



Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: Δημόσια Ιστορία

Διπλωματική εργασία
«Μνήμες της δεκαετίας του 1940 στις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου»



Σερεμετάκης Γεώργιος
Επιβλέπων καθηγητής: Ραϋμόνδος Αλβανός

Καλαμάτα, Ιούνιος 2026

Το παρόν έργο διατίθεται υπό την άδεια Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη Εμπορική Χρήση 4.0 Διεθνές (CC BY-NC 4.0).

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



«Μνήμες της δεκαετίας του 1940 στις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου»



Σερεμετάκης Γεώργιος

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:
Ραϋμόνδος Αλβανός

Συνεπιβλέπων Καθηγητής
Δερμεντζόπουλος Χρήστος

Ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Ραϋμόνδο Αλβανό για την επιστημονική καθοδήγηση και τις σημαντικές υποδείξεις του, αλλά κυρίως για την υπομονή που επέδειξε και την πολύτιμη ενθάρρυνση, που μου παρείχε, κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της διπλωματικής μου εργασίας.



Γιαξεμπόρε!	
Δεν μου λέτε – Γιαξεμπόρε!	Ένα κι ένα κάνουν δύο
Βρε κορίτσια – Γιαξεμπόρε!	Και το βράδυ στις οχτώ
Που θα πάμε – Γιαξεμπόρε!	Ραντεβού στο καφενείο
Τι θα φάμε – Γιαξεμπόρε!	Μ' ένα έργο διαλεχτό
Πως μ' αρέσουν - Γιαξεμπόρε!	Τέτοια χείλια, τέτοια μάτια
Τα κορίτσια – Γιαξεμπόρε!	Και κορμάκια τραγανά
Λίγο μπούτι – Γιαξεμπόρε!	Τέτοια όμορφη πραμάτεια
Λίγο στήθος – Γιαξεμπόρε!	Δεν θα βρείτε πουθενά.

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	5
Περίληψη.....	6
Συντομογραφίες.....	7
Λέξεις κλειδιά.....	8
Abstracts	9
Εισαγωγή	10
Κεφάλαιο 1. Θεωρητικό και Μεθοδολογικό Πλαίσιο	15
Κεφάλαιο 2. Κινηματογράφος και Ιστορία	20
Κεφάλαιο 3. Θόδωρος Αγγελόπουλος	26
Κεφάλαιο 4. Περίοδος Δικτατορίας Μεταξά: Ο κινηματογράφος ως φορέας Δημόσιας και Πολιτισμικής Μνήμης	35
Κεφάλαιο 5. Πόλεμος, Κατοχή, Αντίσταση, Δωσιλογισμός: Διαιρεμένη Μνήμη	40
Κεφάλαιο 6. Δεκεμβριανά, Εμφύλιος πόλεμος: Τραυματική και Προσθετική Μνήμη	45
Κεφάλαιο 7. Συμπεράσματα.....	63
Βιβλιογραφία.....	65

Περίληψη

Την παρούσα εργασία απασχολούν δύο βασικά θέματα, πρώτον ο τρόπος που αναπαριστά ο Θόδωρος Αγγελόπουλος στις ταινίες του την τραυματική δεκαετία του 1940, μέσα από τις προσλαμβάνουσες της εποχής του, και δεύτερον ο ρόλος του κινηματογράφου, και συγκεκριμένα των ταινιών του εν λόγω σκηνοθέτη, ως φορέα και παράλληλα δημιουργού διαφόρων ειδών μνημών, σύμφωνα με τις σπουδές μνήμης, από την περίοδο της μεταπολίτευσης και μετά. Για το λόγο αυτό εξετάζονται οι τρεις ταινίες της Τριλογίας της Ιστορίας, «Μέρες του '36», «Ο Θίασος» και «Οι Κυνηγοί», καθώς και οι μεταγενέστερες ταινίες «Ταξίδι στα Κύθηρα» και «Το λιβάδι που δακρύζει». Στόχος της εργασίας είναι, πέρα από τα γεγονότα, που αναπαρίστανται από την επίμαχη δεκαετία (κατοχή, εμφύλιος, δωσιλογισμός, αντίσταση), να διερευνηθούν οι διχασμένες ή τυχόν αποκλεισμένες μνήμες αυτής της περιόδου, που η επίσημη ιστορία αγνοεί ή αποκρύπτει μέχρι και τη δεκαετία του 1970. Παράλληλα εξετάζονται, μέσα από τη μελέτη ταινιών του Αγγελόπουλου, που καλύπτουν περίπου 25 χρόνια δημιουργίας (από την «Αναπαράσταση» το 1970 έως «Το λιβάδι που δακρύζει» το 2004) διαφοροποιήσεις, από μεριάς του Έλληνα σκηνοθέτη, στην παρουσίαση πτυχών της τραυματικής δεκαετίας, όπως του εμφυλίου, ιδιαίτερα από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και μετά.

Συντομογραφίες

Α.Σ.Π.Ι.Δ.Α.: Αξιωματικοί Σώσατε Πατρίδα Ιδανικά Δημοκρατία Αξιοκρατία
Δ.Σ.: Δημοκρατικός Στρατός
Ε.Α.Μ.: Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο
Ε.Δ.Α.: Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά
Ε.Δ.Ε.Σ.: Εθνικός Δημοκρατικός Ελληνικός Σύνδεσμος
Ε.Λ.Α.Σ.: Ελληνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός
Ε.Ο.Ν.: Εθνική Οργάνωση Νεολαίας
Ε.Ρ.Ε.: Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση
Ε.Σ.Α.: Ελληνική Στρατιωτική Αστυνομία
Η.Π.Α.: Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής
Κ.Κ.Ε. : Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος
Ν.Ε.Κ.: Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος
Π.Α.ΣΟ.Κ.: Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα
Π.Ε.Κ.: Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος
Σ.Ε.Κ.: Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος
Φ.Ε.Α.: Φρουρός Ελευθερίας - Ανεξαρτησίας

Λέξεις κλειδιά

Μνήμη, Σπουδές Μνήμης, Ατομική μνήμη, Συλλογική μνήμη, Επικοινωνιακή μνήμη, Δημόσια μνήμη, Ανταγωνιστικές μνήμες, Διχασμένη μνήμη, Πολιτισμική μνήμη, Προσθετική μνήμη, Μεταμνήμη, Αντιμνήμη, Πολιτισμική μνήμη, Αποκλεισμένη μνήμη, Τραύμα, Τραυματική μνήμη, Διαγενεακό τραύμα, Κινηματογράφος, Ν.Ε.Κ., Π.Ε.Κ., Σ.Ε.Κ., Αγγελόπουλος, Δωσιλογισμός, Εμφύλιος, Κατοχή, Αντίσταση, Ε.Ο.Ν., Δημοκρατικός Στρατός, Δικτατορία Μεταξά.

Abstracts

This thesis addresses two main issues: firstly, the way in which Theo Angelopoulos represents, through his films, the traumatic decade of the 1940s, viewed through the perceptions of his own era; and secondly, the role of cinema—specifically the films of this director—as both a vehicle and a producer of various forms of memory, in accordance with memory studies, from the period of the Metapolitefsi (the restoration of democracy) onward. To this end, the study examines the three films of the "history trilogy"—*Days of '36*, *The Travelling Players*, and *The Hunters*—as well as *Voyage to Cythera* and *The Weeping Meadow*. Beyond the events represented from that contentious decade (the Occupation, the Civil War, Collaborationism, and the Resistance), the aim of this study is to explore the divided or otherwise excluded memories of this period, which official history ignored or concealed until the 1970s. At the same time, through the study of Angelopoulos's films spanning approximately 25 years of filmmaking—from *Reconstruction* (1970) to *The Weeping Meadow* (2004)—the thesis examines the shifts in Angelopoulos's own approach to presenting aspects of that traumatic decade, such as the Civil War, particularly from the mid-1980s onward.

Keywords

Memory, Memory Studies, Individual Memory, Collective Memory, Communicative Memory, Public Memory, Competing Memories, Divided Memory, Cultural Memory, Prosthetic Memory, Metamemory, Countermemory, Cultural Memory, Excluded Memory, Trauma, Traumatic Memory, Intergenerational Trauma, Cinema, N.G.C. (New Greek Cinema), O.G.C. (Old Greek Cinema), C.G.C. (Contemporary Greek Cinema), Angelopoulos, Collaborationism, Civil War, Occupation, Resistance, E.O.N. (National Organisation of Youth), Democratic Army, Metaxas Dictatorship.

Εισαγωγή

Η μνήμη μιας χώρας δεν είναι ομοιογενής, οι αποτυπώσεις της διαπερνούν το σώμα του κινηματογράφου, δημιουργούν εικόνες, διαμορφώνουν εκ νέου το παρόν ως πολιτισμική ή προσθετική μνήμη και διαμορφώνουν τον τρόπο, που η κοινωνία αναστοχάζεται το μέλλον, κοιτώντας το παρελθόν. Οι εικόνες αυτές είναι πολυπρισματικές και διαμεσολαβημένες και προσλαμβάνονται διαφορετικά από το κοινό, που διαφοροποιείται από τόπο και χρόνο. Το παρελθόν γίνεται αντικείμενο διαλόγου, που επανέρχεται με διαφορετικούς τρόπους στην εκάστοτε συγκυρία.¹

Κατά τον Χάγκεν Φλάισερ, το παρελθόν δεν παραμένει αμετάβλητο, αλλάζει με βάση τα ερωτήματα, που θέτουμε και τις νέες ερμηνείες, που αναζητάμε από το παρόν.² Η μνήμη της δεκαετίας του 1940 στην Ελλάδα παραμένει ασύμμετρη, διχαστική, τραυματική και επίμαχη,³ μιας και οι διάφορες κοινωνικές ομάδες βίωσαν τον πόλεμο με διαφορετικό τρόπο.⁴ Ως εκ τούτου δεν υπάρχει μία μνήμη, αλλά πολλές διάφορων μνημονικών ομάδων, που ως ομάδες πίεσης αποσκοπούν στην ένταξη της δικής τους μνήμης στο ηγεμονικό αφήγημα. Μετά τον εμφύλιο και την ήττα των κομμουνιστών, συγκροτείται η επίσημη ιστορική μνήμη, που αποπέμπει την κομμουνιστική αντίσταση εναντίον των Ναζί, με αποτέλεσμα οι μνήμες της κατοχής των Αριστερών να είναι φιμωμένες, αν και εξακολουθούν να είναι μέσα στις οικογένειες.⁵ Η Χριστίνα Κουλούρη θεωρεί ότι υπάρχουν δύο επίσημες μνήμες για το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και γενικά για τη δεκαετία του 1940 στην Ελλάδα, που λειτουργούν νομιμοποιητικά για τους φορείς τους, η πρώτη του ελληνικού κράτους και η δεύτερη του Κ.Κ.Ε., καθώς και πολλές ανεπίσημες από την οικογένεια και τα τοπικά δίκτυα.⁶

Ο Ζακ Λε Γκοφ ορίζει τη μνήμη αφενός ως μια εγκεφαλική λειτουργία, που παρέχει τη δυνατότητα αναπαραγωγής γεγονότων στο παρόν, που ανήκουν στο παρελθόν, αφετέρου ως μια διαδικασία που χειραγωγείται συνειδητά είτε από το άτομο που την κατέχει είτε από την κοινωνική ομάδα που τη διαμορφώνει είτε από φορείς.⁷ Τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα επέρχεται μια έκρηξη της

¹ Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Ξεσπούν τα Δεκεμβριανά: Λαϊκός κινηματογράφος και τραυματικό παρελθόν», στο Α. Νικολαΐδου, Δ. Παπανικολάου (επιμ.), *Χώρα σε βλέπω. Ο εικοστός αιώνας του ελληνικού σινεμά*, Νεφέλη, Αθήνα 2022, 68.

² Χάγκεν Φλάισερ, *Οι πόλεμοι της μνήμης. Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος στη δημόσια ιστορία*, Νεφέλη, Αθήνα 2012, 25.

³ Γιώργος Κόκκινος, «Η δυναμική της μνήμης και της λήθης στη δημόσια σφαίρα και οι νόμοι της μνήμης στη Γαλλία», στο Γ. Κόκκινος, Ε. Λεμονίδου, Βλ. Αγτζίδης (επιμ.), *Το τραύμα και οι οπτικές της μνήμης. Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την ιστορία και τη μνήμη*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2010, 22.

⁴ Αλέξανδρος Τενεκετζής, «Από τη μνήμη για τον πόλεμο στον πόλεμο για τη μνήμη», *Μνήμων*, τ. 29, Αθήνα 2008, 276.

⁵ Χριστίνα Κουλούρη, «Το αμόνι της ιστορικής μνήμης: Συγκρότηση και σύγκρουση», στο Νίκος Παπαδημητρίου, Άρης Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Το παρελθόν στο παρόν. Μνήμη, ιστορία και αρχαιότητα στη σύγχρονη Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2017, 58-59. Η μνήμη των αριστερών οικογενειών συγκροτούσε την αντιμνήμη των ηττημένων στα χρόνια μετά τον εμφύλιο, απέναντι στη μνήμη των νικητών, Αντώνης Λιάκος, «Τι είναι μνήμη», στο Νίκος Παπαδημητρίου, Άρης Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Το παρελθόν στο παρόν. Μνήμη, ιστορία και αρχαιότητα στη σύγχρονη Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2017, 37. Η αντίσταση στο ηγεμονικό αφήγημα αποδίδεται με τον όρο αντι-μνήμη (counter-memory), τον οποίο επινόησε ο Michel Foucault, ενώ ο John Bodnar πρότεινε τον όρο λαϊκή κουλτούρα (vernacular culture), για να δηλώσει τρόπους και πρακτικές με τις οποίες κοινωνικές ομάδες επιλέγουν να θυμούνται ιστορικά γεγονότα με διαφορετικό τρόπο από την επίσημη μνήμη, Χριστίνα Κουλούρη, «Το αμόνι της ιστορικής μνήμης ...», *ό.π.*, 50.

⁶ Χρ. Κουλούρη, «Το αμόνι της ιστορικής μνήμης ...», *ό.π.*, 58-60.

⁷ Ζακ Λε Γκοφ, *Ιστορία και μνήμη*, Νεφέλη, Αθήνα 1998, 87-90.

μνήμης (memory boom). Αυτή εκφράζεται με πολλές μορφές, υλικές και φαντασιακές, που εδρεύουν στην ατομική ιστορία της καθημερινής ζωής, τη λαϊκή παράδοση, τα υλικά αντικείμενα, στα πλαίσια της συγκρότησης των πολιτισμικών ταυτοτήτων, που είναι η κύρια συνιστώσα της δημιουργίας κρατών και εθνών.⁸ Η έκρηξη αυτή συνδέεται με την ανάπτυξη των πολιτισμικών σπουδών, της κοινωνικής ανθρωπολογίας, της μεταμοντέρνας στροφής της ιστοριογραφίας και της χειραφέτησης των μειονοτήτων,⁹ ως αντίδραση σε λογικές αποσιώπησης και αμνησίας για εμπειρίες ιστορικές, κοινωνικές και πολιτισμικές. Στην Ελλάδα η έκρηξη μνήμης για τη δραματική δεκαετία του 1940 θα συμβεί μετά το 1980.¹⁰

Ο κινηματογράφος και η ιστορία, έχουν αναπτύξει μεταξύ τους μια σχέση,¹¹ που συμβάλει, όχι μόνο στην πιστότερη αναπαράσταση ενός ιστορικού γεγονότος, αλλά και στην αποτραυματοποίηση επίμαχων ιστορικών γεγονότων.¹² Συχνά ο κινηματογράφος αναζητά όσα η επίσημη ιστορία κρύβει, συγκροτώντας έναν παράλληλο και αντιγεμονικό ρόλο για το παρελθόν,¹³ αναδεικνύοντας μέσω της μυθοπλασίας αθέατες πλευρές του παρελθόντος, που η θεσμοποιημένη και επίσημη ιστορική παραγωγή έχει αγνοήσει.¹⁴ Μέσω του κινηματογράφου μεταφέρεται η τραυματική μνήμη, αναπαράγοντας το τραύμα στους επόμενους, καλλιεργώντας παράλληλα και άλλες μορφές μνήμης στις επόμενες γενιές.¹⁵ Το άτομο αντιλαμβάνεται την ιστορική αφήγηση και προσλαμβάνει την προσωπική μνήμη του γεγονότος χωρίς να το έχει βιώσει, δημιουργώντας φαντασιακές κοινότητες, αντισταθμίζοντας παράλληλα την απώλεια των αυθεντικών μαρτυριών.¹⁶ Παράλληλα καλλιεργείται μέσα από τις ιστορικές ταινίες η πολιτισμική μνήμη, ως μια διαδικασία νοηματοδότησης του παρελθόντος, όπως διαμεσολαβείται αυτό μέσα από μια σειρά

⁸ Ο John Gillis δίνοντας έμφαση στη σχέση μνήμης και ταυτότητας, πρότεινε μια «ιστορία της ανάμνησης» των δημόσιων μνημονικών πρακτικών, John Gillis, "Introduction. Memory and identity: The history of a relationship", στο John R. Gillis (ed.), *Commemorations: The Politics of National Identity*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1994, 6,8.

⁹ Κατά τον Andreas Huyssen η έκρηξη μνήμης πρόκειται για μια υπερτροφία μνήμης, που αντιπαράκειται με την ιστορία, Α. Ανδρέου – Κ. Κασβίκης, «Θεσσαλονίκη – Bitola: Δημόσιες εκδοχές της μακεδονικής ιστορίας σε δύο αγάλματα του Βασιλιά Φιλίππου Β΄», στο Α. Ανδρέου, Σ. Κακουριώτης, Γ. Κόκκινος, Ε. Λεμονίδου, Ζ. Παπανδρέου, Ε. Πασχαλούδη (επιμ.), *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα. Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2015, 133. Για τον Γεώργιο Κόκκινο είναι ένας πληθωρισμός της μνήμης που επιφέρει συρρίκνωση ή πλήρη υποκατάσταση της ιστορικής πραγματικότητας, Γιώργος Κόκκινος, «Η δυναμική της μνήμης και της λήθης», *ό.π.*, 20. Όπως επισημαίνει και η Αιμιλία Σαλβάνου η μνήμη από συμπληρωματική πηγή ιστορικής έρευνας, έγινε με τις σπουδές μνήμης δικαίωμα και τέλος υποχρέωση, κερδίζοντας την πρωτοκαθεδρία από την ιστορία σε περιπτώσεις πολέμων μνήμης, Αιμιλία Σαλβάνου, *Πως μαθαίνουμε ιστορία χωρίς να τη διδαχθούμε*, Ασίνη, Αθήνα 2021, 47.

¹⁰ Κωνσταντίνα Μπάδα και Ευαγγελία Ματσούκη, «Προσεγγίσεις στην υλική μνήμη και στους μνημονικούς τόπους», στο Κατερίνα Κορρέ - Γεώργιος Κούζας (επιμ.), *Η έρευνα και διδασκαλία του υλικού πολιτισμού στα ελληνικά πανεπιστήμια*, Πρακτικά Διημερίδας (Αθήνα 7-8 Μαΐου 2007), Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2010, 3.

¹¹ Marc Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002, 23.

¹² Έλλη Λεμονίδου, *Η Ιστορία στη μεγάλη οθόνη*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2017, 10.

¹³ Robert Rosenstone, *Η Ιστορία στον Κινηματογράφο. Ο Κινηματογράφος στην Ιστορία*, επιστημονική επιμέλεια Χρήστος Δερμεντζόπουλος, μετάφραση Μάριος Αθανασιάδης Ντόνας, Μωβ, Αθήνα 2023, 191-192.

¹⁴ M. Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, *ό.π.*, 35.

¹⁵ Γιώργος Κόκκινος, *Το Ολοκαύτωμα. Η διαχείριση της τραυματικής μνήμης – θύτες και θύματα*, Gutenberg, Αθήνα, 2015, 189-191.

¹⁶ Alison Landsberg, *Prosthetic Memory*, Columbia University Press, New York 2004, 2,8.

μνημονικών διαύλων (τελετές, τέχνες).¹⁷ Βοηθάει, κατά συνέπεια, ο κινηματογράφος την κοινότητα να κατανοήσει το παρελθόν και να δομήσει το παρόν¹⁸, συνδέοντάς την με την κυρίαρχη ιδεολογία και τους καθιερωμένους φορείς μνήμης.¹⁹

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 νέοι σκηνοθέτες και κριτικοί συναντιούνται στο περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος» και θέτουν με τα κείμενά τους όρους της εμφάνισης του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.²⁰ Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους, που εκφράζει αυτή τη νέα τάση είναι η «Αναπαράσταση» του Θόδωρου Αγγελόπουλου, που θα παιχτεί στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1970.²¹ Ο εν λόγω σκηνοθέτης, μέσα από το έργο του, για πάνω από τριάντα χρόνια, ξαναδιαβάζει τη δεκαετία του 1940 με τα μάτια της εκάστοτε σύγχρονης του πραγματικότητας, νοηματοδοτώντας, συχνά με διαφορετικό τρόπο, τα επίμαχα και τραυματικά γεγονότα της δεκαετίας αυτής.

Κάθε απόπειρα συγγραφής μελέτης για το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου συνοδεύεται από μια αίσθηση δέους. Αφενός γιατί ο όγκος των κειμένων, που έχουν γραφτεί για αυτό το έργο είναι μεγάλος, αφετέρου λόγω μιας διάχυτης αίσθησης για το έργο του Αγγελόπουλου ότι περιέχει αντιφατικά χαρακτηριστικά.²²

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να περιγράψει ιστορικά γεγονότα και φαινόμενα, που συνθέτουν τη δραματική δεκαετία του 1940, έτσι όπως τα αποτυπώνει ο κινηματογραφικός φακός και η κοινωνικοπολιτική ματιά του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Παράλληλα επιδίωξη της εργασίας είναι να αποκαλύψει τα πολλαπλά και επικαλυπτόμενα περιβάλλοντα μνήμης αλλά και τις πολλαπλές και ασύμμετρες μνήμες (νικητών - ηττημένων, ισχυρές - ανίσχυρες) για την περίοδο αυτή, που διαρρέονται στο παρόν μέσα από τις ταινίες του Θεόδωρου Αγγελόπουλου.²³ Ο Έλληνας σκηνοθέτης, ανασυνθέτοντας ιστορικά γεγονότα της επίμαχης δεκαετίας (μνήμη), συχνά τραυματικά αλλά και φωτίζοντας φαινόμενα και πτυχές της περιόδου αυτής, που μέχρι τότε το αφήγημα των νικητών και της εξουσίας (επίσημη μνήμη) αποσιωπούσε (λήθη), επεξεργάστηκε και επανανοηματοδότησε, μέσα από την εποχή του, την εμπειρία της κατοχής, της αντίστασης, του δωσιλογισμού και του εμφυλίου.

¹⁷ Χρ. Κουλούρη, «Το αμόνι της ιστορικής μνήμης», *ό.π.*, 47, Jan Assmann, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, 13-14, A. Erll, "Cultural Memory Studies : An Introduction", στο Astrid Erll, Ansgar Nünning, *A Companion to Cultural Memory Studies*, De Gruyter, Berlin/New York 2010, 1-15.

¹⁸ Αγγελος Χανιώτης, «Πρόλογος στην ελληνική έκδοση. Παιχνίδια μνήμης», στο Jan Assman, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, xxi-xxii.

¹⁹ J. Assmann, *Η πολιτισμική μνήμη...*, *ό.π.*, 60-65.

²⁰ Ρέα Βαλντέν, «Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1980. Από την ανατρεπτικότητα στη θεσμοποίηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», *ΧΡΟΝΟΣ*, 56-57, 21 Ιανουαρίου 2018, Στάθης Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981). Ιστορία και πολιτική*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011, 37. Σαν όρος, ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, παγιώθηκε με μια σειρά από άρθρα στο περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος», στο 3^ο τεύχος, με μια συζήτηση του Θ. Αγγελόπουλου με το Β. Ραφαηλίδη, στο 7^ο τεύχος με δύο άρθρα των Φρανσουά Λιμπερέ με τίτλο «Νέος ελληνικός κινηματογράφος και η παράδοση» και Νίκου Νικολαΐδη «Βαβελισμός» και στο 8^ο τεύχος με άρθρο του Τάκη Παπαγιαννίδη με τίτλο «εν αρχή ην η αρχή», Στ. Βαλούκος, *ό.π.*.

²¹ Στ. Βαλούκος, *ό.π.*.

²² Έλλη Λεμονίδου, «Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος ως ιστορικός του παρόντος. Τα σύνορα και οι τρέχουσες ιστορικές εξελίξεις στις ταινίες "Το μετέωρο βήμα του πελαργού" και "το βλέμμα του Οδυσσέα"», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Ιχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 142.

²³ Κατά την Αιμιλία Σαλβάνου οι άνθρωποι ζουν σε πολλαπλά και επικαλυπτόμενα περιβάλλοντα μνήμης, που καθορίζουν τον τρόπο, που διαρρέεται το παρελθόν στο παρόν και διαμορφώνουν τις ταυτότητες, Αι. Σαλβάνου, *Πως μαθαίνουμε ιστορία...*, *ό.π.*, 45-46.

Τα βασικά ερωτήματα που απασχολούν την παρούσα εργασία σχετίζονται με τον τρόπο που τα κοινωνικά πλαίσια της εκάστοτε δεκαετίας κινηματογραφικής δημιουργίας του Αγγελόπουλου επηρεάζουν τον τρόπο που ξαναδιαβάσει ο σκηνοθέτης τη δεκαετία του 1940. Ειδικότερα η εργασία διερευνά με ποιες εικόνες (κατοχής, αντίστασης, δωσιλογισμού και εμφυλίου) και μνημονικούς τρόπους αναπαρίσταται η δεκαετία του 1940 στο έργο του Έλληνα σκηνοθέτη και πως αποτυπώνεται συγκεκριμένα η τραυματική μνήμη της δεκαετίας του 1940 μέσα από την αναπαράσταση των ατομικών μνημών των ηρώων των έργων του και πόσο συμβάλει στη διαχείριση και αντιμετώπιση του τραύματος από τη σύγχρονη του σκηνοθέτη εποχή. Επίσης η εργασία προσανατολίζεται να αποκαλύψει στο έργο του Έλληνα σκηνοθέτη αποκλεισμένες/φιμωμένες μνήμες από το επίσημο αφήγημα ή αντιμνήμες απέναντι στην επίσημη ή εθνική μνήμη της επίμαχης δεκαετίας και πως επηρεάζει η εικόνα της δεκαετίας του 1940, που μεταφέρει ο Αγγελόπουλος μέσα από το έργο του, τη συλλογική μνήμη της εποχής του μέσα από μια μακράς διάρκειας μνήμη. Τέλος συμπεραίνεται ποια μνήμη φαίνεται να κυριαρχεί μέσα από τις ταινίες του, η μνήμη των ηττημένων ή των νικητών, και ποια η σχέση της με την αποκλεισμένη μνήμη.

Στα πλαίσια της εργασίας εξετάζονται αναλυτικά τρεις ταινίες του, που έχουν άμεση σχέση με τη δεκαετία του 1940, «Ο Θίασος» (1975), «Οι κυνηγοί» (1977), «Το Λιβάδι που δακρύζει» (2004), σε μια προσπάθεια να συνδεθούν οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις με τα ιστορικά γεγονότα και τις κοινωνικές διεργασίες της εποχής. Παράλληλα διερευνώνται άλλες δύο ταινίες, «Οι μέρες του '36» (1972) και «Ταξίδι στα Κύθηρα» (1984), η πρώτη ως πρόλογος και εισαγωγή στη δεκαετία του 1940, ενώ η δεύτερη για τις έμμεσες αναφορές της στον εμφύλιο πόλεμο. Μέσα από τις ταινίες αναδεικνύονται εικόνες από την τραυματική μνήμη της περιόδου, όπως της κατοχής, της αντίστασης, του εμφυλίου και του δωσιλογισμού, καθώς και οι πολλαπλές και ασύμμετρες μνήμες για την τραυματική δεκαετία του 1940. Οι ταινίες αυτές επιλέχτηκαν πρώτον γιατί αναφέρονται κατά κύριο λόγο στην επίμαχη δεκαετία και δεύτερον γιατί αποτυπώνουν την αλλαγή του Θόδωρου Αγγελόπουλου στην κινηματογραφική αποτύπωση του εμφυλίου πολέμου, ιδιαίτερα μετά την ταινία «Ταξίδι στα Κύθηρα» και μετά.

Ο χωρισμός των ενοτήτων της εργασίας, που αφορούν στα ερευνητικά ερωτήματα, γίνεται με κριτήριο τα ιστορικά θέματα, που επεξεργάζονται οι ταινίες και σχετίζονται με τη δεκαετία του 1940, όπως η περίοδος του Μεταξά, ο ελληνοϊταλικός πόλεμος, η κατοχή, η αντίσταση, ο δωσιλογισμός και ο εμφύλιος πόλεμος. Παράλληλα, συνδέονται και συνδυάζονται στα αντίστοιχα κεφάλαια τα ιστορικά αυτά θέματα με τις διαφορετικές μνήμες, που αποκαλύπτονται μέσα από το έργο του Έλληνα σκηνοθέτη.

Στην εισαγωγή της εργασίας γίνεται μια συνοπτική αναφορά στη μνήμη της δεκαετίας του 1940, στη σχέση κινηματογράφου και ιστορίας και στον Θ. Αγγελόπουλο και το έργο του. Παράλληλα περιγράφονται το πλαίσιο, οι στόχοι και τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα.

Στο πρώτο κεφάλαιο δίνεται μια εισαγωγή στις σπουδές μνήμης, με αναφορά στα βασικά είδη μνημών των σπουδών μνήμης.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται η σχέση του κινηματογράφου με την ιστορία και τη μνημονική αναπαράσταση και το πως αφηγείται ο ελληνικός κινηματογράφος διαχρονικά τη δεκαετία του 1940, πριν και μετά το Θόδωρο Αγγελόπουλο.

Το τρίτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στο Θόδωρο Αγγελόπουλο και συγκεκριμένα στους βασικούς σταθμούς της ζωής του, τη φιλμογραφία του, τη σχέση

του με την ιστορία, καθώς και για το ρόλο του στην εμφάνιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, μέσα από την κινηματογραφική αφήγηση στιγμών, από το έργο του Αγγελόπουλου, της περιόδου από το 1936 έως και την έναρξη του ελληνοϊταλικού πολέμου, μελετάται ο κινηματογράφος ως φορέας δημόσιας και πολιτισμικής μνήμης, που μεταφέρει διαγενεακά αποκλεισμένες και ξεχασμένες μνήμες από το επίσημο αφήγημα, με έμφαση στην αποκλεισμένη αριστερή μνήμη του μεσοπολέμου.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, περιγράφοντας την οπτικοακουστική απεικόνιση του ελληνοϊταλικού πολέμου, της κατοχής, της αντίστασης στον κατακτητή και του δωσιλογισμού από τον Αγγελόπουλο, αναδεικνύονται οι πολλαπλές, αντικρουόμενες μνήμες και οι ανταγωνιστικές εκδοχές του παρελθόντος. Ο κινηματογράφος μετατρέπεται σε διαγενεακό φορέα επίσημων και ανεπίσημων, κυρίαρχων και αποκλεισμένων μνημών αλλά και σε καταγραφέα του δωσιλογισμού στη συλλογική μνήμη, όχι μόνο της δεκαετίας του 1940 αλλά και της εποχής του Αγγελόπουλου, της δεκαετίας του 1970, με την προβολή της κατοχικής, εμφυλιακής και μετεμφυλιακής βίας, που θα προκαλέσει.

Στο έκτο κεφάλαιο καταγράφονται κινηματογραφικές σκηνές από ταινίες του Αγγελόπουλου, που σχετίζονται με βασικούς σταθμούς της ελληνικής μεταπολεμικής ιστορίας της δεκαετίας του 1940, όπως τα Δεκεμβριανά, η συνθήκη της Βάρκιζας και ο ελληνικός εμφύλιος και εξετάζεται ο τρόπος που μεταφέρεται από το παρελθόν στο παρόν η τραυματική μνήμη του εμφυλίου, ως προσθετική μνήμη, παράγοντας μεταμνήμη, μέσα πάντα από τον κινηματογράφο. Το κεφάλαιο οργανώνεται σε τρία υποκεφάλαια, με το πρώτο να αποτελεί μια εισαγωγή στην τραυματική μνήμη του εμφυλίου και στη μεταβίβασή της στις επόμενες γενιές ως μεταμνήμη, και τα άλλα δύο να διακρίνονται με βάση τη διαφορετική οπτική προσέγγισης του εμφυλίου από τον Αγγελόπουλο, στο πρώτο με την κυριαρχία της μεγάλης ιστορίας στην κινηματογραφική αφήγηση και στο δεύτερο με την ανάδειξη του προσωπικού βιώματος.

Στο τελευταίο, έβδομο, κεφάλαιο καταθέτονται τα συμπεράσματα της έρευνας και ακολούθως παρατίθεται εκτενής βιβλιογραφία.

Κεφάλαιο 1. Θεωρητικό και Μεθοδολογικό Πλαίσιο

Το θεωρητικό πλαίσιο, που ακολουθεί η εργασία, συνδέεται άμεσα με τις σπουδές μνήμης (memory studies). Ο Maurice Halbwachs ήδη από το 1925 στο βιβλίο του *Les Cadres sociaux de la memoire* (ελληνική έκδοση *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*, 2013)²⁴ επισημαίνει ότι δεν υπάρχει μνήμη εκτός κοινωνικών πλαισίων και ότι ακόμα και η ατομική μνήμη δεν μπορεί να νοηθεί εκτός κοινωνικής μνήμης.²⁵ Ουσιαστικά ο Halbwachs τοποθετεί τη μνήμη μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο, θεωρώντας ότι μέσα στις κοινωνίες τους οι άνθρωποι αποκτούν ή ανακαλούν, αναγνωρίζουν και εντοπίζουν τις αναμνήσεις τους. Το άτομο είναι αυτό που θυμάται, αλλά αυτή η διεργασία μνήμης συμβαίνει πάντοτε μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο, άρα τα κοινωνικά πλαίσια είναι αυτά που δίνουν τη συλλογική μνήμη.²⁶ Οπότε, επειδή η ατομική μνήμη ανακαλείται μονάχα εντός κοινωνικού πλαισίου, μέσα στο οποίο κατασκευάζεται, η μόνη αληθινή μνήμη είναι η συλλογική μνήμη.²⁷ Με το περιβάλλον να αποτελεί καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της μνήμης, διότι μέσα σε αυτό ανακαλείται, ο Halbwachs ορίζει τη συλλογική μνήμη ως μια διαμορφωμένη όψη γεγονότων του παρελθόντος, που αφορούν σε συγκεκριμένη κοινότητα ή ομάδα, της οποίας τα άτομα μοιράζονται κοινές εμπειρίες και γεγονότα και με βάση αυτές έχουν διαμορφώσει τη μνήμη τους.²⁸ Η άποψη αυτή βέβαια ισχύει βάσει δύο παραδοχών, την προϋπόθεση ύπαρξης συλλογικής ταυτότητας στην κοινωνία και

²⁴ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la memoire*, Paris 1925. Στην ελληνική έκδοση Maurice Halbwachs, *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*, μετάφραση Ελευθερία Ζέη, Νεφέλη, Αθήνα 2013.

²⁵ Χρ. Κουλούρη, «Το αμόνι της ιστορικής μνήμης», *ό.π.*, 46. Οι ατομικές μνήμες διαμορφώνονται μέσα στα κοινωνικά πλαίσια μνήμης και αντίστροφα τα κοινωνικά πλαίσια μνήμης παίρνουν σάρκα και οστά μέσα από τις ατομικές μνήμες. Όμως η συλλογική μνήμη δεν αποτελεί το άθροισμα ούτε το μέσο όρο της μνήμης των μελών μιας κοινότητας αλλά είναι ένα νέο αφήγημα, που μπορεί να επιβιώνει ακόμα και αν οι ατομικές μνήμες έχουν ξεθωριάσει, Αι. Σαλβάνου, *Πως μαθαίνουμε ιστορία...*, *ό.π.*, 49-50. Οι απόψεις του Halbwachs επηρεάστηκαν από τις θεωρίες του Ρενάν για το έθνος το 19ο αιώνα. Σύμφωνα με αυτές το έθνος συντίθεται βάσει του κοινού κληροδοτήματος των αναμνήσεων (μνήμη), τη σημερινή βούληση για συμβίωση και τη συλλογική αμνησία, Ε. Ρενάν, «Τι είναι έθνος», *περ. Ο Πολίτης*, τεύχος 121 (Ιανουάριος – Μάρτιος 1993), διάλεξη Σορβόνη 11 Μαρτίου 1882, Αθήνα 1993, 37-38. Βλέπε και Χρ. Κουλούρη, «Το αμόνι της ιστορικής μνήμης», *ό.π.*, 57-58, Χρ. Κουλούρη, *Φουστάνελες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2020, 22. Ακολουθώντας την ίδια λογική ο Pierre Nora στα τέλη της δεκαετίας του 1980 μίλησε για εθνική μνήμη, πέρα από τη συλλογική, που αναπτύσσεται γύρω από τόπους μνήμης (γιορτές, τελετουργίες κ.α.), Σαλβάνου, *ό.π.*, 56. Μέσα από την αποσιώπηση ιστορικών γεγονότων και την ιστορική λήθη, εξοβελίζεται από εθνικό ή κυρίαρχο αφήγημα οποιαδήποτε ομάδα, που δεν μπορεί να ενσωματωθεί στο παρελθόν και στο παρόν του έθνους, Χρ. Κουλούρη, Μ. Thiesse, S. Jollivet, «Στρογγυλό τραπέζι», στο Β. Καραμανωλάκης, Μ. Couroucli, Τρ. Σκλαβενίτης (επιμ.), *Συναντήσεις της ελληνικής με τη γαλλική ιστοριογραφία από τη Μεταπολίτευση έως σήμερα*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών, Τομέας Νεοελληνικών Ερευνών, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Μνήμων, Αθήνα 2015, 264. Βλέπε και Χρ. Κουλούρη, «Το αμόνι της ιστορικής μνήμης», *ό.π.*, 50-52.

²⁶ Eleftheria Rania Kosmidou, *Οι ευρωπαϊκοί εμφύλιοι πόλεμοι στον κινηματογράφο, μνήμη, σύγκρουση, νοσταλγία*, μετ. Ραϋμόνδος Αλβανός, επιστημονική επιμέλεια Χρήστος Δερμεντζόγλου, Μωβ, Αθήνα 2025, 7.

²⁷ Maurice Halbwachs, *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*, *ό.π.*, 13. Ο Halbwachs δεν αποδέχτηκε ότι υπάρχουν ατομικές μνήμες αυτές καθαυτές, γιατί οι άνθρωποι όντας μέλη μιας ομάδας, δεν θυμούνται απλά μεμονωμένα γεγονότα, Eleftheria Rania Kosmidou, *Οι ευρωπαϊκοί εμφύλιοι πόλεμοι ...*, *ό.π.*.

²⁸ Maurice Halbwachs, «Η συλλογική μνήμη και ο χώρος», στο Maurice Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη* (επιστημονική επιμέλεια-πρόλογος: Άννα Μαντόγλου – μτφρ. Τίνα Πλυτά), Παπαζήση, Αθήνα 2013, 156-157.

στην πιθανότητα ύπαρξης πολλών συλλογικών μνημών, καθώς κάποιος μπορεί να είναι μέλος διαφορετικών ομάδων.²⁹

Το μοντέλο του Halbwachs αμφισβητείται και συμπληρώνεται από μελέτες εκτός πεδίου κοινωνιολογίας. Ο Jan Assman ξεχωρίζει τη συλλογική μνήμη και την κοινωνική της βάση (κατά Halbwachs) από την πολιτισμική μνήμη και την πολιτισμική της βάση.³⁰ Ως εκ τούτου οι Jan και Aleida Assman επισημαίνουν τρία αλληλοσυμπληρώμενα και αλληλοσυγκρουόμενα μνημονικά πλαίσια, μέσα από τα οποία μεταδίδεται η μνήμη, διακρίνοντας την επικοινωνιακή, την πολιτική και την πολιτισμική μνήμη.³¹ Προτείνουν να ονομαστεί η έννοια της κοινωνικής μνήμης του Halbwachs ως επικοινωνιακή μνήμη, επειδή ενσωματώνει προφορικές παραδόσεις, βασισμένες στην καθημερινή επικοινωνία μεταξύ των μελών της κοινωνίας. Ενώ ο Halbwachs επιμένει ότι η κοινωνία δίνει τη δυνατότητα να θυμόμαστε, ο Jan Assman υποστηρίζει και το αντίστροφο, ότι δηλαδή οι μνήμες μας βοηθάνε να κοινωνικοποιηθούμε, θεωρώντας την κοινωνικοποίηση λειτουργία της μνήμης.³²

Η επικοινωνιακή μνήμη, κατά τον Jan Assman, αφορά σε γεγονότα του πρόσφατου παρελθόντος είτε τα βιώνει κάποιος είτε του τα μεταφέρουν, αυτοί που τα βιώνουν.³³ Έχει κύκλο τριών γενεών, στηρίζεται στην προφορική αφήγηση (γιορτές, τήρηση παραδόσεων), είναι βραχύβια και αλλάζει καθώς αλλάζουν οι γενεές.³⁴ Η πολιτική μνήμη, ως ομοιογενές και συμπαγές αφήγημα, είναι αυτή που λειτουργεί ως κιβωτός ένταξης στην πολιτική κοινότητα, γι' αυτό και συχνά μετατρέπεται σε δημόσια και θεσμική μνήμη.³⁵

Τέλος η πολιτισμική μνήμη βασίζεται σε συμβολικές μορφές, όπως τελετές, γιορτές, κοινωνικούς-πολιτικούς θεσμούς, την επινόηση της γραφής και στον αρχαίο κόσμο. Η δημιουργία της συμβαίνει μέσω σύνθετων διαδικασιών συμβολοποίησης, δραματοποίησης και κανονικοποίησης. Στηρίζεται σε θεσμούς, όπως βιβλιοθήκες, μουσεία, αρχεία, μνημεία, επετειακές ημερομηνίες και πρακτικές ή θεσμούς εκπαίδευσης και τεχνών, είναι πιο σαφής, ομοιογενής και θεσμοθετημένη μνήμη από πάνω προς τα κάτω. Στόχος της είναι η ενοποίηση, η δημιουργία συνδέσεων και σταθεροποίησης μιας κοινής ταυτότητας και μιας άποψης, που εκτείνεται σε πολλές γενεές.³⁶ Η μακράς διάρκειας αυτή μνήμη είναι θεσμοθετημένη και τυποποιημένη μέσω ποικίλων μέσων, που την κωδικοποιούν. Σε αυτήν η κάθε ομάδα βασίζει τη συνείδηση της ενότητας.³⁷ Αφορά σε γεγονότα πέρα από το χρονικό ορίζοντα της επικοινωνιακής μνήμης, ενώ οι φορείς της δεν είναι απαραίτητο να έρθουν σε άμεση επαφή με τα γεγονότα ή τη βιωμένη μνήμη τους αλλά μέσα από πολιτιστικά προϊόντα, που διαμεσολαβούν τη μνήμη στην κοινότητα. Για το λόγο αυτό δεν είναι

²⁹ E. Kosmidou, *ό.π.*, 8.

³⁰ Kosmidou *ό.π.*, 9.

³¹ Αι. Σαλβάνου, *Πως μαθαίνουμε ιστορία...*, *ό.π.*, 54, 56.

³² Jan Assmann, Rodney Livingstone, *Religion and cultural memory: ten studies*, Stanford University Press, 2006, 3-4, Kosmidou, *ό.π.*.

³³ Σαλβάνου, *ό.π.*, 54, Χρ. Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες*, *ό.π.*, 21.

³⁴ Kosmidou, *ό.π.*, 9-10.

³⁵ Σαλβάνου, *ό.π.*, 55-56.

³⁶ Kosmidou, *ό.π.*.

³⁷ Jan Assmann, "Collective memory and cultural identity", *New German Critique*, 65, (Άνοιξη – καλοκαίρι 1995), 132. Ο όρος πολιτισμική μνήμη για πρώτη φορά χρησιμοποιήθηκε από τον Jan Assman στο έργο του Jan Assman, "Communicative and cultural memory", στο Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.), *A companion to cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2010, 109-118, Χρ. Κουλούρη, «Το αμόνι της ιστορικής μνήμης», *ό.π.*, 47.

θεσμική, είναι πολυφωνική, δεκτική σε εύρος ερμηνειών (αμφίσημων - αντιφατικών) και σε διαδικασία διαρκούς αναδιαπραγμάτευσης.³⁸

Οι Eric Hobsbawm και Terence Ranger στο βιβλίο τους “The Invention of Tradition”³⁹ ασκούν κριτική στην έννοια της πολιτιστικής μνήμης, δείχνουν ότι αυτή ουσιαστικά είναι επινοημένη και εξετάζουν με ποιο τρόπο συντελείται μια οργανωμένη λήθη. Ο Hobsbawm ορίζει την επινοημένη παράδοση ως ένα σύνολο πρακτικών, που διέπονται φανερά ή σιωπηρά από αποδεκτούς κανόνες, έχοντας τελετουργικό ή συμβολικό χαρακτήρα και βασικό στόχο να εμπεδώσουν αξίες και κανόνες συμπεριφοράς μέσω της επανάληψης και μέσω της καθιέρωσης μιας συνέχειας με ένα κατάλληλο ιστορικό παρελθόν.⁴⁰ Ως εκ τούτου, οι πολιτισμικές εκδηλώσεις μνήμης, όπως και οι παραδόσεις είναι γι’ αυτόν προβληματικές, επειδή η πολιτισμική μνήμη είναι επινοημένη και θεσμοθετημένη, μέσα από συμβολοποιήσεις και διαδικασίες από πάνω προς τα κάτω, για να εξυπηρετεί σύγχρονες πολιτικές και κοινωνικές ανάγκες. Βέβαια πάντα υπάρχει η πιθανότητα αμφισβήτησης της πολιτισμικής μνήμης και των κυρίαρχων παραδόσεων από τα κάτω καθώς και η ύπαρξη παραδόσεων, που επινοούνται και διατηρούνται από υποκουλτούρες κατώτερων τάξεων. Επαναπροσδιορίζοντας λοιπόν τον όρο της πολιτισμικής μνήμης, η Ελευθερία Κοσμίδου την προσδιορίζει ως μια συνεχή διαδικασία συμβολοποίησης και κανονικοποίησης, μια διαγενεακή μνήμη, που παράγεται μέσα από την αλληλεπίδραση της επίσημης μνήμης με τη σφαίρα των ιδιωτικών αναμνήσεων, οι οποίες μπορούν να υιοθετούν, αμφισβητούν, διορθώνουν ή και να απορρίπτουν την επίσημη πολιτισμική μνήμη.⁴¹

Η ακραία ιδεολογοποίηση της ιστορίας του 20ου αιώνα και ο αυτάρεσκος παροντισμός των δυτικών μετανεωτερικών κοινωνιών αποτελούν τους βασικούς παράγοντες για τη διαρκή παρουσία και φρονηματιστική λειτουργία του επίμαχου και τραυματικού παρελθόντος στο παρόν. Η μνήμη αντί να επουλώνει και να καταπραΰνει, αναβιώνει ιστορικά τραύματα, συγκρούσεις, διχασμούς του παρελθόντος, οδηγώντας σε «μνημονικές κρίσεις», επηρεάζοντας την αντίληψη του έθνους και τη δημιουργία ταυτοτήτων.⁴² Ως τραύμα ορίζεται, κατά τον Jeffrey Alexander, το φρικτό γεγονός που τα μέλη μιας ομάδας έχουν υποστεί, και που τους έχει αφήσει ανεξίτηλα σημάδια στη συνειδησή τους, σηματοδύοντας τη μνήμη τους για πάντα και αλλάζοντας παντοτινά και αμετάκλητα την μελλοντική τους ταυτότητα.⁴³ Άρα είναι αυτό που δεν μπορεί να ταξινομήσει και να νοσηματοδοτήσει το άτομο, διαταράσσοντας τη λειτουργία της μνήμης του. Μπορεί να βιωθεί ως οδύνη μετά από χρόνια, κάτι που συνήθως οδηγεί στην άρνηση μνημόνευσής του, στην

³⁸ Σαλβάνου, *ό.π.*, 54-55.

³⁹ Eric Hobsbawm, Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.

⁴⁰ Eric Hobsbawm, “Introduction”, στο Eric Hobsbawm, Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, 1, Kosmidou, *ό.π.*, 10.

⁴¹ Kosmidou, *ό.π.*, 11-12. Οι Fuchs και Cosgrove εισήγαγαν τον όρο ανταγωνιστικές μνήμες, που έδινε έμφαση σε μια πλουραλιστική κουλτούρα μνήμης, που δεν ενστερνιζόταν μια συγκεκριμένη κανονιστική κατανόηση του παρελθόντος, αλλά υιοθετούσε την άποψη ότι άτομα και ομάδες προωθούν και επεξεργάζονται ανταγωνιστικές ιστορίες για τον εαυτό τους, οι οποίες διαμορφώνουν τη μεταβαλλόμενη αίσθηση της ταυτότητάς τους, Anne Fuchs, Mary Cosgrove, “Introduction: Germany’s memory contests and the management of the past”, στο Fuchs Anne, Cosgrove Mary, Grote Georg (eds.), *German Memory Contests: The Quest for Identity in Literature, Film, and Discourse since 1990*, Camden House, New York 2006, 1-21, Kosmidou, *ό.π.*, 13.

⁴² Γιώργος Κόκκινος, «Η δυναμική της μνήμης και της λήθης», *ό.π.*, 18-19.

⁴³ Νίκος Δεμερτζής, Βίκτωρ Ρουδομέτωφ, «Πολιτισμικό τραύμα: μια προβληματική της πολιτισμικής κοινωνιολογίας», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 28, (2011), 6-7.

αποσιώπηση και απώθησή του.⁴⁴ Βέβαια το τραύμα είναι κοινωνική κατασκευή μέσω κοινωνικών διαδικασιών, με τη βοήθεια συμβολικών παραστάσεων των τραυματικών γεγονότων, και βιώνεται ως τέτοιο, γιατί αποκτάει νόημα, μόνο όταν συνδεθεί με τη δομή της κοινωνικής δράσης και υποστεί τη διαδικασία της κοινωνικής νοηματοδότησης, δηλαδή γίνει κοινωνικώς αποδεκτό ως τραύμα.⁴⁵ Τα χαρακτηριστικά του είναι ότι μεταφέρεται στις επόμενες γενιές, διαμορφώνει ταυτότητες (πολιτικές, κοινωνικές), συνδέεται με μνήμες, που επηρεάζουν τα συναισθήματά μας και προκαλούν θυμό και ψυχικό πόνο.⁴⁶ Ο La Capra για την αντιμετώπιση του τραύματος, που καθιλώνει το φορέα της τραυματικής μνήμης στο παρελθόν, προτείνει το “working through”, που προϋποθέτει από το άτομο την αναγνώριση του τραύματος, το να μαθαίνει να ζει μαζί του και την προσπάθεια για επούλωση.⁴⁷ Αυτό θα συμβεί αν το συζητήσει, το αφηγηθεί, το κατανοήσει, αποστασιοποιηθεί από αυτό, εκθέτοντάς το στην κριτική του ορθού λόγου.⁴⁸

Παράλληλα η Marianne Hirsch εισάγει τον όρο «μεταμνήμη», ως έναν τρόπο μνήμης διαγενεακό, που βασίζεται στην αναδρομική ανασύνθεση και τη μνήμη συλλογικών καταστροφών. Σχετίζεται με τη διαγενεακή μεταβίβαση των τραυματικών εμπειριών και την αναδρομική τους ανακατασκευή μέσω δευτερογενών πηγών. Η μεταμνήμη διαφέρει από τη μνήμη λόγω γενεακής απόστασης.⁴⁹ Η μεταμνήμη είναι πολύ ιδιαίτερη μορφή μνήμης, επειδή η σύνδεσή της με το αντικείμενό της ή την πηγή της δεν διαμεσολαβείται μέσω της ανάμνησης αλλά μέσω της δημιουργικής φαντασίας. Δηλαδή οι μνήμες στις οποίες αναφέρεται δεν είναι βιωμένες αλλά διαμεσολαβημένες και χαρακτηρίζονται από αναπόφευκτη απόσταση και έλλειψη κατανόησης από την αφήγηση. Οι μεταμνημικές εκδηλώσεις αποτελούν εργαλείο κατά της λήθης, επειδή η μεταμνήμη είναι κατευθυνόμενη, δευτερογενής και μεταγενέστερη, που κινητοποιεί τις δημιουργικές δυνάμεις της φαντασίας, για να συμπληρωθούν τα κενά της μνήμης με επινοημένο υλικό.⁵⁰ Συνδέεται με τον τρόπο μεταβίβασης της απωθημένης ή λανθάνουσας μνήμης του Ολοκαυτώματος, της Μικρασιατικής Καταστροφής, της Κατοχής και του Εμφυλίου πολέμου στις επόμενες γενιές, εστιάζοντας στην οικογένεια ως το χώρο αυτής της μεταβίβασης. Η διαγενεακή μεταφορά του τραύματος μπορεί να οδηγήσει σε δευτερεύουσα ή τριτεύουσα τραυματοποίηση των επόμενων γενεών, συνιστώντας «την απάντηση της δεύτερης γενιάς στο τραύμα της πρώτης».⁵¹

⁴⁴ Α. Λιάκος, «Τι είναι μνήμη», ό.π., 40.

⁴⁵ Νίκος Δεμερτζής, Βίκτωρ Ρουδομέτοφ, «Πολιτισμικό τραύμα.....», ό.π., 7-8. Για ελληνικό εμφύλιο ως κυρίαρχο εγχώριο παράδειγμα πολιτισμικού τραύματος βλέπε Νίκος Δεμερτζής, «Ο ελληνικός Εμφύλιος ως πολιτισμικό τραύμα», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 28, (2011), 81-109.

⁴⁶ Ραϋμόνδος Αλβανός, *Ο ελληνικός εμφύλιος. Μνήμες σε πόλεμο και σύγχρονες πολιτικές ταυτότητες*, Επίκεντρο, Αθήνα 2023, 21-23.

⁴⁷ Dominick La Capra, *Writing history, writing trauma*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001, 148-149, Α. Λιάκος, «Τι είναι μνήμη», ό.π., 32.

⁴⁸ Ρ. Αλβανός, *Ο ελληνικός εμφύλιος...*, ό.π., 23.

⁴⁹ Marianne Hirsch, *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*, Harvard University Press, Κέμπριτζ 1997, 22, Δημήτρης Τζιόβας, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη μεταπολίτευση. Τραύμα, Μνήμη και Μεταφορά*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2024, 58. Η μεταμνήμη είναι η εμπειρία εκείνων που μεγαλώνουν κυριαρχούμενοι από αφηγήσεις, που προηγήθηκαν της γέννησής τους. Οπότε οι δικές τους μεταγενέστερες ιστορίες μετατοπίζονται από τις ιστορίες της προηγούμενης γενιάς, οι οποίες έχουν διαμορφωθεί από τραυματικά γεγονότα που δεν μπορούν ούτε να κατανοηθούν ούτε να ανασυσταθούν, Kosmidou, ό.π., 14.

⁵⁰ Kosmidou, ό.π., 14-15.

⁵¹ Δ. Τζιόβας, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη μεταπολίτευση...*, ό.π., 59.

Τέλος η Alison Landsberg, παρατηρώντας τον εκσυγχρονισμό και την εκβιομηχάνιση της σύγχρονης εποχής, καθώς και την εμφάνιση του κινηματογράφου και των άλλων τεχνολογιών που οδηγούν στην εδραίωση της μαζικής κουλτούρας, εισάγει την προσθετική μνήμη. Θεωρεί ότι οι μαζικές μετακινήσεις των πληθυσμών φέρνει ρήξη των δεσμών μεταξύ των γενεών και οδηγεί τη μνήμη σε νέο ρόλο. Οι παραδοσιακοί τρόποι μετάδοσης της πολιτιστικής, εθνοτικής και φυλετικής μνήμης (μέσω γονέων και παιδιών) κρίνονται ανεπαρκείς. Οπότε ο κινηματογράφος και η τεχνολογικά διαμεσολαβημένη μαζική κουλτούρα μετασχηματίζουν τη μνήμη μέσα από την κυκλοφορία εικόνων και αφηγήσεων για το παρελθόν, καλλιεργώντας το συναίσθημα του συν-ανήκειν (ενσυναίσθηση).⁵² Η Landsberg ορίζει την προσθετική μνήμη ως μνήμη γεγονότων, που έχει κάποιος, που όμως δεν ζει ο ίδιος. Είναι προσωπικές μνήμες, που όμως δεν είναι φυσικές, ούτε αποτελούν ιδιοκτησία μεμονωμένου ατόμου, οικογένειας ή ομάδας.⁵³

Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας οι ταινίες του Θεόδωρου Αγγελόπουλου εξετάζονται ως τόποι διασταύρωσης διαφορετικών μορφών μνήμης και μνημονικοί τόποι αναστοχασμού πάνω στο ιστορικό τραύμα.

⁵² Alison Landsberg, "Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture", στο Paul Grainge (ed.), *Memory and popular film*, Manchester University Press, Manchester 2003, 145-146. Βλέπε εκτενέστερα Alison Landsberg, *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*, Columbia University Press, New York 2004.

⁵³ Alison Landsberg, "Prosthetic memory", *ό.π.*, 148-149.

Κεφάλαιο 2. Κινηματογράφος και Ιστορία

2.1. Κινηματογράφος και ιστορία

Η σχέση κινηματογράφου και ιστορίας ανάγεται από τα τέλη του 19ου αιώνα.⁵⁴ Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα όμως, που ο κινηματογράφος γίνεται από τις πιο διαδεδομένες μορφές λαϊκής διασκέδασης και βασική πηγή πληροφόρησης και διαμόρφωσης της κοινής γνώμης, αποτελεί τον κύριο φορέα ιστορικών μηνυμάτων και την κύρια πηγή ιστορικής γνώσης για την πλειοψηφία του πληθυσμού.⁵⁵ Παρά τους περιορισμούς, αποδεικνύεται ισχυρός φορέας ιστορικής γνώσης (η δύναμη της εικόνας, η αμεσότητα, η ψευδαίσθηση της αναβίωσης του παρελθόντος), που επιτρέπει τη συγκρότηση μιας ιδιαίτερης σχέσης του θεατή με την ιστορία.⁵⁶ Ως βασικό μέσο, που φέρνει σε επαφή το ευρύ κοινό με την ιστορία, συμβάλλει στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης, στην παραγωγή, οργάνωση και ομογενοποίηση της συλλογικής μνήμης.⁵⁷ Μάλιστα οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις αποτελούν έναν από τους κατεξοχήν μηχανισμούς συγκρότησης και διάχυσης συλλογικής μνήμης, γιατί διαμορφώνει τα κοινωνικά πλαίσια μνήμης, που προσφέρουν αφηγήσεις και οργανώνουν και καθιστούν νοητό το παρελθόν για το ευρύ κοινό.⁵⁸

Μόλις τα τελευταία χρόνια οι μελετητές του κινηματογράφου τον αντιμετώπισαν ως πηγή αλλά και ως παράγοντα και προϊόν της ιστορίας, που αλληλοεπιδρά με αυτήν. Παρόλα αυτά υπάρχει έκδηλη δυσπιστία των ιστορικών, γιατί θεωρούν ότι ο κινηματογράφος έχει ανακρίβειες και συμβάσεις. Πράγματι, η οπτικοακουστική γλώσσα έχει τα δικά της όρια, όμως αναπτύσσει και ιδιότητες, που θα μπορούσαν να συμπληρώσουν την παραδοσιακή γραπτή ιστορία. Η κυριαρχία των εικόνων, που επιβάλλει ο κινηματογράφος, οδηγεί σε ένα νέο είδος κατανόησης.⁵⁹ Κατά τον Ferro ούτως ή άλλως οι ιστορικοί τρέφονται με ψέματα, γι' αυτό τα αξιολογούν, τα ξεδιαλύνουν, τα εξηγούν και τα τοποθετούν στο ιστορικό πλαίσιο. Οι χειρότεροι ψεύτες και κόλακες της εξουσίας κατ' αυτόν είναι οι ιστορικοί. Ως εκ τούτου, θεωρεί την ιστορία ένα παραμύθι που πρέπει να διαβαστεί ανάποδα, αν θέλει κάποιος την αλήθεια.⁶⁰

Κατά τον M. Foucault ο κινηματογραφιστής, που ασχολείται με την ιστορία, μπορεί να επιστρέψει στην κοινωνία μια ιστορία, που την στέρησε ο θεσμός της ιστοριογραφίας, με I κεφαλαίο, με εργαλεία, όπως η λαϊκή μνήμη.⁶¹ Συνεχίζοντας ο Ferro επισημαίνει ότι, προβάλλοντας τη λαϊκή μνήμη και την παράδοση, ο κινηματογραφιστής αποδίδει στην κοινωνία μια ιστορία, από την οποία την έχει αποστερήσει η θεσμοποιημένη ιστορική παραγωγή.⁶² Ο κινηματογράφος φέρνοντας

⁵⁴ Fernando Ramos , «Διάλεξη καθηγητή σπουδών επικοινωνίας στο Complutence University of Madrid», youtube, 27 Φεβρουαρίου 2017.

⁵⁵ Γιώργος Ανδρίτσος, *Το παλίμψηστο των εμφύλιων συγκρούσεων στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους*, πρόλογος Λάμπρος Φλιτούρης, Μωβ, Αθήνα 2026, 27-28.

⁵⁶ Λάμπρος Φλιτούρης, «Εικόνες του διχασμού: κινηματογράφος, μνήμη και ιστοριογραφία του ελληνικού εμφυλίου», στο Γιώργος Ανδρίτσος, *Το παλίμψηστο των εμφύλιων συγκρούσεων στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους*, πρόλογος Λάμπρος Φλιτούρης, Μωβ, Αθήνα 2026, 11-12.

⁵⁷ Γ. Ανδρίτσος, *Το παλίμψηστο των εμφύλιων*, ό.π., 27.

⁵⁸ Λ. Φλιτούρης, «Εικόνες του διχασμού.....», ό.π., 12.

⁵⁹ Fernando Ramos , «Διάλεξη καθηγητή σπουδών, ό.π..

⁶⁰ Σώτη Τριανταφύλλου, “Watch Out: Cinema is so Permanent”, στο Marc Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002, 13.

⁶¹ Kosmidou, ό.π., 197. Από συνέντευξη του Michel Foucault στο περιοδικό Cahiers du Cinema και αναδημοσιεύτηκε από περιοδικό Radical Philosophy, Michel Foucault and Cahiers du Cinema, “Michel Foucault: Film and Popular Memory”, *Radical Philosophy* 011, Summer 1975, 24-29.

⁶² Marc Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, ό.π., 35.

σε επαφή το κοινό με την ιστορία και ερμηνεύοντάς την, διαμορφώνει και ομογενοποιεί τη συλλογική του μνήμη.⁶³

Ο κινηματογράφος είναι όργανο ιστοριογραφίας αλλά και καθρέπτης της κοινωνίας, αν και συχνά παραμορφωτικός.⁶⁴ Οι ταινίες κατασκευάζουν και αναδομούν μνήμες πολλαπλών μορφών (παίζουν με το εδώ κι εκεί, με το τώρα και το τότε), ανατρέποντας παγιωμένα σύμφωνα μνήμης. Αποκαλύπτονται πολλαπλοί τρόποι, με τους οποίους οι κοινωνίες κοιτούν το παρελθόν τους, το επεξεργάζονται, το αναπαράγουν, το ξεχνούν, το διαστρέφουν και το επαναφέρουν. Η κινηματογράφιση ιστορικών γεγονότων και η ανάπλαση μιας ιστορικής εποχής, δημιουργεί ταινίες μυθοπλασίας και τεκμηρίωσης, αναβιώνοντας το ιστορικό γεγονός σε ένα άλλο πεδίο, αυτό της συγχρονίας της πολιτιστικής και προσθετικής μνήμης.⁶⁵ Στην ουσία όλες οι ταινίες είναι προπαγανδιστικές, άλλες ανοιχτά, άλλες δραματοποιημένα, άλλες έμμεσα (κωμωδίες, δράματα). Όμως όλες οι ταινίες αντανακλούν την κοσμοθεωρία των δημιουργών τους, που είναι προϊόντα της εποχής τους και την επίδραση της ιδεολογίας τους.⁶⁶ Το κοινωνικό τώρα επικαθορίζει την επιλογή των θεμάτων του παρελθόντος, φιλτράροντάς τα μέσα από τις ανάγκες και τις ανησυχίες του σήμερα. Οπότε οι ταινίες ιστορικού περιεχομένου είναι εργαλεία, για να αναστοχαστούμε όχι μόνο πάνω στην εποχή, με τη οποία καταπιάνεται, αλλά κυρίως πάνω στην περίοδο, στην οποία δημιουργήθηκε η ταινία.⁶⁷ Για το λόγο αυτό οι ταινίες μυθοπλασίας είναι δευτερογενείς πηγές για τα γεγονότα στα οποία αναφέρονται, αλλά πρωτογενείς πηγές για την εποχή, που γυρίστηκαν. Οπότε τα ερωτήματα που θέτουν οι ταινίες για το παρελθόν, βρίσκονται σε άμεση σχέση με ζητήματα του παρόντος.⁶⁸

Η διαφορά του ιστορικού από τον κινηματογραφιστή είναι ότι, παρόλο και οι δύο αφηγούνται ιστορίες και ανασυστήνουν το παρελθόν, ο κινηματογραφιστής διατρέχει το χρόνο με διαφορετικό τρόπο από τη γραπτή ιστορία, επανεξετάζοντας το τότε από το φως του σήμερα, επαναπρογραμματίζοντας τη λαϊκή μνήμη.⁶⁹ Ο κινηματογραφικός δημιουργός αναβιώνει το παρελθόν στο παρόν μέσω της φιλικής αναπαράστασης, που είναι επινόημα και έργο δικό του.⁷⁰ Όπως και οι γραπτές πηγές, έτσι και οι ταινίες δεν είναι καθρέπτες, που δείχνουν την πραγματικότητα που έχει

⁶³ Γιώργος Ανδρίτσος, *Κινηματογράφος και ιστορία. Η κατοχή και η αντίσταση στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 μέχρι το 1981*, εκδόσεις ΚΨΜ, Αθήνα 2020, 50, Γιώργος Ανδρίτσος, «Ο εμφύλιος στη μεγάλη οθόνη από το 1974 έως το 1989, η αφήγηση των ηττημένων», στο Έλλη Λεμονίδου, Κώστας Κορρές (επιμ.), *Ιστορία, Διδασκαλία της ιστορίας και κινηματογράφος: Από τη θεωρία στην πράξη*, ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ., Πανεπιστήμιο Πατρών, Αθήνα 2024, 37.

⁶⁴ Σ.Τριανταφύλλου, «Watch Out: Cinema is so Permanent», *ό.π.*, 11-12.

⁶⁵ Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Εισαγωγή του επιμελητή», στο Eleftheria Rania Kosmidou, *Οι ευρωπαϊκοί εμφύλιοι πόλεμοι στον κινηματογράφο, μνήμη, σύγκρουση, νοσταλγία*, μετ. Ραϋμόνδος Αλβανός, επιστημονική επιμέλεια Χρήστος Δερμεντζόγλου, Μωβ, Αθήνα 2025, xii-xvi.

⁶⁶ Σ.Τριανταφύλλου, *ό.π.*, 13.

⁶⁷ Kosmidou, *ό.π.*, 198.

⁶⁸ Γ. Ανδρίτσος, «Ο εμφύλιος στη μεγάλη οθόνη από το 1974 έως το 1989, η αφήγηση των ηττημένων», στο Έλλη Λεμονίδου, Κώστας Κορρές (επιμ.), *ό.π.*, 37-38.

⁶⁹ Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Κωστούλα Καλούδη, «Σινεμά και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης», στο Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Κωστούλα Καλούδη (επιμ.), *Θεάτρου Πόλις*, Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες, Τεύχος 5-7 (Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2019-2021, 9.

⁷⁰ Νίκος Κολοβός, «Συνομιλία με την ιστορία. Η Ελλάδα των τελευταίων εξήντα χρόνων στο έργο του Αγγελόπουλου», στο *Η Καθημερινή, Επτά ημέρες*, (Αφιέρωμα Θόδωρος Αγγελόπουλος), 18/10/1988, 9.

χαθεί, αλλά κατασκευές.⁷¹ Συνεπώς οι κινηματογραφιστές δεν προσπαθούν να απεικονίσουν με ακρίβεια τα γεγονότα (όπως τα βιβλία), αλλά να αναδείξουν όλες τις πλευρές, τα πρόσωπα και τις ομάδες, που μετέχουν σε καταστάσεις. Ποτέ οι ταινίες δεν είναι ακριβείς ή καθρέπτες, αλλά κατασκευές διαχείρισης του παρελθόντος.⁷² Επίσης ο κινηματογράφος αναλύει και ερευνά όσα η επίσημη ιστορία αποσιωπά, συγκροτώντας ένα παράλληλο αντι-ηγεμονικό λόγο για το παρελθόν, εκφράζοντας συμβολικές αλήθειες.⁷³

Βέβαια πάντα υπάρχει ο κίνδυνος να μετατραπεί η ταινία από «από ταινία για την ιστορία» σε «ταινία που κατασκευάζει μνήμη», όταν καλύπτει κενά γνώσης και μνήμης, για γεγονότα πρόσφατης ιστορίας. Μπορεί να αλλάξει την εικόνα για το παρελθόν εις βάρος της ιστορικής αλήθειας και υπέρ μιας άνωθεν επιβαλλόμενης αφήγησης.⁷⁴ Αν και συχνά αποτελεί εργαλείο προπαγάνδας στην επίσημη κρατική ιδεολογία, εντούτοις είναι χρήσιμος στην αποτραυματοποίηση επίμαχων ιστορικών γεγονότων και στην παραγωγή γνώσης σε κοινό, που δεν έχει πρόσβαση στην ακαδημαϊκή ιστορία.⁷⁵

Αν πρέπει να επισημανθούν οι βασικοί σταθμοί στη σχέση Κινηματογράφου και Ιστορίας, ως αρχή ορίζεται η δεκαετία του 1960, που η Νουβέλ Βαγκ επιβάλει τον κινηματογράφο ως ισότιμη μορφή τέχνης και έκφρασης ιστορικού λόγου, μέσα από τα φεστιβάλ των Καννών και της Βενετίας. Επίσης τη δεκαετία του 1970 με την κυριαρχία της ποσοτικής ιστορίας, δημιουργείται μια αναταραχή στην πανεπιστημιακή κοινότητα, όταν γίνεται πρόταση να μελετηθούν οι ταινίες ως ιστορικά τεκμήρια, με την τελευταία να αντιδρά έντονα. Οι ταινίες ως τεκμήριο λειτουργούν κυρίως στις Αγγλοσαξονικές χώρες, στις οποίες αναπτύσσεται η αντι-ιστορία, μια ανεπίσημη, απελευθερωμένη από τα αρχεία του κράτους ιστορία των ηττημένων ή των υποτελών, ως αντίστιξη στην επίσημη ιστορία, συχνά μέσα από τη μυθοπλασία.⁷⁶ Όλα αυτά τα θέματα δίνονται μέσα από μια κινηματογραφική πραγματικότητα, που αποτελεί σύνθεση και συγκόλληση εικόνων, βάσει αναπαραστατικών κωδίκων και συμβάσεων, που δημιουργούν τον κινηματογραφικό ρεαλισμό.⁷⁷

Εμφανίζονται τρεις τύποι ιστορικών ταινιών κατά τον Rosenstone: Κατά πρώτον εμφανίζεται το συμβατικό δράμα, η κλασική δραματική ταινία ιστορικού περιεχομένου, που παρουσιάζει το παρελθόν ως παρόν με δραματικό στοιχείο, επικεντρώνοντας ο σκηνοθέτης σε ιστορικά πρόσωπα ή φανταστικούς χαρακτήρες, που εκτίθενται σε σημαντικό γεγονός. Κατά δεύτερον αναπτύσσεται το πολυσυλλεκτικό ντοκιμαντέρ. Τέλος, ως αντίδραση στο Χόλυγουντ, δημιουργείται η αντιφρονούσα ή πρωτοποριακή ιστορία, ένα πρωτοποριακό ιστορικό δράμα, που περιλαμβάνει ποικιλία ιδεολογικών θεωριών και αισθητικών προσεγγίσεων, αμφισβητεί τη συνεκτική ιστορία ηρώων, προτιμά τα αναπάντητα ερωτήματα και όχι

⁷¹ Ελευθερία Θανούλη, *Ιστορία και κινηματογράφος. Εξιστορώντας στην οθόνη*, Πεδίο, Αθήνα 2024, 27.

⁷² R. Rosenstone, *Η ιστορία στον κινηματογράφο, ο κινηματογράφος στην ιστορία*, ό.π., 45.

⁷³ R. Rosenstone, ό.π., 191-192.

⁷⁴ Έλλη Λεμονίδου, «Μαθαίνοντας για τον Ναζισμό μέσα από ταινίες μυθοπλασίας και τεκμηρίωσης», στο Α. Γεωργιάδου, Β. Δεμερτζή (επιμ.), *Ναζισμός. Το ολοκαύτωμα των αζιόν*, Ρόδον Εκδοτική, Αθήνα 2017, 2.

⁷⁵ Έλλη Λεμονίδου, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη: Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2017, 10.

⁷⁶ M. Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, ό.π., 23-25.

⁷⁷ Robert Rosenstone, «The historical film: Looking at the past in a postliterate age», στο M. Landy (επιμ.), *The historical film: History and memory in media*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 2001, 54.

τις συγκεκριμένες ιστορίες και αποτελεί μια σύνθετη και αναστοχαστική ταινία.⁷⁸ Σε αυτή την τελευταία κατηγορία εντάσσονται οι ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

2.2. Ελληνικός κινηματογράφος και Δεκαετία του 1940

Σε όλα τα Ευρωπαϊκά κράτη, μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, προσπαθούν οι χώρες να επουλώσουν τα τραύματα στη βάση μιας αφήγησης γεγονότων από την οπτική των νικητών, στερώντας από τους ηττημένους τη δική τους εκδοχή. Έτσι και στην Ελλάδα, με τη λήξη του εμφυλίου πολέμου, κατασκευάζεται αντίστοιχα μια επίσημη ιστοριογραφική – κινηματογραφική αφήγηση του πολέμου.⁷⁹ Αν και γυρίζονται πολλές ταινίες για την κατοχή και την αντίσταση, η αναπαράστασή τους καθορίζεται από τις γενικότερες εξελίξεις. Επειδή ο εμφύλιος επηρεάζει την οικονομική, πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική ζωή, θα εγκαθιδρύσει ένα ιδιότυπο καθεστώς περιορισμένης δημοκρατίας, που θα αμφισβητήσει τα πολιτικά δικαιώματα και την εθνική ταυτότητα των ηττημένων. Οπότε οι ταινίες θα ακολουθήσουν την επίσημη αφήγηση, ιδιαίτερα σε περιόδους έντασης.⁸⁰ Το μετεμφυλιακό κράτος θα υιοθετήσει μια πολιτική λήθης, αποσιώπησης και εξοστρακισμού της μνήμης των ηττημένων του πολέμου έως το 1974.⁸¹

Από τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια μέχρι τη δεκαετία του 1960 κυριαρχούν στον ελληνικό κινηματογράφο το μελόδραμα, το μιούζικαλ και γενικά οι ανάλαφρες ταινίες. Στόχος αυτών των ταινιών είναι μέσα από τη λήθη των πρόσφατων δεινών, να ξεχάσει ο κόσμος τις καθημερινές δυσκολίες. Ελάχιστες ταινίες γίνονται για τη δεκαετία του 1940, κυρίως για τον ελληνοϊταλικό πόλεμο και την κατοχή (όχι για εμφύλιο), με τρόπους που ανάγονται στη μετεμφυλιακή πραγματικότητα και τη λογοκρισία του εθνικόφρονος κράτους. Τονίζεται δηλαδή η αυτοθυσία των Ελλήνων αξιωματικών, ο υπερταξικός χαρακτήρας της αντίστασης, η ενότητα και η εθνική ομοψυχία, καθώς και ο ρόλος του ελληνικού στρατού, του ατομικού ηρωισμού και των σαμποτέρ, που έρχονται από το αρχηγείο της Μέσης Ανατολής. Αντίθετα υπάρχει συνειδητή αποσιώπηση των δωσιλογικών κυβερνήσεων, των ταγμάτων ασφαλείας, της αντίστασης της Αριστεράς (εαμικής αντίστασης) και οποιουδήποτε θέματος, που θεωρούνταν ότι μπορούσε να διχάσει το λαό.⁸²

Την περίοδο της λογοκρισίας της χούντας (1967-1974), παρότι συνεχίζουν οι ανάλαφρες ταινίες, παρατηρείται μια στροφή στην ελληνική ιστορία. Εμφανίζονται παραγωγές πολεμικών ιστορικών ταινιών, που εξυμνούν το «ένδοξο παρελθόν του γένους». Μέσα σε αυτές υπάρχουν και ταινίες για την κατοχή, την αντίσταση και το

⁷⁸ R. Rosenstone, *Η ιστορία στον κινηματογράφο, ο κινηματογράφος στην ιστορία*, ό.π., 17-21.

⁷⁹ Ε. Λεμονίδου, *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη...*, ό.π., 183.

⁸⁰ Γ. Ανδρίτσος, *Κινηματογράφος και ιστορία...*, ό.π., 289.

⁸¹ Γιάννης Βαγγελοκόστας, «Η μνήμη της αριστερής ήττας στον μεταπολιτευτικό κινηματογράφο: Η Κάθοδος των εννιά από το χαρτί στην οθόνη», στο Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Κωστούλα Καλούδη (επιμ.), *Θεάτρου Πόλις, Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, Τεύχος 5-7 (Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2019-2021, 64. Γενικά υπάρχει απροθυμία των χωρών της Ευρώπης να αντιμετωπίσουν το παρελθόν με ειλικρίνεια και κριτική διάθεση, συγκαλύπτοντας οδυνηρά γεγονότα του πολέμου. Στον ελληνικό κινηματογράφο η προβληματική διαχείριση των πτυχών της κατοχής και του εμφυλίου, λόγω της μετεμφυλιακής πραγματικότητας και της προοπτικής του εύκολου κέρδους, θα στρέψουν τους παραγωγούς σε προϊόντα λαϊκής κατανάλωσης, αποκλείοντας τον κοινωνικό προβληματισμό και την ανάδειξη των σκοτεινών πλευρών του παρελθόντος, Χριστίνα Μπράβου, «Ο “Θίασος” του Θόδωρου Αγγελόπουλου στη συγκυρία της πρώιμης μεταπολεμικής περιόδου και η συμβολή του στη διαμόρφωση της ιστορικής μνήμης», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Ίχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 221-222.

⁸² Ε. Λεμονίδου, ό.π., 184-186.

Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, με τους ίδιους όμως κανόνες των προηγούμενων δεκαετιών, δηλαδή την παρουσίαση της Αντίστασης ως έργο αποκλειστικά του στρατού και την αποσιώπηση της Αριστεράς. Οι ταινίες αυτές εξυπηρετούν την αντικομμουνιστική προπαγάνδα του ψυχρού πολέμου και του επίσημου κράτους. Εξυμνούνται οι ιερείς, ο στρατός και οι κοινοτάρχες, ενώ οι Αριστεροί εμφανίζονται ως μοχθηροί, κοινοί εγκληματίες και εχθροί του κράτους, που επιδιώκουν την σλαβική επιβολή στη Βόρειο Ελλάδα (σλαβοκομμουνιστικός κίνδυνος).⁸³

Η επίσημη απεικόνιση της δεκαετίας του 1940 θα αμφισβητηθεί μέσα στην επταετία από σκηνοθέτες, όπως ο Θόδωρος Αγγελόπουλος (Αναπαράσταση, 1970), ο Αλέξης Δαμιανός (Ευδοκία, 1971) και ο Παντελής Βούλγαρης (Το προξενιό της Άννας, 1972), χωρίς όμως να προβάλλουν την επίσημη εκδοχή της Αριστεράς. Η πρώτη επίσημη προσπάθεια και ολοκληρωμένη αμφισβήτηση της επίσημης ιστορίας θα γίνει με την ταινία «Ο Θίασος» του Θόδωρου Αγγελόπουλου το 1975.⁸⁴ Οι σκηνοθέτες πλέον επιδιώκουν μεγαλύτερη πολυφωνία, ανοιχτή και αναστοχαστική διαχείριση του παρελθόντος. Για αυτούς η μνήμη μετατρέπεται σε πεδίο έρευνας.⁸⁵

Με την εγκαθίδρυση της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας δυτικού τύπου το 1974 και την πτώση της χούντας, οι ηττημένοι θέλουν να προβάλλουν την δική τους αφήγηση, που ήταν αποκλεισμένη, για την κρίσιμη δεκαετία του 1940, απέναντι στην αφήγηση των νικητών, σε περίοδο που απονομιμοποιείται η εθνικοφροσύνη και ο αντικομμουνισμός και απελευθερώνονται οι καταπιεσμένες μνήμες. Αυτό το έργο, της αφήγησης των ηττημένων, το αναλαμβάνουν να το φέρουν σε πέρας οι σκηνοθέτες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, εστιάζοντας στις ταινίες τους στα μαρτύρια του μετεμφυλιακού κράτους (εκτελέσεις, εξορίες κ.α.).⁸⁶ Βέβαια οι ταινίες που γυρίστηκαν μέχρι το 1982 προσπερνούν βιαστικά τον εμφύλιο και επικεντρώνονται στις διώξεις των ηττημένων από το μετεμφυλιακό κράτος. Ο εμφύλιος συνδέεται με τα Δεκεμβριανά και την κατοχή αλλά και με όσα προηγήθηκαν, με την κύρια ευθύνη να βαρύνει τη δεξιά παράταξη και τους ξένους. Σε αυτές τις ταινίες δεν υπάρχει προσπάθεια ανίχνευσης των αιτιών που προκάλεσαν τον εμφύλιο πόλεμο, επειδή σε πρώτη μοίρα περνάει πλέον η δυνατότητα της Αριστεράς να προβάλλει τη δική της αφήγηση.⁸⁷ Γενικά την περίοδο της μεταπολίτευσης, τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του 1990, κυριαρχεί η συναινετική προσέγγιση της δεκαετίας του 1940, λόγω ανάγκης αποκατάστασης της ενότητας, που έχει διαρραγεί από διχαστικές συγκρούσεις. Εμφανίζεται βέβαια η Αντίσταση στο εθνικό αφήγημα και προβάλλεται ως αγώνας σύσσωμου του ελληνικού έθνους, όμως ταυτόχρονα αποσιωπώνται οι προβληματικές πτυχές, όπως οι συνεργασίες Ελλήνων με τους κατακτητές, η

⁸³ Ε. Λεμονίδου, *ό.π.*, 188-190. Στη δικτατορία, επειδή ο κινηματογράφος είναι εργαλείο ιδεολογικής διαμόρφωσης, εξυπηρετώντας την κυρίαρχη ιδεολογία, προωθεί συγκεκριμένα πρότυπα, παρουσιάζοντας τους αντιπάλους ως απειλή για την κοινωνική συνοχή, ενώ τους εκπροσώπους της εξουσίας ως φορείς της τάξης και της σταθερότητας, Λ. Φλιτούρης, «Εικόνες του διχασμού....», *ό.π.*, 15.

⁸⁴ Ε. Λεμονίδου, *ό.π.*, 192-193.

⁸⁵ Λ. Φλιτούρης, «Εικόνες του διχασμού....», *ό.π.*, 15-16.

⁸⁶ Γ. Ανδρίτσος, *Κινηματογράφος και ιστορία...*, *ό.π.*, 289-290, Γ. Ανδρίτσος, «Ο εμφύλιος στη μεγάλη οθόνη από το 1974 έως το 1989.....», *ό.π.*, 38-39. Την περίοδο της πρώιμης μεταπολίτευσης (1974-1981) η μεταδικτατορική Δεξιά επιλέγει τη θέση της λήθης και όχι της αναθεώρησης. Οπότε το αίτημα της επαναφήγησης της πρόσφατης ιστορίας θα το εκφράσουν οι σκηνοθέτες του Ν.Ε.Κ.. Με τις ταινίες του Θ. Αγγελόπουλου, του Π. Βούλγαρη και άλλων και με όχημα τη μνήμη της Αριστεράς θα επέλθει η «Κινηματογραφική Εκδίκηση των Ηττημένων», Γιάννης Βαγγελοκόστας, «Η μνήμη της αριστερής ήττας στον μεταπολιτευτικό κινηματογράφο.....», *ό.π.*, 64-65.

⁸⁷ Γ. Ανδρίτσος, «Ο εμφύλιος στη μεγάλη οθόνη από το 1974 έως το 1989.....», *ό.π.*, 53-54.

εξόντωση των Ελλήνων Εβραίων και η στάση των μειονοτήτων, λόγω κινδύνου της ενότητας του έθνους.⁸⁸

⁸⁸ Ε. Λεμονίδου , *ό.π.*, 194-195.

Κεφάλαιο 3. Θόδωρος Αγγελόπουλος

3.1. Βιογραφικά στοιχεία

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος γεννιέται το 1935 στην Αθήνα. Σπουδάζει νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών αλλά εγκαταλείπει τις σπουδές του επί πτυχίω για να σπουδάσει στη Σορβόνη γαλλική φιλολογία και φιλμογραφία. Παρακολουθεί μαθήματα εθνολογίας, ενώ παράλληλα φοιτά στη σχολή κινηματογράφου IDHEC και παρακολουθεί στο Musée de l'Homme μαθήματα για σινεμά ντιρέκτ. Την περίοδο 1964-1967 επιστρέφει στην Ελλάδα και δουλεύει ως κριτικός στην εφημερίδα Δημοκρατική Αλλαγή με την Τόνια Μαρκετάκη και το Βασίλη Ραφαηλίδη, ενώ το 1969 εκδίδει το 1ο τεύχος του «Σύγχρονου Κινηματογράφου», ενός θεωρητικού περιοδικού για τον κινηματογράφο, με συνιδρυτή τον Βασίλη Ραφαηλίδη. Στην Μεγάλη Οθόνη συστήνεται το 1968 με την ταινία μικρού μήκους «Εκπομπή», αλλά τα βραβεία και οι διακρίσεις σε εσωτερικό και εξωτερικό θα αρχίσουν με την ταινία «Αναπαράσταση» το 1970. Σκοτώνεται το 2012 σε δυστύχημα, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας «Η άλλη θάλασσα» στη Δραπετσώνα.⁸⁹

3.2. Η εμφάνιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου

Μέχρι και τη δεκαετία του 1960 στην Ελλάδα κυριαρχεί ο λαϊκός κινηματογράφος, με το μελό και τη φαρσοκωμωδία. Επηρεασμένος από τον ανταγωνισμό με την επιθεώρηση, διαμορφώνει χαρακτηριστικά ενός πολιτικά ανώδυνου κινηματογράφου, που όμως κινδυνεύει να σβήσει τη συλλογική μνήμη της τραγικής περιόδου της δεκαετίας του 1940.⁹⁰ Η εμμονή στο μελόδραμα και την κωμωδία οφείλεται στο ότι απευθύνεται σε έναν κόσμο βασανισμένο, που βγήκε από τον πόλεμο, την κατοχή και τον εμφύλιο και που διψάει να ακούσει τη γλώσσα του και να ταυτιστεί με τους πρωταγωνιστές. Οπότε δεν συμφέρει τους σκηνοθέτες και τους παραγωγούς ταινιών να δείξουν στον κόσμο τη δυστυχία του, εξηγώντας του μάλιστα γιατί τα πέρασε. Πρέπει ο κόσμος να χαμογελάσει και να βρει διέξοδο από τις έγνοιες του.⁹¹ Κύρια χαρακτηριστικά αυτού του κινηματογράφου είναι οι ταινίες με πατριωτικά ή εθνικά ιστορικά θέματα, με μια συναινετική οπτική προς τα μοντέλα της κυρίαρχης ιδεολογίας. Στις ταινίες για το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (πόλεμος, κατοχή, αντίσταση), οι ερωτικές αφηγήσεις διαπλέκονται με κοινές και αποδεκτές αφηγήσεις του κυρίαρχου πολιτισμού. Η εθνική αντίσταση υποβαθμίζεται στο πλαίσιο μιας γενικόλογης εθνικής και πάνδημης συμμετοχής του ελληνικού λαού, ο ηρωισμός και η εθνική ομοψυχία παρουσιάζεται ως βιολογική ιδιότητα του Έλληνα, ο στρατός είναι ο θεματοφύλακας της πατρίδας, με εξαιρετικά ελάχιστες εξαιρέσεις ταινιών να αναφέρονται σε πραγματικότητες, που έχουν βιωθεί από το κοινό της εποχής, όπως ο δωσιλογισμός, οι εμφύλιες συγκρούσεις ή η διάψευση ελπίδων του μετακατοχικού κόσμου.⁹² Η χρυσή εποχή του λαϊκού κινηματογράφου είναι η

⁸⁹ Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, επίσημη ιστοσελίδα, ανάκτηση από <https://ees.org.gr/>. Πληροφορίες για τη βιογραφία, εργογραφία, βραβεία και φιλμογραφία του σκηνοθέτη βλέπε Αγγελόπουλος Θεόδωρος (THEO ANGELOPOULOS), επίσημη ιστοσελίδα, ανάκτηση από <http://www.theoangelopoulos.gr/>, Νίκος Κολοβός, *Θόδωρος Αγγελόπουλος. Οι πρώτες ταινίες*, Αιγόκερως, Αθήνα 2023, 213,215, Μαρία Κατσουνάκη (επιμ.), «Θόδωρος Αγγελόπουλος - Αφιέρωμα», *Η Καθημερινή*, *Επτά ημέρες*, 18/10/1988, 3-4.

⁹⁰ Σωτήρης Δημητρίου, «Από το “μελό” στον Αγγελόπουλο. Το πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται ο δημιουργός», στο *Η Καθημερινή*, *Επτά ημέρες*, (Αφιέρωμα Θόδωρος Αγγελόπουλος), 18/10/1988, 5-6.

⁹¹ Αглаΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Παπαζήση, Αθήνα 2006, 131-132.

⁹² Χρ. Δερμεντζόπουλος, «Ξεσπούν τα Δεκεμβριανά: Λαϊκός κινηματογράφος και τραυματικό παρελθόν», *ό.π.*, 70-71.

δεκαετία του 1960, στην οποία λειτουργεί ως κύριος τελεστικός μηχανισμός κοινωνικής παραγωγής και αναπαραγωγής στερεοτύπων, ιδεολογίας, μυθολογιών και κοινωνικών στάσεων. Αποτέλεσμα αυτού είναι από τη μία να οδηγήσει στη λήθη της τραγικής μνήμης της δεκαετίας του 1940, από την άλλη να βοηθήσει στην αντιμετώπιση των δυσκολιών της νέας πραγματικότητας και να οδηγήσει στη συναίνεση του μικροαστικού ιδεώδους.⁹³ Κύριο χαρακτηριστικό της περιόδου του λαϊκού κινηματογράφου, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, είναι η απουσία πολιτικών ταινιών και η ανάπτυξη διασκεδαστικών ταινιών, λαϊκών μελοδραμάτων και ψευδοκοινωνικών έργων, άσχετα με την πρόσφατη πραγματικότητα.⁹⁴ Θέλοντας να στηρίξει την ιδεολογία και τους κατασταλτικούς μηχανισμούς του κράτους, υπερτονίζει με χαρακτηριστικά λαϊκισμού το ηρωικό στοιχείο και την «ελληνική λεβεντιά» και προβάλλει επαναληπτικά αρχέτυπα ξένα προς το πολιτιστικό σώμα της Ελλάδας, όπως το όνειρο μετανάστευσης στις Η.Π.Α., την έλλειψη ταξικών συγκρούσεων και την απατηλή εντύπωση της ψευδοευημερίας και ελπίδας για μελλοντική άνοδο.⁹⁵ Βέβαια η αποχή των ταινιών αυτού του είδους από την προβολή της δυσάρεστης πραγματικότητας οφείλεται στο ότι απευθύνεται σε ένα ταλαιπωρημένο κοινό, που θέλει να ξεχάσει τα βάσανα του πολέμου και του εμφυλίου και επιζητά έργα ανώδυνα και διασκεδαστικά, που θα του προβάλλουν το όνειρο της φυγής από τη μιζέρια της καθημερινότητας.⁹⁶

Μετά την κορύφωσή του, ο λαϊκός κινηματογράφος φτάνει στα όριά του, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, λόγω της τηλεόρασης και της ιδιωτικής διασκέδασης, που προσφέρεται στο λαϊκό κοινό του κινηματογράφου.⁹⁷ Βέβαια η περίοδος αμφισβήτησης του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου (στο εξής Π.Ε.Κ.) έχει αρχίσει ήδη από το 1965, όταν νέα γενιά σκηνοθετών θέλει να σπάσει τα κλισέ και να γκρεμίσει το μύθο της εξωραϊσμένης ελληνικής κοινωνίας, που προβάλλει το μεγαλοαστικό πρότυπο ζωής.⁹⁸ Τη δεκαετία του 1970, εμφανίζονται σκηνοθέτες από το εξωτερικό (Κούνδουρος, Δαμιανός), που καταργούν την επίδραση της επιθεώρησης στον κινηματογράφο και τον ηθοποιό σαρ και δίνουν έμφαση στον κοινωνικό ρεαλισμό και τον εθνικό κινηματογράφο. Επίσης λόγω της δικτατορίας και

⁹³ Χρ. Δερμεντζόπουλος, «Ξεσπούν τα Δεκεμβριανά», *ό.π.*, 74-75. Ο λαϊκός ή εμπορικός κινηματογράφος (1950-1975), δημιουργώντας παραστάσεις, που συμφωνούσαν με την εικόνα της κυρίαρχης ιδεολογίας για τον λαϊκό πολιτισμό και τη λαϊκή κουλτούρα, συνέβαλε στην αποδοχή και τη συναίνεση των λαϊκών στρωμάτων προς τη νέα πραγματικότητα της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Το σύνολο της ιδεολογικής του δομής ταυτίζεται με τις κυρίαρχες ιδεολογικές δομές της εποχής, κυριαρχώντας και λειτουργώντας ως λαϊκό θέαμα στις παρυφές της κυρίαρχης ιδεολογίας, αποφεύγοντας συνειδητά την αναφορά στην πολιτική συγκυρία, Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950-1975)», *Ουτοπία*, 90 (Μάιος-Ιούνιος), 149-150. Ο λαϊκός κινηματογράφος ονομάστηκε και εμπορικός ή κινηματογράφος του παραγωγού. Επίσης ονομάστηκε απαξιωτικά και Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (Π.Ε.Κ.), από τους εκπροσώπους του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Ν.Ε.Κ.), που θα εμφανιστούν τη δεκαετία του 1970, Χρ. Δερμεντζόπουλος, «Ταινίες για όλη την οικογένεια. Ο λαϊκός κινηματογράφος στην Ελλάδα (1950-1975)», στο Χρ. Δερμεντζόπουλος, Γιάννης Παπαθεοδώρου (επιμ.), *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*, Ορρortuna, Πάτρα 2021, 434.

⁹⁴ Α. Μητροπούλου, *ελληνικός κινηματογράφος*, *ό.π.*, 241.

⁹⁵ Αγγελική Κόκκαλη, «Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 92-93, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, 1997, 129.

⁹⁶ Α. Μητροπούλου, *ό.π.*, Α. Κόκκαλη, «Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα», *ό.π.*

⁹⁷ Χρ. Δερμεντζόπουλος, «Ταινίες για όλη την οικογένεια», *ό.π.*, 446-447.

⁹⁸ Α. Κόκκαλη, *ό.π.*, 130.

της λογοκρισίας χρησιμοποιούν τον συμβολισμό.⁹⁹ Έτσι εμφανίζεται μέσα στη δικτατορία ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (στο εξής Ν.Ε.Κ.) και μοιραία εκδηλώνεται πιο φανερά μετά την πτώση της χούντας. Η εμφάνισή του μάλιστα συνδέεται με την ίδρυση του περιοδικού «Σύγχρονος Κινηματογράφος» το 1969, που αποτελεί συνέχεια του απαγορευμένου από τη χούντα περιοδικού «Ελληνικός Κινηματογράφος», και την προβολή της ταινίας του Θόδωρου Αγγελόπουλου «Αναπαράσταση» το 1970-1971.¹⁰⁰

Η δυναμική εμφάνιση του Ν.Ε.Κ. αποδεικνύεται στη συνέχεια ένα συλλογικό κίνημα, που αμφισβητεί τις δομές οργάνωσης του Π.Ε.Κ., όπως είναι ο εμπορικός κινηματογράφος και ο πρωταρχικός ρόλος του παραγωγού. Εκφράζει έναν καταγγελτικό πολιτικό λόγο, υπηρετεί τον κινηματογράφο του δημιουργού και αναπτύσσει τα χαρακτηριστικά ενός εθνικού κινηματογράφου.¹⁰¹ Υιοθετεί τη μη γραμμική αφήγηση, ταυτίζει το τοπίο με την ψυχολογία των ηρώων και αποτυπώνει το μελαγχολικό τοπίο της Ελλάδας, μιας χώρας που πληγώνει τους ανθρώπους και που είναι δύσκολο να ζεις.¹⁰² Αποκτάει έναν ισχυρό δεσμό με την ελληνική ιστορία, αντιμετωπίζει το εμφυλιακό τραύμα και πενθεί την ήττα του αριστερού κινήματος, φωτίζοντας αποσιωπημένες και διαστρεβλωμένες πτυχές του εθνικού παρελθόντος. Η ανάπτυξη του Ν.Ε.Κ. συνδέεται προπάντων με αλλαγές στις κυρίαρχες μεταπολεμικές αφηγήσεις τις επόμενες δεκαετίες, όπως την πτώση του Τείχους το 1989, την κατάρρευση του υπαρκτού σοσιαλισμού, την εξαφάνιση της ψυχροπολεμικής Ευρώπης και την συμφιλίωση των αντιπάλων στην Ελλάδα, με τη συγκυβέρνηση της Αριστεράς με τη Δεξιά, την καύση των “Φακέλων” και το νομοσχέδιο για την άρση των συνεπειών του εμφυλίου.¹⁰³

Με την ταινία του Αγγελόπουλου «Ο Θίασος», το 1975, διαχωρίζεται ο εμπορικός (Π.Ε.Κ.) από τον νέο ποιοτικό και καλλιτεχνικό κινηματογράφο (Ν.Ε.Κ.).¹⁰⁴ Έως το 1978 οι σκηνοθέτες του Ν.Ε.Κ. κρατούν εχθρική στάση προς το εμπορικό κύκλωμα, όμως το 1978-1979 αναβιώνει ο εμπορικός κινηματογράφος λόγω συμμαχίας με τον Ν.Ε.Κ., με στόχο την επιστροφή των θεατών στις αίθουσες.¹⁰⁵

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εμφανίζεται ο Αγγελόπουλος, ο οποίος επηρεασμένος από το ιδεολογικοπολιτικό κλίμα της Ευρώπης και την τάση για

⁹⁹ Σ. Δημητρίου, «Από το “μελό” στον Αγγελόπουλο. Το πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται ο δημιουργός», *ό.π.*.

¹⁰⁰ Α. Κόκκαλη, *ό.π.*, 130, 133, 136, 138. Ο όρος Ν.Ε.Κ. δημοσιογραφικά πρωτοεμφανίστηκε στο τεύχος 3 του περιοδικού «Σύγχρονος κινηματογράφος», στα πλαίσια μιας συζήτησης του Θόδωρου Αγγελόπουλου με το Βασίλη Ραφαηλίδη, καθώς και σε σειρά άρθρων άλλων περιοδικών, Στάθης Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981), Ιστορία και πολιτική*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011, 37. Με την «Αναπαράσταση», που αποτέλεσε τη ληξιαρχική πράξη γέννησης του Ν.Ε.Κ., ο Αγγελόπουλος θέλησε να παρουσιάσει μια άλλη Ελλάδα, όχι αυτή, που παρουσίαζαν οι ταινίες μέχρι τότε, μια Ελλάδα του Ελύτη («...του ήλιου, μια Ελλάδα δοξαστική...»), αλλά μια Ελλάδα της ήττας, του Σεφέρη, Σπύρος Καπλανίδης, «Η ιστορία των χρόνων μου, Θόδωρος Αγγελόπουλος 1970», *EPT APXEIO*, 2004, (πρώτη προβολή 26/05/2005), Ντοκιμαντέρ, σκηνοθεσία – σενάριο Σταύρος Καπλανίδης.

¹⁰¹ Χρ. Δερμεντζόπουλος, «Ταινίες για όλη την οικογένεια», *ό.π.*, 447, Χρ. Δερμεντζόπουλος, «Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος.....», *ό.π.*, 145.

¹⁰² Στ. Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981).....*, *ό.π.*, 37.

¹⁰³ Μαρία Χάλκου, «Μνήμη, νοσταλγία και κοσμοπολιτισμός: ταινίες πολιτισμικής και ιστορικής κληρονομιάς (heritage films) στον ελληνικό κινηματογράφο», στο Μαρία Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Gutenberg, Αθήνα 2017, 262.

¹⁰⁴ Γιάννης Σολδάτος, *Συνοπτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2015-2020, 63, 78.

¹⁰⁵ Γ. Σολδάτος, *ό.π.*, 92.

φορμαλισμό, υπηρετεί τον πολιτικό κινηματογράφο, δουλεύοντας το υλικό του στο επίπεδο της γενικότητας, σαν ν' αναζητά τη βαθιά δομή και απορρίπτοντας το ρεαλισμό και την επικαιρότητα.¹⁰⁶

3.3. Φιλμογραφία

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος θα ολοκληρώσει 15 ταινίες, την πρώτη με τίτλο «Η Εκπομπή» το 1968 και την τελευταία με τίτλο «Η σκόνη του χρόνου» το 2008, ενώ δύο ταινίες θα μείνουν ημιτελείς, η «Forminx story» το 1965 και «Η άλλη θάλασσα» το 2012.¹⁰⁷ Σχεδόν όλες τις ταινίες του τις εντάσσει σε τέσσερις τριλογίες, την Τριλογία της Ιστορίας, έναν ιστορικό στοχασμό και μια μνήμη της συλλογικής τραυματικής εμπειρίας, την Τριλογία της Σιωπής, μια στροφή στον αλληγορικό και εσωτερικό στοχασμό, την Τριλογία των Συνόρων, μια αναμέτρηση με την μετανάστευση και την απώλεια και την Τριλογία της Μοντέρνας Ελλάδας, έναν στοχασμό γύρω από την ιστορία και την ανθρώπινη μοίρα.¹⁰⁸

3.4. Η σχέση του Θόδωρου Αγγελόπουλου με την Ιστορία

Πιθανόν να υπάρχουν στον Ευρωπαϊκό κινηματογράφο μόνο τέσσερις σκηνοθέτες, που η εθνική τους ιστορία να τους είναι τόσο σημαντική και να αποτελεί σε τέτοιο βαθμό το κεντρικό τους θέμα: Luchino Visconti, Carlow Saura, Andrzej Wajda και Θόδωρος Αγγελόπουλος.¹⁰⁹ Ο Αγγελόπουλος είναι εμπνευσμένος και δέσμιος της ιστορίας, ακροατής και οραματιστής της. Όλα τα φιλμικά του κείμενα έχουν άμεση ή έμμεση αναφορά με την ιστορία των χωρών και των ανθρώπων, που αναφέρονται.¹¹⁰ Βέβαια αν και χαρακτηρίζεται ως ο «σκηνοθέτης» της ιστορίας, δεν αποτυπώνει ηρωικές πράξεις αλλά αναζητά με την ευαισθησία του καλλιτέχνη τις ταπεινές ιστορίες των μικρών άγνωστων ηρώων, που ζουν στις παρυφές της ιστορίας, υποφέρουν, νοσταλγούν και παλεύουν με τους προσωπικούς δαίμονές τους.¹¹¹

¹⁰⁶ Σ. Δημητρίου, «Από το “μελό” στον Αγγελόπουλο...», *ό.π.*.

¹⁰⁷ Θεόδωρος Αγγελόπουλος (THEO ANGELOPOULOS), επίσημη ιστοσελίδα, ανάκτηση από <http://www.theoangelopoulos.gr/>. Για φιλμογραφία βλέπε επίσης Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος – Theo Angelopoulos*, 53ο Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2012, 173-319, Νίκος Κολοβός, *Θόδωρος Αγγελόπουλος. Οι πρώτες ταινίες*, Αιγόκερως, Αθήνα 2023, Ανδρέας Βούρτσης, Αλεξάνδρα Ασσαντουριάν, Χρήστος Χρυσανθόπουλος, «Από την κινηματογραφική ταινία στο κινηματογραφικό αρχείο: διασώζοντας την αρχειακή κληρονομιά του Θόδωρου Αγγελόπουλου», στο Χρ. Χρυσανθόπουλος, Ε. Λεμονίδου, Α. Ανδρέου (επιμ.), *Ίχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 62-63. Εξαιρετικά χρήσιμο υλικό υπάρχει στον επίσημο ιστότοπο Θόδωρος Αγγελόπουλος / Theo Angelopoulos στη διεύθυνση <https://www.theoangelopoulos.gr/>, μεταφρασμένο σε επτά γλώσσες, με πλήθος ψηφιοποιημένα τεκμήρια, Α. Βούρτσης, Α. Ασσαντουριάν, Χρ. Χρυσανθόπουλος, «Από την κινηματογραφική ταινία στο κινηματογραφικό αρχείο...», *ό.π.*, 54-56.

¹⁰⁸ Βούρτσης, Ασσαντουριάν, Χρυσανθόπουλος, «Από την κινηματογραφική ταινία ...», *ό.π.*, 62.

¹⁰⁹ Wolfram Schütte, «Ένας τοπογράφος χρονοταξιδευτής», THEOANGELOPOULOS, ανάκτηση από <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/11.pdf>.

¹¹⁰ Νίκος Κολοβός, «Συνομιλία με την ιστορία. Η Ελλάδα των τελευταίων εξήντα χρόνων στο έργο του Αγγελόπουλου», *ό.π.*, 9.

¹¹¹ Μαρία Δασκαλάκη, «Προσεγγίζοντας το κινηματογραφικό σύμπαν του Αγγελόπουλου με οδηγό τη μουσική της Ελένης Καραϊνδρου», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Ίχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 234. Το προσωνύμιο «σκηνοθέτης της ιστορίας» του αποδόθηκε μετά την επιτυχία της ταινίας «Ο Θίασος», γιατί λογικά ο Αγγελόπουλος καταπιείστηκε με περίοδο και πλευρά της ελληνικής ιστορίας, που μέχρι τότε αποτελούσε απαγορευμένη περιοχή, διαμορφώνοντας ένα νέο και ιδιαίτερο μοντέλο πολιτικού κινηματογράφου παρά έναν νέο ιστορικό κινηματογράφο. Αναπαριστά τα εξόριστα κομμάτια της ιστορίας ή και τα αφήνει να αναπαραχθούν από μόνα τους, Ειρήνη Στάθη, «Ένας κινηματογράφος της ποίησης και της ιστορίας», στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος – Theo Angelopoulos*, 53ο Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2012, 11, Ειρήνη

Ασχολείται όχι με αυτά που ξέρουν όλοι, αλλά με αυτό που δεν ξέρουν ότι το γνωρίζουν, όχι με το εμφανές, αλλά με αυτό που είναι κρυμμένο στις σκοτεινές γωνίες της ιστορίας, με τις ιστορίες των μικρών ηρώων, που είναι πάντοτε οι ίδιοι και ανώνυμοι.¹¹² Στο έργο του υπάρχει η διάθεση καταγραφής της ιστορίας των αποκλεισμένων, των εξόριστων, των σιωπηλών και αφανών, στη ζωή των οποίων συμπυκνώνεται η τραγικότητα της ιστορίας.¹¹³ Οι ταινίες του μπορεί να φτιάχνονται βασιζόμενες στο ιστορικό υλικό, όμως δεν είναι μόνο εντός ιστορίας αλλά αποτελούν στοχασμό για αυτήν. Επηρεάζουν την ιστορική κουλτούρα της Μεταπολίτευσης και τον τρόπο θέασης της ιστορίας, όχι προβάλλοντας μια προφητική για το μέλλον ιστορία, ούτε μια ιστορία που οργανώνεται με αιτιώδεις σχέσεις, που εμφανίζει τα γεγονότα του παρελθόντος ως αλυσίδα (ενδεχομενικότητα της ιστορίας), γιατί αυτή είναι η ιστορία που τη γράφουν οι ιστορικοί. Στον Αγγελόπουλο τα γεγονότα σχετίζονται με τα προηγούμενα ηθικά, συμβολικά και μεταπλάθονται κινηματογραφικά ως «τύποι».¹¹⁴

Ήδη από την πρώτη του τριλογία, την Τριλογία της Ιστορίας, «Μέρες του '36» (1972), «Ο Θίασος» (1975) και «Οι Κυνηγοί» (1977), ο Αγγελόπουλος στηρίζεται σε ιστορικά γεγονότα της Ελλάδας της περιόδου 1936-1977. Όμως δεν εξιστορεί ή αναπαριστά τα επίσημα γεγονότα, ούτε κάνει απολογισμούς, μετρώντας νίκες και ήττες, αλλά προσπερνά την κοινοτοπία.¹¹⁵ Ξεθάβει το πτώμα της αντίστασης¹¹⁶ και προβάλλει το αριστερό αφήγημα για τη δεκαετία του 1940 (εξορίες, εκτελέσεις κ.α.), χωρίς να αναζητά αδυναμίες και λάθη, που οδήγησαν στην ήττα του εαμικού κινήματος, αποδίδοντας αποκλειστική ευθύνη στους Άγγλους και τους Αμερικάνους.¹¹⁷ Στο έργο του δεν αποτυπώνει απλά ιστορικά γεγονότα αλλά τα επαναδιατυπώνει ως αρχειακές ανασυνθέσεις, κινηματογραφικές μαρτυρίες ενός παρελθόντος, που παραμένει ενεργό και ανοιχτό σε επανερμηνείες. Ο θεατής δεν καλείται απλώς να παρακολουθήσει ιστορία αλλά να τη βιώσει και να την αφογκραστεί ως βαρύτητα, που επικάθεται στο παρόν.¹¹⁸ Η αφήγηση του δεν υπακούει σε γραμμική ιστορική αφήγηση αλλά αποδομεί τον συμβατικό χρόνο, αναδεικνύοντας το βίωμα, τη μνήμη, το μύθο και την ιστορία ως συγχωνευμένα επίπεδα. Στις ταινίες του συναντιούνται το παρόν, το παρελθόν και ο μύθος, ανατρέποντας τα όρια μεταξύ ιστορικού και μυθικού χρόνου. Συνδέεται το ατομικό βίωμα με τη συλλογική μνήμη και προτείνεται ένας τρόπος να γίνεται η ιστορία, όχι μέσα από τη γνώση αλλά από τη μνήμη και το συναίσθημα.¹¹⁹ Δύο στοιχεία

Στάθη, «Θόδωρος Αγγελόπουλος: Ταξίδι στα όρια της ιστορίας», *THEOANGELOPOULOS*, ανάκτηση από <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/19.pdf>.

¹¹² Ειρήνη Στάθη, «Ένας κινηματογράφος της ποίησης και της ιστορίας», *ό.π.*, 11, Ειρήνη Στάθη, «Θόδωρος Αγγελόπουλος: Ταξίδι στα όρια της ιστορίας», *ό.π.*

¹¹³ Α. Βούρτσης, Α. Ασσαντουριάν, Χ. Χρυσανθόπουλος, «Από την κινηματογραφική ...», *ό.π.*, 48.

¹¹⁴ Αντώνης Λιάκος, «Η προφητική ιστορία του Θόδωρου Αγγελόπουλου», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Τχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 83-84, Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Γιώργος Κόκκινος, Ανδρέας Ανδρέου, «Εισαγωγή: Τχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Τχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 15.

¹¹⁵ Ειρήνη Στάθη, «Ένας κινηματογράφος της ποίησης και της ιστορίας», *ό.π.*, 11.

¹¹⁶ Γιάννης Σολδάτος, *Συνοπτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, *ό.π.*, 85.

¹¹⁷ Γιώργος Ανδρίτσος, *Κινηματογράφος και ιστορία...*, *ό.π.*, 240.

¹¹⁸ Ανδρέας Βούρτσης, Αλεξάνδρα Ασσαντουριάν, Χρήστος Χρυσανθόπουλος, «Από την κινηματογραφική ταινία στο κινηματογραφικό αρχείο: διασώζοντας την αρχειακή κληρονομιά του Θόδωρου Αγγελόπουλου», *ό.π.*, 48-49.

¹¹⁹ Sylvie Rollet, «Facing history: rhythms and forms of time in Angelopoulos' work», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Τχνη αιωνιότητας. Θόδωρος*

συνθέτουν την ιδιαιτερότητα στο έργο του Αγγελόπουλου. Κατά πρώτον το έργο αναπτύσσει στο πλαίσιο της ποίησης και της πραγματικότητας έναν στοχασμό επικό και λυρικό σε σχέση με την ιστορία της Ελλάδας και την Ελλάδα μέσα στην ιστορία. Κατά δεύτερον μέσα από μια ρεαλιστική γραφή συνδυάζει τον κινηματογράφο με το θέατρο, με στόχο μια πρωτότυπη αντίληψη της ιστορικής πραγματικότητας, όπως τη συλλαμβάνει η ιστορία, όχι μόνο ως νόηση αλλά και αντίληψη, κατανόηση δια της συμμετοχής. Η ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας συγγέεται με την ιστορία μιας ατελείωτης προδοσίας της άρχουσας τάξης, με την ιστορία των μακροχρόνιων παθών των καταπιεσμένων τάξεων, με έναν αμφίβολο αγώνα των ανταρτών/επαναστατών. Για τον Αγγελόπουλο μετά τη Μεταπολίτευση, παρότι η δικτατορία έχει παρέλθει, η κατάσταση δεν έχει αλλάξει. Η Δεξιά βασιλεύει και μετά τον εμφύλιο κυβερνά με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο. Η δημοκρατία αυτή είναι μια κοινοβουλευτική δικτατορία, που είναι παραδομένη στον φιλελευθερισμό και έχει επηρεαστεί από τον καταναλωτισμό και την κρίση ιδεολογιών.¹²⁰

Η αντιηρωική διάθεση των ταινιών του Αγγελόπουλου και η άρνηση του τελευταίου να εμπλακεί μέσα από αυτές σε απολογισμούς νικών και ηττών και σε απόδοση ευθυνών για την ήττα του εαμικού κινήματος, οφείλεται στη διάθεση της γενιάς των Αριστερών την περίοδο από τη δεκαετία του 1970 και μετά. Μετά από τριάντα χρόνια σιωπής και κατάπνιξης της μνήμης, οι Αριστεροί θέλουν να δουν τον δικό τους αγώνα, τον άγριο διωγμό τους και τους ήρωες της δικής τους πλευράς. Ως εκ τούτου, οι ταινίες επικεντρώνονται σε στοιχεία, που συγκεντρώνουν τη συναίνεση του κόσμου της Αριστεράς, αποφεύγοντας να ανοίξουν το καυτό ζήτημα των ευθυνών της ηγεσίας του Κ.Κ.Ε. για την ήττα. Με την αποκατάσταση της δημοκρατίας και τη νομιμοποίηση των κομμουνιστικών κομμάτων, οι ηττημένοι του εμφυλίου για πρώτη φορά έχουν τη δυνατότητα να καταθέσουν τη δική τους άποψη, καταρρίπτοντας τις συκοφαντίες των νικητών της Δεξιάς. Η αναζήτηση των ευθυνών από την Αριστερά, που έχει χρόνια διώξεων, περνά σε δεύτερη μοίρα, καθιστώντας δύσκολη την αναγνώριση λαθών και ευθυνών.¹²¹

Ενδιαφέρον παράλληλα παρουσιάζει η σχέση της ιστορίας με «Ι κεφαλαίο», η μεγάλη δηλαδή ιστορία, με τις προσωπικές ιστορίες των εκάστοτε χαρακτήρων στις ταινίες του. Στις πρώτες του ταινίες, όπως την «Αναπαράσταση», το «Θίασο» και τους «Κυνηγούς», επειδή τον ενδιαφέρει να κατανοήσει τη Δικτατορία, γυρίζει προς τα πίσω χρονικά, περιγράφοντας πως φτάνει η Ελλάδα στη δεκαετία του 1970 και πως προετοιμάζεται το πολιτικό και κοινωνικό κλίμα για την έλευση της χούντας. Οπότε στις ταινίες αυτές η μεγάλη ιστορία παραγκωνίζει τις προσωπικές ιστορίες των ηρώων. Η αλλαγή πλεύσης του Αγγελόπουλου θα συμβεί από την ταινία «Ταξίδι στα Κύθηρα», στην οποία τα πρόσωπα μπαίνουν μπροστά στο προσκήνιο και η μεγάλη

Αγγελόπουλος (1935-2012), Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 96. Κατά τον Γ. Κόκκινο, ο προσανατολισμός του σκηνοθέτη δεν είναι το παρελθόν αλλά το μέλλον είτε ως ελπίδα είτε ως υπαρξιακή αβεβαιότητα και φόβο, Γιώργος Κόκκινος, «Η σύγκλιση του ήπιου ιστορικού μεταμοντερνισμού με τη σύγχρονη κινηματογραφική θεωρία. Οι μετα-ιστορικές συντεταγμένες του έργου του Θόδωρου Αγγελόπουλου», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Τχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 121.

¹²⁰ Μπαρτελεμί Αμανγκάλ, «Μια ποιητική της ιστορίας», στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος – Theo Angelopoulos*, 53ο Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2012, 27-28. Βλέπε επίσης Amengual Barthelemy, «Μια ποιητική της ιστορίας», *THEOANGELOPOULOS*, ανάκτηση από <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/17.pdf>. Από την ταινία «Ταξίδι στα Κύθηρα» και μετά ο Αγγελόπουλος θα αφήσει τα μεγάλα ιστορικά γεγονότα και θα στραφεί σε ταινίες πιο ανθρωποκεντρικές, Γιάννης Σολδάτος, *ό.π.*, 109.

¹²¹ Γ. Ανδρίτσος, *Κινηματογράφος και ιστορία ...*, *ό.π.*, 240.

ιστορία αποτελεί την τοιχογραφία του βάθους, κάτι το οποίο θα χαρακτηρίζει και τις επόμενες ταινίες του.¹²²

3.5. Καινοτομίες και ιδιαίτερα τεχνικά χαρακτηριστικά στις ταινίες του Αγγελόπουλου

Ο Αγγελόπουλος στις ταινίες του χρησιμοποιεί το πλάνο (σεκάνς) μεγάλης διάρκειας (long take), ως φυσική επιλογή και ανάγκη, με στόχο να εντάξει το φυσικό χρόνο στο χώρο, δημιουργώντας μια ενιαία ενότητα χώρου-χρόνου (ήταν και ο λόγος σύγκρουσης του Έλληνα σκηνοθέτη με τον καθηγητή σκηνοθεσίας στη σχολή κινηματογράφου του Παρισιού). Ο χώρος γίνεται χρόνος και οι λεγόμενοι «νεκροί χρόνοι» ανάμεσα στη δράση μετατρέπονται σε ανάγκη, υπηρετώντας την αντίληψη του πλάνου ως ζωντανού κύτταρου.¹²³ Η σημασία του πλάνου μεγάλης διάρκειας, ως δείκτης συσχέτισης του χώρου και του χρόνου, φαίνεται καθαρά στο πέρασμα του χρόνου στις ταινίες του Αγγελόπουλου, που γίνεται αντιληπτό με τις μεταβολές στο χώρο, μέσα από μια διαδικασία «χρονοποίησης» του χώρου. Το παρόν και το παρελθόν γίνεται κατανοητό ως ενιαίο σύνολο, αναιρώντας κάθε έννοια γραμμικότητας του χρόνου.¹²⁴

Μέσα από μια τέτοια διαδικασία συγχωνεύονται το παρόν και το παρελθόν στο ίδιο πλάνο, οι χαρακτήρες κινούνται από το παρόν στο παρελθόν, μέσα από μια αίσθηση ρευστότητας του χρόνου, καταργώντας το γραμμικό χρόνο. Παράδειγμα μη γραμμικής αντιμετώπισης του χρόνου υπάρχει στην ταινία «Ο Θίασος», στην οποία από τις εκλογές του 1952 οι ήρωες μεταφέρονται στη δεκαετία του 1940 και αντίθετα.¹²⁵

Παράλληλα ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί την τεχνική του «κενού κάδρου», του «χώρου off». Στην ταινία «Μέρες του '36» από μια μισάνοιχτη πόρτα, το μάτι του θεατή ξεγλιστρά σε άλλο χώρο. Το μάτι του θεατή έλκεται από την άδεια καθραρισμένη εικόνα, αλλά η προσοχή του επικεντρώνεται στον εκτός κάδρου χώρο.¹²⁶

Γενικά στις ταινίες του διατηρεί την απόλαυση της βραδύτητας,¹²⁷ με αργόσυρτες εικόνες και βραδύ ρυθμό διαδοχής τους,¹²⁸ δίνοντας την δυνατότητα στον κινηματογραφικό φακό να εκτιμήσει τον χώρο και τον τόπο.¹²⁹

¹²² Αντώνης Μποσκοϊτης, «Θόδωρος Αγγελόπουλος: “Εμένα πάντοτε με συγκινούσε η εμμονή στον έρωτα”», *Lifo*, 27/04/2022. Μιλώντας ο Αγγελόπουλος σε μια συνέντευξη του για την ταινία του «Η σκόνη του χρόνου», αναφερόμενος στη σχέση της μεγάλης ιστορίας με την προσωπική ιστορία του καθενός, επισημαίνει ότι, όταν η μεγάλη ιστορία επεμβαίνει στη ζωή σου, σε διαμορφώνει και δεν μπορείς να την παραλείψεις, τότε η δική σου ιστορία (των παιδικών χρόνων) και η μεγάλη ιστορία έχουν την ίδια σημασία, αποτελώντας την προσωπική σου γεωγραφία. Με αυτόν το τρόπο εξηγεί ο Αγγελόπουλος και την έμφασή του στη δεκαετία του 1940, που είναι η ιστορία των παιδικών του χρόνων, ΡΙΚ, «Παρασκήνιο-Θόδωρος Αγγελόπουλος», *EPT APXEIO*, 2011, παραγωγή ΡΙΚ.

¹²³ Ειρήνη Στάθη, «Οι εικόνες γεννιούνται στα ταξίδια», *THEOANGELOPOULOS*.

¹²⁴ Γιώργος Κόκκινος, «Η σύγκλιση του ήπιου ιστορικού μεταμοντερνισμού με τη σύγχρονη κινηματογραφική θεωρία. Οι μετα-ιστορικές συντεταγμένες του έργου του Θόδωρου Αγγελόπουλου», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Τχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 118-119.

¹²⁵ E. Kosmidou, *ό.π.*, 166-167.

¹²⁶ Ειρήνη Στάθη, *Χώρος και Χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999, 193.

¹²⁷ Andrew Horton, “The master of slow cinema: Space and time—Actual, Historical, and Mythical—in the Films of Theo Angelopoulos”, *Cineaste*, 16.1 (Χειμώνας 2010), 23. Η «ποιητική του αργού βλέμματος» είναι ιδιαίτερα εμφανής στην ταινία «Το λιβάδι που δακρύζει», Γιώργος Κόκκινος, «Η σύγκλιση του ήπιου ιστορικού μεταμοντερνισμού με τη σύγχρονη κινηματογραφική θεωρία...», *ό.π.*, 118-119.

Παράλληλα ο κινηματογραφικός φακός του Αγγελόπουλου, μέσα από τα πλάνα τοπίων του ελληνικού χώρου, άγνωστων και παραγνωρισμένων, αποκαλύπτει «νησίδες μνήμης»: τόπους σε απομονωμένους οικισμούς παραδοσιακούς, πλάι σε επαρχιακές πόλεις, στο μεταίχμιο αλλαγής, σε μεγαλουπόλεις «καινούριες», χωρίς τα ίχνη της ιστορικής παράδοσης ή σε τόπους ενδιάμεσων διαδρομών, όπως σιδηροδρόμους, λιμάνια, εθνικές και επαρχιακές οδούς.¹³⁰

Στις ταινίες του συχνά ο Έλληνας σκηνοθέτης χρησιμοποιεί θεματικά μοτίβα ή και ονόματα ηρώων από τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, ιδιαίτερα από το μύθο των Ατρείδων και από το Θηβαϊκό Κύκλο. Από τα έργα, που απασχολούν τη συγκεκριμένη εργασία, έντονη παρουσία στοιχείων τραγικήςποίησης υπάρχει στην ταινία «Ο Θίασος» και στην ταινία «Το Λιβάδι που Δακρύζει».

Στην ταινία «Το Λιβάδι που Δακρύζει» υπάρχουν πολλές αναφορές στο μύθο των Ατρείδων και στο Θηβαϊκό κύκλο.¹³¹ Επηρεασμένος από το Θηβαϊκό Κύκλο και συγκεκριμένα από την Αντιγόνη του Σοφοκλή, ο Αγγελόπουλος, πλάθει το ρόλο της Ελένης. Ο αδιαπραγμάτευτος θρήνος της για τα δύο παιδιά της θυμίζει την περίπτωση του θανάτου του Ετεοκλή και του Πολυνείκη στην τραγωδία «Αντιγόνη». Τον μεν έναν τον θάβουν με τιμές, γιατί πολεμά για τη Θήβα, ενώ του άλλου το σώμα το αφήνουν άκλαυτο και άταφο, γιατί πρόδωσε την πατρίδα του. Έτσι και το σώμα του Γιάννη εκτίθεται σε κοινό θρήνο από τη Στρατιωτική Διοίκηση, μαζί με τις σωρούς των άλλων νεκρών, ενώ το σώμα του Γιώργου το αφήνουν άταφο και άκλαυτο σε απαγορευμένη περιοχή. Βέβαια, παρά τις απαγορεύσεις, η Ελένη θα μεταβεί στο χώρο, που κείται νεκρός ο γιος της και θα τον θρηνήσει, όπως οφείλει να κάνει μια μάνα για το παιδί της. Επίσης στην πλοκή της ταινίας κυριαρχεί η κατάρα του Σπύρου, την οποία το ζευγάρι φαίνεται να μην μπορεί να την αναστρέψει και, όπως οι τραγικοί ήρωες, θα οδηγηθεί στην καταστροφή και το θάνατο. Από το μύθο των Ατρείδων ο Αγγελόπουλος έχει υιοθετήσει το στοιχείο της προδοσίας, το οποίο είναι διάχυτο σε όλη την ταινία (προδοσία του γιου έναντι του πατέρα, της κοπέλας έναντι του συζύγου της, του μέλους του εργατικού συνδικάτου).

Στη ταινία «Ο Θίασος» ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί δύο κύρια δραματικά διακείμενα ως δομικές τεχνικές: το ένα προέρχεται από το λαϊκό θέατρο του 19^{ου} αιώνα (θεατρικό έργο «Γκόλφω η βοσκοπούλα», του Σπυρίδωνα Περεσιάδη, το 1893) και το άλλο από την αρχαία τραγωδία (την τριλογία «Ορέστεια» του Αισχύλου, τον 5^ο αιώνα). Η πρακτική αυτή θα υιοθετηθεί από τον Έλληνα σκηνοθέτη για να αποφύγει την λογοκρισία των συνταγματαρχών, όταν θα γυριστεί η ταινία.¹³² Χρησιμοποιεί την ονοματολογία των ηρώων και στοιχεία του σεναρίου από το μύθο των Ατρείδων. Ο Ορέστης, γιος του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, θα δολοφονήσει με τη βοήθεια του φίλου του Πυλάδη τη μητέρα του και τον εραστή της Αίγισθο, γιατί ο δεύτερος θα προδώσει τον πατέρα του στους Γερμανούς και θα τον εκτελέσουν. Βέβαια ο Αγγελόπουλος δεν θα επιμένει στο θέμα της δικαιοσύνης και δεν θα υποβάλει τον ήρωά του στο μαρτύριο των ερινυών, όπως ο Αισχύλος στον τραγικό

¹²⁸ Jeremy Carr, "Persistence of Vision: The Cinema of Theodoros Angelopoulos. An overview of the visionary Greek director on the occasion of a major retrospective in New York", *MUBI*.

¹²⁹ Βασίλης Ραφαηλίδης, *Πέρα από τον κινηματογράφο*, Τόμος 1, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 1999, 319.

¹³⁰ Φωτεινή Μαργαρίτη, «Το τοπίο του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ένα δοκίμιο για τη μνήμη του χώρου», *THEOANGELOPOULOS*.

¹³¹ Γ. Σολδάτος, *ό.π.*, 192.

¹³² E. Kosmidou, *ό.π.*, 165, 175.

του ήρωα, αλλά θα εστιάσει τον κινηματογραφικό του φακό στην εκδίκηση.¹³³ Ο τρόπος που σκοτώνει ο Ορέστης τον Αίγισθο, φορώντας τη στολή του Ε.Λ.Α.Σ. δηλώνει τη μεταφορά της εκδίκησης σε ιδεολογικό επίπεδο. Ο Ορέστης δεν σκοτώνει τη μητέρα του και τον εραστή της για να εκδικηθεί την απιστία αλλά και γιατί ο Αίγισθος είναι προδότης.¹³⁴ Στο τέλος της ταινίας θα εκτελεστεί ο Ορέστης αλλά ο Θίαςος θα επιβιώσει. Κατά την Isabelle Jordan ο παραλληλισμός της ταινίας με την αρχαία τραγωδία έχει ως μοναδικό στόχο να αφαιρέσει από την ταινία το στοιχείο της έκπληξης, που θα προκαλούσαν μικρά γεγονότα. Προβλέποντας το φόνο της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου από το γιο, ο θεατής έχει συγχωρέσει προκαταβολικά τα παιδιά για οποιοδήποτε έγκλημα.¹³⁵

Η αδελφή του Ορέστη, η πρώτη, που θα ανακαλύψει τη μοιχεία της μάνας και η μόνη που θα αντιδράσει στη σχέση της με τον Αίγισθο, θα παροτρύνει και θα βοηθήσει τους δύο άνδρες στην εκτέλεση της Κλυταιμνήστρας και του εραστή της, όπως και η συνονόματή της στην αισχύλεια τραγωδία «Ορέστεια».

Η πρώτη φορά, που θα γίνει φανερή η αναφορά της ταινίας στο μύθο των Ατρείδων, είναι με τη διήγηση του ονείρου από τη μάνα στον Ορέστη, νεοφερμένο από τη μονάδα του. Αυτό παραπέμπει σε αντίστοιχη εξιστόρηση έντονου και βίαιου ονείρου από την Κλυταιμνήστρα στην «Ορέστεια», πριν συναντήσει τον Ορέστη, ότι έχει γεννήσει ένα φίδι.¹³⁶ Επίσης έκδηλος ο παραλληλισμός της ταινίας με το μύθο των Ατρείδων γίνεται με την προσφώνηση της Ηλέκτρας προς τον αδελφό της με το όνομά του («Ορέστη»). Ο θεατής, από εκεί και πέρα, μπορεί ν' αναγνωρίσει και τα υπόλοιπα πρόσωπα, αν και στην ταινία δεν κατονομάζονται.¹³⁷ Το μόνο πρόσωπο που δεν υπάρχει στην τραγωδία του Αισχύλου, αλλά είναι κατασκευή του Αγγελόπουλου, είναι η Χρυσόθεμις, που θυμίζει περισσότερο Ισμήνη της τραγωδίας «Αντιγόνη» του Σοφοκλή. Υποταγμένη στην εξουσία, συμβιβασμένη με κάθε κατακτητή, απέχει από κάθε εξέγερση ή αντίσταση.¹³⁸

¹³³ Η «Ορέστεια» του Αισχύλου οδηγεί την κοινωνία σε πρόοδο, επειδή ο Ορέστης κρίνεται από το λαό για το μητροκτόνο έγκλημά του και η προσωπική εκδίκηση δίνει τη θέση της στη θεσμική δικαιοσύνη, κάτι που δεν συμβαίνει στην ταινία, Ε. Kosmidou, *ό.π.*, 175.

¹³⁴ Ε. Kosmidou, *ό.π.*, 177.

¹³⁵ Isabelle Jordan, «Για έναν επικό κινηματογράφο», *Positif*, τχ. 174, μετάφραση: Ινώ Ρόζου, Οκτώβριος 1975 και Isabelle Jordan, «Για έναν επικό κινηματογράφο», *THEOANGELOPOULOS*, ανάκτηση από <https://theangelopoulos.gr/keimeva/thiasos-1.pdf>.

¹³⁶ Ε. Kosmidou, *ό.π.*, 175, Ι. Jordan, «Για έναν επικό κινηματογράφο», *ό.π.*.

¹³⁷ Ι. Jordan, «Για έναν επικό κινηματογράφο», *ό.π.*.

¹³⁸ Ι. Jordan, «Για έναν επικό κινηματογράφο», *ό.π.*.

Κεφάλαιο 4. Περίοδος Δικτατορίας Μεταξά: Ο κινηματογράφος ως φορέας Δημόσιας και Πολιτισμικής Μνήμης

Με την περίοδο του Μεταξά ασχολούνται κυρίως τρεις ταινίες του Αγγελόπουλου, δύο από την Τριλογία της Ιστορίας, «Μέρες του '36» και «Ο Θίασος» και «Το Λιβάδι που Δακρύζει». Μάλιστα στις «Μέρες του '36» ο Έλληνας σκηνοθέτης, θέλοντας να κατανοήσει τη δικτατορία του Μεταξά, καταπιάνεται με την προηγούμενη περίοδο, που δημιουργεί τις συνθήκες και τις προϋποθέσεις ανάδειξής της.

Επειδή «Ο Θίασος» και οι «Μέρες του '36» γυρίζονται μέσα στη χούντα 1967-1974, με το φόβο της λογοκρισίας, υπάρχει διάθεση στις ταινίες αυτές, ιδιαίτερα στη δεύτερη, συγκαλυμμένου συσχετισμού της δικτατορίας των συνταγματαρχών με τη δικτατορία του Μεταξά, με στόχο να επικριθεί η δικτατορία του Παπαδόπουλου.¹³⁹ Η ταινία «Μέρες του '36» αναφέρεται στην Άνοιξη του 1936, που παρακμάζει η κοινοβουλευτική δημοκρατία και κυφορείται η δικτατορία του Μεταξά. Ο Αγγελόπουλος ανιχνεύει υλικό και μηχανισμούς, που οδηγούν στην δικτατορία, περιγράφοντας τους εκπροσώπους της εξουσίας ως «φασουλήδες», καρικατούρες, που γύρω από ένα τραπέζι ψάχνουν να βρουν μια λύση, που θα εξυπηρετεί πολιτικά τα δύο μεγάλα κόμματα της εποχής, που στηρίζουν την κυβέρνηση Μεταξά.¹⁴⁰

Μετά τις τελευταίες εκλογές του Μεσοπολέμου, στις 26 Ιανουαρίου 1936, τα δύο μεγάλα κόμματα αναδεικνύονται ισοδύναμα (143 έδρες οι Αντιβενιζελικοί με βασικό κόμμα το Λαϊκό και 141 οι Βενιζελικοί με βασικό κόμμα τους Φιλελεύθερους, σε σύνολο 300 εδρών) και το Κ.Κ.Ε. ρυθμιστής της κυβερνητικής πλειοψηφίας (15 έδρες). Οι άκαρπες όμως διαπραγματεύσεις μεταξύ του Λαϊκού Κόμματος και των Φιλελευθέρων, θα οδηγήσουν στον διορισμό κυβέρνησης Δεμερτζή και μετά το θάνατό του, μετά από παρέμβαση του βασιλιά Γεωργίου Β', στον διορισμό κυβέρνησης του Μεταξά. Βέβαια η κυβέρνηση αυτή θα χαρακτηριστεί ως μεταβατική λύση, μέχρι να λύσουν τα δύο μεγάλα κόμματα τα θέματα που τους δυσκολεύουν να συνασπιστούν, εξασφαλίζοντας ψήφο εμπιστοσύνης ή ανοχής από όλους, εκτός από το Κ.Κ.Ε. και τον Γεώργιο Παπανδρέου.¹⁴¹

Αφορμή για να περιγράψει αυτή την ταραχώδη εποχή και βασικό στοιχείο της πλοκής της ταινίας, είναι η δολοφονία ενός συνδικαλιστή από πρώην συνεργάτη της αστυνομίας και παλαιό ποινικό, ονόματι Σοφιανό, ο οποίος και συλλαμβάνεται για το λόγο αυτό. Όμως κατά την παραμονή του στη φυλακή, θα κρατήσει όμηρο έναν βουλευτή του Συντηρητικού Κόμματος (εννοείται του Λαϊκού Κόμματος),

¹³⁹ Α. Κόκκαλη, «Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα», *ό.π.*, 141. Η ταινία «Ο Θίασος» ξεκινάει την περίοδο του Μαρκεζίνη, πριν το Πολυτεχνείο. Το εγχείρημα είναι επικίνδυνο λόγω λογοκρισίας, γιατί η ταινία αναφέρεται στην περίοδο 1939-1952. Όμως πριν τα γυρίσματα συμβαίνουν τα γεγονότα του Πολυτεχνείου και το πραξικόπημα του Ιωαννίδη. Η ταινία αποφασίζεται να γίνει, γιατί έστω και αν απαγορευτεί, να παιχτεί στο εξωτερικό, Μιχάλης Δημόπουλος, Φρίντα Λιάπα, «Μια τεράστια οικογενειακή φωτογραφία», *THEOANGELOPOULOS*, συνέντευξη στο Θόδωρο Αγγελόπουλο, ανάκτηση από <https://theoangelopoulos.gr/avaluseis/2.pdf>.

¹⁴⁰ Γ. Σολδάτος, Συνοπτική ..., *ό.π.*, 70.

¹⁴¹ Γεώργιος Μαυρογορδάτος, «Μεταξύ δύο πολέμων. Πολιτική ιστορία 1922-1940», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ. 7^{ος} (Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, 29, Ιωάννης Κολιόπουλος, «Εσωτερικές και εξωτερικές εξελίξεις από την 1^η Μαρτίου 1935 ως την 28^η Οκτωβρίου 1940», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΕ' (Νεώτερος Ελληνισμός από το 1913 έως το 1941), Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1978, 374-375, Κώστας Κωστής, «Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας». *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πατάκης, Αθήνα 2024, 640.

προσωπικό φίλο του, τον Κριεζή και με την απειλή όπλου θα απαιτήσει την αποφυλάκισή του, θεωρώντας τον εαυτό του εξιλαστήριο θύμα. Η κυβέρνηση Μεταξά, που στέκεται όρθια λόγω του συμβιβασμού του Κέντρου (Φιλελεύθερων) και Δεξιάς (Λαϊκού Κόμματος), βρίσκεται σε αδιέξοδο. Αν ενδώσει στις απαιτήσεις του Σοφιανού και τον απελευθερώσει, θα σώσει τον Κριεζή, ικανοποιώντας το Συντηρητικό Κόμμα αλλά θα χάσει την στήριξη του Δημοκρατικού Κόμματος, που θεωρεί θέμα τιμής να μην υποκύψει η κυβέρνηση. Αν ικανοποιήσει τους Δημοκρατικούς και εκτελεστεί ο Κριεζής από τον Σοφιανό, θα χάσει τη στήριξη του Συντηρητικού Κόμματος, που θέλει να σώσει το βουλευτή του.

Ο Αγγελόπουλος θέλει να αναδείξει μέσα από την ταινία το πολιτικό κλίμα που προηγείται αλλά και τα γεγονότα, που οδήγησαν στη δικτατορία του Μεταξά. Παρουσιάζει το κράτος να έχει υπόγειες σχέσεις με τον υπόκοσμο, με τον Σοφιανό, πρώην ποινικό (ναρκωτικά, αναμορφωτήριο), με ψευδώνυμο στο χώρο της παρανομίας (Βαλεντίνο), να έχει διατελέσει συνεργάτης της αστυνομίας, να έχει φιλικές (και ίσως ερωτικές) με βουλευτή του Συντηρητικού κόμματος και να απολαμβάνει προνόμια στη φυλακή, λόγω πολιτικών παρεμβάσεων (ήταν έγκλειστος σε δωμάτιο και όχι σε κελί). Αντίθετα όμως το δημόσιο προφίλ της κυβέρνησης επιμελώς προβάλλεται με διαφορετικό τρόπο, μέσα από την κρατική προπαγάνδα. Συναναστρέφεται με τις εκκλησιαστικές αρχές, την αθλούσα νεολαία, τις αρχές του στρατού και εκφράζει μια έντονη αρχαιολατρία. Στη σκηνή με τα εγκαίνια του «Νέου Ολυμπιακού Σταδίου», ο υπουργός παρευρίσκεται σε εξέδρα με επιγραφή «Αναδημιουργία»¹⁴², μαζί με τις εκκλησιαστικές και στρατιωτικές αρχές της χώρας, παρουσία νεαρών αγοριών αθλητών, που προβάλλουν το καλαίσθητο γυμνασμένο σώμα και κοριτσιών με αρχαιοελληνικές φορεσιές. Μάλιστα ένας νεαρός αθλητής απαγγέλλει στίχους του αρχαίου ποιητή Πίνδαρου.¹⁴³

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρουσίαση των ελληνικών αρχών (στρατιωτικών και δικαστικών), που είναι γελοιογραφικά δοσμένη. Μηχανορραφούν αλλά είναι ανίκανοι να αντιληφθούν την πραγματικότητα και τους νοιάζει μόνο η πολιτική λύση. Η σκηνή της αναπαράστασης του σχεδίου της δολοφονίας του Σοφιανού από τις στρατιωτικές αρχές αλλά και η περιγραφή του εισαγγελέα, που είναι εντελώς κωμικές, δείχνουν την αρρώστια του κοινοβουλευτισμού, που δεν μπορεί να δώσει λύσεις στα προβλήματα και που θα επιταχύνει τη δικτατορία του Μεταξά. Στην ίδια λογική είναι και η περιγραφή των ξένων πολιτικών, που ενδιαφέρονται μόνο για την καλοπέραση και την χλιδή και δεν αντιλαμβάνονται τον φασισμό, που απλώνεται επικίνδυνα στην Ευρώπη.

Η χωροφυλακή και η αστυνομία λειτουργούν πάντα με βίαιο τρόπο, με βασανισμούς, ξυλοδαρμούς ή και εκτελέσεις, για να αντιμετωπίσουν παραβατικές συμπεριφορές είτε εντός φυλακής (απέναντι στους κρατούμενους) είτε εκτός φυλακής απέναντι στους πολίτες γενικά. Επίσης με ανάλογο τρόπο λειτουργούν είτε κρατικοί είτε παρακρατικοί μηχανισμοί, που ελέγχονται και αυτοί από το κράτος του Μεταξά, κάτι που περιγράφεται ανάγλυφα από τον Αγγελόπουλο στον προπηλακισμό του

¹⁴² Στόχος του Μεταξά είναι η ανύψωση της αυτοπεποίθησης του έθνους και η εμπέδωση της πίστης στον εκπολιτιστικό προορισμό του. Για το λόγο αυτό κάνει στροφή προς τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και χρησιμοποιεί αναφορές στην ανάγκη «Αναδημιουργίας» του ελληνικού πολιτισμού, Ι. Κολιόπουλος, «Εσωτερικές και εξωτερικές εξελίξεις από την 1^η Μαρτίου 1935 ως την 28^η Οκτωβρίου 1940», *ό.π.*, 386.

¹⁴³ Πίνδαρος, Επινίκια, Ολυμπιονίκες, Θ', Θεόδωρος Αγγελόπουλος, *10 3/4, Σενάρια*, τόμος πρώτος, Αθήνα 1997, αναφορά στο Βασίλης Τσιράκης, «Αφιέρωμα στον Θ. Αγγελόπουλο: "Μέρες του '36"», *Πριν*, 12/02/2021.

δικηγόρου του Σοφιανού, τον Μαυροειδή, από αγνώστους, αλλά και στο γενικότερο κλίμα μυστικοπάθειας και ανασφάλειας, που υπάρχει διάχυτο στην ατμόσφαιρα, όταν κάποιος προσπαθεί να μάθει την αλήθεια και να ανοίξει τα στόματα.¹⁴⁴ Μάλιστα οι σκηνές με νεαρούς να πετάνε φέγγ βολάν κρυφά και να εξαφανίζονται μην γίνουν αντιληπτοί, υπονοεί το κλίμα ανελευθεριών, βίας και απεργιακών κινητοποιήσεων που υπάρχει την περίοδο αυτή.

Από τον Μάιο έως τον Αύγουστο του 1936 κυριαρχούν απεργίες και συγκρούσεις με την χωροφυλακή. Ορόσημο των απεργιακών κινητοποιήσεων είναι η απεργία των καπνεργατών στη Θεσσαλονίκη τον Μάιο του 1936, που θα οδηγήσει στην ένοπλη παρέμβαση της χωροφυλακής και το θάνατο 12 καπνεργατών. Όλα αυτά θα επιταχύνουν τις προετοιμασίες για τη δικτατορία του Μεταξά, σε συνεννόηση με το Βασιλιά.¹⁴⁵

Για τις απεργιακές κινητοποιήσεις στη Θεσσαλονίκη το 1936 κάνει ειδική αναφορά η ταινία του Αγγελόπουλου «Το λιβάδι που δακρύζει». Το ζευγάρι των πρωταγωνιστών βρίσκεται το 1936 σε λαϊκή συγκέντρωση στο χώρο εργοστασίου για τη συγκρότηση Λαϊκού Μετώπου, ενώ γύρω τους πάνοπλοι αστυνομικοί παρακολουθούν. Ξαφνικά ο κόσμος δέχεται επίθεση από άλλη ομάδα αστυνομικών, που διαλύουν την συγκέντρωση. Είναι η περίοδος της προσπάθειας συγκρότησης Παλλαϊκού Μετώπου, με τη μυστική συμφωνία Σοφούλη – Σκλάβαινα, το Φεβρουάριο 1936,¹⁴⁶ σε μια προσπάθεια της Αριστεράς να ανακόψει το δρόμο προς το φασισμό. Σε όλα τα πλάνα της ταινίας κυριαρχεί η βία, ενώ εμφανίζεται και μια περίπτωση προδοσίας μέσα στο εργατικό συνδικάτο, για να μην γίνει η σχεδιαζόμενη απεργία. Ο φόβος για πιθανό πραξικόπημα του Μεταξά με τη συγκατάθεση του Βασιλιά είναι υπαρκτός και τα λόγια του Νίκου, φίλου του ζευγαριού, αποτυπώνουν το κλίμα της εποχής: «Μέρες του '36, σκοτεινές νύχτες». Η αναφορά της ταινίας στην εποχή αυτή ολοκληρώνεται με την επιβολή της δικτατορίας και την επικράτηση έντονου κλίματος βίας. Συλλαμβάνονται μέλη του εργατικού συνδικάτου από άνδρες της κρατικής ασφάλειας και στρατιώτες, που τραγουδούν φασιστικά τραγούδια, ανακρίνονται και βασανίζονται αντιφρονούντες: «Αυτό που φοβόμαστε μικρέ ... η ασθενής δημοκρατία μας αυτοκτόνησε ... ο φασισμός απλώνεται στον ουρανό της Ευρώπης».¹⁴⁷

Στην ταινία του Αγγελόπουλου «Ο Θίασος» εκτός από τον κρυφό συσχετισμό της δικτατορίας του Μεταξά με τη δικτατορία των συνταγματαρχών, υπάρχει και μια εμφανής σύγκριση της δικτατορίας του Μεταξά με την κυβέρνηση του Παπάγου, που θα προκύψει μέσα από τις εκλογές στις 16 Νοεμβρίου 1952. Αυτή η σύγκριση, που ολοκληρώνεται στο τέλος της ταινίας, αποσκοπεί στο να καταστήσει σαφές, ότι τα στοιχεία αυτά, που καθόρισαν τη φυσιολογία της δεκαετίας του 1940 στο να χαρακτηριστεί ως τραυματική, αυτά τα ίδια στοιχεία στηρίζουν και αποτελούν τον

¹⁴⁴ Βασικό σεναριακό μοτίβο είναι «το μη λεκτικόν» ή αλλιώς το «κρύβε λόγια», Θ. Αγγελόπουλος, 10/3/4, *Σενάρια*, ό.π., αναφορά στο Β. Τσιράκης, «Αφιέρωμα στον Θ. Αγγελόπουλο: “Μέρες του '36”», ό.π..

¹⁴⁵ Γ. Μαυρογορδάτος, «Μεταξύ δύο πολέμων. Πολιτική ιστορία 1922-1940», ό.π., 29-30, Ι. Κολιόπουλος, ό.π., 378.

¹⁴⁶ Στις 24 Απριλίου 1936 η βουλή συζήτησε πρόταση μομφής προς τον πρόεδρο της Σοφούλη (αρχηγό των Φιλελευθέρων), για μυστική συμφωνία του με τον επικεφαλής της κοινοβουλευτικής ομάδας του Κ.Κ.Ε. Σκλάβαινα, για πιθανή στήριξη της προς μια κυβέρνηση Βενιζελικών. Αποδείχτηκε όμως τελικά ότι είχαν γίνει αντίστοιχες συμφωνίες και μεταξύ Κ.Κ.Ε. και Λαϊκού Κόμματος, Γ. Μαυρογορδάτος, ό.π., 29, Ι. Κολιόπουλος, ό.π., 375.

¹⁴⁷ Η δικτατορία αποτέλεσε αστυνομικό καθεστώς, που κατάφερε αποτελεσματικά να εξοντώσει πολιτικούς αντιπάλους, με υπεύθυνο τον Υφυπουργό Εθνικής Ασφάλειας Κ. Μανιαδάκη, Γ. Μαυρογορδάτος, ό.π., 30, Ι. Κολιόπουλος, ό.π., 389.

πυρήνα της κυβέρνησης του Παπάγου, στις αρχές της δεκαετίας του 1950. Ειδικότερα για την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά, με την επίσκεψη στην ταινία του Υπουργού Προπαγάνδας της ναζιστικής Γερμανίας Γκαίμπελς στην Αρχαία Ολυμπία, παρουσία του Μεταξά, σημειώνεται η σχέση μεταξύ των φασιστικών καθεστώτων της Ευρώπης. Αυτή η σχέση γίνεται πιο εμφανής σε επόμενη σκάνς, που εμφανίζεται ομάδα ένστολων νέων της νεολαίας Ε.Ο.Ν. (Εθνική Οργάνωση Νεολαίας) του Μεταξά, να περπατάνε ή να τρέχουν με βηματισμό στρατιωτικό, να εκτελούν παραγγέλματα, να χαιρετάνε φασιστικά και να τραγουδάνε εθνικιστικά εμβατήρια.¹⁴⁸ Σε επόμενη σκηνή μέλη της Ε.Ο.Ν. κρατούν σημαίες, αρχαιοελληνικά αγάλματα, τυπικά διακοσμητικά φασιστικών οργανώσεων (εθνικά σύμβολα και στροφή στον αρχαίο πολιτισμό¹⁴⁹), ενώ ένας από αυτούς είναι ντυμένος σαν αρχαίος Έλληνας. Μάλιστα ένας εκ των ηθοποιών του Θιάσου (ο ποιητής) ειρωνεύεται έναν περαστικό, λέγοντάς του «Feste, Farina, Forsche», δηλαδή «γιορτές, ψωμί, αγχόνη», συνδέοντας την Ε.Ο.Ν. και τον Μεταξά με τον ιταλικό φασισμό του Μουσολίνι. Η φράση αυτή παραπέμπει σε τρεις τρόπους να κρατάς το λαό υποταγμένο: με γιορτές για να ξεχνιέται, με ψωμί για να μην πεινάει και με την αγχόνη για να φοβάται.¹⁵⁰ Τέλος η βία και οι διώξεις του επίσημου κράτους προς τα μέλη του κουμμουνιστικού κόμματος φαίνεται στη σκηνή της σύλληψης και της κακοποίησης ενός πρωταγωνιστή του Θιάσου, του Πυλάδη, από μέλη της ασφάλειας, επειδή είναι κουμμουνιστής. Μετά τη σύλληψη και τον ξυλοδαρμό του θα καταλήξει στη φυλακή, μέχρι την εισβολή των Γερμανών στην Ελλάδα.¹⁵¹ Μάλιστα ο Αγγελόπουλος, αναπαριστώντας την περίοδο του Μεταξά, εστιάζει στην ταινία του στην αριστερή μνήμη, στη ξεχασμένη και αποσιωπημένη από την εποχή του μνήμη των ηττημένων του εμφυλίου. Εμφανίζει τρεις ήρωες της ταινίας, μέλη του Θιάσου (τον Ορέστη, τον Πυλάδη και τον ποιητή), την εποχή της δικτατορίας του Μεταξά, κουμμουνιστές και οι τρεις, με έκδηλο τον πολιτικό τους προσανατολισμό. Τη μία στιγμή διαβάζουν μια αριστερή εφημερίδα για τα αίτια που καθιστούν σήμερα πιθανή μια κοινωνική επανάσταση, που είναι η κρίση στις κυρίαρχες τάξεις και τα προβλήματα των καταπιεσμένων, ιδιαίτερα σε μια ταραγμένη εποχή. Σε άλλο σημείο της ταινίας, και ενώ περπατούν, ένα μέλος του θιάσου, ο ποιητής, σιγοτραγουδά το «Καρμέλα», τραγούδι των Δημοκρατικών στον ισπανικό εμφύλιο, και σε άλλες στιγμές του έργου έναν εμβληματικό στίχο του ίδιου τραγουδιού, το «una noche rio passo» (ένα βράδυ περνάω από δίπλα)¹⁵². Στη συνέχεια οι τρεις ήρωες απαγγέλουν μαζί απόσπασμα από τη «Χρεωκοπία της Β' Διεθνούς» του Λένιν, για τη δημιουργία συνθηκών

¹⁴⁸ Η Ε.Ο.Ν. ιδρύεται το 1936 ως φασιστική οργάνωση, λόγω απουσίας φασιστικού κόμματος. Μέχρι το Μάρτιο τα μέλη είχαν φτάσει το ένα εκατομμύριο, Γ. Μαυρογορδάτος, *ό.π.*. Η ίδρυση φασιστικής νεολαίας και η αναφορά στον Τρίτο Ελληνικό Πολιτισμό από τον Μεταξά ακολουθούν τα φασιστικά ευρωπαϊκά πρότυπα της εποχής, Κ. Κωστής, «*Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας*». *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους ...*, *ό.π.*, 641. Βλέπε και Ι. Κολιόπουλος, *ό.π.*, 386-387.

¹⁴⁹ Ι. Κολιόπουλος, *ό.π.*, 386.

¹⁵⁰ Το Feste, farina, force (γιορτές, ψωμί, αγχόνες), αποδόθηκε για την πολιτική των Βουρβόνων στην Ιταλία το 14^ο αιώνα και μεταγενέστερα για την πολιτική του Μουσολίνι, Αιμιλία Καραλή, «*“Ο Θιάσος” και τα ιστορικά γεγονότα*», *Πριν*, 11/02/2021.

¹⁵¹ Με αργιότητα και αποτελεσματικότητα αντιμετώπισαν οι μηχανισμοί του Μεταξά τον κομμουνιστικό κίνδυνο, τον οποίο ούτως ή άλλως είχε χρησιμοποιήσει ως πρόσχημα για την επιβολή της δικτατορίας του. Με φυλακίσεις, εκτοπίσεις, βασανιστήρια και δηλώσεις μετάνοιας κατάφερε να εξορθλώσει το μηχανισμό του, Γ. Μαυρογορδάτος, *ό.π.*, 31. Η καταδίωξη των κομμουνιστών ήταν και κοινή συνιστώσα των φασιστικών καθεστώτων, Κ. Κωστής, *ό.π.*, 641.

¹⁵² Θεόδωρος Αγγελόπουλος, *10 3/4, Σενάρια*, *ό.π.*, αναφορά στο Βασίλη Τσιράκη, «Αφιέρωμα στον Θ. Αγγελόπουλο: “Ο Θιάσος”», *Πριν*, 19/02/2021.

επανάστασης και τις προϋποθέσεις μετάβασης στο σοσιαλισμό ειρηνικά ή όχι: « ... ξέρουμε ότι είσαστε η ένοπλη δύναμη ενάντια στο προλεταριάτο ... θα βαδίσουμε εναντίον σας με τρόπο ειρηνικό, όπου αυτό είναι δυνατό και με τα όπλα, όπου αναπόφευκτο ...». ¹⁵³

Η ανάγνωση και η αφήγηση της περιόδου της δικτατορίας του Μεταξά από τον Αγγελόπουλο γίνεται με σαφώς υποδαυλίζοντα στόχο να αναδείξει τις παθογένειες της δικτατορίας των συνταγματαρχών, 1967-1974. Και οι δύο δικτατορίες εγκαθιδρύονται εκμεταλλευόμενες την πολιτική αστάθεια, τη διαφθορά στον πολιτικό κόσμο και την αδυναμία των κοινοβουλευτικών δυνάμεων να εξασφαλίσουν πολιτική σταθερότητα. Για αυτό η έλευση και των δύο δικτατοριών είναι αναμενόμενη από τον κόσμο. Επίσης, και στις δύο περιπτώσεις, τα καθεστώτα χρησιμοποιούν ως πρόφαση τον κομμουνιστικό κίνδυνο, για το λόγο αυτό, χρησιμοποιώντας τους κατασταλτικούς μηχανισμούς της χώρας και την κρατική βία, προβαίνουν σε διώξεις, εξορίες και χρήση βίας εναντίον των πολιτικών αντιπάλων. Τέλος, κοινός παρονομαστής και τη δεκαετία του 1930 και τη δεκαετία του 1960 είναι ο ύποπτος ρόλος του παλατιού και η ανοχή των Μεγάλων Δυνάμεων.

Ένας επιπλέον όμως στόχος του Αγγελόπουλου είναι να αναδείξει την αποσιωπημένη, από την επίσημη αφήγηση, μνήμη της Αριστεράς, μέσα από τις προσωπικές εμπειρίες απλών ανθρώπων (και όχι τις αποφάσεις των ηγετών της), τις διώξεις που θα υποστούν, τους αγώνες που θα δώσουν και το κλίμα ανασφάλειας που θα βιώσουν μέχρι την έναρξη του πολέμου.

Είναι σαφές ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση ο κινηματογράφος γίνεται φορέας δημόσιας και πολιτισμικής μνήμης. Ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιώντας την πολυφωνικότητα του κινηματογράφου, αναπαραγάγει στη δεκαετία του 1970 την ξεχασμένη από την επίσημη ιστορία αριστερή μνήμη του μεσοπολέμου. Η περιγραφή από τον Αγαμέμνονα, στην ταινία «Θίασος», των περιπετειών του και της τραυματικής εμπειρίας του ως πρόσφυγας το 1922, ουσιαστικά σε αυτό αποσκοπεί. Αφενός επιδιώκει να εξηγήσει τα αντιβασιλικά συναισθήματα του ήρωα και πολλών προσφύγων, που θεωρούσαν το βασιλιά υπαίτιο της καταστροφής και τους ξένους (Άγγλους και Αμερικανούς) ενορχηστρωτές του πολέμου στη Μικρά Ασία. Αφετέρου θέλει να εξηγήσει τη ροπή τους προς την Αριστερά, ως αποτέλεσμα γεγονότων, που σημάδεψαν την περίοδο από το 1922 έως το 1939. Με αυτόν τον τρόπο υπενθυμίζει στους παλαιότερους, που τα έχουν βιώσει, αλλά και πληροφορεί τους νεότερους, που δεν τα έχουν βιώσει, για τις συνθήκες επιβολής αλλά και τα χαρακτηριστικά της δικτατορίας του Μεταξά. Ταυτόχρονα συγκρούεται με την επίσημη ιστορία, που καλλιεργεί στη συλλογική συνείδηση και μνήμη μια ηρωική εκδοχή της εποχής του Μεταξά, συνδεόμενη με την έναρξη του ελληνοϊταλικού πολέμου.

¹⁵³ Βλέπε Αλ. Καραλή, « “Ο Θίασος” », *Πριν*, ό.π..

Κεφάλαιο 5. Πόλεμος, Κατοχή, Αντίσταση, Δωσιλογισμός: Διαιρεμένη Μνήμη

Η ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου, που αναφέρεται περισσότερο στην περίοδο του ελληνοϊταλικού πολέμου και της γερμανικής κατοχής, είναι «Ο Θίασος». Ο Γιάννης Σολδάτος γράφει ότι η ταινία είναι το δημιούργημα του πάθους του σκηνοθέτη για την ιστορία, ειδικά για την περίοδο της κατοχής και το πως παρουσιάζει το αλβανικό έπος, την κατοχή, την πείνα, τις εκτελέσεις, καθώς και το δωσιλογισμό και τη μαύρη αγορά.¹⁵⁴ Αποτελώντας τη συνέχεια της ταινίας «Μέρες του '36», αρχίζει από μια «ομολογούμενη δικτατορία» και τελειώνει σε μια «μη ομολογούμενη δικτατορία». Το ενδιαφέρον του Αγγελόπουλου εστιάζεται σε ανθρώπους που θα αντισταθούν στο Μεταξά, θα ανέβουν στο βουνό και θα πολεμήσουν τον κατακτητή, αποτελώντας τη γενιά της αντίστασης από τη μεριά της Αριστεράς. Ο φακός εστιάζει σε τρεις ήρωες αριστερούς, που θα έχουν διαφορετική κατάληξη, αφού ο ένας θα εκτελεστεί για τα πολιτικά του φρονήματα, ο άλλος θα υπογράψει δήλωση μετάνοιας για να γλυτώσει, ενώ ο τρίτος θα συλληφθεί αλλά θα αρρωστήσει.¹⁵⁵ Μέσα στην ταινία κυριαρχεί το τραύμα και όπως αναφέρει ο Μ. Κορρές ένα δράμα μυθικό (μύθος των Ατρείδων), ένα ιδιωτικό (οι ζωές των ανθρώπων) και ένα δημόσιο (ιστορία της χώρας).¹⁵⁶

«Ο Θίασος» πρόκειται για μια τολμηρή απεικόνιση της δεκαετίας του 1940, που έρχεται σε σύγκρουση με την επίσημη ιδεολογία της εποχής και που έκανε αίτηση στο δημόσιο χώρο το 1975, που γυρίστηκε.¹⁵⁷ Στην ταινία κυριαρχεί η μνήμη της Αριστεράς, η εκδοχή της οποίας για πρώτη φορά προβάλλεται για τα απαγορευμένα γεγονότα της δεκαετίας του 1940, όπως η πείνα, η συνεργασία του πολιτικού κόσμου με τους Γερμανούς, η απελευθερωτική δράση των αριστερών ανταρτών¹⁵⁸ και η εκτέλεση δωσίλογων.¹⁵⁹

Ο ελληνοϊταλικός πόλεμος παρουσιάζεται σαν ένα γεγονός αναμενόμενο, για το οποίο ο κόσμος είναι προετοιμασμένος.¹⁶⁰ Η συνάντηση των τριών νεαρών Αριστερών (Ορέστη, Πυλάδη, ποιητή) και η πρόβλεψή τους για την εμπλοκή της Ελλάδας στον πόλεμο, το τραγούδι «Καρμέλα¹⁶¹» των Δημοκρατικών στον ισπανικό εμφύλιο, που τραγουδάει ο ποιητής, αλλά και το τάγμα του Ορέστη, που πρόκειται να μεταβεί στα σύνορα, προετοιμάζουν το κλίμα για τη συμμετοχή της Ελλάδας στον πόλεμο. Η κινηματογραφική έναρξη του πολέμου, τη νύχτα της 28^{ης} προς την 29^η Οκτωβρίου δίνεται με την ανάγνωση από τον Αγαμέμνονα, πάνω στη σκηνή και την ώρα της παράστασης, του πρώτου ανακοινθέντος του ελληνικού στρατού, στο οποίο αφιερώνεται και η παράσταση. Στη συνέχεια ακολουθούν ήχοι αεροπλάνων, βομβαρδισμοί και η γενική επιστράτευση.

¹⁵⁴ Γ. Σολδάτος, *ό.π.*, 79.

¹⁵⁵ Μ. Δημόπουλος, Φρ. Λιάπα, «Μια τεράστια οικογενειακή φωτογραφία», *ό.π.*.

¹⁵⁶ Μανόλης Κορρές, «Αστικό τοπίο στο “Θίασο” του Αγγελόπουλου», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Τχνη αιωνιότητα. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 308.

¹⁵⁷ Χριστίνα Μπράβου, «Ο “Θίασος” του Θόδωρου Αγγελόπουλου στη συγκυρία της πρώιμης μεταπολεμικής περιόδου ...», *ό.π.*, 221.

¹⁵⁸ Χρ. Μπράβου, «Ο “Θίασος”», *ό.π.*, 224.

¹⁵⁹ Γ. Ανδρίτσος, *Κινηματογράφος και ιστορία...*, *ό.π.*, 237-238.

¹⁶⁰ Η Ιταλία προετοιμάζει για μεγάλο χρονικό διάστημα, τουλάχιστον από το καλοκαίρι του 1940, την επίθεση εναντίον της Ελλάδας, με προκλητικά άρθρα στον ιταλικό τύπο και τον τορπιλισμό του πλοίου «Έλλη» στην Τήνο. Η μουσολινική Ιταλία χρειάζεται μια στρατιωτική επιτυχία για λόγους εσωτερικούς και εξωτερικούς, Κ. Κωστή, *ό.π.*, 646.

¹⁶¹ Θ. Αγγελόπουλος, *10 3/4, Σενάρια*, *ό.π.*, Β. Τσιράκης, «Αφιέρωμα στον Θ. Αγγελόπουλο: “Ο Θίασος”», *ό.π.*, Αι. Καραλή, «“Ο Θίασος”», *Πριν*, *ό.π.*.

Η εισβολή των Γερμανών στην Ελλάδα και η είσοδός τους στην Αθήνα στις 27 Απριλίου 1941 εικονοποιείται με την ανάρτηση της γερμανικής σημαίας σε νεοκλασικό κτίριο, ενώ η ταυτόχρονη χρονική μετατόπιση της ταινίας στο 1952, εμφανώς θέλει να παραλληλίσει το ναζιστικό καθεστώς της γερμανικής κατοχής στην Ελλάδα με το καθεστώς του Παπάγου, που θα επιβληθεί μετά τις εκλογές τον ίδιο χρόνο. Χειμώνας του 1942, ο αρχηγός του θιάσου Αγαμέμνονας, μετά από πληροφορίες ενός δωσίλογου, θα συλληφθεί για υπόθαλψη Εγγλέζου στρατιώτη, συνδέσμου των ανταρτών, και θα εκτελεστεί.

Η περίοδος της γερμανικής κατοχής¹⁶² περιγράφεται από τον Αγγελόπουλο ρεαλιστικά. Κυριαρχούν εικόνες πείνας, που πολλές φορές οδηγούν στην ηθική κατάρρευση, με το παράδειγμα της Χρυσοθέμιδος, που γδύνεται στο κελάρι του μαυραγορίτη, για αντάλλαγμα ένα μπουκάλι λάδι. Παράλληλα προβάλλονται εικόνες κοινωνικής και οικονομικής εξαθλίωσης: Ουρές για συσσίτιο, πείνα (οι ηθοποιοί κυνηγούν μια κότα), χαφιεδισμός (η σύλληψη του Αγησίλαου), εκτελέσεις (η εκτέλεση Αγησίλαου και τα κρεμασμένα σώματα των δύο ανταρτών), δωσιλογισμός (μαυραγορίτες, δωσίλογοι πολιτικοί), ο θάνατος παντού (εικόνα του αγωγιάτη, που κουβαλά καρότσι με νεκρό σώμα) και σκληρή στρατιωτική αστυνόμευση (περιπολίες Ιταλών στρατιωτών και Γερμανών αξιωματικών). Η εικόνα, που αντικρύζουν οι ηθοποιοί του Θιάσου, στην πλατεία του ορεινού χωριού, με τα κρεμασμένα σώματα ανταρτών και την επιγραφή σε Ελληνικά και Γερμανικά «Κατά διαταγήν ... για αντίποινα για», σοκάρει με τον ρεαλιστικό και ψυχρό τρόπο, που δίνεται.¹⁶³

Στην περιγραφή της απελευθέρωσης από τους Γερμανούς, κυρίαρχο ρόλο παίζουν οι Αριστεροί αντάρτες, σε αντίθεση με τις ταινίες του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου, που αναδεικνύουν το ρόλο του στρατού και του αρχηγείου της Μέσης Ανατολής. Σε μια παραθαλάσσια πόλη τα μέλη του θιάσου συλλαμβάνονται από τους Γερμανούς, οδηγούνται σε ένα κάστρο, που έχει μεταβληθεί σε στρατόπεδο, και προετοιμάζονται για εκτέλεση. Με την παρέμβαση όμως των Αριστερών Ανταρτών, με βομβαρδισμούς και την επέμβαση έφιππης ομάδας (οι Γερμανοί φωνάζουν «Παρτιζάνοι»¹⁶⁴), οι αιχμάλωτοι απελευθερώνονται και μαζί με αυτούς όλη η Ελλάδα. Συμβολικά πετιέται η ναζιστική γερμανική σημαία από το κάστρο.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσέγγιση του δωσιλογισμού¹⁶⁵ από τον Αγγελόπουλο. Ενώ στις παλαιότερες ταινίες το θέμα εξαντλούταν στο φαινόμενο του μαυρα-

¹⁶² Ο στρατηγός Τσολάκογλου το 1941 υπογράφει συμφωνία συνθηκολόγησης με τους Γερμανούς και γίνεται ο πρώτος δωσίλογος πρωθυπουργός. Η ελληνική κυβέρνηση και ο Γεώργιος Β΄ θα εγκαταλείψουν την Ελλάδα και θα μεταφερθούν στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου και η ελληνική ενδοχώρα θα διαιρεθεί σε τρεις ζώνες και θα διοικηθεί από Γερμανούς, Ιταλούς και Βουλγάρους, Κ. Κωστής, *ό.π.*, 658-659.

¹⁶³ Το κείμενο της επιγραφής παραπέμπει στη διαιρεμένη μνήμη για την εκτέλεση αμάχων στα Καλάβρυτα από τους Γερμανούς. Κάποιοι υποστηρίζουν ότι η εκτέλεση οφείλεται στα αντίποινα των κατακτητών, λόγω της αντιστασιακής δράσης των ανταρτών, άρα θα μπορούσε να αποφευχθεί, αν οι αντάρτες δεν σκότωναν τους Γερμανούς. Κάποιοι άλλοι υποστηρίζουν ότι η εκτέλεση είναι μια ηρωική πράξη, υπερασπιζόμενοι την αντίσταση, Α. Λιάκος, «Τι είναι μνήμη», *ό.π.*, 38.

¹⁶⁴ Στη βιβλιογραφία υπάρχει διάκριση ανάμεσα στον ανταρτοπόλεμο, που περιγράφεται ως «guerrilla warfare» και στον «partisan warfare». Ο πρώτος αποτελείται από μικρές ομάδες που παρενοχλούν την τάξη που επιβάλλει ο εχθρός. Ο δεύτερος περιγράφει τον πόλεμο που εγκαθιδρύει στα εδάφη που ελέγχει μια άλλη εξουσία και τάξη. Ο Ε.Λ.Α.Σ. είναι μια οργάνωση που πέρασε ταχύτατα από την πρώτη στην δεύτερη μορφή ανταρτοπόλεμου, ήταν παρτιζάνικος στρατός, Α. Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2019, 233.

¹⁶⁵ Ο όρος δωσιλογισμός, με την έννοια της συνεργασίας ατόμων ή ομάδων των κατεχόμενων χωρών με τον εχθρό, πρωτοχρησιμοποιείται στην περίπτωση του Γάλλου στρατάρχη Φίλιπ Πεταίν, ήρωα του Βερντέν στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, για να χαρακτηρίσει το καθεστώς του Βισύ, στη Νότια Γαλλία την περίοδο της γερμανικής κατοχής στη Γαλλία. Σκοπός του δωσιλογικού καθεστώτος είναι μια

γορίτη, στο «Θίασο» εξετάζονται διάφορα είδη δωσίλογων, καθώς και οι πολιτικές και κοινωνικές διαστάσεις του φαινομένου, πέρα από τις αμιγώς οικονομικές.¹⁶⁶ Αρχικά στην ταινία υπάρχει ο Αίγισθος, αντικομμουνιστής, οπαδός του εθνικισμού και του φασισμού, ο οποίος ξεκινώντας ως οπαδός του καθεστώτος του Μεταξά, θα καταλήξει να γίνει προδότης στις υπηρεσίες των Γερμανών (για να γλυτώσει τη σύλληψη εξηγεί στους Γερμανούς ότι είναι σύντροφος, «Ich comarad»), αφού λογικά είναι αυτός, που θα προδώσει τον Αγησίλαο σε αυτούς. Συνεργάζεται με τους Γερμανούς και λόγω ιδεολογικής συγγένειας (φασισμός, αντικομμουνισμός), όμως και για λόγους ερωτικούς, αφού είναι εραστής της γυναίκας του Αγησίλαου.

Στην ταινία υπάρχει και ένας μαυραγορίτης, ευτραφής ως προς την εμφάνιση, ο οποίος έχει στο κελάρι του πολλά τρόφιμα, που βρίσκονται σε έλλειψη, σε περίοδο μάλιστα πείνας και στερήσεων και τα πουλάει ακριβά, με σκοπό προφανώς την αισχροκέρδεια. Εκμεταλλεύεται την ανάγκη των συμπολιτών του, για να ικανοποιεί τις ερωτικές του ορέξεις. Παράλληλα συνεργάζεται με τους Γερμανούς αλλά και με Έλληνες πολιτικούς και επιχειρηματίες (σκηνή που κάθεται σε τραπέζι του σπιτιού του με Έλληνες μεγαλοαστούς και Γερμανούς αξιωματικούς), μορφές και αυτοί πολιτικού και οικονομικού δωσιλογισμού.

Κατά τον Αγγελόπουλο δωσίλογοι δεν ήταν μόνο οι μαυραγορίτες και οι χαφιέδες αλλά και Έλληνες πολιτικοί και επιχειρηματίες, που συνεργάστηκαν με τους Γερμανούς για πολιτικά και οικονομικά οφέλη.¹⁶⁷ Μάλιστα υπόνοιες για τις δωσίλο-

ανώδυνη και εφικτή λύση ενότητας και σωτηρίας της κρατικής υπόστασης στη Νότια Γαλλία και για τους Γερμανούς η εξουδετέρωση μερίδας γαλλικού δυναμικού, που δεν θα μπορούσαν να ελέγξουν, Χάγκεν Φλάισερ, «Κατοχή και αντίσταση, 1941-1944», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΣΤ, Σύγχρονος Ελληνισμός από το 1941 έως το τέλος του αιώνα, εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, 43-45. Μια παρόμοια δικαιολογία από την κατοχική κυβέρνηση του Τσολάκογλου στην ελληνική περίπτωση είναι ότι προβάλλεται από τον ίδιο ως εθνική κυβέρνηση, επειδή η βασιλική κυβέρνηση είχε φύγει στο εξωτερικό, Κώστας Φραδέλλος, «Κατοχικές κυβερνήσεις και έθνος», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ, Προκόπης Παπαστράτης (επιμ.), *Ιστορία στις Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα*, Γ', μέρος 2^ο, Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή –Αντίσταση 1940-1945, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007, 153. Μιμούμενος, λοιπόν, ο Τσολάκογλου τον Πεταίν, ονόμασε το καθεστώς «Ελληνική Πολιτεία», Α. Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, ό.π., 201.

¹⁶⁶ Μορφές δωσιλογισμού στην Ελλάδα την περίοδο της κατοχής, της «Ελληνικής κατοχής», χαρακτηρίζονται η χωροφυλακή και οι ένοπλες ελληνικές ομάδες κατοχής, οι κατοχικές κυβερνήσεις των Γ. Τσολάκογλου, Κ. Λογοθετόπουλου και Ι. Ράλλη, με τους αξιωματούχους τους, έμποροι, βιομήχανοι, εφοπλιστές που θα αναλάβουν έργα για τον κατακτητή, μέσα από οικονομικές συνεργασίες μαζί του, προσφέροντας μια εικόνα κανονικότητας, Μενέλαος Χαραλαμπίδης, *Οι δωσίλογοι*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 4^η έκδοση, Αθήνα 2024, 15-16.

¹⁶⁷ Η περίοδος της κατοχής θα παρουσιάσει εντυπωσιακά επιτεύγματα στη κατασκευή δημοσίων έργων από τις αρχές κατοχής, με τη χρησιμοποίηση Ελλήνων υπεργολάβων και ελληνικού εργατικού δυναμικού με τη μορφή αγγαρειών ή μισθωτής εργασίας, Βασιλική Λάζου, «Εδαφικός κατακερματισμός. Η κατοχή στην Ελλάδα από στις δυνάμεις του άξονα», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 8, Η εμπόλεμη Ελλάδα 1940-1949, Αλβανικό έπος –Κατοχή και Αντίσταση – Εμφύλιος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, 39. Έξι μήνες μετά την επιβολή της κατοχής, εμφανίζεται ο φονικός λιμός στην Αθήνα και έξαρση της μαύρης αγοράς. Ταυτόχρονα όμως παρατηρείται εντυπωσιακή επέκταση της συνεργασίας Ελλήνων επιχειρηματιών και εμπόρων με τις κατοχικές δυνάμεις, με την είσοδο των πρώτων σε μεγάλα δίκτυα μαύρης αγοράς, που το ελέγχουν οι δευτέροι. Στο λιμό της Αθήνας και του Πειραιά πωλούνται ακίνητα για προϊόντα πρώτης ανάγκης και αγοράζονται από επιχειρηματίες, που θα πρωτοστατήσουν στην οικονομική ζωή του τόπου μετά τον πόλεμο, Μ. Χαραλαμπίδης, *Οι δωσίλογοι*, ό.π., 16-17. Η κατάρρευση της οικονομίας, η άνηση της μαύρης αγοράς και η εκμηδένιση της αξίας του νομίσματος θα προκαλέσει μια μεγάλη μετατόπιση του πλούτου. Οι νέοι πλούσιοι είναι αυτοί που διαμεσολαβούν ανάμεσα στους τόπους παραγωγής και στις πόλεις με την διευκόλυνση των αρχών κατοχής, οι προμηθευτές των στρατευμάτων και οι εργολάβοι μεγάλων έργων, Α. Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, ό.π., 211. Εξαιτίας των παραπάνω δύο συνθήματα κυριαρχούν την περίοδο αυτή, να είναι κάποιος κοντά στα φθίνοντα αποθέματα τροφίμων και να είναι κοντά στην εξουσία, Μαρία Καβάλα, «Πείνα και επιβίωση. Αντιμετώπιση των στερήσεων

γες κυβερνήσεις αφήνει η σκηνή της εισόδου των Γερμανών στην Αθήνα, με το σημαιοστολισμένο με τη γερμανική σημαία νεοκλασικό μέγαρο και την παρουσία Γερμανών αξιωματικών και Ελλήνων της ανώτερης κοινωνικής και οικονομικής τάξης.

Ο Αίγισθος και ο μαυραγορίτης τιμωρούνται στην ταινία με θάνατο, συγκεκριμένα ο πρώτος εκτελείται από τον Ορέστη στον εμφύλιο, ενώ ο δεύτερος στην κατοχή από νεαρούς της αντίστασης των πόλεων. Οι πολιτικοί και επιχειρηματίες δωσίλογοι όμως κατά τον Έλληνα σκηνοθέτη δεν τιμωρούνται, αλλά θα αποτελέσουν την περίοδο του εμφυλίου μέρος του πολιτικού συστήματος.¹⁶⁸ Πράγματι, στην Ελλάδα, αντίθετα με άλλα κράτη της Ευρώπης, η τιμωρία των στελεχών του δωσιλογισμού θα περιλάβει μόνο συμβολικές τιμωρίες,¹⁶⁹ ενώ η μακροχρόνια πολιτική σιωπής για συνεργασία με τον κατακτητή, μέσα από απαγορεύσεις πρόσβασης στην έρευνα στα αρχεία της περιόδου, αποκαλύπτει το φόβο του ελληνικού κράτους να διαχειριστεί το κατοχικό παρελθόν.¹⁷⁰

Κατά τον Halbwachs η συλλογική μνήμη δεν είναι ενιαία και μπορεί να υπάρχουν πολλές συλλογικές μνήμες.¹⁷¹ Παρά την τάση εγκαθίδρυσης μιας κυρίαρχης εθνικής εκδοχής του παρελθόντος, εμφανίζονται συνήθως δύο συλλογικές, που και αυτές δεν είναι ομοιογενείς. Μία επίσημη κυρίαρχη, «από τα πάνω» (κράτος, εκκλησία, κόμμα), μέσα από θεσμούς, και μια ανεπίσημη συλλογική μνήμη «από τα κάτω», που είναι βιωμένη μνήμη συνόλων και κοινωνικών ομάδων, που δεν έχουν πρόσβαση στα κέντρα λήψης αποφάσεων, δημιουργεί αντίλογο και αμφισβητεί την κυρίαρχη.¹⁷² Η σχέση επίσημης και ανεπίσημης μνήμης μπορεί να είναι και συγκρουσιακή, με την ιστορική ανακατασκευή του παρελθόντος από την ηγεμονική μνήμη να στοχεύει συχνά στην αποσιώπηση των ανεπίσημων μνημών,¹⁷³ εξοβελίζοντάς τις από το επίσημο, εθνικό και κυρίαρχο αφήγημα, μη μπορώντας να ενσωματωθούν στο παρελθόν αλλά ούτε και στο παρόν.¹⁷⁴

στην κατεχόμενη Ελλάδα», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 8, Η εμπόλεμη Ελλάδα 1940-1949, Αλβανικό έπος –Κατοχή και Αντίσταση – Εμφύλιος, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003,56.

¹⁶⁸ Από τις 19 Οκτωβρίου 1945 αρχίζουν στην Ελλάδα οι δίκες των συνεργατών του κατακτητή στο ειδικό δικαστήριο των δωσίλογων στην Αθήνα, Μ. Χαραλαμπίδης, *Οι δωσίλογοι*, ό.π.,15. Τα αδικήματα σχετίζονται με πολιτική συνεργασία των κατοχικών κυβερνήσεων και των υπουργών τους, οικονομική συνεργασία επιχειρηματιών, εμπόρων, στρατιωτική, διοικητική και δικαστική συνεργασία αξιωματικών, διοικητικών και δικαστών με τους Γερμανούς, με την προϋπόθεση ότι οι παραπάνω λειτουργούσαν συνειδητά και όχι για λόγους βίας ή επιβίωσης, με στόχο το κέρδος ή ιδιον όφελος, Ελένη Χαϊδιά, «Ειδικό δικαστήριο Θεσσαλονίκης (1945-1956): Η περίπτωση των οικονομικών δωσιλόγων», *Βαλκανικά Σύμμεκτα*, 8 (1996), 203-204.

¹⁶⁹ Ραϋμόνδος Αλβανός, «Οι κατοχικές κυβερνήσεις. Οι διαχειριστές μιας ανέφικτης νομιμότητας», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 8, Η εμπόλεμη Ελλάδα 1940-1949, Αλβανικό έπος –Κατοχή και Αντίσταση – Εμφύλιος, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, 74.

¹⁷⁰ Μ. Χαραλαμπίδης, *Οι δωσίλογοι*, ό.π., 29-30.

¹⁷¹ Ε. Kosmidou, ό.π.,8. Κατά τον Φλάισερ, καμία κοινωνία δεν είναι τόσο ομοιογενής για να έχει μία μόνο συλλογική μνήμη, Χάγκεν Φλάισερ, *Οι πόλεμοι της μνήμης.....*, ό.π.,85.

¹⁷² Κωνσταντίνα Μπάδα και Ευαγγελία Ματσούκη, «Προσεγγίσεις στην υλική μνήμη και στους μνημονικούς τόπους», στο Κατερίνα Κορρέ - Γεώργιος Κούζας (επιμ.), *Η έρευνα και διδασκαλία του υλικού πολιτισμού στα ελληνικά πανεπιστήμια*, Πρακτικά Διημερίδας (Αθήνα 7-8 Μαΐου 2007), Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2010, 378.

¹⁷³ Χρ. Κουλούρη, «Το αμόνι της ιστορικής μνήμης», ό.π., 50.

¹⁷⁴ Χρ. Κουλούρη, Μ.Thiesse, S. Jollivet, «Στρογγυλό τραπέζι», στο Β. Καραμανωλάκης, Μ. Couroucli, Τρ. Σκλαβενίτης (επιμ.), *Συναντήσεις της ελληνικής με τη γαλλική ιστοριογραφία από τη Μεταπολίτευση έως σήμερα*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών, Τομέας Νεοελληνικών Ερευνών, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Μνημών, Αθήνα 2015, 264. Για μορφές λήθης βλέπε Δημήτρης Μαυροσκούφης, Γιώργος Κόκκινος, Δημήτρης Κυρίτσης, «Απόψεις και στάσεις φοιτητών για τη διδασκαλία των συγκρουσιακών θεμάτων στο μάθημα της ιστορίας στη Δευτεροβάθμια εκπαίδευση», στο Γιώργος Κόκκινος – Δημήτρης Μαυροσκούφης (επιμ.), *Το τραύμα*,

Μέσα από την παρουσίαση της ανεπίσημης, για χρόνια αποσιωπημένης και εξοβελισμένης από το επίσημο αφήγημα αριστερής μνήμης της περιόδου της κατοχής (αλλά και της περιόδου του Μεταξά, όπως φάνηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο), αλλά με παράλληλες αναφορές και στην επίσημη κρατική μνήμη της ίδιας δεκαετίας, ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου δεν αποκαλύπτει μόνο τη διαιρεμένη μνήμη του παρελθόντος αλλά και του παρόντος, δηλαδή της δεκαετίας του 1970. Για την έναρξη του ελληνοϊταλικού πολέμου, παρουσιάζεται η επίσημη μνήμη των ηρωικών ημερών, το πάνδημο συλλαλητήριο, που εικονοποιείται στο «Θίασο» με μια γιορτινή πορεία ανθρώπων με μουσικά όργανα, να παίζουν τη μελωδία «μαύρη είναι η νύχτα στα βουνά», καθώς και με την ανάγνωση του πρώτου πολεμικού ανακοινωθέντος του στρατού από τον Αγαμέμνονα πάνω στη σκηνή και το χειροκρότημα που ακολουθεί. Επίσης η στράτευση του Αγαμέμνονα δείχνει την πανελλήνια διάθεση για αγώνα εναντίον του φασισμού.¹⁷⁵ Παράλληλα, στην ίδια ταινία, ο Αγγελόπουλος αφηγείται την αριστερή μνήμη, την παραμονή των αριστερών πολιτικών κρατουμένων στις φυλακές του Μεταξά την περίοδο του ελληνοϊταλικού πολέμου και την παράδοση τους στους Γερμανούς με την κατάρρευση του μετώπου, κατά την εξιστόρηση του Πυλάδη στην Ηλέκτρα. Επίσης η μνήμη των δωσίλογων πολιτικών και μεγαλοεπιχειρηματιών, που συνεργάζονται με τις κατοχικές δυνάμεις, και μετά τον πόλεμο θα αποτελέσουν μέρος της νέας τάξης πραγμάτων, έρχεται σε αντιπαράβολή με τις μνήμες των απλών ανθρώπων που αντιστέκονται στο βουνό ή στις πόλεις αλλά και αυτών που η ανάγκη για επιβίωση, τους οδηγεί στην ηθική έκπτωση.¹⁷⁶

Χαρακτηριστική σκηνή αντίθετων μνημών περιγράφεται στην ταινία «Το Λιβάδι που Δακρύζει». Από τη μία πλευρά προβάλλεται το τρένο, με τους Έλληνες φαντάρους, που φεύγουν στο μέτωπο με τραγούδια και ιαχές ενθουσιασμού, συμβατό με την ηρωική εκδοχή της επίσημης μνήμης για την έναρξη του πολέμου. Από την άλλη πλευρά η ασφάλεια του Μανιαδάκη συλλαμβάνει και φυλακίζει την αριστερή μάνα, ενώ τα παιδιά της κοιμούνται, αποτυπώνοντας την αριστερή απωθημένη μνήμη.

τα συγκρουσιακά θέματα και οι ερμηνευτικές διαμάχες στην ιστορική εκπαίδευση, Ρόδον, Αθήνα 2015, 277-278.

¹⁷⁵ Η ανταπόκριση όλων των πολιτικών παρατάξεων στο κάλεσμα για την υπεράσπιση της Ελλάδας ήταν ενθουσιώδης και άμεση. Κατά το Κωστή, έστω και με αυτόν τον τρόπο, ο Μεταξάς μετατρέποταν, για περιορισμένο χρόνο, σε εθνικό ηγέτη, Κ. Κωστής, *ό.π.*, 648-649. Με τη συστράτευση του καθεστώτος του Μεταξά με το αδύναμο αντιγερμανικό στρατόπεδο (Μεγάλη Βρετανία) εξασφαλίστηκε μια εθνική ενότητα με τη συντριπτική πλειοψηφία του λαού, πράγμα που οδήγησε στον εξαγνισμό του δικτάτορα, Χάγκεν Φλάισερ, «Κατοχή και αντίσταση, 1941-1944», *ό.π.*, 12.

¹⁷⁶ Πράγματι, η συνεργασία των δωσίλογων με τον κατακτητή θα δημιουργήσει τραύμα στην ελληνική κοινωνία και θα τη διχάσει, Μ. Χαραλαμπίδης, *Οι δωσίλογοι*, *ό.π.*, 17.

Κεφάλαιο 6. Δεκεμβριανά, Εμφύλιος πόλεμος: Τραυματική και Προσθετική Μνήμη

6.1. Η τραυματική μνήμη του εμφυλίου πολέμου και η μεταβίβαση του διαγενεακού τραύματος

Το τραυματικό γεγονός δεν εντάσσεται εύκολα σε μια συνεκτική αφήγηση, αντίθετα χαρακτηρίζεται από αποσπασματικότητα, επαναλήψεις και σιωπές, επιστρέφοντας έμμεσα μέσα από αφηγηματικές μετατοπίσεις, υπαινιγμούς και σιωπηλές απουσίες. Στον κινηματογράφο, το τραύμα εκφράζεται και με αναπαραστάσεις βίας αλλά και μέσω της αποσιώπησης, της μεταφοράς και της έμμεσης εγγραφής στην αφήγηση.¹⁷⁷

Οι εμφύλιοι πόλεμοι συνιστούν μια από τις πιο απαιτητικές μορφές ιστορικής αναπαράστασης, γιατί εγγράφονται σε πεδίο, που η ιστορική αφήγηση διασταυρώνεται με ηθικά, πολιτικά και υπαρξιακά διλήμματα. Σε αντίθεση με τις διακρατικές συγκρούσεις, που επιτρέπουν τη συγκρότηση συνεκτικών εθνικών αφηγήσεων, ο εμφύλιος πόλεμος αναδεικνύει τη σύγκρουση ως εσωτερική διάσπαση της κοινωνίας και σε συνάρτηση με την κοινωνική, πολιτισμική και οικογενειακή εγγύτητα των αντιμαχόμενων πλευρών, καθιστά δυσχερή τη συγκρότηση συνεκτικής και κοινωνικά αποδεκτής αφήγησης. Αυτό το πρόβλημα παρατηρείται και στον κινηματογράφο, με τον εμφύλιο να μην προσφέρεται εύκολα για αφηγηματική σταθεροποίηση, γιατί οι ταινίες, που προσπαθούν να τον προσεγγίσουν, πρέπει να διαχειριστούν μια έντονη ηθική πολυσημία αλλά και τα ρευστά και αμφιλεγόμενα όρια μεταξύ θυτών και θυμάτων, δικαίου και αδίκου, πατριωτισμού και προδοσίας.¹⁷⁸ Μάλιστα την ηθική πολυσημία την καλλιεργούν περιβάλλοντα, που δημιουργούν συγκεκριμένη αντίληψη για το παρελθόν στο άτομο. Όπως πολύ εύστοχα σημειώνει ο Ρ. Αλβανός, το οικογενειακό περιβάλλον και τα οικογενειακά βιώματα του καθενός (αφηγήσεις, ιστορίες) διαμορφώνουν μια συγκεκριμένη αντίληψη για το παρελθόν, μέσα από την αναπαραγωγή οικογενειακών ιστοριών για τον εμφύλιο (θύματα στον εμφύλιο) και συνδέονται με τη δημιουργία ισχυρών πολιτικών και κοινωνικών ταυτοτήτων. Το αίμα ειδικά δημιουργεί πολύ ισχυρές ταυτότητες και βοηθάει το άτομο να συνειδητοποιήσει ότι είναι μέλος μιας ομάδας («εμείς») και αντίπαλος μιας άλλης («άλλου»).¹⁷⁹

Ο ελληνικός εμφύλιος, χαρακτηριστικό παράδειγμα «τραυματικού γεγονότος», επηρέασε βαθιά τη συγκρότηση της συλλογικής μνήμης. Για μεγάλο διάστημα θα αποτελέσει δύσκολο και πολιτικά φορτισμένο θέμα και αυτός είναι ο βασικός λόγος της καθυστερημένης ή έμμεσης κινηματογραφικής προσέγγισης του. Η συνύπαρξη αντικρουόμενων αφηγήσεων για τη δεκαετία του 1940, μαζί με θεσμικούς και άτυπους περιορισμούς της περιόδου μετά τον εμφύλιο, θα κάνουν δύσκολη τη συγκρότηση μιας κοινά αποδεκτής αναπαράστασης. Αν και σε άλλες χώρες της Ευρώπης η Αντίσταση ενσωματώνεται σχετικά συνεκτικά με τα εθνικά αφηγήματα, στην Ελλάδα αυτή η περίοδος θα αποτελέσει πεδίο διαρκούς ιδεολογικής σύγκρουσης.¹⁸⁰ Δεν πρέπει να αγνοείται ότι ο εμφύλιος, ως συλλογικό τραύμα, καλλιεργεί μνήμες με συγκεκριμένες σημασίες, που επηρεάζουν τα συναισθήματα των ανθρώπων. Για το λόγο αυτό, δεν φτάνει μια κοινωνία να το κουκουλώσει, για να το θεραπεύσει. Πρέπει να το συζητήσει, να αποστασιοποιηθεί από αυτό, να το αψηγήθει, να το κατανοήσει, εκθέτοντάς το στην κριτική του ορθού λόγου, κάτι που

¹⁷⁷ Λ. Φλιτούρης, «Εικόνες του διχασμού....», ό.π., 12-13.

¹⁷⁸ Λ. Φλιτούρης, «Εικόνες του διχασμού....», ό.π., 13.

¹⁷⁹ Ρ. Αλβανός, *Ο ελληνικός εμφύλιος...*, ό.π., 21-22.

¹⁸⁰ Λ. Φλιτούρης, «Εικόνες του διχασμού....», ό.π., 14-15.

προφανώς δεν έκανε η Ελλάδα μέχρι τη δεκαετία του 1970.¹⁸¹ Μάλιστα Κατά τη Ε. Kosmidou, ο ελληνικός εμφύλιος δεν καταγράφεται ως σημαντικός στη συλλογική μνήμη της Ευρώπης. Μοιάζει σαν «ξεχασμένος πόλεμος», παρότι οι πληθυσμιακές του απώλειες αναλογικά είναι τριπλάσιες από τον Ισπανικό εμφύλιο, που εγγράφηκε στη συλλογική και πολιτισμική μνήμη της Ευρώπης, και παρότι οι ξένες παρεμβάσεις ήταν μεγαλύτερες σε αυτόν. Η πολιτισμική λήθη οφείλεται στις εσωτερικές αιτίες του εμφυλίου και στην επίδραση του ψυχρού πολέμου στη συνείδηση της Ευρώπης.¹⁸² Ο Μαργαρίτης, επίσης, τον χαρακτηρίζει ως «μοναχικό πόλεμο», που δεν αποτελεί μέρος της Ευρωπαϊκής συνείδησης, αλλά μια περιθωριοποιημένη σύγκρουση.¹⁸³ Η μνήμη του εμφυλίου αποτυπώνεται μέσα από αντιπαρατιθέμενες αφηγήσεις, πολιτικές σκοπιμότητες και μακροχρόνιες διαδικασίες σιωπής και αναστοχασμού και ο κινηματογράφος γίνεται χώρος, που η μνήμη, η λήθη, το τραύμα, η αποσιώπηση και η αφήγηση συνυπάρχουν και αλληλοεπιδρούν δυναμικά.¹⁸⁴ Έτσι, λοιπόν, τα έργα του Θόδωρου Αγγελόπουλου, ιδιαίτερα «ο Θίασος», αποτελούν μια προσπάθεια κινηματογραφικής παρέμβασης στην ελληνική αλλά και την ευρωπαϊκή πολιτισμική λήθη του εμφυλίου πολέμου.¹⁸⁵

Μέχρι την εγκαθίδρυση της δικτατορίας της 21^{ης} Απριλίου, η αφήγηση των ηττημένων του εμφυλίου είναι απαγορευμένη. Είναι μια περίοδος που το καθεστώς αμφισβητεί τα ανθρώπινα δικαιώματα, την εθνική υπόσταση αλλά και την ελληνικότητα των κομμουνιστών. Το ελληνικό κράτος δεν αναγνωρίζει τον εμφύλιο χαρακτήρα των συγκρούσεων την περίοδο 1945-1949 και χαρακτηρίζει το πόλεμο «συμμοριτοπόλεμο» ή «ανταρτοπόλεμο» ή και «κομμουνιστοσυμμοριτοπόλεμο».¹⁸⁶ Την περίοδο της δικτατορίας, επειδή ο κινηματογράφος γίνεται εργαλείο ιδεολογικής διαμόρφωσης και προωθεί πρότυπα, που εξυπηρετούν την κυρίαρχη ιδεολογία του κράτους, οι δημιουργοί που ασχολούνται με τον εμφύλιο, παρά τους περιορισμούς, αναπτύσσουν στρατηγικές έμμεσης αμφισβήτησης, αξιοποιώντας την αμφισημία, τη μεταφορά ή την εστίαση στην καθημερινή εμπειρία. Την περίοδο της μεταπολίτευσης, αρχίζουν σταδιακά να αμφισβητούνται και να εγκαταλείπονται οι κυρίαρχες αναπαραστάσεις και να υιοθετούνται νέες κινηματογραφικές προσεγγίσεις, επιδιώκοντας την πολυφωνία και μια αναστοχαστική διαχείριση του παρελθόντος. Η επανεμφάνιση του εμφυλίου στον κινηματογράφο, ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1980 και μετά, συνδέεται με την ανάπλαση του συλλογικού φαντασιακού και την ανάδυση νέων αφηγηματικών αναγκών, με τη μνήμη να μετατρέπεται από απειλή σε πεδίο προς διερεύνηση. Την ίδια περίοδο παρατηρείται στην ιστοριογραφία μια σταδιακή απομάκρυνση από διπολικές και μονοδιάστατες ερμηνείες, προς πιο σύνθετες και πολυφωνικές προσεγγίσεις, εισάγοντας νέες θεματικές, όπως η βία, οι ταυτότητες, η καθημερινότητα και η εμπειρία.¹⁸⁷

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση της προσωπικής μαρτυρίας και αφήγησης από τον Αγγελόπουλο, για να μεταδώσει την τραυματική μνήμη και τη μεταφορά της μέσα στον κινηματογραφικό χρόνο. Σε τρεις αφηγήσεις, του Αγαμέμνονα (Ο Θίασος), της Κατερίνας (Ταξίδι στα Κύθηρα) και της Ελένης (Το λιβάδι που δακρύζει), τονίζεται το προσφυγικό παρελθόν του εκάστοτε ήρωα (από την Ιωνία για

¹⁸¹ Ρ. Αλβανός, *Ο ελληνικός εμφύλιος...*, ό.π., 21-23.

¹⁸² Ε. Kosmidou, ό.π., 150-151.

¹⁸³ Ε. Kosmidou, ό.π., 163.

¹⁸⁴ Α. Φλιτούρης, «Εικόνες του διχασμού....», ό.π., 15.

¹⁸⁵ Ε. Kosmidou, ό.π., 163.

¹⁸⁶ Γ. Ανδρίτσος, *Το παλίμψηστο των εμφυλίων...*, ό.π., 34.

¹⁸⁷ Α. Φλιτούρης, «Εικόνες του διχασμού....», ό.π., 15-16.

τους δύο πρώτους με τη Μικρασιατική καταστροφή του 1922¹⁸⁸ και από την Οδησσό για την τρίτη με τον ξεριζωμό των Ελλήνων το 1919, λόγω της νίκης των Μπολσεβίκων στην Οκτωβριανή επανάσταση¹⁸⁹) και συνδέεται με την αριστερή μνήμη των ηττημένων του εμφυλίου. Περιγράφονται τα βάσανα των ηρώων, ο ξεριζωμός τους από την πατρίδα τους, τα προβλήματα προσαρμογής και επιβίωσης που ακολούθησαν της άφιξης τους στην Ελλάδα και όλα αυτά συνδέονται με τα νέα δεινά, που βιώνουν στο σήμερα λόγω του εμφυλίου πολέμου. Ουσιαστικά η τραυματική μνήμη του εμφυλίου ταυτίζεται με την προσφυγική μνήμη, που έχει τα ίδια επώδυνα χαρακτηριστικά και καθορίζει τις ζωές αυτών των ανθρώπων στο σύνολό τους. Γι' αυτό το λόγο οι τρεις ήρωες δείχνουν κουρασμένοι και απογοητευμένοι, κάνοντας τον απολογισμό της ζωής τους και συνειδητοποιώντας την ματαίωση των προσδοκιών τους. Νιώθουν ότι είναι ανεπιθύμητοι και εξόριστοι σε όποιον τόπο και αν προσφύγουν. Το ομολογεί η Ελένη (Το λιβάδι που δακρύζει) στη φυλακή, λέγοντας «είμαι πρόσφυγας, ... είμαι εξόριστη παντού» ή ο Σπύρος (Ταξίδι στα Κύθηρα), όταν μιλάει για «τρίτη εξορία», αναφερόμενος στο διωγμό του από το χωριό.

Την προσωπική μαρτυρία όμως ο Αγγελόπουλος την χρησιμοποιεί και για έναν άλλον λόγο. Μέσα από τις ρεαλιστικές περιγραφές των ηρώων, κυρίως τραυματικών εμπειριών (της Ηλέκτρας και της Ελένης για τα Δεκεμβριανά και του Πυλάδη για τα βασανιστήρια στη Μακρόνησο) θέλει να δώσει την αίσθηση της πραγματικής προσωπικής ιστορίας. Μέσα από τους τρεις μονολόγους διακόπτεται η δράση και δίνονται πληροφορίες ιστορικές και πολιτικές με τη μορφή προσωπικής αφήγησης, με την οποία καλούνται να ταυτιστούν οι θεατές. Με αυτόν τον τρόπο ο Αγγελόπουλος παρουσιάζει μια αφήγηση αντίθετη με την τότε επίσημη ιστορία, προσπαθώντας να δημιουργήσει ένα είδος πολιτισμικής μνήμης της αριστερής οπτικής των γεγονότων.¹⁹⁰ Μάλιστα πρέπει να σημειωθεί ότι οι τρεις προσωπικές αφηγήσεις στο Θίασο, του Αγαμέμνονα, της Ηλέκτρας και του Πυλάδη, βασίζονται σε πραγματικές αφηγήσεις πραγματικών προσώπων, που ηχογραφήθηκαν για τις ανάγκες της ταινίας.¹⁹¹

6.2. Η κυριαρχία της μεγάλης ιστορίας στην κινηματογραφική αφήγηση

Στις πρώτες ταινίες του Αγγελόπουλου τη δεκαετία του 1970, ιδιαίτερα σε αυτές της τριλογίας της ιστορίας («Ο Θίασος», «Οι Κυνηγοί»), εκφράζεται μια νοσταλγία για την επανάσταση¹⁹² αλλά και μια απογοήτευση για την εγκατάλειψη των επαναστατικών ιδεών, την χαμένη επανάσταση (εμφύλιος) και την απορρόφηση παλαιών συντρόφων από το μεταπολεμικό και μετεμφυλιακό σύστημα.¹⁹³ Κυριαρχούν αναφορές για την εποποιΐα των αγώνων της Αριστεράς, τις άγριες διώξεις του μετεμφυλιακού κράτους, τον καθοριστικό ρόλο των αντιστασιακών οργανώσεων, ιδιαίτερα τον πρωταγωνιστικό ρόλο του Ε.Α.Μ./Ε.Λ.Α.Σ και την αυτοθυσία των κομμουνιστών, σε αντίθεση με τον αρνητικό ρόλο του αστικού

¹⁸⁸ Για πρόσφυγες του 1922 βλέπε Νίκος Ανδριώτης, «Οι πρόσφυγες. Η άφιξη και τα πρώτα μέτρα περίθαλψης», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 7, Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, 79-88.

¹⁸⁹ Α. Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, ό.π., 134.

¹⁹⁰ Ε. Kosmidou, ό.π., 171-172.

¹⁹¹ Αι. Καραλή, «“Ο Θίασος”», *Πριν*, ό.π..

¹⁹² Γ. Ανδρίτσος, *Το παλίμψηστο των εμφυλίων ...*, ό.π., 87.

¹⁹³ Γ. Ανδρίτσος, “Ο εμφύλιος στη μεγάλη οθόνη από το 1974 έως το 1989, η αφήγηση των ηττημένων”, ό.π., 42-43.

πολιτικού κόσμου την περίοδο του εμφυλίου αλλά και την μετεμφυλιακή εποχή.¹⁹⁴ Καταλογίζονται ευθύνες στους Άγγλους και τους Αμερικάνους για τον εμφύλιο, όμως δεν αποδίδονται ευθύνες για την ήττα του εαμικού κινήματος, επειδή η αριστερά, μετά από τριάντα χρόνια σιωπής, δεν θέλει να εμπλακεί σε συζητήσεις για τα αίτια της ήττας, επιδιώκοντας μόνο να δει σε ταινίες τη δική της αφήγηση, να καταρρίψει τις συκοφαντίες της δεξιάς προπαγάνδας, αφήνοντας την αυτοκριτική σε δεύτερη μοίρα.¹⁹⁵

Επίσης, όπως έχει αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, στις πρώτες ταινίες του Αγγελόπουλου, ιδιαίτερα σε αυτές της δεκαετίας του 1970, η Μεγάλη Ιστορία και τα μεγάλα γεγονότα της κυριαρχούν των προσωπικών ιστοριών των πρωταγωνιστών. Στην ταινία «Ο Θίασος», οι καθημερινές ιστορίες των ηρώων, όσο τραγικές και αν είναι, δεν επηρεάζουν ούτε κατευθύνουν τη ροή της ταινίας, η οποία κινείται με βάση τα συγκλονιστικά γεγονότα του εμφυλίου. Η αφήγηση της Ηλέκτρας για τα Δεκεμβριανά, ακούγεται αμέσως μετά το δραματικό γεγονός του βιασμού της και της εγκατάλειψής της. Παρόλα αυτά, η αφήγηση των τραυματικών γεγονότων των Δεκεμβριανών δίνεται με μεγαλύτερη ένταση, ώστε ο θεατής ξεχνάει το προσωπικό δράμα της πρωταγωνίστριας.¹⁹⁶ Κατά τον Horton, η Ηλέκτρα μετατρέπεται από θύμα σε ιστορικό και από πρόσωπο που αρνείται την ατομικότητα σε ολοκληρωμένη γυναίκα, που δείχνει με τον τρόπο που αφηγείται, ότι είναι δυνατή να επιβιώσει από όλα αυτά που της έχουν συμβεί.¹⁹⁷ Για την Isabelle Jordan ο μονόλογος της Ηλέκτρας αποσκοπεί, μέσω της περιγραφής μιας συλλογικής ιστορικής εμπειρίας, να σβήσει την οποιαδήποτε συναισθηματική αντίδραση στο βιασμό, αλλά και να δια φωτίσει τους θεατές σχετικά με την σκηνή της κατάθεσης των όπλων με τη Συμφωνία της Βάρκιζας.¹⁹⁸

Επίσης, σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, παρά τα τραγικά περιστατικά, που συνδέονται με μέλη του θιάσου, διώξεις, φυλακίσεις, εκτελέσεις, συλλήψεις, ακόμα και προδοτικές συμπεριφορές, η πορεία και η καθημερινότητα του θιάσου μέσα στο χρόνο δίνεται με ένα σταθερό τρόπο-μοτίβο, σαν να μην επηρεάζει τίποτε από την προσωπική καθημερινότητα των ηρώων τις σχέσεις τους. Πορεύονται σαν ομάδα, μεταβαίνουν σε διάφορους τόπους, χωριά και πόλεις, τραγουδώντας το «Γιαξεμπόρε»¹⁹⁹, διαφημίζοντας την παράστασή τους και το μόνο που αλλάζει είναι τα μεγάλα ιστορικά γεγονότα, που χαρακτηρίζουν τη συγκεκριμένη εποχή, όπως ο πόλεμος, η απελευθέρωση, τα Δεκεμβριανά, η συμφωνία Βάρκιζας, ο εμφύλιος.

Τα γεγονότα που συνδέονται με τα Δεκεμβριανά στην ταινία «Ο Θίασος» περιγράφονται σαν ιστορικό ντοκιμαντέρ αλλά και με τη μορφή προσωπικής

¹⁹⁴ Γ. Ανδρίτσος, *Κινηματογράφος και ιστορία...*, ό.π., 235, 237.

¹⁹⁵ Γ. Ανδρίτσος, *Κινηματογράφος και ιστορία...*, ό.π., 239-240.

¹⁹⁶ Η Ηλέκτρα μετατρέπεται από θύμα σε ιστορικό και από πρόσωπο που αρνείται την ατομικότητα σε ολοκληρωμένη γυναίκα, Ε. Kosmidou, ό.π., 170.

¹⁹⁷ Andrew Horton, *The films of Theo Angelopoulos: A cinema of contemplation*, Princeton university press, New Jersey 1999, 115, όπως παρατίθεται στο Ε. Kosmidou, ό.π., 171.

¹⁹⁸ Ι. Jordan, «Για έναν επικό κινηματογράφο», ό.π..

¹⁹⁹ Το τραγούδι που ακούγεται συχνά στην ταινία, είναι το «Γιαξεμπόρε». Τη μουσική του την έχει γράψει ο Λ. Κηληδόνης και τους στίχους οι Ν. Γκάτσος, Θ. Αγγελόπουλος και Λ. Κηληδόνης. Το «Γιαξεμπόρε» σαν λέξη είναι χαιρετισμός και κάλεσμα μαζί. Πρόκειται για παραφθορά του «Γερά σου αμόρε» που φώναζαν οι Ιταλοί θεατρίνοι και τραγουδιστές (πρώτοι δάσκαλοι του βαριετέ στην Ελλάδα), προς τους θαμώνες των καφέ σαντάν. Με αυτοσχέδιους στίχους και πάντα την ίδια μουσική πέρασε στα ελληνικά μπουλούκια ως επιθεωρησιακός πρόλογος, για την προσέλκυση θεατών πριν την παράσταση, Λουκιανός Κηληδόνης, «Ο Θίασος», *Λουκιανός Κηληδόνης*, επίσημος ιστοχώρος, <https://www.loukianoskilaidonis.gr/>, ανάκτηση από <https://www.loukianoskilaidonis.gr/erga/o-thiasos/>, ημερομηνία ανάκτησης 27/05/2026.

αφήγησης της Ηλέκτρας. Καταρχάς ο κινηματογραφικός φακός παρουσιάζει τις πρώτες στιγμές της απελευθέρωσης, με συνθήματα για εθνική ενότητα και λευτεριά, με σημαίες ελληνικές, αμερικάνικες, αγγλικές και σοβιετικές να κυματίζουν και ομάδες πολιτών να φωνάζουν «Αντάρτες, ελασίτες, τσακίστε τα δεσμά της σκλαβιάς, ... όλοι οι σκλαβωμένοι να αναστηθούν». Όμως ξαφνικά ακούγονται πυροβολισμοί και ήχοι από Γκάιντες, υπονοώντας την αγγλική στρατιωτική παρέμβαση. Στη συνέχεια περιγράφεται μια συγκέντρωση σε μια πλατεία αριστερών ειρηνικών διαδηλωτών, οι οποίοι φωνάζουν συνθήματα για Κ.Κ.Ε., λαοκρατία, εναντίον του φασισμού, κρατώντας φωτογραφίες του Μαρξ. Ακούγεται το κάλεσμα «Παιδιά σηκωθείτε να βγούμε στους δρόμους» και στη συνέχεια αρχίζουν στρατιωτικές συμπλοκές ανάμεσα σε ένοπλους ασφαλίτες και αστυνομικούς και ένοπλους αριστερούς. Στο τέλος θα εμφανιστούν και ένοπλοι Άγγλοι που θα επιβάλουν την τάξη. Για τον Αγγελόπουλο ευθύνη για τα Δεκεμβριανά έχουν οι Άγγλοι και οι Αμερικάνοι, κάτι που φαίνεται καθαρότερα μέσα από την προσωπική αφήγηση της Ηλέκτρας. Αναφέρεται στην είσοδο των Εγγλέζων του Σκόμπι στην Αθήνα μετά τη φυγή των Γερμανών, τον Οκτώβρη του 1944, και την πρώτη κυβέρνηση εθνικής ενότητας του Παπανδρέου. Υπάρχει κινητοποίηση αλλά και ενθουσιασμός στον κόσμο, γιατί πιστεύει στην απελευθέρωση, στις συμμαχίες και τους συμμάχους και επειδή πια τα είχε δώσει όλα για τον αγώνα. Όμως κατηγορεί τον Σκόμπι, γιατί διατάζει τον αφοπλισμό των ανταρτών αλλά ταυτόχρονα αφήνει ελεύθερους τους φασίστες συνεργάτες των Γερμανών και τους εξοπλίζει, πράγμα που οδηγεί στην παραίτηση των αριστερών υπουργών της κυβέρνησης. Για τα γεγονότα της 3^{ης} Δεκεμβρίου του 1944 αναφέρει ότι, παρότι ειδοποιούνται να συμμετάσχουν σε διαδήλωση, ο κόσμος κατεβαίνει μόνος του στο δρόμο, με ενθουσιασμό, με συγκίνηση και σημαίες. Όμως, κατά την αφήγηση της Ηλέκτρας, οι Εγγλέζοι αυτό θέλουν, να οδηγήσουν τα πράγματα σε ένοπλη σύγκρουση. Παρά την παρουσία οικογενειών με τα παιδιά τους, θα αρχίσουν να πυροβολούν άγνωστοι από τη στέγη του ξενοδοχείου King George και από τα αετώματα των ανακτόρων («ο κόσμος έβλεπε τις κάνες των όπλων»), παρουσία αστυνομικών. Και ενώ πυροβολούν από ψηλά, ο κόσμος φωνάζει «ελευθερία, ελευθερία όχι άλλη κατοχή», ενώ Αμερικανοί και Άγγλοι παρακολουθούν αδιάφοροι. Οι πυροβολισμοί συνεχίζονται εναντίον των διαδηλωτών και τους ακολουθούν μέχρι την Ομόνοια. Την επόμενη ημέρα, σύμφωνα πάντα με την αφήγηση, γίνεται η κηδεία των θυμάτων, κατεβαίνει πάλι ο κόσμος και στην επιστροφή τους κτυπούν παραστρατιωτικοί (Χίτες και Ταγματασφαλίτες) στην Ομόνοια. Ο απολογισμός των δύο αυτών ημερών, σύμφωνα με τα λεγόμενα της Ηλέκτρας, είναι εικοσιοκτώ νεκροί. Ο ΕΛΑΣ απαντά με επιθέσεις σε αστυνομικά τμήματα και οδοφράγματα και η Αθήνα θα βιώσει έναν πόλεμο τριαντατριών ημερών.

Αντιπαραβάλλοντας στην αφήγηση της Ηλέκτρας, για τα γεγονότα της 3^{ης} και 4^{ης} Δεκεμβρίου 1944, την αφήγηση των ιστορικών, που ασχολούνται με αυτή την περίοδο, ανακύπτουν πολλά κοινά στοιχεία αλλά και διαφοροποιήσεις.²⁰⁰ Ως προς τον ακριβή συνολικό αριθμό των νεκρών του διημέρου δεν υπάρχουν τεκμηριωμένες ιστορικά πληροφορίες. Κατά τον Μενέλαο Χαραλαμπίδη υπάρχουν 11 τουλάχιστον ταυτοποιημένοι νεκροί διαδηλωτές στο συλλαλητήριο της 3^{ης} Δεκεμβρίου, σύμφωνα

²⁰⁰ Όπως έχει ειπωθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, η αφήγηση της Ηλέκτρας βασίζεται σε πραγματική βιωμένη ιστορία από τα Δεκεμβριανά, που μαγνητοφωνήθηκε για τις ανάγκες της ταινίας «Θίασος», Αι. Καραλή, «“Ο Θίασος”», *Πριν*, ό.π.. Ως εκ τούτου, η σκηνή στην αφήγηση της Ηλέκτρας, που κάποιοι διαδηλωτές σηκώνουν μια σημαία και τη βουτούν στο αίμα ενός νεκρού παιδιού, βασίζεται σε γεγονός, που περιγράφεται σε κανονική αφήγηση συμμετέχοντα στα Δεκεμβριανά, Μ. Χαραλαμπίδης, *Δεκεμβριανά 1944. Η μάχη της Αθήνας*, ό.π., 67-68.

με το Εργαστήριο Ιατροδικαστικής και Τοξικολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, τα ονόματα των οποίων και δημοσιεύει, και αρκετοί άλλοι την 4^η Δεκεμβρίου, των οποίων τον αριθμό δεν προσδιορίζει.²⁰¹ Αναφορές άρθρων, που κινούνται στην ευρύτερη σφαίρα της Δημόσιας Ιστορίας, όχι απαραίτητα επιστημονικά τεκμηριωμένες, βασιζόμενες κάποιες σε προσωπικές μαρτυρίες, υπολογίζουν τους νεκρούς της πρώτης ημέρας περίπου σε 28 διαδηλωτές και της δεύτερης από 35 έως 100 διαδηλωτές.²⁰² Η αναφορά της Ηλέκτρας σε 28 νεκρούς για όλο το διήμερο ίσως είναι συμβολική, χρησιμοποιώντας τον αριθμό 28, που είναι ίσως κοινά αποδεκτός στις περισσότερες αφηγήσεις της Αριστεράς για το συλλαλητήριο της 3^{ης} Δεκεμβρίου.

Αναφορικά με το μέγεθος της συμμετοχής στο συλλαλητήριο της 3^{ης} Δεκεμβρίου, η αφήγηση της Ηλέκτρας το παρουσιάζει σαν ένα μεγάλο παλλαϊκό ειρηνικό κάλεσμα. Πράγματι, οι εαμικές οργανώσεις, έχοντας εμπειρία από τις μεγάλες διαδηλώσεις την περίοδο της κατοχής, μπορούν να κινητοποιούν αμέσως τους κατοίκους των συνοικιών.²⁰³ Το συλλαλητήριο αποσκοπεί, κατά τον Χαραλαμπίδη, να ασκήσει πολιτική πίεση το ΕΑΜ, ότι καμία λύση δεν είναι εφικτή χωρίς τη σύμπραξή του. Για αυτό το λόγο συλλαλητήριο θα είναι άοπλο, με αποτέλεσμα η δύναμη του ΕΛΑΣ να παραμένει σε επιφυλακή στις συνοικίες.²⁰⁴

Σχετικά με το ποιος ξεκινάει τους πυροβολισμούς η Ηλέκτρα είναι ξεκάθαρη, θεωρώντας ηθικά υπαίτιους του Άγγλους, που είχαν οργανώσει όλο αυτό το σκηνικό, και φυσικούς υπαίτιους την αστυνομία και την κυβέρνηση, περιγράφοντας τους πυροβολισμούς να αρχίζουν από το ξενοδοχείο King George και από τα ανάκτορα. Η ιστορική έρευνα από τη μεριά της δεν έχει επιβεβαιώσει καμία εμπλοκή των Άγγλων στα αιματηρά γεγονότα της 3^{ης} Δεκεμβρίου και η ανάπτυξη τους στο Σύνταγμα και τις γύρω περιοχές θα γίνει μετά τη λήξη των γεγονότων.²⁰⁵ Επίσης η έρευνα έχει αποφανθεί ότι ο πρώτος πυροβολισμός θα σημειωθεί στην οδό Ρηγίλλης, όταν διαδηλωτές θα επιτεθούν ή θα δεχθούν επίθεση από τη φρουρά της εισόδου της πολυκατοικίας του σπιτιού του Πρωθυπουργού Γεωργίου Παπανδρέου.²⁰⁶ Επίσης από το 1958 είναι γνωστό ότι την εντολή για πυροβολισμούς εναντίον των διαδηλωτών στο συλλαλητήριο της 3^{ης} Δεκεμβρίου θα τη δώσει ο τότε αρχηγός της Αστυνομίας Αθηνών Άγγελος Έβερετ, όπως υποστηρίζει ο ίδιος σε συνέντευξή του στην εφημερίδα «Ακρόπολις», εκτελώντας άνωθεν εντολές, χωρίς να διευκρινίζει από που.²⁰⁷ Την «ομολογία» του Έβερετ επιβεβαιώνουν ένας Βρετανός

²⁰¹ Μ. Χαραλαμπίδης, *Δεκεμβριανά 1944. Η μάχη της Αθήνας*, ό.π., 70.

²⁰² Ζήσης Καραβάς, «Δεκεμβριανά: Ο αντικομμουνιστής «γέρος της δημοκρατίας» και της παλινόρθωσης. Ποιοι άνοιξαν πυρ στην πλατεία Συντάγματος τη ματωμένη Κυριακή της 3ης του Δεκέμβρη '44», *Documento*, 4 Δεκεμβρίου 2025, Γιώργος Πετρόπουλος, «Δεκέμβρης 1944: Σύντομο ημερολόγιο», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 6/12/2014. Υπάρχουν και δύο καταγραφές από το προσωπικό ημερολόγιο του ζωγράφου Βάλια Σεμερτζίδη, που δημοσιεύτηκαν από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης τον Νοέμβριο του 2024, που μιλάει για 20 νεκρούς μέχρι τη νύχτα της 3^{ης} Δεκεμβρίου, ενώ ο Ριζοσπάστης της 4^{ης} Δεκεμβρίου αναφέρεται σε 21 εξακριβωμένους, Νίκος Χατζηνικολάου, «Δεκεμβριανά: Η απαγόρευση του συλλαλητηρίου στο Σύνταγμα», *Μνήμων*, 42 (2025), Αθήνα 2025, 266.

²⁰³ Η μεγαλύτερη διαδήλωση που είχε δει ποτέ η Αθήνα, περίπου 60.000 διαδηλωτές, Μ. Χαραλαμπίδης, *Δεκεμβριανά 1944. Η μάχη της Αθήνας*, ό.π., 70.

²⁰⁴ Μ. Χαραλαμπίδης, *Δεκεμβριανά 1944. Η μάχη της Αθήνας*, ό.π., 65.

²⁰⁵ Μ. Χαραλαμπίδης, *Δεκεμβριανά 1944. Η μάχη της Αθήνας*, ό.π., 70. Η διάθεση του Αγγελόπουλου να αποδώσει ευθύνες στους Άγγλους για τα αιματηρά γεγονότα της 3^{ης} Δεκεμβρίου, μέσα από την αφήγηση της Ηλέκτρας, οφείλεται στην τάση του Έλληνα σκηνοθέτη να αποδίδει ευθύνες στους Άγγλους για τον εμφύλιο, ιδιαίτερα στα έργα της πρώτης Τριλογίας του, την Τριλογία της Ιστορίας.

²⁰⁶ Μ. Χαραλαμπίδης, *Δεκεμβριανά 1944. Η μάχη της Αθήνας*, ό.π., 66.

²⁰⁷ Ζ. Καραβάς, «Δεκεμβριανά ...», ό.π., Γ. Πετρόπουλος, «Δεκέμβρης 1944...», ό.π..

Αντισυνταγματάρχης και ο Νίκος Φαρμάκης, μέλος της ομάδας Χ, που από τα παλαιά ανάκτορα, το κτίριο της σημερινής Βουλής, ένοπλος, αναμένει διαταγή για να πυροβολήσει εναντίον των διαδηλωτών. Ο παραστρατιωτικός της ομάδας Χ βλέπει από το μπαλκόνι του κτιρίου της Διεύθυνσης της Αστυνομίας Πόλεων τον αρχηγό της αστυνομίας να βγάζει ένα μαντήλι από την τσέπη του σαν σινιάλο, για να επέμβουν αστυνομικοί στη διαδήλωση και να αρχίσουν πυροβολισμοί.²⁰⁸ Αντίθετη άποψη για την έναρξη των πυροβολισμών θα εκφράσουν οι κυβερνητικές εφημερίδες, εκδοχή που θα υποστηρίξει διαχρονικά η αντιεαμική πλευρά. Κατ' αυτούς, τους πυροβολισμούς θα τους ξεκινήσουν διαδηλωτές, με σκοπό να προκαλέσουν την αιματοχυσία, ενώ θα διατυπωθούν και ακραία σενάρια για σκηνοθετημένη προβοκάτσια του Κ.Κ.Ε..²⁰⁹

Τέλος για τους πυροβολισμούς που θα δεχτούν οι Αριστεροί στις 4 Δεκεμβρίου από παραστρατιωτικούς, μετά την κηδεία των νεκρών της προηγούμενης μέρας, είναι γνωστό από ιστορική έρευνα ότι θα γίνουν από ομάδες δωσίλογων, που είναι σε περιορισμό στα γύρω από την πλατεία Ομονοίας ξενοδοχεία και αν και έχουν ανοίξει πυρ εναντίον διαδήλωσης του ΕΑΜ πριν εβδομάδες, περιέργως δεν έχουν αποπλιστεί ούτε έχουν απομακρυνθεί από το κέντρο.²¹⁰

Αντίθετα με τα Δεκεμβριανά, που περιγράφονται ως προσωπική αφήγηση της Ηλέκτρας, η συνθήκη της Βάρκιζας παρουσιάζεται αρκετά αποστασιοποιημένα. Δεν επηρεάζεται ο Αγγελόπουλος από εικόνες της εποχής, που παρουσιάζουν αντάρτες να κλαίνε κατά την παράδοση των όπλων. Το πλάνο εμφανίζει ομάδα στρατιωτών σε σχηματισμό «Π», υπό τον ήχο μεγάλωνων, που ενημερώνουν για τη συμφωνία στις 12/02/1945 της ελληνικής κυβέρνησης με τον ΕΑΜ για παράδοση όπλων, το τέλος του πολέμου και τη συμφιλίωση του λαού. Διατυπώνονται ευχαριστίες του Υπουργού Εξωτερικών προς τους Άγγλους, καθώς και οι όροι της συμφωνίας, που προβλέπουν ελεύθερη εκδήλωση πολιτικών φρονημάτων, αμνηστία για τα εγκλήματα από της 3^{ης} Δεκεμβρίου 1944 έως της υπογραφής της συνθήκης (εκτός όσων δεν παραδώσουν τα όπλα), αποστράτευση της αντιστασιακής οργάνωσης του ΕΛΑΣ και παράδοση όπλων.

Σε πολλά σημεία της ταινίας ο Αγγελόπουλος κάνει φανερή τη διάθεσή του να ασκήσει κριτική στους Άγγλους και τους Αμερικάνους για το ρόλο τους στα Δεκεμβριανά και τον εμφύλιο αλλά γενικότερα για την αποικιοκρατική συμπεριφορά τους στην Ελλάδα, η αλαζονεία της οποίας συχνά θυμίζει γερμανική κατοχή. Είναι χαρακτηριστικό ότι η λήξη του εμφυλίου περιγράφεται με την είσοδο Άγγλων στρατιωτών, που κουβαλούν δύο κομμένα κεφάλια ανταρτών και αντάρτες αιχμαλώτους. Θυμίζει έντονα τα κρεμασμένα σώματα ανταρτών από τους Γερμανούς σε προηγούμενη σκάνς της ταινίας. Ο Αγγελόπουλος, με αυτό τον παραλληλισμό, θέλει να αποτυπώσει στα μάτια των θεατών τον εχθρό, που δεν είναι ο εθνικός στρατός, αλλά οι Άγγλοι, που λειτουργούν ως στρατός κατοχής, όπως οι Γερμανοί. Επίσης, η ομάδα Άγγλων στρατιωτικών, που συναντά τα μέλη του θιάσου την ημέρα των Δεκεμβριανών, τους αναγκάζει να χορέψουν, να παίξουν την παράσταση, αδιαφορώντας για την τραγικότητα της ημέρας και με μια διάθεση απαξιωτική και περιπαικτική προς το θίασο. Επίσης στο γλέντι του γάμου της Χρυσοθέμιδος με τον Αμερικάνο στρατιώτη, οι συνάδελφοι του μετατρέπουν ένα νυφιάτικο τραγούδι του γάμου με ακορντεόν σε τουίστ με συνοδεία πνευστών, υπονοώντας την πολιτιστική διάβρωση του ελληνικού πολιτισμού από την αμερικάνικη κουλτούρα.

²⁰⁸ Μ. Χαραλαμπίδης, *Δεκεμβριανά 1944. Η μάχη της Αθήνας*, ό.π., 66-68.

²⁰⁹ Μ. Χαραλαμπίδης, *Δεκεμβριανά 1944. Η μάχη της Αθήνας*, ό.π., 72, 81.

²¹⁰ Μ. Χαραλαμπίδης, *Δεκεμβριανά 1944. Η μάχη της Αθήνας*, ό.π., 80-81.

Γενικά, στο θέμα των ευθυνών για τον εμφύλιο, ο Αγγελόπουλος δεν προσπαθεί να αποδώσει ευθύνες ούτε στη μία ούτε στην άλλη πλευρά, όπως έχει ειπωθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο λόγω πολιτικών και κοινωνικών συγκυριών της εποχής που γυρίζεται η ταινία (αρχές μεταπολίτευσης). Όμως οι ευθύνες των Άγγλων για την οργάνωση ένοπλης σύγκρουσης στα Δεκεμβριανά είναι διατυπωμένες στην ταινία χωρίς συμβολισμούς και περιστροφές. Επίσης στην ταινία περιγράφεται ένα πλαίσιο ασφυκτικό για τους Αριστερούς από τα Δεκεμβριανά και μετά. Η Λευκή τρομοκρατία, που περιλαμβάνει συλλήψεις, διαρκή αστυνομικό έλεγχο, εξορίες, δράση παραστρατιωτικών οργανώσεων (ομάδα Χ και ταγματασφαλίτες), δικαιολογεί την απροθυμία του ΕΛΑΣ και του ΕΑΜ να καταθέσει τα όπλα, την επιφυλακτικότητα με την οποία υποδέχτηκαν την συνθήκη της Βάρκιζας και κυρίως δικαιολογεί το δεύτερο αντάρτικο. Η περιγραφή του βιασμού της Ηλέκτρας από αγνώστους (ομάδα Χ, ασφάλεια) ή οι επισκέψεις της ασφάλειας στο σπίτι της, ψάχνοντας τον αδελφό της, περιγράφουν ένα κλίμα λευκής τρομοκρατίας, που θα οδηγήσει τον Ορέστη για δεύτερη φορά στο βουνό και στην άρνηση του να καταθέσει τα όπλα και να υπογράψει δήλωση μετάνοιας. Οι εικόνες από τις επεμβάσεις της αστυνομίας στο καφενείο και οι συλλήψεις, που ακολουθούν μετά την συνθήκη της Βάρκιζας, καθώς και τα συνθήματα που ακούγονται από megafono «η συμφωνία της Βάρκιζας ήταν μπλόφα, ... ζήτω το ΕΑΜ», δείχνουν τη δικαιολογημένη δυσπιστία των αριστερών, κατά τον Αγγελόπουλο για την ορθή τήρηση της συμφωνίας αυτής από το κράτος. Τέλος η σκληρή περιγραφή από τον Πυλάδη των βασανιστηρίων που υπέστη την περίοδο 1947-1949, από την ημέρα της σύλληψης του ως πολιτικός κρατούμενος έως την αποφυλάκισή του το 1949 από τη Μακρόνησο, περιγράφουν με ωμό τρόπο το ύφος και το ήθος του εμφυλιακού κράτους και τις μεθόδους που θα χρησιμοποιήσει για να διαλύσει το αριστερό κίνημα. Επίσης μέσα από μια ανθρώπινη αφήγηση και μέσα από μια ρεαλιστική περιγραφή βασανιστηρίων στις φυλακές Βουρλών, Λαυρίου και Μακρονήσου («στρατιωτικές φυλακές Αθηνών»), ο Αγγελόπουλος με μια ανθρώπινη ματιά προσπαθεί να απενοχοποιήσει μια ομάδα αριστερών, που θα προσπαθήσουν με αξιοπρέπεια να κρατήσουν τα ιδεώδη τους αλλά θα λυγίσουν μπροστά στον πόνο, στα βασανιστήρια και το φόβο του θανάτου, παρά την σθεναρή τους αντίδραση.

Η ταινία Θίασος διεκδικεί δύο πρωτοτυπίες. Για πρώτη φορά τίθεται το ζήτημα της τιμωρίας προδοτών, των δωσίλογων και μελών παραστρατιωτικών οργανώσεων.²¹¹ Έτσι ο καπετάνιος του ΕΛΑΣ (Ορέστης) θα εκτελέσει τον προδότη Αίγισθο και τη μάνα του, που θα γίνει ερωμένη του δωσίλογου αλλά και νεαροί αριστεροί θα εκτελέσουν τον μαυραγορίτη στην κατοχή.²¹² Για πρώτη φορά, επίσης, σε ταινία γίνεται αναφορά στην Ομάδα Χ²¹³ και τους ταγματασφαλίτες.²¹⁴ Θίγονται

²¹¹ Με τον όρο παραστρατιωτικά σώματα εννοείται η στρατολόγηση πολιτών σε ένοπλες δυνάμεις, που μπορεί να είχαν χαρακτηριστικά επίσημου στρατού (ιεραρχία, οπλισμός, στολή), όμως δεν υπάγονται σε αυτόν και δεν δεσμεύονταν από εθνικά και διεθνή νομοθετήματα, σχετικά με τον τρόπο διεξαγωγής των στρατιωτικών επιχειρήσεων, Μ. Χαραλαμπίδης, *Οι δωσίλογοι*, ό.π., 278.

²¹² Γ. Ανδρίτσος, *Κινηματογράφος και ιστορία...*, ό.π., 237-238.

²¹³ Φιλοβασιλική οργάνωση, που ιδρύθηκε από τον Γεώργιο Γρίβα (μετέπειτα αρχηγό της ΕΟΚΑ). Ήταν ενάντια στους κομμουνιστές και όχι στους Γερμανούς και με την απελευθέρωση στελέχωσε παραστρατιωτικές οργανώσεις, Ανδρίτσος, *Κινηματογράφος και ιστορία...*, ό.π., 241-242. Πρόγονος της Χ είναι η λεγόμενη Οργάνωση 2ας Μεραρχίας, που ίδρυσε τον Ιούνιο 1941 ο υποστράτηγος Γεώργιος Λάβδας. Ο Γρίβας, δραστήριο μέλος της οργάνωσης, θα έρθει σε ρήξη με το Λάβδα και θα αποχωρήσει τον Ιούνιο του 1942 και το πρώτο τρίμηνο του 1943 θα ιδρύσει την Ομάδα Χ. Ενώ στην αρχή χαρακτηρίζεται ως απολίτικη στρατιωτική οργάνωση, γρήγορα θα εκφράσει αντικομμουνιστικό προσανατολισμό. Σκοπός της είναι μετά την αποχώρηση των Γερμανών η κατάληψη της εξουσίας, η επιστροφή του βασιλιά Γεωργίου και η δημιουργία μιας Μεγάλης Ελλάδας. Εννοείται ότι η

αυτές οι ομάδες στην ταινία και στην αφήγηση της Ηλέκτρας για τα Δεκεμβριανά αλλά και σε μια σκηνή σε ένα κέντρο διασκέδασης, που επισκέπτεται η Ηλέκτρα την πρωτοχρονιά του 1946. Εκεί υπάρχουν δύο ομάδες θαμώνων, που λόγω πολιτικών και ιδεολογικών διαφορών έρχονται σε μουσική αντιπαράθεση. Η μία ομάδα είναι μια παρέα νεαρών αριστερών, αντρών και γυναικών, που τραγουδούν αντιφασιστικά, αντιβασιλικά και περιπαικτικά για τους Άγγλους τραγούδια («Δεν μας τρομάζουν των Άγγλων τα κανόνια»/«Είμαστε εμείς Ελλάδα τα παιδιά σου»,²¹⁵ «Το πουλί του Σκόμπι»²¹⁶). Η άλλη ομάδα αποτελείται από ένοπλους άντρες (ταγματасφαιλίτες ή άντρες της ομάδας Χ), εθνικόφρονες, φιλοβασιλικούς, αντικομμουνιστές φασίστες, που τραγουδούν αντίστοιχα τραγούδια της εποχής («Θα γυρίσεις ...», «Γύρνα ξανά ...», «των Άγγλων τα κανόνια»²¹⁷). Η μουσική αντιπαράθεση οξύνεται, μέχρις ότου ένας από την παρέα των ταγματасφαιλιτών θα πυροβολήσει στον αέρα, με αποτέλεσμα να αποχωρήσει η ομάδα των αριστερών. Η ομάδα των ταγματасφαιλιτών θα αποχωρήσει αργότερα από το κέντρο διασκέδασης, τραγουδώντας στο δρόμο το τραγούδι «Με όπλα δεν θα χύσουμε»²¹⁸. Στη συνέχεια, με μια κινηματογραφική μετατόπιση του χρόνου, συνηθισμένη σε αυτή την ταινία, θα βρεθεί στο 1952 να υποστηρίζει την προεκλογική εκστρατεία του Παπάγου, ταυτίζοντας ο Αγγελόπουλος την μετέπειτα κυβέρνηση του Παπάγου με το εμφυλιακό κράτος των Χιτών και των ταγματасφαιλιτών.

Η οργάνωση Χ επίσημα αυτοδιαλύεται ως στρατιωτική οργάνωση με τη συνθήκη της Βάρκιζας και ο Γρίβας αποστρατεύεται τρεις εβδομάδες αργότερα. Όμως επανασυγκροτείται ως πολιτικός οργανισμός με προγραμματικούς άξονες τη βασιλευομένη δημοκρατία, το μεγαλοϊδεατισμό και την προάσπιση του κοινωνικού καθεστώτος. Μεταπολεμικά, με το πρόσχημα της νομιμότητας, διευρύνεται πανελλαδικά και οργανώνει ένα δίκτυο ημιανεξάρτητων ένοπλων ομάδων.

βασίλοφροσύνη και ο αντικομμουνισμός της αλληλοτροφοδοτούνται, Κώστας Κατσούδας, « “Η δυναμικότερα όλων των εθνικών οργανώσεων”: Η οργάνωση Χ στην Κατοχή και τα Δεκεμβριανά», στο Βόγλης Πολυμέρης, Ιωάννα Παπαθανασίου, Τάσος Σακελλαρόπουλος, Μενέλαος Χαραλαμπίδης (επιμ.), *Δεκέμβρης 1944. Το παρελθόν και οι χρήσεις του*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2017, 79-81. Ο Γρίβας είχε στενές σχέσεις τόσο με στελέχη του Λαϊκού κόμματος (Πέτρος Μαυρομιχάλης), όσο και με την ηγεσία του στρατεύματος (υποστράτηγος Κωνσταντίνος Βεντήρης), Πολυμέρης Βόγλης, *Η αδύνατη επανάσταση. Η κοινωνική δυναμική του εμφυλίου πολέμου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014, 106-107.

²¹⁴ Τα Τάγματα Ασφαλείας συγκροτούνται από την κυβέρνηση δωσίλογων του Ιωάννη Ράλλη, με τη δικαιολογία της προστασίας του κράτους από την κυριαρχία του κομμουνισμού. Για την κυβέρνηση αυτή εχθρός του κράτους δεν είναι ο ξένος κατακτητής, που θα αποχωρούσε κάποια στιγμή αλλά ο εσωτερικός πολιτικός και ταξικός αντίπαλος, το Ε.Α.Μ.. Το πρώτο τάγμα, αποτελούμενο από τρεις λόχους, συγκροτείται το Μάιο του 1943, Μ. Χαραλαμπίδης, *Οι δωσίλογοι*, ό.π., 281 κ.εξ.. Στις 18 Ιουνίου 1943 δημοσιεύεται ο νόμος που προβλέπει το σχηματισμό των ταγμάτων Ευζώνων, όμως από το Σεπτέμβριο του 1943, με τη συνθηκολόγηση των Ιταλών και την σύμφωνη γνώμη των Γερμανών θα αρχίσουν να αναπτύσσονται πρώτα στην Πελοπόννησο και αργότερα στην κεντρική και νοτιοανατολική Ελλάδα, Πολυμέρης Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην κατοχή 1941-1944*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010, 127-128. Αποκαλούνταν από τους αντιπάλους «Γερμανοτσολιάδες» ή «Ράλληδες». Τα κίνητρα που θα οδηγήσουν κάποιους να καταταγούν σε αυτά ποικίλουν, από ιδεολογικά (αντικομμουνισμός), εκδικητικά, μέχρι επιβίωσης ή πλουτισμού, Ρ. Αλβανός, *Ο ελληνικός εμφύλιος...*, ό.π., 78-79.

²¹⁵ «Δεν μας τρομάζουν των Άγγλων τα κανόνια (Είμαστε εμείς Ελλάδα τα παιδιά σου)» (Αωνόμου, αντιστασιακό τραγούδι), Λουκιανός Κηλαηδόνης, «Ο Θίασος», ό.π..

²¹⁶ «Το πουλί του Σκόμπι» (“In the mood” Judie Garland-Glenn Miller, Ελληνικοί στίχοι: Νίκος Γκάτσος, Θόδωρος Αγγελόπουλος, Λουκιανός Κηλαηδόνης). Αναφέρεται στο σήμα που έφεραν στον ώμο τους οι στρατιώτες του στρατηγού Σκόμπι, που παριστούσε ένα πελαργό σε κύκλο. Η δίστημη σημασία του σατιρίστηκε από την Αριστερά, Λ. Κηλαηδόνης, ό.π..

²¹⁷ Ρεφραίν από το τραγούδι των βασίλοφρόνων, «Του αητού ο γιός» (Αωνόμου –διασκευή), Λ. Κηλαηδόνης, ό.π..

²¹⁸ Ύμνος της Ομάδας Χ του στρατηγού Γρίβα, Λ. Κηλαηδόνης, ό.π..

Υποδέχεται στις τάξεις της υπολείμματα των Ταγμάτων Ασφαλείας και άλλων εθνικιστικών οργανώσεων, στρατολογεί μαχητές, διακινεί οπλισμό και εκτελεί επιχειρησιακά σχέδια εναντίον αριστερών στόχων. Οι διασυνδέσεις της με τους μηχανισμούς εξουσίας είναι αξιοσημείωτες, όπως και στους κόλπους του στρατού, της εθνοφυλακής και των σωμάτων ασφαλείας.²¹⁹ Αυτή τη σύνδεση της Οργάνωσης Χ με το μεταπολεμικό σύστημα στην Ελλάδα θέλει να αναδείξει ο Αγγελόπουλος με τη σύνδεση της ομάδας Χιτών με την προεκλογική συγκέντρωση του Παπάγου.

Στην ταινία «Οι Κυνηγοί», ο Αγγελόπουλος ασκεί κριτική στην αστική τάξη, για τον ύποπτο ρόλο της σε βάρος της Αριστεράς, όχι μόνο τη δεκαετία του 1940 αλλά και τη μετεμφυλιακή εποχή, ακόμη και τη δεκαετία του 1970. Για το λόγο αυτό, δεν υπάρχουν πολλές σκηνές από την εποχή του εμφυλίου αλλά κυρίως από τις επόμενες δεκαετίες του 1950, 1960 και 1970, για να τονίσει ο Έλληνας σκηνοθέτης τη μεταφορά της εμφυλιακής τραυματικής μνήμης μέχρι το 1977 ως διαγενεακό τραύμα, την κακή διαχείριση του εμφυλίου από την ελληνική κοινωνία, που ούτε κατανόησε ούτε προσπάθησε να καταλάβει και να διαχειριστεί το τραύμα, ώστε να το αντιμετωπίσει αλλά και τις ευθύνες του αστικού πολιτικού κόσμου, που ουσιαστικά αυτός κυβερνάει είτε ως κυβέρνηση είτε ως μηχανισμός παρακράτος από το τέλος του εμφυλίου μέχρι την εποχή δημιουργίας της ταινίας.

Με αφορμή μια ομάδα κυνηγών, που βρίσκει το πτώμα ενός νεκρού αντάρτη στα χιόνια, ξυπνούν τραυματικές μνήμες από την εποχή της δεκαετίας του 1940 και από ένα επώδυνο παρελθόν, που φαίνεται ότι οι ήρωες δεν έχουν ξεπεράσει. Γι' αυτό οι περισσότεροι ήρωες της ταινίας, κοιτώντας το πτώμα του αντάρτη, παρατηρούν «το αίμα του νεκρού αντάρτη είναι φρέσκο». Τα μέλη της ομάδας των κυνηγών αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της αστικής τάξης: ένας τέως νομάρχης και νυν εκδότης, ένας βιομήχανος, ένας πολιτικός, ένας στρατηγός και ένας ξενοδόχος. Τον καθένα από αυτούς τον συνοδεύει μια ιστορία από την μετεμφυλιακή Ελλάδα, που τον συνδέει είτε με πράξεις κατά της δημοκρατίας είτε με πράξεις αντικομμουνιστικές. Συνεργάζονται με παραστρατιωτικές οργανώσεις, οργανώνουν δολοφονικές πράξεις πολιτικών αντιπάλων, κινούνται στο παρασκήνιο των πολιτικών εξελίξεων ή και δεν διστάζουν να χρησιμοποιούν τη βία για να πετύχουν το σκοπό τους. Τους ενώνει το μίσος για τους κομμουνιστές, η αγάπη για την εξουσία και αποτελούν γρανάζια του εθνικού κράτους τη δεκαετία του 1940. Ο Αγγελόπουλος δεν επιζητά τις ευθύνες τους για τον εμφύλιο ή για τις διώξεις και τη βία εναντίον των αριστερών την περίοδο 1946-1949. Τους θεωρεί υπαίτιους για τη μετάβαση του εμφυλιακού τραύματος μέχρι και τη μεταπολίτευση, γιατί απλά συνεχίζουν να χρησιμοποιούν τις ίδιες πρακτικές με αυτές που έχουν χρησιμοποιήσει την περίοδο του πολέμου.

Τον κυνηγό βιομήχανο ο Αγγελόπουλος τον περιγράφει ως έναν αστό, που μόλις έχει γυρίσει από την Αμερική και ως εκλογικός αντιπρόσωπος στις εκλογές του 1958, χρησιμοποιεί άνομα μέσα (βία και νοθεία) για να αποθαρρύνει τους αριστερούς να πάνε να ψηφίσουν. Μάλιστα ο ίδιος φαίνεται ότι συνεργάζεται και τα έχει καλά με την αστυνομία ενώ η οικογένειά του (πατέρας του) έχει συνδεθεί με δολοφονία πολιτικού αντιπάλου.²²⁰

²¹⁹ Κ. Κατσούδας, «“Η δυναμικότερα όλων των εθνικών οργανώσεων”: Η οργάνωση Χ στην Κατοχή και τα Δεκεμβριανά», *ό.π.*, 98-99.

²²⁰ Η κυβέρνηση της Ε.Ρ.Ε. θα κερδίσει τις εκλογές με απόλυτη πλειοψηφία. Κατηγορίες για εκλογές βίας και νοθείας και για κρυφό σχέδιο «Περικλής», με εκδηλώσεις βίας και διώξεις εναντίον των Αριστερών, θα διατυπωθούν και για τις εκλογές του 1961, Ηλίας Νικολακόπουλος, «Ελεγχόμενη Δημοκρατία. Από το τέλος του εμφυλίου έως τη δικτατορία», στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 9^{ος} (Νικητές και ηττημένοι, 1949-1974), Ελληνικά

Τον κυνηγό ξενοδόχο τον σκιαγραφεί ως έναν άνθρωπο που κινείται άνετα τόσο στο χώρο του περιθωρίου (οίκους ανοχής), όσο και στο χώρο της εξουσίας και της «νομιμότητας» (σχέσεις με αστυνομία, αμερικάνικο στρατό). Το ξενοδοχείο θα το ανοίξει στο τέλος του εμφυλίου, σε οίκημα, που έχει λειτουργήσει ως αρχηγείο των ανταρτών, με άδεια, που θα εξασφαλίσει από τον αμερικανικό στρατό. Είναι η εποχή, που λόγω του σχεδίου Μάρσαλ, η επίδραση των Αμερικανών στα πολιτικά πράγματα της Ελλάδας είναι έντονη.²²¹

Τον ίδιο τον κυνηγό τον ξενοδόχο, μαζί με τους άλλους κυνηγούς, με τον τέως νομάρχη και νυν εκδότη, τον στρατηγό και τον βιομήχανο, τους εμφανίζει ο Αγγελόπουλος να συνομιλούν με τον αρχηγό της αντικομμουνιστικής σταυροφορίας²²² και να οργανώνουν το 1963 τη δολοφονία ενός κομμουνιστή (τέως εξόριστου και φυλακισμένου, που δεν έχει υπογράψει δήλωση μετάνοιας), κατά τη διάρκεια μιας διαδήλωσης των αριστερών. Συγκεκριμένα, κατά τη διάρκεια μιας ειρηνικής διαδήλωσης, υπό την στενή παρακολούθηση της ομάδας των κυνηγών, ένα αυτοκίνητο απρόκλητα θα χτυπήσει τον κομμουνιστή διαδηλωτή, που έχει βγει εκτός διαδήλωσης, για να συνεννοηθεί με τις αρχές.²²³

Γράμματα, Αθήνα 2003, 30-31. Κατά τον Η. Νικολακόπουλο εκλογές βίας και νοθείας του 1961 αποτελούν σταθμό στην ελληνική πολιτική ιστορία, γιατί θα προκαλέσουν έντονη αμφισβήτηση («ανένδοτος αγώνας»), με συνέπεια να διευρυνθεί το χάσμα μεταξύ Δεξιάς και αντιδεξιών δυνάμεων. Θεωρεί ότι το αποτέλεσμα των εκλογών του 1958 και η άνοδος της Ε.Δ.Α. θα δημιουργήσει ανησυχία στις δυνάμεις της Δεξιάς (Κ. Καραμανλής), η οποία θα καθιερώσει πρακτικές βίας και νοθείας, που θα αποκαλυφθούν με τις εκλογές του 1961, Ηλίας Νικολακόπουλος, «Πράσινο φως από το '58 για τη βία και τη νοθεία», *Τα Νέα*, 13/05/1997, Κώστας Βέργος, «Οι εκλογές του 1958 και η αποκατάσταση της τάξεως το 1961», *Η εφημερίδα των Συντακτών*, 25/04/2023.

²²¹ Στις 12 Μαρτίου 1947 ο πρόεδρος των Η.Π.Α. Χ. Τρούμαν ανακοινώνει στο Κογκρέσο το Δόγμα Τρούμαν, σύμφωνα με το οποίο στο όνομα μιας σταυροφορίας για την προάσπιση των ελευθεριών στην ανθρωπότητα, οι Η.Π.Α. αναλαμβάνουν να βοηθήσουν τα κράτη που απειλούνται από τον κομμουνισμό. Στα πλαίσια αυτού του δόγματος, εκπονείται το 1947 από τον υπουργό Επικρατείας των Η.Π.Α. Τζ. Μάρσαλ ένα σχέδιο, που θα πάρει το όνομά του, βοήθειας 12 δισεκατομμυρίων δολαρίων προς τα Ευρωπαϊκά κράτη, που θα συμφωνήσουν με τους όρους, και την Ελλάδα, για οικονομική σταθεροποίηση, Γιώργος Μαργαρίτης, «Ο εμφύλιος πόλεμος. Η πολιτική και η στρατιωτική σύγκρουση 1946-1949», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, 8 (Η εμπόλεμη Ελλάδα 1940-1949), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, 243-244. Γενικά, η αμερικάνικη επέμβαση στην Ελλάδα, λόγω του κινδύνου επέκτασης του κομμουνισμού και λόγω της περιόδου του Ψυχρού πολέμου, και η μεγάλη στρατιωτική και οικονομική βοήθεια που έφερε, βοήθησε την ελληνική κυβέρνηση να αποφύγει την οικονομική κατάρρευση, να καλύψει έκτακτες δαπάνες αλλά και να κινητοποιήσει και εξοπλίσει πολυάριθμες στρατιωτικές δυνάμεις εναντίον των ανταρτών, Π. Βόγλης, *Η αδύνατη επανάσταση. Η κοινωνική δυναμική του εμφυλίου πολέμου*, ό.π., 381.

²²² Μετά τις εκλογές του 1958, την Κεντροαριστερά την εκφράζει το αριστερό κόμμα της Ε.Δ.Α., το οποίο αποτελεί έκφραση του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ελλάδας (οι Φιλελεύθεροι έχουν χάσει την δύναμή τους και ο χώρος του κέντρου είναι διασπασμένος). Καλλιεργείται πόλωση μεταξύ της Ε.Ρ.Ε. και της Ε.Δ.Α., αναπαράγονται εμφυλιακές διαίρεσεων σε εθνικόφρονες και μη εθνικόφρονες και αναπτύσσονται αντικομμουνιστικές παρακρατικές ομάδες, Ηλίας Νικολακόπουλος, «Από το τέλος του εμφυλίου πολέμου έως την άνοδο της Ένωσης Κέντρου», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΣΤ' (Σύγχρονος Ελληνισμός, από το 1941 έως το τέλος του αιώνα), Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, 198-201, Ε. Πασχαλούδη, *Η δεκαετία του 1940 στη ρητορική των ελληνικών παρατάξεων: η πολιτική χρήση του παρελθόντος κατά την περίοδο 1950-1967*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2009, 147.

²²³ Η σκηνή στην ταινία παραπέμπει στη δολοφονία του Γρ. Λαμπράκη, στις 22 Μαΐου 1963, σε ειρηνική διαδήλωση στη Θεσσαλονίκη. Ο Λαμπράκης, γνωστός για τους αγώνες του για την ειρήνη και τον αφοπλισμό αλλά και για την πολιτική του αντιπαράθεση με τη βασίλισσα Φρειδερίκη, θα διατελέσει βουλευτής Πειραιά, συνεργαζόμενος με την Ε.Δ.Α. και θα δολοφονηθεί από παρακρατική οργάνωση, σε συνεργασία με κρατικά όργανα εξουσίας. Η δολοφονία του θα οδηγήσει σε παραίτηση την κυβέρνηση Καραμανλή, Η. Νικολακόπουλος, «Ελεγχόμενη Δημοκρατία...», ό.π., 33.

Ο κυνηγός πολιτικός περιγράφεται ως μέλος της κυβέρνησης της Ένωσης Κέντρου, που θα κερδίσει τις εκλογές του Φεβρουαρίου του 1964.²²⁴ Στην ταινία ακούγονται συνθήματα νίκης, «ο λαός μίλησε», «η δημοκρατία ενίκησε ...». Ανήκει στο χώρο των Φιλελευθέρων και ο πατέρας του έχει υπηρετήσει τον πρωθυπουργικό θώκο δύο φορές. Παρουσιάζεται ως άβουλος, ανεπαρκής για το βουλευτικό του αξίωμα, ανήμπορος να αντιταχθεί στις πιέσεις του παλατιού. Εξαιτίας όλων αυτών και λόγω παρέμβασης από τη βασίλισσα Φρειδερίκη, θα συμμετέχει στα Ιουλιανά, τον Ιούλιο του 1965, που 39 βουλευτές της Ένωσης Κέντρου θα αποχωρήσουν και θα ενταχθούν στην κυβέρνηση της Ε.Ρ.Ε..²²⁵

Ο κυνηγός στρατηγός την παραμονή των εκλογών του 1967, μέσα σε ένα κλίμα τρόμου, με τη Δεξιά να βρίσκεται σε αδιέξοδο και τη δικτατορία να προλειπάζεται σαν μοναδική διέξοδος, λόγω κινδύνου αύξησης δύναμης της Ένωσης Κέντρου και της Ε.Δ.Α., μαζί με ομάδα στρατιωτών και της στρατιωτικής αστυνομίας (Ε.Σ.Α.), οργανώνουν συλλήψεις και πράξεις βίας εναντίον στελεχών της Αριστεράς, έξω από τα γραφεία της Ε.Δ.Α..

Υπάρχει στην ιστορία και ένας κυνηγός εργολάβος, ενταγμένος όψιμα στο σύστημα και στην ομάδα των αστών, που είναι πρώην μάχιμος Αριστερός, με εξορίες, φυλακίσεις στο αγωνιστικό του παρελθόν. Αντιπροσωπεύει μια ομάδα παλιών Αριστερών, που κουρασμένοι ψυχικά και σωματικά, μη μπορώντας να αντέξουν τις διώξεις του καθεστώτος και επιζητώντας μια ήσυχη καθημερινή ζωή, θα υπογράψουν δήλωση μετάνοιας για τις πολιτικές ιδέες τους, θα συνεργαστούν με τις δυνάμεις ασφαλείας, με αντάλλαγμα μια καθημερινότητα χωρίς διώξεις και μια επαγγελματική ζωή χωρίς προβλήματα. Ο συγκεκριμένος κυνηγός παρά το αριστερό του παρελθόν, εμφανίζεται να υπογράφει δύο ομολογίες το 1964, μην αντέχοντας τις συνεχείς φυλακίσεις και διώξεις, που συνεχίζουν να υφίστανται, αν και ο εμφύλιος πόλεμος έχει τελειώσει. Στην πρώτη ομολογία αναγνωρίζει ότι, ενώ είναι φυλακισμένος «λόγω παρεξηγήσεως από παραπλάνηση κομμουνιστή», οι κτύποι στον τοίχο της φυλακής από κρατούμενο είναι κώδικας επικοινωνίας κομμουνιστών, που χρησιμοποιούν από την εποχή του εμφυλίου. Αυτό το πιστοποιεί λόγω προσωπικής εμπειρίας από φυλακές την εποχή του εμφυλίου.²²⁶ Στη δεύτερη ομολογία αποκαλύπτει την ύπαρξη μυστικής αριστερής οργάνωσης «Ασπίδα»²²⁷. Με τις δύο ομολογίες, που συνιστούν δηλώσεις μετάνοιας για τις αριστερές ιδέες του και πράξεις προδοσίας αριστερών

²²⁴ Η Ένωση Κέντρου δημιουργείται το Σεπτέμβριο του 1961, από την ένωση οκτώ πολιτικών κομμάτων. Στις εκλογές του Οκτωβρίου του 1961 έγινε δεύτερο κόμμα, πίσω από την Ε.Ρ.Ε., στις εκλογές του Νοεμβρίου του 1963 κέρδισε χωρίς να πετύχει αυτοδύναμη κυβέρνηση και τέλος το Φεβρουάριο του 1964 θα καταφέρει να σχηματίσει αυτοδύναμη κυβέρνηση, Η. Νικολακόπουλος, «Από το τέλος...», *ό.π.*, 202-209, Η. Νικολακόπουλος, «Ελεγχόμενη Δημοκρατία...», *ό.π.*, 33-35.

²²⁵ Ίσως ο Αγγελόπουλος αναφέρεται στον Ηλία Τσιριμώκο. Για τα Ιουλιανά του 1965 βλέπε Η. Νικολακόπουλος, «Ελεγχόμενη Δημοκρατία...», *ό.π.*, 40-41.

²²⁶ Περιγράφει ο ίδιος ο κυνηγός μια σκηνή στη φυλακή στις 29/08/1949, στην οποία χρησιμοποιεί τον ίδιο κώδικα επικοινωνίας και με κτύπους στον τοίχο προσπαθεί να ενημερώσει ένα συναγωνιστή ότι ο εμφύλιος έχει τελειώσει, οπότε δεν υπάρχει λόγος να μην υπογράψει δήλωση μετάνοιας και να ταλαιπωρείται, «Βασίλη τέλος ... 29/08/49, ο Δ.Σ. από εχθές τέλος ...».

²²⁷ Η υπόθεση «Ασπίδα» δημοσιοποιήθηκε στις 18 Μαΐου 1965 από εφημερίδα προσκείμενη στην Ε.Ρ.Ε. «Ημερήσιος Κήρυξ Λάρισας». Σύμφωνα με αυτήν, λειτουργούσαν στους κόλπους του στρατού δύο συνωμοτικές οργανώσεις, η αριστερή απόκλιση «ΑΣΠΙΔΑ» (Αξίωματικοί Σώσατε Πατρίδα Ιδανικά Δημοκρατία Αξιοκρατία) και η κεντρώας απόκλισης «ΦΕΑ» (Φρουρός Ελευθερίας - Ανεξαρτησίας). Η υπόθεση προκάλεσε πολιτικό σάλο, περιορίστηκε σε έρευνα μόνο για τον ΑΣΠΙΔΑ, γιατί θα διατυπωθούν θεωρίες για εμπλοκή του Ανδρέα Παπανδρέου και θα χρησιμοποιηθούν από την Ε.Ρ.Ε. ως απάντηση στις κυβερνητικές κατηγορίες για το σχέδιο «Περικλής», Όθων Τσουνάκος, «Από την άνοδο της ένωσης κέντρου στη δικτατορία, 1963-1967», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΣΤ (Σύγχρονος Ελληνισμός από το 1941 έως το τέλος του αιώνα), Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, 216.

συντρόφων του, θα εξαγοράσει, εκτός από μια ζωή χωρίς διώξεις, και μια επαγγελματική σταδιοδρομία, αυτή του εργολάβου, που θα του προσφέρει άνετη ζωή και θα τον εντάξει στην τάξη των αστών μεταγενέστερα. Ο συγκεκριμένος τύπος δηλωσία, δεν έχει σχέση με τον Πυλάδη από την ταινία «Ο Θίασος». Ο Πυλάδης ναι μεν θα υπογράψει, αλλά θα βασανιστεί σκληρά πρώτα και για μεγάλο διάστημα, δεν θα προδώσει συντρόφους του και δεν θα ενταχθεί στο σύστημα, οικονομικό ή πολιτικό της μετεμφυλιακής Ελλάδας.

Αυτή η μεταστροφή του εργολάβου κυνηγού βέβαια γίνεται μέσα από μια εσωτερική πάλη του με τον εαυτό του, το παρελθόν του και την ανάγκη να ζήσει έστω και λίγο. «Κουράστηκα, ... κυνηγητό, εξορία ... θέλω να ζήσω λίγο» εξομολογείται σε έναν παλιό του σύντροφο, που δεν θέλει να υπογράψει δηλώσεις μετάνοιας και αντιστέκεται ακόμη. Η αναπαράσταση σκηνών από τη φυλακή την εποχή του εμφυλίου (παίζει μπάλα με το συναγωνιστή του χωρίς μπάλα), η απειλή του φύλακα και η αναπαραγωγή του συνθήματος «τρώγε το φαί σου, αγάπα το κελί σου, διάβαζε πολύ»²²⁸, που θα χρησιμοποιήσει η Αριστερά για μέλη της, για να αντέξουν τις φυλακές και τις διώξεις, φωτογραφίζει ένα παρελθόν της δεκαετίας του 1940, που όμως συνεχίζει να υφίσταται ως παρόν και ως μέλλον για κάποιους ανθρώπους και τις επόμενες δεκαετίες. Κάτι που για κάποιους είναι πλέον δυσβάστακτο.

Ο Αγγελόπουλος, συμπερασματικά, ασκεί κριτική στην αστική τάξη, που αποτέλεσε τη ραχοκοκαλιά του εμφυλιακού αλλά και του μετεμφυλιακού κράτους, τη θεωρεί ως ηθικά ένοχη για τη διατήρηση της τραυματικής εμφυλιακής μνήμης όλα αυτά τα χρόνια και φαντάζεται μια κινηματογραφική τιμωρία της χρησιμοποιώντας μια αναχρονία. Δεν τους τιμωρεί ούτε στο ιστορικό παρόν της δεκαετίας του 1970, ούτε στο ιστορικό παρελθόν της εμφυλιακής και μετεμφυλιακής περιόδου, γιατί δεν ψάχνει για πολιτικά αίτια και πολιτικούς ενόχους του εμφυλίου. Τους τιμωρεί σε θάνατο, σε έναν κινηματογραφικό φανταστικό χρόνο, που ταυτίζεται με την ημέρα λήξης του εμφυλίου πολέμου. Συγκεκριμένα, και ενώ οι κυνηγοί με τις γυναίκες τους διασκεδάζουν για την Πρωτοχρονιά του 1977, ξυπνάει ο νεκρός αντάρτης, μεταφέρεται ο κινηματογραφικός χρόνος στο 1949, εισβάλλει ταυτόχρονα μια ομάδα ανταρτών και τους ανακοινώνει ότι το «2^ον κινητόν ανταρτοδικείον Δημοκρατικού Στρατού, Βίτσι 29/08/1949, στο όνομα της επανάστασης, στο όνομα της κυβέρνησης του βουνού» τους καταδικάζει σε θάνατο.

6.3. Η ανάδειξη των προσωπικών ιστοριών

Ο Αγγελόπουλος τη δεκαετία του 1980 αποφασίζει να κάνει τη στροφή από τη μεγάλη ιστορία στις μικρές ιστορίες και στις συνέπειες της μεγάλης ιστορίας στις ζωές των ανθρώπων.²²⁹ Όπως επισημαίνεται και σε προηγούμενο κεφάλαιο, ενώ στις πρώτες ταινίες του («Ο Θίασος», «Οι Κυνηγοί») η μεγάλη ιστορία, δηλαδή τα ιστορικά γεγονότα της δεκαετίας του 1940, παραγκωνίζουν τις προσωπικές ιστορίες των ηρώων, από την ταινία «Ταξίδι στα Κύθηρα» και μετά, η μεγάλη ιστορία αποτελεί απλά την τοιχογραφία του βάθους, αναδεικνύοντας και προβάλλοντας περισσότερο τις βιωμένες ιστορίες των ηρώων.²³⁰

²²⁸ Η φράση, που αποτέλεσε σύνθημα για τους Αριστερούς, ώστε να αντιμετωπίσουν τα δύσκολα χρόνια της εμφυλιακής και μετεμφυλιακής περιόδου, αποδίδεται στον ηγέτη του Κ.Κ.Ε. Νίκο Ζαχαριάδη από το 1931 έως το 1956, Λένα Παπαδημητρίου, «Μανώλης Γλέζος: Δεν είμαι ο μόνος ουτοπιστής ρε παιδιά», *Το Βήμα*, 24/10/2016.

²²⁹ Γ. Ανδρίτσος, *Το παλίμψηστο των εμφυλίων ...*, ό.π., 80.

²³⁰ Αντώνης Μποσκοϊτης, «Θόδωρος Αγγελόπουλος: “Εμένα πάντοτε με συγκινούσε η εμμονή στον έρωτα”», ό.π..

Αυτή βέβαια η τάση παρατηρείται γενικότερα στον ελληνικό κινηματογράφο. Ενώ στη μεταπολίτευση η κινηματογραφική αναπαράσταση του εμφυλίου χαρακτηρίζεται από την ανάδυση της μνήμης και την προσπάθεια ερμηνείας του τραύματος, αντίθετα οι σύγχρονες προσεγγίσεις είναι πιο σύνθετες και λιγότερο συγκρουσιακές μορφές κινηματογραφικής αφήγησης. Κεντρικό θεωρητικό εργαλείο είναι η μεταμνήμη, που περιγράφει τη σχέση των μεταγενέστερων γενεών με γεγονότα, που δεν έχουν βιώσει. Η έμφαση, λοιπόν, μετατοπίζεται από την πολιτική ανάλυση της σύγκρουσης προς την ανασύσταση της εμπειρίας, της ατμόσφαιρας και της καθημερινότητας και η ιστορική διάσταση ενσωματώνεται σε προσωπικές ή υπαρξιακές αφηγήσεις. Ο εμφύλιος εμφανίζεται έμμεσα, ως ιστορικό υπόβαθρο, που διαπερνά τις οικογενειακές αφηγήσεις, χωρίς να αποτελεί το κεντρικό αντικείμενο της αφήγησης.²³¹

Η ταινία του Αγγελόπουλου «Ταξίδι στα Κύθηρα» γυρίζεται το 1984, με θέμα επίκαιρο για την εποχή, γιατί, ένα χρόνο πριν, το Π.Α.ΣΟ.Κ. ψηφίζει την παλιννόστηση των Αριστερών πολιτικών προσφύγων, μετά την ήττα του Δημοκρατικού Στρατού στον εμφύλιο, από τις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης.²³² Με αυτή την ταινία ο Αγγελόπουλος εγκαταλείπει τα μεγάλα θέματα της ιστορίας και γυρίζει πιο ανθρωποκεντρικές ταινίες, με την ιστορία να είναι παρούσα και να λειτουργεί καταλυτικά στις ανθρώπινες ιστορίες, που περιγράφονται.²³³

Η δεκαετία του 1980 είναι μια εποχή με συγκεκριμένα πολιτικά χαρακτηριστικά. Ήδη μετά το 1974 σταθερό αίτημα της Αριστεράς είναι ο εκδημοκρατισμός, η αναγνώριση της Αντίστασης και η επιστροφή των πολιτικών προσφύγων. Η υπενθύμιση της Εθνικής Αντίστασης είναι για αυτήν ο μοναδικός τρόπος να μιλήσει για την τραυματική εμπειρία της ήττας, που υπέστη τη δεκαετία του 1940. Το αντιστασιακό παρελθόν θα της φέρει τη νομιμοποίηση, για να διεκδικήσει αυτά που δικαιούται, υπερασπιζόμενη την ελευθερία. Το 1981 το Π.Α.Σ.Ο.Κ., τηρώντας τις υποσχέσεις του, καταργεί τις επετειακές εκδηλώσεις του εμφυλίου το Νοέμβριο του 1981, με νόμο τον Αύγουστο του 1982, και αναγνωρίζει την εθνική αντίσταση της περιόδου 1941-1944.²³⁴ Στόχος του Ανδρέα Παπανδρέου είναι να φτιάξει μία ισχυρή Αντιδεξιά συσπείρωση, να αναδείξει την αντίσταση και να την οικειοποιηθεί το κόμμα του. Η αναγνώριση της εαμικής αντιστασιακής δράσης ως εθνικής, η υλική και ηθική αποκατάσταση των αγωνιστών, ο χαρακτηρισμός του εμφυλίου ως ανθρωποσφαγή και η εισαγωγή της Αριστεράς στην επίσημη μνήμη έχουν βασικό στόχο την εθνική ενότητα και τη δημιουργία μιας νέας εθνικής μνήμης Αντιδεξιάς και μιας νέας ιστορίας της

²³¹ Γ. Ανδρίτσος, *Το παλίμψηστο των εμφυλίων ...*, ό.π., 17-18.

²³² Μαρία Δασκαλάκη, «Προσεγγίζοντας το κινηματογραφικό σύμπαν του Αγγελόπουλου», ό.π., 235.

²³³ Γ. Σολδάτος, ό.π., 109.

²³⁴ Ελένη Πασχαλούδη, «Η Εθνική Αντίσταση στον επετειακό χάρτη της μεταπολεμικής Ελλάδας», *Ψηφιακή Βιβλιοθήκη ΕΛΚΕ Πανεπιστημίου Μακεδονίας*, 2015, 7-9. Το ΠΑΣΟΚ κατήργησε τις γιορτές του εμφυλίου ως γιορτές μίσους, προς χάρη ενός κλίματος συμφιλίωσης και λήθης που ήθελε να επιβάλει, Γ. Αντωνίου, «Οι γιορτές μίσους και οι πόλεμοι της δημόσιας μνήμης (1950-2000): από το τραύμα των ηττημένων στο τραύμα των νικητών», στο Νίκος Δεμερτζής - Ελένη Πασχαλούδη - Γιώργος Αντωνίου (επιμ.), *Εμφύλιος. Πολιτιστικό τραύμα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2013, 220, 225-227. Η αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης με τη μεγαλύτερη ευρύτητα και μοναδικό όρο να ενεργούσαν οι αντιστασιακοί κατά του εχθρού και όχι συνεργατικά, οδήγησε στην κατάργηση της εθνοκοφροσύνης και του αντικομμουνισμού και στην ανασηματοδότηση του εθνικού, που πλέον σήμαινε το έθνος και το λαό, Ε. Στριφτόπουλα, «Μαθήματα δημόσιας ιστορίας από το ελληνικό Κοινοβούλιο. Η περίπτωση του νόμου 1285/1982 “Για την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης του Ελληνικού Λαού εναντίον των στρατευμάτων κατοχής 1941-1944”» στο Α. Ανδρέου, Σ. Κακουριώτης, Γ. Κόκκινος, κ.ά. (επιμ.), *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα. Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2015, 239, 241.

αντίστασης.²³⁵ Η αντίσταση πλέον χαρακτηρίζεται ως εθνική ως προς το στόχο, εθνοκοαπελευθερωτική, καθολική και ενιαία, φυσική ιστορική συνέχεια των ιστορικών παραδόσεων της Επανάστασης του 1821 αλλά και των περσικών πολέμων.²³⁶

Το θέμα του εμφυλίου προσεγγίζεται κινηματογραφικά στην ταινία «Ταξίδι στα Κύθηρα», μέσα από τη διερεύνηση των επιπτώσεων, που επιφέρει στις προσωπικές ζωές των ανθρώπων, αλλά και την κριτική, που του ασκείται την εποχή των γυρισμάτων της ταινίας, τη δεκαετία του 1980. Ο εμφύλιος, ως ιστορικό γεγονός, βρίσκεται στο φόντο του έργου και ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει στα αποτελέσματα που προκάλεσε σε αυτούς, που ενεπλάκησαν με αυτόν (αντάρτες, στρατιώτες) και στις οικογένειές τους (σύζυγοι). Η ταινία αναφέρεται στην προετοιμασία για τη δημιουργία μιας ταινίας, με θέμα την επιστροφή στην Ελλάδα, μετά από τριάντα δύο χρόνια εξορίας στη Τασκένδη, ενός πολιτικού πρόσφυγα, από τους ηττημένους στρατιώτες του Δημοκρατικού Στρατού την εποχή του εμφυλίου.²³⁷ Με αφορμή τα προβλήματα προσαρμογής και ένταξης του στη νέα ελληνική πραγματικότητα, ξετυλίγονται εμφυλιακές μνήμες, σχετικές με τις εμφύλιες συγκρούσεις, τα μίσση και τον εθνικό διχασμό. Τα θεματικά μοτίβα της ταινίας, που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με τον εμφύλιο, είναι οι σχέσεις παλιών συντρόφων και αντιπάλων μετά από σαράντα χρόνια από τον πόλεμο και η επιβίωση του εμφυλιακού τραύματος, οι επιπτώσεις του εμφυλίου στις ζωές των ηρώων, των εμπλεκομένων στον πόλεμο και στις οικογένειές τους και η δυσκολία προσαρμογής αυτών των ανθρώπων στο νέο πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον της δεκαετίας του 1980, απότοκο του μετεμφυλιακού κράτους. Κατά τον Δανίκα, η επιστροφή του πολιτικού πρόσφυγα είναι η ιστορία της αντίστασης και της Αριστεράς του εμφυλίου και η επιστροφή των μαχόμενων ιδεών σε μια πατρίδα, που ερημώνεται από τους συμβιβασμούς και τα αδιέξοδα.²³⁸

Το θέμα της τραυματικής μνήμης και της μεταφοράς του διαγενεακού τραύματος απασχολεί τον Αγγελόπουλο μέσα από την κινηματογραφική απεικόνιση της συνάντησης του Σπύρου, πολιτικού πρόσφυγα και παλιού αριστερού αντάρτη, με παλιούς συναγωνιστές αλλά και παλιούς αντιπάλους. Η κοινωνία έχει αλλάξει μετά από τριάντα πέντε χρόνια αλλά η εμφυλιακή μνήμη παραμένει αναλλοίωτη. Η συνάντηση με τον παλιό του συναγωνιστή είναι συγκινητική, μάλιστα εξελίσσεται μέσα από μια αναγνώριση συνθηματική, που την χρησιμοποιούσαν στον πόλεμο. Η συνάντηση όμως με έναν παλιό συγχωριανό, αντίπαλο στον εμφύλιο, Δεξιώ στην ιδεολογία, θα ξυπνήσει τα εμφυλιακά πάθη και το διχασμό. Με αφορμή τη διένεξή τους για την πώληση ή μη των χωραφιών του χωριού για την κατασκευή χιονοδρομικού κέντρου, θα συγκρουστούν, αναβιώνοντας εποχές εμφυλίου πολέμου.

²³⁵ Ε. Πασχαλούδη, «Η Εθνική Αντίσταση...», ό.π..

²³⁶ Ε. Στριφτόμπολα, «Μαθήματα δημόσιας ιστορίας...», ό.π., 243.

²³⁷ Αρκετοί αριστεροί αντάρτες θα καταφύγουν με τις οικογένειές τους στις Λαϊκές Δημοκρατίες και στη Σοβιετική Ένωση. Εκείνοι όμως που θα αποχωρήσουν από το Γράμμο το 1949, θα μεταφερθούν στην κεντρική Ασία, στην Τασκένδη του Ουζμπεκιστάν, για να αντικαταστήσουν τους Γιαπωνέζους αιχμαλώτους πολέμου, που εργάζονταν στην πολεμική βιομηχανία. Εκεί θα ζήσουν σε στρατόπεδα, ως στρατός σε ετοιμότητα, για να επιστρέψει και να συνεχίσει τον πόλεμο στην Ελλάδα, ενώ άλλοι θα σταλούν σε στρατιωτικές σχολές, Α. Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, ό.π., 327-328. Βλέπε και Γ. Μαργαρίτης, «Ο εμφύλιος πόλεμος. Η πολιτική και η στρατιωτική σύγκρουση 1946-1949», ό.π., 260. Αυτοί που φεύγουν από την Ελλάδα υπολογίζονται σε 60.000 με 70.000. Εγκαθίστανται στην Αλβανία (Ελμπασάν, Μπουρέλι), στη Βουλγαρία (Μπερκόβιτσα) ενώ στην Τασκένδη μεταφέρονται μέχρι τα τέλη του χρόνου περίπου 16.500 Έλληνες, Όθων Τσουνάκος, «Το ΚΚΕ από το 1949 έως το 1974», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΣΤ' (Σύγχρονος Ελληνισμός από το 1941 ως το τέλος του αιώνα), εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, 165-166.

²³⁸ Γ. Ανδρίτσος, *Το παλίμψηστο των εμφυλίων ...*, ό.π., 120.

Θα αποκαλέσει το Σπύρο πολλές φορές «φονιά, ... φονιά, ... ξανάρθες αλλά δεν θα σε αφήσω», κατηγορώντας τον ότι «ήρθες πάλι να βάλεις φωτιά στο χωριό ...;», θυμίζοντας προφανώς τους νεκρούς από τις πολεμικές επιχειρήσεις των ανταρτών. Του υπενθυμίζει επίσης ότι για αυτούς είναι νεκρός, «Σπύρο είσαι νεκρός, δεν υπάρχουν ...», πάνε τα χρόνια που αλώνιζες στα βουνά με τα φυσεκλίκια ...», εννοώντας την αφαίρεση ιθαγένειας και τον πολιτικό θάνατο, που επέβαλε το Ελληνικό κράτος στους αριστερούς αντάρτες, που δεν παραδόθηκαν αλλά κατέφυγαν σε χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού.²³⁹ Τέλος του δείχνει απόκομμα εφημερίδας με την καταδίκη του «τετράκις εις θάνατον» από το στρατοδικείο της Λάρισας, για να του τονίσει ότι δεν μπορεί να δημιουργήσει πρόβλημα στο χωριό. Βέβαια παρότι οι συναντήσεις τους διεξάγονται σε όχι ιδιαίτερα φιλικό κλίμα και με πολύ έντονους διαλόγους, εντούτοις στα μάτια των πρωταγωνιστών δεν υπάρχει μίσος, αλλά περισσότερο απελπισία, λύπη και αγανάκτηση. Τα συναισθήματα αυτά προκύπτουν από τη συνειδητοποίηση μιας ματαιώσης ελπίδων και ονείρων. Ο Σπύρος συνειδητοποιεί, παρά την αναμονή των τριάντα πέντε χρόνων για να γυρίσει στην οικογένεια και το χωριό του, μη θυσιάζοντας τα πιστεύω του και την ιδέα της επανάστασης, ότι είναι ανεπιθύμητος στο χωριό και στον οικογενειακό του κύκλο, σε μια Ελλάδα, που κυριαρχεί ο συμβιβασμός και το ασύστολο ξεπούλημά της στους ξένους. Από την άλλη ο αντίπαλός του, ο Αντώνης, παρά το μίσος του προς τον Σπύρο, συνειδητοποιεί την πολιτική εκμετάλλευση του εμφυλίου, αναγνωρίζοντας ότι «μας βάλανε και πολεμήσαμε, ... βγάλαμε τα μάτια μας, ... εσύ από εδώ, εγώ από την άλλη μεριά, ... χάσαμε και οι δύο». Καταλαβαίνει ότι τελικά δεν υπάρχουν νικητές και ηττημένοι στο εμφύλιο και δείχνει να συμβιβάζεται με την τωρινή κατάσταση. Μάλιστα με μια κίνηση συμβολική, κερνώντας τσιγάρο τον ιδεολογικό του αντίπαλο, αποκαλύπτει και μια διάθεση συμφιλίωσης και συμβιβασμού των δύο μερών, ανάλογο με το πολιτικό κλίμα της εποχής της δεκαετίας του 1980 και της πολιτικής του Π.Α.ΣΟ.Κ..²⁴⁰

Στην ταινία γίνονται αρκετές αναφορές για τις επιπτώσεις του εμφυλίου πολέμου στις ζωές των ανθρώπων. Ο βασικός ήρωας, ο Σπύρος, πολεμιστής στο Δ.Σ., μετά την ήττα το 1949 αναγκάζεται να καταφύγει στη Σοβιετική Ένωση, όντας καταδικασμένος «τετράκις εις θάνατον» από το στρατοδικείο της Λάρισας. Χάνει την υπηκοότητά του, προσπαθεί να αντέξει την απώλεια των αγαπημένων του προσώπων, αρρωσταίνει και τελικά ξαναπαντρεύεται και αποκτά τρία παιδιά. Η κόρη του τον κατηγορεί ότι κατέστρεψε τη ζωή της γυναίκας του, αφού για τα ιδανικά του και την επανάσταση την εγκατέλειψε, καταδικάζοντας την σε μια ζωή γεμάτη δυσκολίες και φυλακίσεις. Τον επικρίνει λέγοντας του ότι «... κάνατε επανάσταση, ανεβήκατε στο βουνό, ... πολεμήσατε ... τώρα τί ήρθες εδώ να κάνεις;». Ταυτόχρονα όμως κατηγορεί όλη τη γενιά του ότι για χάρη του αγώνα δεν σκέφτηκαν κανέναν άλλον, όπως τις οικογένειές τους: «Δεν σκέφτηκες ποτέ κανέναν εσύ και η γενιά σου».

²³⁹ Το ελληνικό κράτος θα φροντίσει να αποκόψει τους πολιτικούς πρόσφυγες από την ελληνική πραγματικότητα, στερώντας τους την ελληνική ιθαγένεια και αντιμετωπίζοντάς τους «ωσει νεκρούς». Με την ιδιόμορφη κατάσταση του «πολιτικού θανάτου», δημεύτηκαν περιουσίες, διαλύθηκαν γάμοι και διαγράφηκε κάθε στοιχείο, που συνέδεε τους φυγάδες με την προηγούμενη ζωή στην Ελλάδα, Όθων Τσουνάκος, «Το ΚΚΕ από το 1949 έως το 1974», ό.π., 166.

²⁴⁰ Το Π.Α.ΣΟ.Κ. το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1980 καλλιεργεί κλίμα εθνικής συμφιλίωσης με την αναγνώριση της εθνικής αντίστασης και των αντιστασιακών οργανώσεων, την παροχή συντάξεων σε τραυματίες του εμφυλίου, την παλιννόστηση των πολιτικών προσφύγων και την καταστροφή των φακέλων, Μαρία Μαυρομάτη, «Ο ελληνικός Εμφύλιος στον κινηματογράφο της δεκαετίας του 1980: Η πρόσληψη δυο φιλμ για τον Εμφύλιο πόλεμο από το 1986 ως σήμερα», 50 χρόνια δημοκρατίας, Ιστορική μνήμη, ιστορική εκπαίδευση, δημόσιος χώρος. Συγκλίσεις, αντιφάσεις, αντιστάσεις, Πρακτικά Διημερίδας, Όμιλος για την Ιστορική Εκπαίδευση στην Ελλάδα, Αθήνα 2026, 81.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το παράπονο της γυναίκας του Σπύρου, της Κατερίνας, που του λέει «Σε περίμενα τόσα χρόνια, κουράστηκα ...».

Τέλος, ως προς το θεματικό μοτίβο της δυσκολίας προσαρμογής του Σπύρου στις νέες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, στην ταινία ο ήρωας μετά την παλιννόστησή του στα πάτρια εδάφη, δυσκολεύεται να συνεννοηθεί και έρχεται σε σύγκρουση με την κόρη του αλλά και με τους συγχωριανούς του. Η άρνησή του να συναινέσει στην αγοραπωλησία των κτημάτων του χωριού του, που σταδιακά ερημώνεται και ξεπουλιέται στους ξένους, για την κατασκευή ενός χειμερινού κέντρου και την οικονομική αναζωογόνηση του τόπου, θα τον φέρει σε αντιπαράθεση με τους άλλους κατοίκους, που θα θελήσουν να τον διώξουν. Μάλιστα η διάθεση των αστυνομικών αρχών και της κρατικής διοίκησης να του ανακαλέσουν την άδεια παραμονής και να τον απελάσουν πίσω στη Σοβιετική Ένωση, θα του ξυπνήσουν μνήμες εξορίας, γι' αυτό θα αποκαλέσει την απέλαση και το διωγμό από το χωριό του «3^η εξορία». Για την κυβέρνηση είναι επικίνδυνος για τη δημόσια ασφάλεια και ένας πολιτικός πρόσφυγας χωρίς ιθαγένεια και εθνικότητα.²⁴¹ Ο Σπύρος επιστρέφει σε μια Ελλάδα τη δεκαετία του 1980 διαφορετική από αυτή, που άφησε τη δεκαετία του 1940, και συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να ενταχθεί στη νέα πραγματικότητα.

Με την ίδια ανθρωπιστική ματιά, περιγράφει κινηματογραφικά τον εμφύλιο ο Αγγελόπουλος στην ταινία «Το λιβάδι που δακρύζει», ρίχνοντας πάλι το βάρος του ενδιαφέροντος στον άνθρωπο και όχι στα ιστορικά γεγονότα.

Για τον Γιάννη Σολδάτο οι βασικοί θεματικοί άξονες της ταινίας είναι η συνειδητοποίηση της τραγικότητας του πολέμου, που οδηγεί σε εξορίες, δικτατορίες και στην καταστροφή της ζωής των ανθρώπων και η απόγνωση των ηρώων για τη μη υλοποίηση των ονείρων τους.²⁴²

Στην ταινία ο εμφύλιος δεν αναπαρίσταται με κινηματογραφική αφήγηση των ιστορικών γεγονότων, επειδή επιλέγει ο σκηνοθέτης να απουσιάζουν την περίοδο αυτή οι δύο ήρωες. Ο Αλέξης φεύγει στην Αμερική με γνωστό καλλιτέχνη για τουρνέ από την εποχή της δικτατορίας του Μεταξά και η Ελένη είναι όλο το διάστημα του ελληνοϊταλικού πολέμου, της κατοχής και του εμφυλίου στη φυλακή. Ο εμφύλιος προσεγγίζεται μέσα από τις επιπτώσεις που επιφέρει στις ζωές των ανθρώπων, τις οικογενειακές τραγωδίες, τις φυλακίσεις, την απώλεια και το διχασμό.

Ο εμφύλιος δρα καταλυτικά στις ζωές των ανθρώπων. Δεδομένης της απουσίας του πατέρα (Αλέξης) στην Αμερική, ο εμφύλιος πόλεμος θα καταστρέψει τις ζωές των υπολοίπων μελών της οικογένειας. Τα αδέλφια θα καταταγούν σε αντίπαλα στρατόπεδα και θα σκοτωθούν στις τελευταίες μάχες του εμφυλίου το 1949, ενώ η μητέρα τους, η Ελένη, φυλακισμένη όλη την περίοδο του εμφυλίου για υπόθαλψη τραυματία, θα βιώσει τη τραγική μοίρα του γονιού, που χάνει τα παιδιά του.

Η περιγραφή του εγκλεισμού της Ελένης στη φυλακή, την περίοδο του Μεταξά, την περίοδο της κατοχής και την περίοδο του εμφυλίου δίνεται μέσω της προσωπικής της μαρτυρίας και αφήγησης. Οι φύλακες εναλλάσσονται ανάλογα την εποχή, ξένοι ή Έλληνες δεσμοφύλακες, όπως και οι κακές συνθήκες εγκλεισμού, εξαιτίας των οποίων οι εκκλήσεις της Ελένης διατυπώνονται σε ένα συγκεκριμένο μοτίβο. Παραπονιέται στον εκάστοτε φύλακα ότι «Δεν έχω νερό! Δεν έχω σαπούνι! Δεν έχω χαρτί να γράφω στα παιδιά μου!». Αναγνωρίζει στις εναλλαγές των φυλάκων «Που με πάτε τώρα ... Φύλακα είσαι Έλληνας, είσαι Γερμανός,

²⁴¹ Για την απώλεια ιθαγένειας των πολιτικών προσφύγων, που κατέφυγαν σε χώρες Ανατολικής Ευρώπης, Όθων Τσουνάκος, «Το ΚΚΕ από το 1949 έως το 1974», ό.π., 166.

²⁴² Γ. Σολδάτος, ό.π., 191.

είσαι Εγγλέζος;», τις εναλλαγές του χρόνου και δίνει πληροφορίες για τις εκάστοτε αιτίες φυλάκισης, που είναι «για απόκρυψη αντικαθεστωτικού ...» την περίοδο του Μεταξά, «για απόκρυψη αντιστασιακού ...» την κατοχή και «για απόκρυψη τραυματία αντάρτη ...» στον εμφύλιο πόλεμο. Μάλιστα, πριν τον τελευταίο της εγκλεισμό, ομολογεί στο μονόλογό της ότι θα βρεθεί το Δεκέμβρη του 1944 στην πλατεία για τη γιορτή της απελευθέρωσης, που είχε όμως κακή κατάληξη. Βλέποντας λοιπόν την εξέλιξη των πραγμάτων και της ζωής της, συνειδητοποιεί τη διάψευση, λέγοντας «Φύλακα, είμαι εδώ εξόριστη. Είμαι πρόσφυγας και εξόριστη από παντού ...».

Οι επιπτώσεις του εμφυλίου στις ζωές των ανθρώπων αποκαλύπτεται εναργέστερα μέσα από τις δύο σκηνές θρήνου της Ελένης, για το χαμό των δύο της παιδιών. Βγαίνοντας από τη φυλακή το 1949 στη Θεσσαλονίκη, μαθαίνει από ένα ξεχασμένο γράμμα, που θα της παραδοθεί καθυστερημένα, τον από τετραετίας θάνατο του συζύγου της σε ένα νησί, την Οκινάουα, πολεμώντας με τον αμερικάνικο στρατό, στα πλαίσια του πολέμου του Ειρηνικού. Στη συνέχεια πληροφορείται από τη Στρατιωτική Διοίκηση για το θάνατο του γιού της, του Γιάννη, που υπηρετεί στον εθνικό στρατό, στον εμφύλιο πόλεμο. Η Ελένη θα εκδηλώσει τα συναισθήματά της, μέσα από έναν ολοφυρμό, δίπλα στο νεκρό σώμα του γιού της, παρέα με άλλες γυναίκες, που θρηνούν τους δικούς τους ανθρώπους. Πάνω που συνέρχεται από τον πρώτο χαμό, μαθαίνει από μια γριά γυναίκα το θάνατο και του άλλου της γιου, του Γιώργη, που πολεμάει με τον Δημοκρατικό Στρατό. Παρά τους κινδύνους, μεταβαίνει σε απαγορευμένη περιοχή, αγνοώντας τον κίνδυνο, για να βρει και να θρηνήσει το σώμα του γιού της, λέγοντας του «Σήκω Γιώργη μου, σήκω ...».

Παρότι τα δύο αδέλφια διατηρούν καλές σχέσεις και κατά τη διάρκεια του εμφυλίου, ο διχασμός αυτού του πολέμου, φαίνεται καθαρά στο πεδίο της μάχης, με τη διάταξη των αντίπαλων στρατών εκατέρωθεν ενός υψώματος και τη συνάντηση των δύο αδελφών στην κορυφή αυτού. Την αρχή την κάνει ο Γιάννης, που πολεμάει με τον εθνικό στρατό και με λευκή σημαία ανεβαίνει στην κορυφή του υψώματος, φωνάζοντας στην αντίπαλη πλευρά «γυρεύω τον Γιώργη, ... τον καπετάνιο». Ανταποκρίνεται στο κάλεσμα ο αδελφός του και συνομιλούν για τις τραγικές συνέπειες του πολέμου. Ο Γιώργος ομολογεί ότι «ο πόλεμος Γιάννη μας άλλαξε, ο πόλεμος ...». Νομίζουν ότι η μάνα τους χάθηκε, γιατί «την βρήκαν κουβάρι στο κελί». Στη συνέχεια αγκαλιάζονται, φιλιούνται και αποχωρεί ο καθένας στη μεριά του.

Κεφάλαιο 7. Συμπεράσματα

Στα πρώτα έργα του Αγγελόπουλου κυριαρχούν τα μεγάλα ιστορικά γεγονότα έναντι των προσωπικών ιστοριών. Αντίθετα από την ταινία «Ταξίδι στα Κύθηρα» (1984) και μετά, η Μεγάλη Ιστορία αποτελεί την τοιχογραφία των προσωπικών ιστοριών, το φόντο τους. Περιγράφονται δραματικές ιστορίες της καθημερινής ζωής των ηρώων, ως απόρροια των μεγάλων γεγονότων της τραυματικής δεκαετίας του 1940.

Ο Αγγελόπουλος, μέσα από τις ταινίες του εμφανώς προβάλλει την μνήμη των ηττημένων της δεκαετίας του 1940, τη μνήμη της Αριστεράς. Ξαναθυμίζει στους σύγχρονους του τη μνήμη των ηττημένων του εμφυλίου, την ξεχασμένη μνήμη από την επίσημη μνήμη των νικητών, για να ικανοποιήσει τους σύγχρονους του Αριστερούς, από τη μεταπολίτευση και μετά, που θέλουν να δουν στον κινηματογράφο το τραυματικό παρελθόν τους. Θέλουν να ακούσουν για τις διώξεις τους, τα βασανιστήρια τους, τους αγώνες τους και να αποδιώξουν από πάνω τους τη κατηγορία του προδότη και όλες τις άλλες συκοφαντίες του κράτους της Δεξιάς. Για το λόγο αυτό η κινηματογραφική αφήγηση είναι αντιηρωική και περιορισμένη σε θέματα, που βρίσκουν σύμφωνο τον κόσμο της Αριστεράς. Απουσιάζει η κριτική διάθεση απόδοσης ευθυνών για τις αιτίες του εμφυλίου, ακολουθώντας το συναινετικό κλίμα της εποχής του, ιδιαίτερα τη δεκαετία του 1980. Στόχος του Αγγελόπουλου είναι να προβάλλει στη σύγχρονή του εποχή, τη δεκαετία του 1970, την αριστερή συλλογική μνήμη της δεκαετίας του 1940 και να την αντιπαραθέσει με την κυρίαρχη συλλογική μνήμη. Χρησιμοποιώντας τον κινηματογράφο ως πολιτιστικό αγαθό και φορέα πολιτιστικής μνήμης, προσπαθεί να εξηγήσει τη διατήρηση και μεταφορά του τραύματος του εμφυλίου και του διχασμού και τη μετατροπή του σε διαγενεακό χάσμα. Μεταφέρει τις εικόνες της διχασμένης μνήμης στη δεκαετία του 1970, που είναι επίσης μια φορτισμένη δεκαετία, διχασμένη και αυτή, αφού δεν μπορεί να αντιμετωπίσει το τραυματικό παρελθόν της. Ταυτόχρονα ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου γίνεται φορέας μεταμνήμης για τις γενεές, που δεν έζησαν τη δεκαετία του 1940, αφού αποκαθιστά ιστορικά το αριστερό κίνημα, που έχει συκοφαντηθεί από την ανεξέλεγκτη δεξιά προπαγάνδα, πριν και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας.

Μέσα από προσωπικές αφηγήσεις, κάποιες εκ των οποίων βασίζονται σε βιωμένες ιστορίες, αποκαλύπτεται, κατά πρώτον, το προσφυγικό παρελθόν κάποιων ηρώων και συνδέεται με την αριστερή μνήμη της δεκαετίας του 1940. Περιγράφεται ο ξεριζωμός, τα βάσανά τους και η κακή αντιμετώπισή τους από το επίσημο κράτος, δικαιολογώντας την ένταξή τους και την ταύτισή τους με το αριστερό κίνημα. Γι' αυτούς οι διώξεις και η δυσκολία ένταξης και προσαρμογής τους στη νεοελληνική κοινωνία τους ακολουθούν στο εμφυλιακό αλλά και στο μετεμφυλιακό κράτος. Κατά δεύτερον, μέσα από τις προσωπικές μαρτυρίες και αφηγήσεις οι ήρωες μετατρέπονται σε ιστορικούς και αφηγούνται με ρεαλισμό και πειστικότητα ιστορικά γεγονότα της επίμαχης δεκαετίας ως αυτόπτες μάρτυρες.

Για πρώτη φορά στις ταινίες του Αγγελόπουλου κατονομάζονται μορφές δωσιλογισμού, που μέχρι τότε στον εμπορικό παλαιό ελληνικό κινηματογράφο αποκρύπτονταν. Εκτός από τη μορφή του κλασικού μαυραγορίτη, που εκμεταλλεύεται την ανάγκη των ανθρώπων στην κατοχή και του συνηθισμένου προδότη/χαφιέ, που καταδίδει συντρόφους του για λόγους επιβίωσης ή προσωπικών συμφερόντων, εμφανίζονται έμμεσα εκπρόσωποι της πολιτικής (δωσίλογες κυβερνήσεις) και της οικονομικής ελίτ (επιχειρηματίες), να συνδιαλέγονται με τις κατοχικές δυνάμεις. Η πρωτοτυπία όμως βρίσκεται ότι για πρώτη φορά αναφέρονται

μέλη παραστρατιωτικών οργανώσεων, ταγματασφαλίτες και μέλη της Οργάνωσης Χ, οι οποίοι όχι μόνο δεν τιμωρούνται, αλλά βρίσκονται μόνιμα κοντά στα γρανάζια της εξουσίας, μέχρι και τη δεκαετία του 1970. Διατυπώνεται λοιπόν για πρώτη φορά το αίτημα τιμωρίας τους μέσα στις ταινίες του Αγγελόπουλου, ένα αίτημα που θέλει να ακουστεί στη σύγχρονη του Έλληνα σκηνοθέτη εποχή, αφού δεν θα υλοποιηθεί μετά την κατοχή ή τον εμφύλιο, σύμφωνα με τη λαϊκή απαίτηση.

Για τον Έλληνα σκηνοθέτη το Μεταξικό, το κατοχικό (δωσιλογικό), το εμφυλιακό και το μετεμφυλιακό κράτος δεν διαφέρουν. Συγκεντρώνουν και συσπειρώνουν συντηρητικά, φιλοβασιλικά, αντικομμουνιστικά και συνήθως φασιστικά στοιχεία, πάνω στην κοινή βάση του αντικομμουνισμού. Χρησιμοποιούν την αστυνομία και το στρατό, προφασιζόμενοι τον κομμουνιστικό κίνδυνο, για να επιβάλουν την τάξη και να συντρίψουν οποιαδήποτε μορφή αντίστασης. Συνεργάζονται με παραστρατιωτικές οργανώσεις, τις οποίες τις εξοπλίζουν, τις προστατεύουν και τις χρησιμοποιούν καταλλήλως, επειδή αυτές κινούνται εκτός συνταγματικής νομιμότητας. Ως τρόπους καταστολής χρησιμοποιούν τις φυλακίσεις, τα βασανιστήρια αλλά και ακραίες εκδηλώσεις βίας, όπως βιασμοί, δικαιολογώντας συχνά την κατάχρηση εξουσίας. Απέναντι στο αριστερό κίνημα, από την εποχή του Μεταξά μέχρι τη Μεταπολίτευση, θα αναπτύξουν όλες τις μορφές βίας, όπως εξορίες, βασανιστήρια, εξευτελισμούς, κακοποιήσεις, για τις οποίες παρά τις υποσχέσεις, δεν θα λογοδοτήσει και δεν θα τιμωρηθεί κανείς από το επίσημο κράτος. Για το λόγο αυτό, ο Αγγελόπουλος στις ταινίες του παρακολουθεί με κατανόηση τις διάφορες περιπτώσεις αριστερών δηλώσιων, αναγνωρίζοντάς τους ως ελαφρυντικά, την ανάγκη τους να ζήσουν ή ακόμη και να επιβιώσουν.

Στις ταινίες του η αντιστασιακή δράση των ανταρτών εναντίον των Γερμανών ταυτίζεται με την αντιστασιακή δράση την εποχή του εμφυλίου. Δεν αναφέρονται άλλοι αντάρτες, πλην του Ε.Λ.Α.Σ.. Μάλιστα η επιλογή κάποιων να μην δεχθούν τη συμφωνία της Βάρκιζας, να μην παραδώσουν τα όπλα, ανεβαίνοντας στο βουνό για το δεύτερο αντάρτικο, δικαιολογείται από τη Λευκή τρομοκρατία, που οργανώνει το εμφυλιακό κράτος.

Η έναρξη του ελληνοϊταλικού πολέμου περιγράφεται μέσα από τη διχασμένη μνήμη της εποχής: η μεταφορά των στρατιωτών στο μέτωπο, με ενθουσιασμό και διάθεση για αγώνα (επίσημη μνήμη της αποθέωσης του μεταξικού καθεστώτος) και ταυτόχρονα οι φυλακίσεις από το μεταξικό καθεστώς μιας μάνας για υπόθαλψη αντικαθεστωτικού και ενός ηθοποιού για αριστερές ιδέες (ανεπίσημη μνήμη αποδόμησης μεταξικού καθεστώτος).

Η περίοδος της Κατοχής κινηματογραφείται ρεαλιστικά, με εικόνες εξαθλίωσης οικονομικής (πέινα, μαυραγορίτες), πολιτικής (δωσιλογικές κυβερνήσεις, χαφιεδισμός) και ηθικής (εκπόρνευση). Ο κόσμος στην προσπάθειά του να επιβιώσει κάνει εκπώσεις στις ιδέες του και στην ηθική του. Συνεργάζεται με τον εχθρό, προδίδει τους συντρόφους του. Κάποιοι ακολουθούν αυτόν τον δρόμο απλά για να εξυπηρετήσουν τα συμφέροντά τους, ενώ κάποιοι άλλοι αντιστέκονται. Η αντίσταση και η απελευθέρωση είναι οι υποθέσεις της Αριστεράς. Κινηματογραφικά η Ελλάδα απελευθερώνεται με την επίθεση ομάδας αριστερών ανταρτών σε γερμανικό στρατόπεδο. Δεν αναφέρονται άλλες ομάδες.

Με τα Δεκεμβριανά αποτυπώνεται καθαρά η άποψη του Αγγελόπουλου για τους Άγγλους και τους Αμερικάνους. Τους θεωρεί ηθικούς αυτουργούς και υπαίτιους για το αιματοκύλισμα της 3^{ης} Δεκεμβρίου (όπως και για τον εμφύλιο γενικότερα) και για την αδρανή στάση τους. Παρόλα αυτά, ακολουθώντας τις επιταγές της εποχής και του αριστερού κινήματος την περίοδο της Μεταπολίτευσης, ο Αγγελόπουλος δεν ζητά ευθύνες για την ήττα του εαμικού κινήματος και τον εμφύλιο γενικότερα.

Βιβλιογραφία

Αγγελόπουλος Θεόδωρος (THEO ANGELOPOULOS), επίσημη ιστοσελίδα, ανάκτηση από <http://www.theoangelopoulos.gr/> , ημερομηνία ανάκτησης 17/8/2025.

Αγγελόπουλος Θεόδωρος, *10 3/4, Σενάρια*, τόμος πρώτος, Αθήνα 1997.

Αλβανός Ραϋμόνδος, *Ο ελληνικός εμφύλιος. Μνήμες σε πόλεμο και σύγχρονες πολιτικές ταυτότητες*, Επίκεντρο, Αθήνα 2023.

Αλβανός Ραϋμόνδος, «Οι κατοχικές κυβερνήσεις. Οι διαχειριστές μιας ανέφικτης νομιμότητας», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 8, Η εμπόλεμη Ελλάδα 1940-1949, Αλβανικό έπος –Κατοχή και Αντίσταση – Εμφύλιος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, 63-74.

Αμανγκάλ Μπαρτελεμί, «Μια ποιητική της ιστορίας», στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος – Theo Angelopoulos*, 53ο Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2012, 27-35.

Ανδριώτης Νίκος, «Οι πρόσφυγες. Η άφιξη και τα πρώτα μέτρα περίθαλψης», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 7, Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, 79-88.

Ανδρέου Α., Κακουριώτης Σ., Κόκκινος Γ., Λεμονίδου Ε., Παπανδρέου Ζ., Πασχαλούδη Ε. (επιμ.), *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα. Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2015.

Ανδρέου Α. – Κασβίκης Κ., «Θεσσαλονίκη – Bitola: Δημόσιες εκδοχές της μακεδονικής ιστορίας σε δύο αγάλματα του Βασιλιά Φιλίππου Β΄», στο Α. Ανδρέου, Σ. Κακουριώτης, Γ. Κόκκινος, Ε. Λεμονίδου, Ζ. Παπανδρέου, Ε. Πασχαλούδη (επιμ.), *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα. Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2015, 133 – 150.

Ανδρίτσος Γιώργος, *Κινηματογράφος και ιστορία. Η κατοχή και η αντίσταση στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 μέχρι το 1981*, εκδόσεις ΚΨΜ, Αθήνα 2020.

Ανδρίτσος Γιώργος, *Η κατοχή και η αντίσταση στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 μέχρι το 1981*, Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Πολιτικής Ιστορίας και Επιστήμης, Αθήνα 2008.

Ανδρίτσος Γιώργος, «Ο Εμφύλιος στις Ελληνικές Ταινίες Μυθοπλασίας Μεγάλου Μήκους από το 1974 μέχρι το 1989», στο Συνέδριο των Αρχείων στις Σύγχρονες Ελληνικής Ιστορίας, *Διαδρομές του παρελθόντος. Ο εμφύλιος πόλεμος στη δημόσια ιστορία και μνήμη*, 2 Δεκεμβρίου 2016, ανάκτηση από <https://www.academia.edu/> , ημερομηνία ανάκτησης 27/05/2026.

Ανδρίτσος Γιώργος, «Η Κατοχή και η Αντίσταση στις Ελληνικές Ταινίες Μυθοπλασίας Μεγάλου Μήκους από το 1967 μέχρι το 1974», στο Βασίλης Δαλκαβούκης, Ελένη Πασχαλούδη, Ηλίας Σκουλίδας και Κατερίνα Τσέκου (επιμ.),

Αφηγήσεις για τη δεκαετία του 1940. Από το λόγο του κατοχικού κράτους στη μετανεωτερική ιστοριογραφία, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2012, 243-264, ανάκτηση από <https://www.academia.edu/>, ημερομηνία ανάκτησης 27/05/2026.

Ανδρίτσος Γιώργος, «Η Κατοχή και η Αντίσταση στις Ελληνικές Ταινίες Μυθοπλασίας Μεγάλου Μήκους από το 1974 μέχρι το 1981», στο Βενετία Αποστολίδου, Γιώργος Αντωνίου (επιμ.), *Η Κατοχή και ο Εμφύλιος στην τέχνη*, Νέα Εστία, τ. 1845, Ιούλιος 2011, 1186-1199, ανάκτηση από <https://www.academia.edu/>, ημερομηνία ανάκτησης 27/05/2026.

Ανδρίτσος Γιώργος, «Ο εμφύλιος στη μεγάλη οθόνη από το 1974 έως το 1989, η αφήγηση των ηττημένων», στο Έλλη Λεμονίδου, Κώστας Κορρές (επιμ.), *Ιστορία, Διδασκαλία της ιστορίας και κινηματογράφος: Από τη θεωρία στην πράξη*, ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ., Πανεπιστήμιο Πατρών, Αθήνα 2024, 37-57.

Ανδρίτσος Γιώργος, *Το παλίμψηστο των εμφύλιων συγκρούσεων στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους*, πρόλογος Λάμπρος Φλιτούρης, Μωβ, Αθήνα 2026.

Άντερσον Μπένεντικτ, *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Νεφέλη, Αθήνα 1997.

Amengual Barthelemy, «Μια ποιητική της ιστορίας», *THEOANGELOPOULOS*, ανάκτηση από <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/17.pdf>, ημερομηνία ανάκτησης 26/06/2025.

Αντωνίου Γιώργος, «Οι γιορτές μίσους και οι πόλεμοι της δημόσιας μνήμης (1950-2000): από το τραύμα των ηττημένων στο τραύμα των νικητών», στο Νίκος Δεμερτζής - Ελένη Πασχαλούδη - Γιώργος Αντωνίου (επιμ.), *Εμφύλιος. Πολιτιστικό τραύμα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2013, 215-249.

Assman Jan, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, πρόλογος Άγγελος Χανιώτης, μετάφραση και επιστημονική επιμέλεια Διαμαντής Παναγιωτόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017.

Assmann, Jan, *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*, University Press, Cambridge 2011.

Assmann Jan, "Collective memory and cultural identity", *New German Critique*, 65, (Άνοιξη – καλοκαίρι 1995), 125–133.

Assman Jan, "Communicative and cultural memory", στο Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.), *A companion to cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2010, 109-118.

Assmann, Jan, Rodney Livingstone, *Religion and cultural memory: ten studies*, Stanford University Press, 2006.

Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.), *A companion to cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2010.

Βαγγελοκόστας Γιάννης, «Η μνήμη της αριστερής ήττας στον μεταπολιτευτικό κινηματογράφο: Η Κάθοδος των εννιά από το χαρτί στην οθόνη», στο Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Κωστούλα Καλούδη (επιμ.), *Θεάτρου Πόλις, Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, Τεύχος 5-7 (Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2019-2021, 64-78.

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

Βέργος Κώστας, «Οι εκλογές του 1958 και η αποκατάσταση της τάξεως το 1961», *Η εφημερίδα των Συντακτών*, 25/04/2023, ανάκτηση από https://www.efsyn.gr/stiles/apopseis/387247_oi-ekloges-toy-1958-kai-i-apokatastasis-tis-taxeos-1961/, ημερομηνία ανάκτησης 23/05/2026.

Βόγλης Πολυμέρης, *Η ελληνική κοινωνία στην κατοχή 1941-1944*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010.

Βόγλης Πολυμέρης, *Η αδύνατη επανάσταση. Η κοινωνική δυναμική του εμφυλίου πολέμου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014.

Βόγλης Πολυμέρης, Παπαθανασίου Ιωάννα, Σακελλαρόπουλος Τάσος, Χαραλαμπίδης Μενέλαος (επιμ.), *Δεκέμβρης 1944. Το παρελθόν και οι χρήσεις του*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2017.

Βούρτσης Ανδρέας, Ασσαντουριάν Αλεξάνδρα, Χρυσανθόπουλος Χρήστος, «Από την κινηματογραφική ταινία στο κινηματογραφικό αρχείο: διασώζοντας την αρχειακή κληρονομιά του Θόδωρου Αγγελόπουλου», στο Χρ. Χρυσανθόπουλος, Ε. Λεμονίδου, Α. Ανδρέου (επιμ.), *Τχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025.

Γεωργιάδου Αγάθη, Δεμερτζή Βασιλική (επιμ.), *Ναζισμός. Το ολοκαύτωμα των αζιτών*, Ρόδον Εκδοτική, Αθήνα 2017.

Γιαννιτσιώτης Γιάννης, «Ο Άρης Βελουχιώτης επιστρέφει στη Λαμία. Διαμάχες γύρω από έναν μνημονικό τόπο», στο Κώστας Γιαννακόπουλος, Γιάννης Γιαννιτσιώτης (επιμ.), *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη. Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010, 267-314.

Carr Jeremy, “Persistence of Vision: The Cinema of Theodoros Angelopoulos. An overview of the visionary Greek director on the occasion of a major retrospective in New York”, *MUBI*, Ιούλιος 2016, ανάκτηση από <https://mubi.com/en/notebook/posts/persistence-of-vision-the-cinema-of-theodoros-angelopoulos>, ημερομηνία ανάκτησης 26/-4/2026.

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

Connerton P., *How societies remember*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

Δασκαλάκη Μαρία, «Προσεγγίζοντας το κινηματογραφικό σύμπαν του Αγγελόπουλου με οδηγό τη μουσική της Ελένης Καραϊνδρου», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Τχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 231-248.

Δεμερτζής Νίκος, Ρουδομέτωφ Βίκτωρ, «Πολιτισμικό τραύμα: μια προβληματική της πολιτισμικής κοινωνιολογίας», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 28, (2011), 1-19.

Δεμερτζής Νίκος, «Ο ελληνικός Εμφύλιος ως πολιτισμικό τραύμα», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 28, (2011), 81-109.

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, Καλούδη Κωστούλα (επιμ.), *Θεάτρου Πόλις, Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, Τεύχος 5-7 (Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2019-2021.

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, Παπαθεοδώρου Γιάννης (επιμ.), *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*, Orportuna, Πάτρα 2021.

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, Καλούδη Κωστούλα, «Σινεμά και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης», στο Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Κωστούλα Καλούδη (επιμ.), *Θεάτρου Πόλις, Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, Τεύχος 5-7 (Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2019-2021, 9-13.

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, «Εισαγωγή του επιμελητή», στο Eleftheria Rania Kosmidou, *Οι ευρωπαϊκοί εμφύλιοι πόλεμοι στον κινηματογράφο, μνήμη, σύγκρουση, νοσταλγία*, μετ. Ραϋμόνδος Αλβανός, επιστημονική επιμέλεια Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μωβ, Αθήνα 2025, xi-xvii.

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, «Ξεσπούν τα Δεκεμβριανά: Λαϊκός κινηματογράφος και τραυματικό παρελθόν», στο Α. Νικολαΐδου, Δ. Παπανικολάου (επιμ.), *Χώρα σε βλέπω. Ο εικοστός αιώνας του ελληνικού σινεμά*, Νεφέλη, Αθήνα 2022, 67-75.

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, «Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950-1975)», *Ουτοπία*, 90 (Μάιος-Ιούνιος), 2010, 141-154.

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, «Ταινίες για όλη την οικογένεια. Ο λαϊκός κινηματογράφος στην Ελλάδα (1950-1975)», στο Χρ. Δερμεντζόπουλος, Γιάννης Παπαθεοδώρου (επιμ.), *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*, Orportuna, Πάτρα 2021, 433-480.

Δημητρίου Σωτήρης, «Από το “μελό” στον Αγγελόπουλο. Το πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται ο δημιουργός», στο *Η Καθημερινή, Επτά ημέρες*, (Αφιέρωμα Θόδωρος Αγγελόπουλος), 18/10/1988, 5-6.

Δημόπουλος Μιχάλης, Λιάπα Φρίντα, «Μια τεράστια οικογενειακή φωτογραφία», *THEOANGELOPOULOS*, συνέντευξη στο Θόδωρο Αγγελόπουλο, ανάκτηση από <https://theoangelopoulos.gr/avaluseis/2.pdf> , ημερομηνία ανάκτησης 19/10/2025.

Δρουμπούκη Άννα - Μαρία, *Μνημεία της λήθης. Ίχνη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και την Ευρώπη*, Πόλις, Αθήνα 2014.

Dusek Relja , «Anti-Fascist Monuments: Croatia's 'Unwanted Heritage'», *Balkaninsight*, Zagreb, 3/4/ 2017, ανάκτηση από <https://balkaninsight.com/2017/04/03/anti-fascist-monuments-croatia-s-unwanted-heritage-03-31-2017/> , ημερομηνία ανάκτησης 19/10/2025.

Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, επίσημη ιστοσελίδα, ανάκτηση από <https://ees.org.gr/>, ημερομηνία ανάκτησης 17/8/2025.

ErlI A., & Rigney A. (Eds.), *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*, De Gruyter, 2009.

ErlI Astrid, “Cultural memory studies: An introduction”, στο Astrid ErlI, Ansgar Nünning (eds.), *A companion to cultural memory studies*, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2010, 1-15.

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

Foot Kenneth E. & Azaryahu Maoz, “Toward a geography of memory: Geographical dimensions of public memory and commemoration”, *Journal of Political and Military Sociology*, 2007, σελ. 125-144.

Foucault Michel and Cahiers du Cinema, “Michel Foucault: Film and Popular Memory”, *Radical Philosophy* 011, Summer 1975, 24-29.

Fuchs Anne, Cosgrove Mary, Grote Georg (eds.), *German Memory Contests: The Quest for Identity in Literature, Film, and Discourse since 1990*, Camden House, New York 2006.

Fuchs Anne, Cosgrove Mary, “Introduction: Germany's memory contests and the management of the past”, στο Fuchs Anne, Cosgrove Mary, Grote Georg (eds.), *German Memory Contests: The Quest for Identity in Literature, Film, and Discourse since 1990*, Camden House, New York 2006, 1-21.

Gillis John, “Introduction. Memory and identity: The history of a relationship”, στο John R. Gillis (ed.), *Commemorations: The Politics of National Identity*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1994, 3-24.

Halbwachs Maurice, *On collective memory*, (L. A. Coser, Trans.), University of Chicago Press, (Original work published 1950), 1992.

Halbwachs Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1925.

Halbwachs Maurice, *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*, μετάφραση Ελευθερία Ζέη, Νεφέλη, Αθήνα 2013.

Halbwachs Maurice, «Η συλλογική μνήμη και ο χώρος», στο Maurice Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη* (επιστημονική επιμέλεια-πρόλογος: Άννα Μαντόγλου – μτφρ. Τίνα Πλυτά), Παπαζήση, Αθήνα 2013, 155-185.

Hirsch Marianne, *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*, Harvard University Press, Κέμπριτζ 1997.

Hobsbawm Eric, Ranger Terence (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.

Hobsbawm Eric, “Introduction”, στο Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, 1-14.

Horton Andrew, “The master of slow cinema: Space and time—Actual, Historical, and Mythical—in the Films of Theo Angelopoulos”, *Cineaste*, 16.1 (Χειμώνας 2010), 23-27.

Θανούλη Ελευθερία, *Ιστορία και κινηματογράφος. Εξιστορώντας στην οθόνη*, Πεδίο, Αθήνα 2024.

Jordan Isabelle, «Για έναν επικό κινηματογράφο», *Positif*, τχ. 174, μετάφραση: Ινώ Ρόζου, Οκτώβριος 1975.

Jordan Isabelle, «Για έναν επικό κινηματογράφο», *THEOANGELOPOULOS*, ανάκτηση από <https://theoangelopoulos.gr/keimeva/thiasos-1.pdf>, ημερομηνία ανάκτησης 26/06/2026.

Καβάλα Μαρία, «Πείνα και επιβίωση. Αντιμετώπιση των στερήσεων στην κατεχόμενη Ελλάδα», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 8, Η εμπόλεμη Ελλάδα 1940-1949, Αλβανικό έπος – Κατοχή και Αντίσταση – Εμφύλιος, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, 49-62.

Καπλανίδης Σπύρος, «Η ιστορία των χρόνων μου, Θόδωρος Αγγελόπουλος 1970», *EPT APXEIO*, 2004, (πρώτη προβολή 26/05/2005), Ντοκιμαντέρ, σκηνοθεσία – σενάριο Σταύρος Καπλανίδης, ανάκτηση από <https://archive.ert.gr/8093/>, ημερομηνία ανάκτησης 27/05/2026.

Καραβάς Ζήσης, «Δεκεμβριανά: Ο αντικομμουνιστής «γέρος της δημοκρατίας» και της παλινόρθωσης. Ποιοι άνοιξαν πυρ στην πλατεία Συντάγματος τη ματωμένη Κυριακή της 3ης του Δεκέμβρη ’44», *Documento*, 4 Δεκεμβρίου 2025, ανάκτηση από <https://www.documentonews.gr/article/dekemvriana-o-antikommounistis-geros-tis-dimokratias-kai-tis-palinorthosis/>, ημερομηνία ανάκτησης 25/05/2026.

Καραλή Αιμιλία, « “Ο Θίασος” και τα ιστορικά γεγονότα», *Πριν*, 11/02/2021, ανάκτηση από <https://prin.gr/2021/02/%CE%BF-%CE%B8%CE%AF%CE%B1%CF%83%CE%BF%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%AC-%CE%B3%CE%B5%CE%B3%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%B1/> , ημερομηνία ανάκτησης 27/05/2026.

Καραμανωλάκης Βαγγέλης, «“Υπάρχουν σελίδες της Ιστορίας που δεν θέλει κανείς να της διαβάσει”». Οι φάκελοι, το ανεπιθύμητο παρελθόν και οι ιστορικοί», στο *Η Ελλάδα της νεωτερικότητας. Κοινωνικές κρίσεις και ιδεολογικά διλήμματα (19ος-20ός αιώνας), Τιμητικός τόμος για τη Ρένα Σταυρίδη-Πατρικίου*, Παπαζήση, Αθήνα 2014, 223-242.

Καραμανωλάκης Βαγγέλης, Couroucli M., Σκλαβενίτης Τρ. (επιμ.), *Συναντήσεις της ελληνικής με τη γαλλική ιστοριογραφία από τη Μεταπολίτευση έως σήμερα*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών, Τομέας Νεοελληνικών Ερευνών, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Περιοδικό Μνήμων, Αθήνα 2015.

Κατσούδας Κώστας, «“Η δυναμικότερα όλων των εθνικών οργανώσεων”: Η οργάνωση Χ στην Κατοχή και τα Δεκεμβριανά», στο Βόγλης Πολυμέρης, Ιωάννα Παπαθανασίου, Τάσος Σακελλαρόπουλος, Μενέλαος Χαραλαμπίδης (επιμ.), *Δεκέμβρης 1944. Το παρελθόν και οι χρήσεις του*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2017, 79-101.

Κατσουνάκη Μαρία (επιμ.), «Θόδωρος Αγγελόπουλος - Αφιέρωμα», *Η Καθημερινή, Επτά ημέρες*, 18/10/1988, 1-32.

Κατσουνάκη Μαρία (επιμ.), «Χρονολόγιο», *Η Καθημερινή, Επτά ημέρες*, 18/10/1988, 3-4.

Κηλαηδόνης Λουκιανός, «Ο Θίασος», *Λουκιανός Κηλαηδόνης*, επίσημος ιστοχώρος, <https://www.loukianoskilaidonis.gr>, ανάκτηση από <https://www.loukianoskilaidonis.gr/erga/o-thiasos/>, ημερομηνία ανάκτησης 27/05/2026.

Κόκκαλη Αγγελική, «Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 92-93, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, 1997, 127-150, ανάκτηση από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr> , ημερομηνία ανάκτησης 27/05/2026.

Κόκκινος Γιώργος, «Η σύγκλιση του ήπιου ιστορικού μεταμοντερνισμού με τη σύγχρονη κινηματογραφική θεωρία. Οι μετα-ιστορικές συντεταγμένες του έργου του Θόδωρου Αγγελόπουλου», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Τχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 103-125.

Κόκκινος Γιώργος, Λεμονίδου Έλη, Αγτζίδης Βλάσης (επιμ.), *Το τραύμα και οι οπτικές της μνήμης. Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την ιστορία και τη μνήμη*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2010.

Κόκκινος Γιώργος, «Η δυναμική της μνήμης και της λήθης στη δημόσια σφαίρα και οι νόμοι της μνήμης στη Γαλλία», στο Γ. Κόκκινος, Ε. Λεμονίδου, Βλ. Αγτζίδης (επιμ.), *Το τραύμα και οι οπτικές της μνήμης. Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την ιστορία και τη μνήμη*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2010, 15-127.

Κόκκινος Γιώργος, *Το Ολοκαύτωμα. Η διαχείριση της τραυματικής μνήμης – θύτες και θύματα*, Gutenberg, Αθήνα 2015.

Κόκκινος Γιώργος, Μαυροσκούφης Δημήτριος (επιμ.), *Το τραύμα, τα συγκρουσιακά θέματα και οι ερμηνευτικές διαμάχες στην ιστορική εκπαίδευση*, Ρόδον, Αθήνα 2015.

Κολιόπουλος Ιωάννης, «Εσωτερικές και εξωτερικές εξελίξεις από την 1^η Μαρτίου 1935 ως την 28^η Οκτωβρίου 1940», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΕ' (Νεώτερος Ελληνισμός από το 1913 έως το 1941), Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1978, 358-453.

Κολοβός Νίκος, «Συνομιλία με την ιστορία. Η Ελλάδα των τελευταίων εξήντα χρόνων στο έργο του Αγγελόπουλου», στο *Η Καθημερινή, Επτά ημέρες*, (Αφιέρωμα Θόδωρος Αγγελόπουλος), 18/10/1988, 9-12.

Κολοβός Νίκος, *Θόδωρος Αγγελόπουλος. Οι πρώτες ταινίες*, Αιγόκερως, Αθήνα 2023.

Κορρές Μανόλης, «Αστικό τοπίο στο “Θίασο” του Αγγελόπουλου», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Ίχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 307-335.

Κορνέτης Κωστής, «Επίμετρο: Μία ιστοριοφωτία των εμφυλίων πολέμων», στο Eleftheria Rania Kosmidou, *Οι ευρωπαϊκοί εμφύλιοι πόλεμοι στον κινηματογράφο, μνήμη, σύγκρουση, νοσταλγία*, μετ. Ραϋμόνδος Αλβανός, επιστημονική επιμέλεια Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μωβ, Αθήνα 2025, 197-201.

Kosmidou Eleftheria Rania, *Οι ευρωπαϊκοί εμφύλιοι πόλεμοι στον κινηματογράφο, μνήμη, σύγκρουση, νοσταλγία*, μετ. Ραϋμόνδος Αλβανός, επιστημονική επιμέλεια Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μωβ, Αθήνα 2025.

Κούκη Ελένη – Αργυρώ, *Πολιτικές για τον έλεγχο του εθνικού παρελθόντος από το καθεστώς της 21ης Απριλίου: ιστορικές επέτειοι και μνημεία της Επταετίας*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ), Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας, Αθήνα 2016.

Κουλούρη Χριστίνα, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2020.

Κουλούρη Χριστίνα, «Το αμόνι της ιστορικής μνήμης: Συγκρότηση και σύγκρουση», στο Νίκος Παπαδημητρίου, Άρης Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Το παρελθόν στο παρόν. Μνήμη, ιστορία και αρχαιότητα στη σύγχρονη Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2017, 45-63.

Κουλούρη Χρ., Thiesse M., Jollivet S., «Στρογγυλό τραπέζι», στο Β. Καραμανωλάκης, Μ. Couroucli, Τρ. Σκλαβενίτης (επιμ.), *Συναντήσεις της ελληνικής με τη γαλλική ιστοριογραφία από τη Μεταπολίτευση έως σήμερα*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών, Τομέας Νεοελληνικών Ερευνών, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Μνήμων, Αθήνα 2015, 259-272.

Κωστής Κώστας, «Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας». *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πατάκης, Αθήνα 2024.

Λάζου Βασιλική, «Εδαφικός κατακερματισμός. Η κατοχή στην Ελλάδα από στις δυνάμεις του άξονα», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 8, Η εμπόλεμη Ελλάδα 1940-1949, Αλβανικό έπος – Κατοχή και Αντίσταση – Εμφύλιος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, 33-48.

Λε Γκοφ Ζακ, *Ιστορία και μνήμη*, Νεφέλη, Αθήνα 1998.

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

Λεμονίδου Έλλη, Κορρές Κώστας (επιμ.), *Ιστορία, Διδασκαλία της ιστορίας και κινηματογράφος: Από τη θεωρία στην πράξη*, ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ., Πανεπιστήμιο Πατρών, Αθήνα 2024.

Λεμονίδου Έλλη, «Μαθαίνοντας για τον Ναζισμό μέσα από ταινίες μυθοπλασίας και τεκμηρίωσης», στο Α. Γεωργιάδου, Β. Δεμερτζή (επιμ.), *Ναζισμός. Το ολοκαύτωμα των αζιτών*, Ρόδον Εκδοτική, Αθήνα 2017, 117-130

Λιάκος Αντώνης, «Όταν η ιστορία σε τραβάει από το μανίκι», *Τα Ιστορικά*, τ. 61, 2014, 339-345, ανάκτηση από <https://www.academia.edu/> , ημερομηνία ανάκτησης 03/04/2025.

Λιάκος, Αντώνης, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία;*, Πόλις, Αθήνα 2007.

Λιάκος Αντώνης, «Τι είναι μνήμη», στο Νίκος Παπαδημητρίου, Άρης Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Το παρελθόν στο παρόν. Μνήμη, ιστορία και αρχαιότητα στη σύγχρονη Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2017, 32-44.

La Capra Dominick, *Writing history, writing trauma*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001.

Landsberg Alison, “Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture”, στο Paul Grainge (ed.), *Memory and popular film*, Manchester University Press, Manchester 2003, 144-161, ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/j.ctt155jfm0.12> , ημερομηνία ανάκτησης 03/04/2025.

Landsberg Alison, *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*, Columbia University Press, New York 2004.

Landsberg Alison, *Engaging the Past: Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*, Columbia University Press, New York, 2015.

Μαργαρίτης Γιώργος, «Ο εμφύλιος πόλεμος. Η πολιτική και η στρατιωτική σύγκρουση 1946-1949», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, 8 (Η εμπόλεμη Ελλάδα 1940-1949), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, 231-260.

Μαργαρίτη Φωτεινή, «Το τοπίο του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ένα δοκίμιο για τη μνήμη του χώρου», *THEOANGELOPOULOS*, ανάκτηση από <https://theoangelopoulos.gr/avaluseis/3.pdf>, ημερομηνία ανάκτησης 26/06/2026.

Μαυρογορδάτος Γεώργιος, «Μεταξύ δύο πολέμων. Πολιτική ιστορία 1922-1940», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ. 7^{ος} (Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, 9-32.

Μαυρομάτη Μαρία, «Ο ελληνικός Εμφύλιος στον κινηματογράφο της δεκαετίας του 1980: Η πρόσληψη δυο φιλμ για τον Εμφύλιο πόλεμο από το 1986 ως σήμερα», *50 χρόνια δημοκρατίας, Ιστορική μνήμη, ιστορική εκπαίδευση, δημόσιος χώρος. Συγκλίσεις, αντιφάσεις, αντιστάσεις*, Πρακτικά Δημερίδας, Όμιλος για την Ιστορική Εκπαίδευση στην Ελλάδα, Αθήνα 2026, 79-89.

Μαυροσκούφης Δημήτρης, «Το άξενο παρόν ενός άφαντου παρελθόντος: Έλληνες Εβραίοι και ιστορική μνήμη», στο Γιώργος Κόκκινος – Δημήτρης Μαυροσκούφης (επιμ.), *Το τραύμα, τα συγκρουσιακά θέματα και οι ερμηνευτικές διαμάχες στην ιστορική εκπαίδευση*, Ρόδον, Αθήνα 2015, 247-271.

Μαυροσκούφης Δημήτρης, Κόκκινος Γιώργος, Κυρίτσης Δημήτρης, «Απόψεις και στάσεις φοιτητών για τη διδασκαλία των συγκρουσιακών θεμάτων στο μάθημα της ιστορίας στη Δευτεροβάθμια εκπαίδευση», στο Γιώργος Κόκκινος – Δημήτρης Μαυροσκούφης (επιμ.), *Το τραύμα, τα συγκρουσιακά θέματα και οι ερμηνευτικές διαμάχες στην ιστορική εκπαίδευση*, Ρόδον, Αθήνα 2015, 273-297.

Μητροπούλου Αγλαΐα, *ελληνικός κινηματογράφος*, Παπαζήση, Αθήνα 2006.

Μπάδα Κωνσταντίνα, «Σιωπές και μνήμες της πόλης των Ιωαννίνων στη δεκαετία του 1940», στο Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν και άλλοι (επιμ.), *Η μνήμη αφηγείται την πόλη. Προφορική ιστορία και μνήμη του αστικού χώρου*, ΕΠΙ & Πλέθρον, Αθήνα 2016, 229 – 243.

Μπάδα Κωνσταντίνα, «Η μνήμη της δεκαετίας 1940 – 1950 στη διαδικασία συγκρότησης παροντικών πολιτισμικών ταυτοτήτων», *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Πρακτικά, Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα (9-12 Σεπτεμβρίου 2010), Τόμος Ε, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, ανάκτηση από https://www.eens.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/05/Identities-in-the-Greek-world-Granada-2010-Congress-Vol_5-2011-isbn_978-960-99699-7-01.pdf, ημερομηνία ανάκτησης 03/04/2026.

Μπάδα Κωνσταντίνα και Ματσούκη Ευαγγελία, «Προσεγγίσεις στην υλική μνήμη και στους μνημονικούς τόπους», στο Κατερίνα Κορρέ - Γεώργιος Κούζας (επιμ.), *Η έρευνα και διδασκαλία του υλικού πολιτισμού στα ελληνικά πανεπιστήμια*, Πρακτικά Δημερίδας (Αθήνα 7-8 Μαΐου 2007), Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2010, 375 –

399, ανάκτηση από <http://users.uoi.gr/gramisar/prosopiko/bada/II9mpada-matsouka.pdf> , ημερομηνία ανάκτησης 03/04/2026.

Μποσκοϊτης Αντώνης, «Θόδωρος Αγγελόπουλος: “Έμένα πάντοτε με συγκινούσε η εμμονή στον έρωτα”», *Lifo*, 27/04/2022, ανάκτηση από <https://www.lifo.gr/culture/cinema/thodoros-aggelopoulos-emenas-pantote-me-sygkinoyse-i-emmoni-ston-erota> , ημερομηνία ανάκτησης 16/02/2026.

Μπράβου Χριστίνα, «Ο “Θίασος” του Θόδωρου Αγγελόπουλου στη συγκυρία της πρώιμης μεταπολεμικής περιόδου και η συμβολή του στη διαμόρφωση της ιστορικής μνήμης», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Τχνη αιωνιότητα. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 221-230.

Μυλωνάκη Λίνα, «Η Θεσσαλονίκη του Θόδωρου Αγγελόπουλου: Σκηνικό έμπνευσης και δημιουργίας. Η στενή σχέση της Θεσσαλονίκης και του Θεόδωρου Αγγελόπουλου», *Parallaxi*, 24/01/2020.

Mitchel Johan, *Gouverner les mémoires. Les politiques mémorielles en France*, PUF, Paris 2010.

Νικολαΐδου Α., Παπανικολάου Δ. (επιμ.), *Χώρα σε βλέπω. Ο εικοστός αιώνας του ελληνικού σινεμά*, Νεφέλη, Αθήνα 2022.

Νικολακόπουλος Ηλίας, «Ελεγχόμενη Δημοκρατία. Από το τέλος του εμφυλίου έως τη δικτατορία», στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 9^{ος} (Νικητές και ηττημένοι, 1949-1974), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, 9-46.

Νικολακόπουλος Ηλίας, «Από το τέλος του εμφυλίου πολέμου έως την άνοδο της Ένωσης Κέντρου», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΣΤ΄ (Σύγχρονος Ελληνισμός, από το 1941 έως το τέλος του αιώνα), Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, 172-207.

Νικολακόπουλος Ηλίας, «Πράσινο φως από το '58 για τη βία και τη νοθεία», *Τα Νέα*, 13/05/1997, ανάκτηση από <https://www.tanea.gr/1997/05/13/greece/prasino-fws-apo-to-58-gia-ti-bia-kai-ti-notheia/> , ημερομηνία ανάκτησης 20/05/2026.

Nora, Pierre, “Between memory and history: Les lieux de mémoire”, *Representations, Spring, No 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory*, 1989, 7-24, πρόσβαση στο <https://www.jstor.org/stable/2928520> , ημερομηνία πρόσβασης 24/10/2025.

Nora Pierre, “De l’archive a l’emblème”, *Les Pieux de mémoire*, Les Frances III, 3, Gallimard, Paris 1993,

Offenstadt Nicolas (επιμέλεια), *Οι λέξεις του Ιστορικού. Έννοιες – κλειδιά στη μελέτη της ιστορίας*, με τη συνεργασία του Gregory Default και Herve Mazurel, μετ. Κωστής Γκότσινας, Κέδρος, Αθήνα 2007.

Παπαδημητρίου Λένα, «Μανώλης Γλέζος: Δεν είμαι ο μόνος ουτοπιστής ρε παιδιά», *Το Βήμα*, 24/10/2016, ανάκτηση από <https://www.tovima.gr/2016/10/24/vimagazino/manwlis-glezos-den-eimai-o-monos-oytopistis-re-paidia/>, ημερομηνία ανάκτησης 20/05/2026.

Παπαδημητρίου Νίκος, Αναγνωστόπουλος Άρης (επιμ.), *Το παρελθόν στο παρόν. Μνήμη, ιστορία και αρχαιότητα στη σύγχρονη Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2017.

Παπανδρέου Ζέτα, *Διαχείριση της μνήμης τραυματικών ιστορικών γεγονότων*, Πανεπιστημιακές σημειώσεις.

Παραδείση Μαρία, Νικολαΐδου Αφροδίτη (επιμ.), *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Gutenberg, Αθήνα 2017.

Πασχαλούδη Ελένη, «Η Εθνική Αντίσταση στον επετειακό χάρτη της μεταπολεμικής Ελλάδας», *Ψηφιακή Βιβλιοθήκη ΕΛΚΕ Πανεπιστημίου Μακεδονίας*, 2015, 1-17, ανάκτηση από <http://repository.edulll.gr/edulll/handle/10795/3437>, ημερομηνία ανάκτησης 24/05/2026.

Πασχαλούδη Ελένη, «Η δεκαετία του 1940 στον πολιτικό λόγο (1974-1989). Από την αμηχανία των νικητών στη “δικαίωση” των ηττημένων», στο Γ. Αντωνίου, Ν. Δεμερτζής & Ε. Πασχαλούδη (επιμ.), *Εμφύλιος Πόλεμος Πολιτισμικό τραύμα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2013, 113-160.

Πασχαλούδη Ελένη, *Η δεκαετία του 1940 στη ρητορική των ελληνικών παρατάξεων: η πολιτική χρήση του παρελθόντος κατά την περίοδο 1950-1967*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2009.

Γιώργος Πετρόπουλος, «Δεκέμβρης 1944: Σύντομο ημερολόγιο», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 6/12/2014, ανάκτηση από <https://www.efsyn.gr/afieromata/70-hronia-apo-ton-dekembri-toy-44/6734-dekembri-1944-syntomo-imerologio>, ημερομηνία ανάκτησης 25/05/2026.

Ραφαηλίδης Βασίλης, *Πέρα από τον κινηματογράφο*, Τόμος 1, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 1999.

Ρενάν Ερνέστ, «Τι είναι έθνος», περ. *Ο Πολίτης*, τεύχος 121 (Ιανουάριος – Μάρτιος 1993), διάλεξη Σορβόνη 11 Μαρτίου 1882, Αθήνα 1993, σελ. 32-38, ανάκτηση από <http://users.uoi.gr/gramisar/prosopiko/constan/nation.pdf>, ημερομηνία ανάκτησης 19/10/2025.

ΡΙΚ, «Παρασκήνιο-Θόδωρος Αγγελόπουλος», *ΕΡΤ ΑΡΧΕΙΟ*, 2011, παραγωγή ΡΙΚ, ανάκτηση από <https://archive.ert.gr/paraskinio-theodoros-angelopoulos/>, ημερομηνία ανάκτησης 27/05/2026.

Rollet Sylvie, «Facing history: rhythms and forms of time in Angelopoulos' work», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Τχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 87-96.

Ramos Fernando, «Διάλεξη καθηγητή σπουδών επικοινωνίας στο Complutence University of Madrid», youtube, 27 Φεβρουαρίου 2017, ανάκτηση από <https://www.youtube.com/watch?v=WjwE0hbd47M> , ημερομηνία ανάκτησης 22/9/2026.

Ricoeur, P., *Memory, history, forgetting*. University of Chicago Press, 2004.

Rosenstone Robert, *Η ιστορία στον κινηματογράφο, ο κινηματογράφος στην ιστορία*, μετάφραση Μάριος Αθανασιάδης- Ντονάς, επιστημονική επιμέλεια Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μωβ, Αθήνα 2023.

Rosenstone Robert, “The historical film: Looking at the past in a postliterate age”, στο M. Landy (επιμ.), *The historical film: History and memory in media*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 2001, 50-66.

Σαλβάνου Αιμιλία, *Πως μαθαίνουμε ιστορία χωρίς να τη διδαχθούμε;*, Ασίνη, Αθήνα 2021.

Σαμαντάς Τέλης, «Μέρες του '36», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 24-26, Οκτώβριος, Νοέμβριος, Δεκέμβριος, Αθήνα 1972, 6-15.

Σολδάτος Γιάννης, *Συνοπτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2015-2020.

Στάθη Ειρήνη, *Χώρος και Χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999.

Στάθη Ειρήνη, «Θόδωρος Αγγελόπουλος: Ταξίδι στα όρια της ιστορίας», THEOANGELOPOULOS, ανάκτηση από <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/19.pdf> , ημερομηνία ανάκτησης 26/06/2026.

Στάθη Ειρήνη, «Οι εικόνες γεννιούνται στα ταξίδια», THEOANGELOPOULOS, ανάκτηση από <https://theoangelopoulos.gr/avaluseis/1.pdf> , ημερομηνία ανάκτησης 26/06/2026.

Στάθη Ειρήνη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος – Theo Angelopoulos*, 53ο Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2012.

Στάθη Ειρήνη, «Ένας κινηματογράφος της ποίησης και της ιστορίας», στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος – Theo Angelopoulos*, 53ο Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2012, 11-17.

Schütte Wolfram, «Ένας τοπογράφος χρονοταξιδευτής», THEOANGELOPOULOS, ανάκτηση από <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/11.pdf> , ημερομηνία ανάκτησης 26/06/2026.

Στριφτόμπολα Ελένη, «Μαθήματα δημόσιας ιστορίας από το ελληνικό Κοινοβούλιο. Η περίπτωση του νόμου 1285/1982 “Για την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης

του Ελληνικού Λαού εναντίον των στρατευμάτων κατοχής 1941-1944”» στο Α. Ανδρέου, Σ. Κακουριώτης, Γ. Κόκκινος, κ.ά. (επιμ.), *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα. Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2015, 239-249.

Τενεκετζής Αλέξανδρος, «Από τη μνήμη για τον πόλεμο στον πόλεμο για τη μνήμη», *Μνήμων*, τ. 29, Αθήνα 2008, 275-295, ανάκτηση από <file:///C:/Users/user/Downloads/7721-13697-1-PB.pdf>, ημερομηνία ανάκτησης 03/04/2026.

Τζιόβας Δημήτρης, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη μεταπολίτευση. Τραύμα, Μνήμη και Μεταφορά*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2024.

Τσιράκης Βασίλης, «Αφιέρωμα στον Θ. Αγγελόπουλο: “Μέρες του ’36”», *Πριν*, 12/02/2021, ανάκτηση από <https://prin.gr/2021/02/%ce%bc%ce%ad%cf%81%ce%b5%cf%82-%cf%84%ce%bf%cf%85-36/>, ημερομηνία ανάκτησης 26/06/2026.

Τσιράκης Βασίλης, «Αφιέρωμα στον Θ. Αγγελόπουλο: “Ο Θίασος”», *Πριν*, 19/02/2021, ανάκτηση από <https://prin.gr/2021/02/%ce%bf%ce%b8%ce%af%ce%b1%cf%83%ce%bf%cf%82-%cf%84%ce%bf%cf%85-%ce%b8-%ce%b1%ce%b3%ce%b3%ce%b5%ce%bb%cf%8c%cf%80%ce%bf%cf%85%ce%bb%ce%bf%cf%85/>, ημερομηνία ανάκτησης 26/06/2026.

Τσουνάκος Όθων, «Το ΚΚΕ από το 1949 έως το 1974», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΣΤ’ (Σύγχρονος Ελληνισμός από το 1941 ως το τέλος του αιώνα), εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, 165-169.

Τσουνάκος Όθων, «Από την άνοδο της ένωσης κέντρου στη δικτατορία, 1963-1967», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΣΤ’ (Σύγχρονος Ελληνισμός από το 1941 έως το τέλος του αιώνα), Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, 208-223.

Τριανταφύλλου Σώτη, «Watch Out: Cinema is so Permanent», στο Marc Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002, 11-22.

Τρικούκης Μάκης, «Μπροστά σε μια κλειστή πόρτα», *Φιλμ*, τχ.11, Αθήνα 1976, 440-448.

Φλάισερ Χάγκεν, *Οι πόλεμοι της μνήμης. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στη δημόσια ιστορία*, Νεφέλη, Αθήνα 2012.

Φλάισερ Χάγκεν, «Κατοχή και αντίσταση, 1941-1944», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΣΤ’, Σύγχρονος Ελληνισμός από το 1941 έως το τέλος του αιώνα, εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, 8-57.

Φραδέλλος Κώστας, «Κατοχικές κυβερνήσεις και έθνος», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ, Προκόπης Παπαστράτης (επιμ.), *Ιστορία στις Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα*, Γ΄, μέρος 2^ο, Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή –Αντίσταση 1940-1945, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007, 153-179.

Winter Jay, *Remembering war. The great war between memory and history in the twentieth century*, Yale university press, New Haven 2006.

Χαϊδιά Ελένη, «Ειδικό δικαστήριο Θεσσαλονίκης (1945-1956): Η περίπτωση των οικονομικών δοσιλόγων», *Βαλκανικά Σύμμεικτα* 8 (1996), 201-210.

Χάλκου Μαρία, «Μνήμη, νοσταλγία και κοσμοπολιτισμός: ταινίες πολιτισμικής και ιστορικής κληρονομιάς (heritage films) στον ελληνικό κινηματογράφο», στο Μαρία Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Gutenberg, Αθήνα 2017, 261-281.

Χανιώτης Άγγελος, «Πρόλογος στην ελληνική έκδοση. Παιχνίδια μνήμης», στο Jan Assman, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, xxi-xxii.

Χαραλαμπίδης Μενέλαος, *Οι δωσίλογοι*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 4^η έκδοση, Αθήνα 2024.

Χαραλαμπίδης Μενέλαος, *Δεκεμβριανά 1944. Η μάχη της Αθήνας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014.

Χατζιωσήφ Χρήστος, Προκόπης Παπαστράτης (επιμ.), *Ιστορία στις Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα*, Γ', μέρος 2^ο, Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή –Αντίσταση 1940-1945, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007.

Χατζηνικολάου Νίκος, «Δεκεμβριανά: Η απαγόρευση του συλλαλητηρίου στο Σύνταγμα», *Μνήμων*, 42 (2025), Αθήνα 2025, 265-279.

Χρυσανθόπουλος Χρήστος, Λεμονίδου Έλλη, Ανδρέου Π. Ανδρέας (επιμ.), *Τχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025.

Χρυσανθόπουλος Χρήστος, Λεμονίδου Έλλη, Κόκκινος Γιώργος, Ανδρέου Π. Ανδρέας, «Εισαγωγή: Τχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)», στο Χρήστος Χρυσανθόπουλος, Έλλη Λεμονίδου, Ανδρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Τχνη αιωνιότητας. Θόδωρος Αγγελόπουλος (1935-2012)*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2025, 13-22.