσίαση μερικών emblematicών ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου και τηλεοπτικών σειρών της ελληνικής τηλεόρασης, να παρουσιάσει την απεικόνιση των δημοσιογράφων όπως αυτή διαμορφώθηκε από τα μέσα τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια έως τις μέρες. Δυστυχώς, στην ελληνική περίπτωση δεν αναπτύχθηκε το είδος της δημοσιογραφικής ταινίας, όπως στην περίπτωση του Hollywood, όπου η δημοσιογραφική έρευνα και πρακτική αποτελούν το βασικό θέμα της ταινίας. Στον ελληνικό κινηματογράφο ο δημοσιογράφος παρακολουθούσε τη δράση να διαμορφώνεται και αυτός την κατέγραφε στο σημειωματάριό του, δεν την διαμόρφωνε. Ακόμα και στην τηλεόραση είτε ήταν κρατική ή ιδιωτική ο δημοσιογράφος παρακολουθούσε τις εξελίξεις και όταν επενέβαινε ακολουθούσε την δράση, μπορούσε να την αλλάξει. Ο δημοσιογράφος ήταν πάντα ένα δευτερεύον πρόσωπο της ιστορίας, ένας ενοχλητικός τύπος, που έμπαινε στη μέση και ενοχλούσε τους ήρωες της ταινίας ή της σειράς με την επιμονή του να βγάλει την είδηση. Κι όταν γινόταν το κύριο πρόσωπο της ιστορίας γινόταν για να καταδειχθεί το άγονο του επαγγέλματός του

και η έλλειψη της προσωπικής του ζωής που τον φέρνει σε σύγκρουση με τους άλλους. Η ζωή και οι εξελίξεις, όμως, προχωρούν. Ο δημοσιογράφος, που ήταν ένα επάγγελμα που δεν είχε κύρος στην ελληνική κοινωνία και θεωρούνταν μάλλον σε υποδεέστερη θέση από τους άλλους επαγγελματίες κατάφερε να βρει την θέση του στην ελληνική κοινωνία και να αναγνωριστεί, ισότιμα με τα άλλα επαγγέλματα, κυρίως με την έλευση της τηλεόρασης και την κυριαρχία της εικόνας έναντι του λόγου.

Η παρούσα μελέτη δεν ολοκληρώνει την έρευνα σχετικά με την σχέση των μέσων ενημέρωσης και του κινηματογράφου. Απλά προσθέτει μια ψηφίδα σε ένα θέμα που δεν έχει μελετηθεί στην ελληνική περίπτωση. Δεν εξετάσαμε όλες εκείνες τις ταινίες που απεικονίζουν δημοσιογράφους ούτε όλα τα σίριαλ. Αυτό θα είναι αντικείμενο άλλης μελέτης, πιο επισταμένης. Εμείς θέλαμε να δούμε τις συγκλίσεις και τις αποκλίσεις που συμβαίνουν όταν δύο μεγάλες αγάπες μας έρχονται να αντιπαραβληθούν η μία με την άλλη: ο κινηματογράφος και η δημοσιογραφία. Και τις δύο τις εκτιμάμε και τις αγαπάμε, για αυτό και μπορούμε να τις κρίνουμε.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

- H., Good. (1989). *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film*. New Jersey: The Scarecrow Press, Inc.
- Horton, Andrew . (2016). *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. New Jersey: Princeton University Press.

- Karalis, Vrasidas. (2012). *A History of Greek Cinema*. New York & London: Continuum.
- Matthew C., Ehrlich, . (2005). *Journalism in the Movies*. Illinois: University of Illinois Press.
- McNair, B. (2010). *Journalists in film*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- Papadimitriou, Lydia. (2005). *The Greek Film Musical: A Critical and Cultural History*. Jefferson, N.C: McFarland.
- Ρουρου, Anna. (2018). *Η περίπτωση του ελληνικού φιλμ νουάρ τη δεκαετία του 1960*. Αθήνα: Modern Greek Studies.
- Rose, Steve . (2011, 08 26). *the Guardian*. Ανάκτηση από <https://www.theguardian.com/>:
<https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>
- Αλεξάνδρα Σκαράκη. (2020, 02 19). *huffingtonpost*. Ανάκτηση από <https://www.huffingtonpost.gr/>:
https://www.huffingtonpost.gr/entry/e-apeikonise-tes-yenaikas-demosioyrafoe-sten-teleorase-kai-ton-kinematoyrafo_gr_5e466c34c5b64ba2974d923f
- Αλεξάνδρα Σκαράκη. (2020, 02 19). *huffingtonpost*. Ανάκτηση από <https://www.huffingtonpost.gr/>:
https://www.huffingtonpost.gr/entry/e-apeikonise-tes-yenaikas-demosioyrafoe-sten-teleorase-kai-ton-kinematoyrafo_gr_5e466c34c5b64ba2974d923f
- Βαλούκος, Στάθης. (2008). *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Βαμβακάς, Βασίλης, Παναγιωτόπουλος, Παναγής, επιμ. (2014). *Η Ελλάδα στη Δεκαετία του '80*. . Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Γιώργος Πλειός. (2014, 07 27). *tvxs*. Ανάκτηση από <https://tvxs.gr/>:
<https://tvxs.gr/news/ellada/ta-mme-tis-metapoliteysi-apo-gypso-stin-krisi-dimokratias/>

- Γιώργος Ρούσσος. (2014, 07 25). *tvxs*. Ανάκτηση από [tvxs.gr](https://tvxs.gr/tvxs-epiloges/o-ellinikos-kinimatografos-sta-xronia-tis-metapoliteysis/):
<https://tvxs.gr/tvxs-epiloges/o-ellinikos-kinimatografos-sta-xronia-tis-metapoliteysis/>
- Δάμπασης, Γιώργος. (2002). *Την εποχή της τηλεόρασης*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Δερμιτζάκης, Σπύρος Γ. (2016). *100 Χρόνια Σινεμά: Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Θεσσαλονίκη: Ρώμη.
- ΔΡΟΥΛΙΑ ΛΟΥΚΙΑ. (2005). *Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ ΑΠΟ ΤΟ 1784 ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ*. ΑΘΗΝΑ: ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ (Ε.Ι.Ε./Ι.Ν.Ε.).
- Ελευθέριου Σκιαδά,... (2015, 02 13). *Μηχανή του Χρόνου*. Ανάκτηση από <https://www.mixanitouxronou.gr>:
<https://www.mixanitouxronou.gr/ta-prota-vimata-tou-radiofonou-stin-ellada-oi-syskeves-kostizan-mexri-kai-50-000-draxmes-kai-oi-akroates-eprepe-na-plironoun-etisia-syndromi/>
- Εύη Μαλλιάρου. (2024, 05 16). *LIFO*. Ανάκτηση από <https://www.lifo.gr/>:
<https://www.lifo.gr/culture/vivlio/poios-skotose-ton-tzortz-polk-i-apantisi-se-ena-synarpastiko-biblio>
- Θάνος Βερέμης. (2012, 04 22). *kathimerini*. Ανάκτηση από www.kathimerini.gr:
<https://www.kathimerini.gr/society/456125/pos-ftasame-sto-praxikopima-tis-21is-apriliou/>
- Θράσος Αβραάμ. (2013, 05 12). *lesvosnews*. Ανάκτηση από www.lesvosnews.net: <https://www.lesvosnews.net/articles/news-categories/methrasos/tileoptika-deltia-eidiseon-h-tehni-tis-exapatisis>
- ΚΑΖΑΚΟΣ ΠΑΝΟΣ. (2010). *ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΕ ΚΡΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΓΟΡΑ*. Αθήνα: Πατάκης.
- ΚΑΙΤΑΤΖΗ-ΓΟΥΥΤΛΟΚ ΣΟΦΙΑ. (2010). *ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΜΕΣΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ*. ΑΘΗΝΑ: UNIVERSITY STUDIO PRESS.
- Καρτάλου, Αθηνά. (2005). *Το ανεκπλήρωτο είδος: οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας της Φίνος Φιλμ*. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

- Κατερίνα Zentai. (2016, 10 14). *Νόστιμον ήμαρ*. Ανάκτηση από <https://www.nostimonimar.gr/>: <https://www.nostimonimar.gr/tapedia-tis-chelidonas/>
- Κομνηνού, Μαρία. (2001). *Από την αγορά στο θέαμα*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Κοσμάς Βίδος. (2008, 12 28). *Το Βήμα*. Ανάκτηση από <https://www.tovima.gr/>: <https://www.tovima.gr/2008/12/28/society/1989-idiwtiki-tileorasi-parathyra-ston-kosmo/>
- Μ. Στασινόπουλος. (1977). *Προβλήματα Τύπου και δημοσιογραφίας*. Αθήνα : ΕΣΗΕΑ.
- ΜΑΚΟΜΠΣ ΜΑΞΓΟΥΕΛ. (2009). *ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΗΣ ΓΝΩΜΗΣ*. ΑΘΗΝΑ: ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ.
- Μαρία Κατσουνάκη. (2015). Από τον Αγγελόπουλο στον Λάνθιμο και αντίστροφα. *Η Καθημερινή*, 45.
- ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΗΛΙΑΣ. (2013). *Η ΚΑΧΕΚΤΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ*. Αθήνα : Πατάκης.
- Ξένια Πηρούνια. (2019, 02 10). *alfavita*. Ανάκτηση από <https://www.alfavita.gr/>: https://www.alfavita.gr/koinonia/280717_elliniko-sinema-kai-idekaetia-toy-90
- Παναγιωτοπούλου, Ρόη. (2010). 20 χρόνια ελληνικής ιδιωτικής τηλεόρασης (1989-2009): Ένας απολογισμός. *Ζητήματα Επικοινωνίας* , σσ. 9-27.
- Πασχαλίδης, Γρηγόρης. (2005). Η ελληνική τηλεόραση. Στο Ν. Δ. Βερνίκος, *Πολιτιστικές βιομηχανίες: διαδικασίες, υπηρεσίες και αγαθά*. (σσ. 173-200). Αθήνα : Κριτική.
- ΠΑΥΛΟΣ ΤΣΙΜΑΣ. (2017). Η δύσκολη γέννηση της τηλεόρασης. *Η Καθημερινή*, 42.
- Πέτρος Μανταίος. (2023). Δημοσιογραφία για την κοινωνία. *Η ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ*.
- ΠΛΕΧΟΒΑ Β. ΟΛΓΑ. (2002). *ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ ΚΑΙ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΤΩΝ ΒΑΛΚΑΝΙΩΝ*. Θεσσαλονίκη: ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗ.

Ρέα Βαλντέν. (2017, 03). Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1980. *ΑΩ*, σσ. 56-57.

Σολδάτος, Γ. (1982). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Σταθακόπουλος, Χρήστος. (2005). *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Σωτήρης Ζήκος. (1987, Δεκέμβρης 02). Βίος + πολιτεία. *ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ*, σσ. 27-28.

Σωτηροπούλου, Χ. (1995). *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο-Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου (1945-1986)*. Αθήνα : Θεμέλιο.

Τάσος Βουρνάς. (1980). *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας* . Αφοί Τολίδη: Αθήνα.

Τάσος Ψαρράς. (2016, 12 29). *Εργα και ημέρες του θεωρητικού του «γύψου»*. Ανάκτηση από <https://www.efsyn.gr/>:
https://www.efsyn.gr/politiki/94747_erga-kai-imeres-toy-theoritikoy-toy-gypsoy

Χαιρετάκης, Μ. (2010, Ιούλιος). Η στρατιωτική δικτατορία της 21ης Απριλίου 1967 ως τομή για τα ελληνικά ΜΜΕ. *Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης*, σσ. 1-39.

Χρήστος Δερμεντζόπουλος. (2023). Ιστορία και αστυνομική λογοτεχνία: σκέψεις ενός ιστορικού. Στο Λ. Α.Φλιτούρης, *ΕΥΡΩΠΑΪΚΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ* (σσ. 70-73). ΑΘΗΝΑ: ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	1
ΘΕΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ.....	3
Βιβλιογραφική επισκόπηση.....	4
Θεωρητικό μέρος.....	5
<i>Ο τύπος και τα μέσα ενημέρωσης στην Ελλάδα.....</i>	5
2.1. Ο ΤΥΠΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ.....	5
2.2 Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα.....	10
2.3 Η τηλεόραση στην Ελλάδα.....	12
Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΑΠΑΡΧΕΣ, ΑΝΟΔΟΣ ΚΑΙ ΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΜΠΟΡΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ.....	15
<i>Οι απαρχές του ελληνικού κινηματογράφου: μεσοπόλεμος, Κατοχή.....</i>	15
<i>Η περίοδος της ανάπτυξης του εμπορικού κινηματογράφου(1950-1977).....</i>	17
<i>Η παρακμή του εμπορικού κινηματογράφου και η άνοδος του νέου ελληνικού κινηματογράφου(ΝΕΚ).....</i>	18
<i>Ο ελληνικός κινηματογράφος από το 1990 έως το σήμερα.....</i>	20
4.1 ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 1950 ΈΩΣ ΤΗΝ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ.....	22
2ο Μέρος.....	25
ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	25
<i>Απεικονίσεις της δημοσιογραφίας στις ελληνικές ταινίες της περιόδου 1950-1977.....</i>	25
1.2 Έγκλημα στα παρασκήνια(1960).....	27
1.3 Αμφιβολίες(1964).....	29
1.4 Η ζούγκλα των πόλεων(1970).....	30
1.5 Η βίλλα των οργίων(1964).....	31
1.6 Η Βουλευτίνα(1966).....	32
1.7 Της Ζήλειας τα καμώματα(1971).....	33
ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΙΣ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΑΠΟ ΤΟ 1977 ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ.....	35
2.1 Υπόθεση Πολκ(1978).....	35
2.2 Βίος + πολιτεία (1987).....	37
2.3 Τα παιδιά της χελιδόνας (1987).....	39

ΑΠΕΙΚΟΝΊΣΕΙΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΊΑΣ ΣΕ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΆ ΣΉΡΙΑΛ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΉΣ ΤΗΛΕΏΡΑΣΗΣ.....	40
3.1 Η εξαφάνιση του Τζον Αυλακιώτη(1985/EPT-1).....	40
3.2 Ο επισκέπτης της ομίχλης(1991/Mega channel).....	42
3.3 Το Δις Εξαμαρτείν(1993/95-Mega channel).....	45
3.4 Ο Πρίγκηπας(1996-ET-1).....	47
3.5 Το προξενιό της Ιουλίας(202/24-ALPHA TV).....	49
Συμπεράσματα.....	51
Επίλογος.....	54
Βιβλιογραφικές Αναφορές.....	55

