



Ελληνικό Ανοικτό
Πανεπιστήμιο



Πανεπιστήμιο Δυτικής
Μακεδονίας

Δημιουργική Γραφή

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

«Από τη Στέλλα στη Στρέλλα κι από τον Ζορμπά στο Σπιρτόκουτο -
όψεις της ελληνικότητας στον εγχώριο κινηματογράφο από τη
δεκαετία του '50 μέχρι σήμερα»

Κωνσταντίνος Ισαακίδης

Επιβλέπων Καθηγητής: Νίκος Παναγιωτόπουλος

Πάτρα, Ιούνιος 2024

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή Ισαακίδη Κωνσταντίνου 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 διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Από τη Στέλλα στη Στρέλλα κι από τον Ζορμπά στο Σπирτόκουτο -
όψεις της ελληνικότητας στον εγχώριο κινηματογράφο από τη
δεκαετία του '50 μέχρι σήμερα

Κωνσταντίνος Ισαακίδης

Επιτροπή Κρίσης

Επιβλέπων Καθηγητής:

Νίκος Παναγιωτόπουλος

Καθηγητής Σύμβουλος (ΣΕΠ) ΔΓΡ64

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Έλενα Τριανταφυλλοπούλου

Καθηγήτρια Σύμβουλος (ΣΕΠ) ΔΓΡ64

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Πάτρα, Ιούνιος 2024

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγητή μου, κύριο Νίκο Παναγιωτόπουλο, για την επίβλεψη αυτής της εργασίας και για τις συμβουλές, την υποστήριξη και τη θετική του διάθεση, παρουσία κι επικοινωνία καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησής της.

Ευχαριστώ πολύ την καθηγήτρια, κυρία Έλενα Τριανταφυλλοπούλου, για τη συν-επίβλεψη αυτής της εργασίας.

Η εργασία είναι αφιερωμένη στους ανθρώπους που ήταν καθημερινά μαζί μου, μου έδωσαν κουράγιο και υποστήριξαν την προσπάθειά μου από την αρχή μέχρι το τέλος αυτού του μεταπτυχιακού προγράμματος.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία καταπιάνεται με τις όψεις της ελληνικότητας μέσα από ταινίες του εγχώριου κινηματογράφου. Η εργασία είναι χωρισμένη σε ένα ερευνητικό κι ένα δημιουργικό μέρος. Το ερευνητικό μέρος εξετάζει περιπτώσεις ελληνικότητας όπως αυτές αποτυπώθηκαν στις ελληνικές ταινίες. Το χρονικό διάστημα που μελετάει η εργασία είναι οι δεκαετίες από το 1950 μέχρι το 2010. Για κάθε δεκαετία εξετάζεται μια ταινία-σταθμός. Σε αυτές επιχειρείται η αναζήτηση στοιχείων που χαρακτηρίζουν τον Έλληνα και την Ελληνίδα κάθε περιόδου. Οι όψεις της ελληνικότητας διακρίνονται επιπλέον όχι μόνο μέσω των κινηματογραφικών χαρακτήρων, αλλά κι άλλων καταστάσεων, στερεοτύπων και συνθηκών που χαρακτήρισαν την ελληνική κοινωνία. Επιπρόσθετα δίνεται για κάθε δεκαετία η ιστορική και η κοινωνικοπολιτική διάσταση, η κινηματογραφική επικαιρότητα, τα στοιχεία της παραγωγής των ταινιών και η αποδοχή τους από το κοινό, όπως και οι διακρίσεις που έλαβαν. Η εργασία προβάλλει την κάθε δεκαετία σαν έναν συνδεδετικό κρίκο μιας αλυσίδας που ξεκινάει από το 1950 και καταλήγει στο 2010. Το αποτέλεσμα της δείχνει πώς η ελληνική κοινωνία, που βρισκόταν σχεδόν υπό διάλυση, επιβίωσε και προόδευσε βαδίζοντας παράλληλα με τις εξελίξεις του δυτικού κόσμου, παρά τις αντιδράσεις της στην ανανέωση που στο τέλος γίνεται αποδεκτή. Στο δημιουργικό μέρος της εργασίας γίνεται η απόπειρα να αποτυπωθεί κάποιο στοιχείο που συναντάμε στη σημερινή Ελλάδα μέσω ενός κινηματογραφικού σεναρίου που δημιούργησα, στην προσπάθειά μου να συμπληρώσω την εργασία με τη δεκαετία του 2020 που λείπει από το ερευνητικό μέρος.

Λέξεις – Κλειδιά

ελληνική κοινωνία, κοινωνική θέση γυναίκας, λογοκρισία, σεξουαλικές ταυτότητες, μετανάστευση, αστυφιλία

From *Stella* to *Strella* and from *Zorba the Greek* to *Matchbox* –
aspects of Greekness in the domestic cinema from the 1950s until
today

Konstantinos Isaakidis

Abstract

This diploma thesis deals with the aspects of Greekness through movies from the Greek cinema. The paper is divided into a research part and a creative part. The research part examines cases of Greekness as they were reflected in Greek movies. The time period this paper studies is from 1950 until 2010. For each decade, an iconic movie is examined. In these movies, we try to search for elements that characterize the Greek man and woman of each period. The aspects of Greekness are also distinguished not only via the cinema characters, but also from situations, stereotypes and conditions that characterized the Greek society. Furthermore, we provide for each decade the historical and sociopolitical aspect, the cinema current events, information on the production of the movies and their acceptance by the public, as well as the commendation they received. The thesis shows each decade as a connecting link in a chain that starts from 1950 and ends in 2010. Its conclusion shows how Greek society, which was almost falling apart, survived and progressed walking along with the developments of the west world, despite its reaction to the renewal, which in the end is accepted. At the creative part of the thesis, an attempt is made to reflect an element that we find in modern Greece through a cinematic script that I created, in my attempt to complete the thesis with the decade of 2020 that is missing from the research part.

Keywords

Greek society, social status of women, censorship, sexual identities, immigration, urbanisation.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract	vi
Περιεχόμενα	vii
Συνοτομογραφίες & Ακρωνύμια.....	ix
1 Εισαγωγή.....	1
2 Ερευνητικό μέρος.....	4
2.1 Δεκαετία 1950: Στέλλα (Μιχάλης Κακογιάννης, 1955)	4
2.1.1 Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 1950	4
2.1.2 Επισκόπηση της δεκαετίας του 1950 στον κινηματογράφο. Η εδραίωση του ΠΕΚ.....	5
2.1.3 Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας	6
2.1.4 Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις.....	8
2.2 Δεκαετία 1960: Αλέξης Ζορμπάς (Μιχάλης Κακογιάννης, 1964).....	10
2.2.1 Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 1960	10
2.2.2 Επισκόπηση της δεκαετίας του 1960 στον κινηματογράφο. Η πορεία προς τον ΝΕΚ.....	11
2.2.3 Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας	14
2.2.4 Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις.....	16
2.3 Δεκαετία 1970: Αναπαράσταση (Θεόδωρος Αγγελόπουλος, 1970).....	20
2.3.1 Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 1970	20
2.3.2 Επισκόπηση της δεκαετίας του 1970 στον κινηματογράφο. Η πτώση του ΠΕΚ και η εδραίωση του ΝΕΚ	22
2.3.3 Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας	26
2.3.4 Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις.....	28
2.4 Δεκαετία 1980: Λούφα και παραλλαγή (Νίκος Περάκης, 1984).....	30
2.4.1 Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 1980	30
2.4.2 Επισκόπηση της δεκαετίας του 1980 στον κινηματογράφο. Η αναβίωση του ΠΕΚ.....	32
2.4.3 Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας	35
2.4.4 Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις.....	38
2.5 Δεκαετία 1990: Βαλκανιζατέρ (Σωτήρης Γκορίτσας, 1997)	38
2.5.1 Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 1990	38
2.5.2 Επισκόπηση της δεκαετίας του 1990 στον κινηματογράφο. Η πορεία προς τον ΣΕΚ	39
2.5.3 Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας	42
2.5.4 Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις.....	43
2.6 Δεκαετία 2000: Σπιρτόκουτο (Γιάννης Οικονομίδης, 2002)	44
2.6.1 Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 2000	44
2.6.2 Επισκόπηση της δεκαετίας του 2000 στον κινηματογράφο. Η εδραίωση του ΣΕΚ	45
2.6.3 Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας	46
2.6.4 Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις.....	48

2.7	Δεκαετία 2010: Στρέλλα (Πάνος Κούτρας, 2009)	49
2.7.1	Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 2010	49
2.7.2	Επισκόπηση της δεκαετίας του 2010 στον κινηματογράφο. Η εμφάνιση του Greek Weird Wave.....	49
2.7.3	Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας	50
2.7.4	Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις.....	55
2.8	Συμπεράσματα 1950-2010 και δεκαετία 2020: το σήμερα και το αύριο στον ελληνικό κινηματογράφο	56
2.8.1	Συμπεράσματα 1950-2010	56
2.8.2	Το σήμερα και τι να περιμένουμε στο μέλλον	58
2.8.3	Οι όψεις της ελληνικότητας στο θέμα του δημιουργικού μέρους.....	59
3	Δημιουργικό μέρος.....	62
	Βιβλιογραφία.....	103

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

Στο κείμενο της εργασίας εμφανίζονται οι παρακάτω συντομογραφίες κι ακρωνύμια:

ΔΝΤ	Διεθνές Νομισματικό Ταμείο
ΕΕ	Ευρωπαϊκή Ένωση
ΕΟΚ	Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα
ΕΡΕ	Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση
ΗΠΑ	Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής
ΚΚΕ	Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας
ΛΟΑΤΚΙ	Λεσβία-Ομοφυλόφιλος-Αμφιφυλόφιλος-Τρανς-Κουίρ-Ίντερσεξ
ΝΔ	Νέα Δημοκρατία
ΝΕΚ	Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος
ΟΝΕ	Οικονομική και Νομισματική Ένωση
ΠΑΣΟΚ	Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα
ΠΓΔΜ	Πρώην Γιουγκοσλαβική Δημοκρατία της Μακεδονίας
ΠΕΚ	Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος
ΣΕΚ	Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος
ΣΥΡΙΖΑ	Συνασπισμός Ριζοσπαστικής Αριστεράς
ΥΕΝΕΔ	Υπηρεσία Ενημερώσεως Ενόπλων Δυνάμεων
ΦΚΘ	Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
AIDS	Acquired Immunodeficiency Syndrome (στα ελληνικά: Σύνδρομο Επίκτητης Ανοσολογικής Ανεπάρκειας)
BAFTA	British Academy of Film and Television Arts (στα ελληνικά: Βραβεία Βρετανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου)
DVD	Digital Video Disc (στα ελληνικά: Ψηφιακός Δίσκος Βίντεο)
NATO	North Atlantic Treaty Organization (στα ελληνικά: Οργανισμός Βορειοατλαντικού Συμφώνου)

1 Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία ερευνά τις όψεις της ελληνικότητας στον εγχώριο κινηματογράφο. Χωρίζεται σε δυο κεφάλαια: ένα ερευνητικό κι ένα δημιουργικό. Στο ερευνητικό κεφάλαιο γίνεται μια προσπάθεια αναζήτησης των όψεων της ελληνικότητας που αποτυπώθηκαν μέσα από ταινίες του εγχώριου κινηματογράφου. Η έρευνα εστιάζει στην επιλογή μιας αντιπροσωπευτικής ταινίας για κάθε δεκαετία από το 1950 μέχρι και το 2010.¹ Στο δημιουργικό κεφάλαιο παρουσιάζεται ένα δικό μου κινηματογραφικό σενάριο ταινίας μικρού μήκους που στόχο έχει να αποτυπώσει μια περίπτωση ελληνικότητας της δεκαετίας που διανύουμε, του 2020.

Κινηματογραφικά τη δεκαετία του '50 είμαστε στην εποχή του ονομαζόμενου Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ). Τη δεκαετία του '60 η Ελλάδα θα κάνει τα πρώτα βήματα σε μια μεταστροφή του κινηματογραφικού ύφους της προς έναν νέο κινηματογράφο, που θα ισχυροποιηθεί τη δεκαετία του '70 με το όνομα Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ). Τη δεκαετία του '90 ο κινηματογράφος αλλάζει ξανά ύφος κι ονομάζεται Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΣΕΚ).

Η Ελλάδα είναι μια χώρα που αγάπησε τον κινηματογράφο και, παρά τα προβλήματα κι εμπόδια που είχε να αντιμετωπίσει σε κάθε επίπεδο, προσπαθούσε πάντα να προχωράει μπροστά. Για μια χώρα που βίωσε τόσες καταστροφές, πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές αναταραχές, πολέμους, πραξικοπήματα κι αλλαγές στην πληθυσμιακή της σύσταση, προκαλεί θαυμασμό πως άντεξε και προχώρησε. Δεν κατόρθωσε να συμβαδίσει με τις κινηματογραφικές σχολές άλλων δυτικών κρατών, όμως μπορούμε να πούμε πως η προσπάθειά της ήταν αξιέπαινη.

Τα κινηματογραφικά έργα που εξετάζονται σε αυτές τις επτά δεκαετίες είναι η *Στέλλα* (Κακογιάννης, '50), ο *Αλέξης Ζορμπάς* (Κακογιάννης, '60), η *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, '70), η *Λούφα και παραλλαγή* (Περάκης, '80), το *Βαλκανιζατέρ* (Γκκορίτσας, '90), το *Σπιρτόκουτο* (Οικονομίδης, 2000) και η *Στρέλλα* (Κούτρας, '10).

¹ Έρευνα σε όψεις της ελληνικότητας στην παρούσα δεκαετία του 2020 δεν έγινε σκόπιμα, καθώς κατά την περίοδο της συγγραφής της εργασίας βρισκόμαστε ακόμα στο πρώτο μισό της.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να τονίσω πως έκρινα σωστό να μην είμαι τυπικός με την αλλαγή των ετών και των δεκαετιών. Μια ταινία κυκλοφορεί στο τέλος μιας δεκαετίας, εντούτοις μπορούμε να τη θεωρήσουμε κτήμα της δεκαετίας που έρχεται. Η *Στρέλλα* είναι ταινία του 2009, αλλά την κατατάσσω στη δεκαετία του 2010. Άλλωστε το κοινωνικό φαινόμενο που παρουσιάζεται στην ταινία θα γίνει πιο έντονα αντιληπτό τη δεκαετία που έρχεται αμέσως ένα χρόνο μετά την κυκλοφορία της.²

Το ερευνητικό κομμάτι της εργασίας έχει χαρακτήρα επισκόπησης της κάθε δεκαετίας σε ξεχωριστό κεφάλαιο. Για κάθε δεκαετία γράφονται συνοπτικά τα σημαντικά πολιτικοκοινωνικά γεγονότα στην Ελλάδα και τον κόσμο. Στη συνέχεια ακολουθεί η επισκόπηση των κινηματογραφικών πραγμάτων στην Ελλάδα. Ακόμα εξετάζεται η παραγωγή της ταινίας, οι συντελεστές της, οι όψεις της ελληνικότητας της δεκαετίας και, τέλος, αναφέρεται η επίδραση και η αποτίμηση της ταινίας, οι αντιδράσεις του κοινού και οι διακρίσεις της.³

Οι όψεις της ελληνικότητας μπορεί να μην αφορούν απαραίτητα σε έναν χαρακτήρα, αλλά σε μια οντότητα, μια κοινωνική ομάδα ή ένα στερεότυπο που επικρατούσε στην Ελλάδα σε κάθε δεκαετία.⁴

Το κυρίως κείμενο που καταπιάνεται με το ζητούμενο της εργασίας το συνοδεύουν αριθμημένες υποσημειώσεις στο κάτω μέρος της σελίδας που δεν αποτελούν τη βασική πηγή πληροφόρησης της εργασίας, αλλά δίνουν χρήσιμες συμπληρωματικές πληροφορίες. Στο κυρίως κείμενο και στις υποσημειώσεις αναφέρονται ορισμένες ακόμα ταινίες που υποστηρίζουν την επιχειρηματολογία της εργασίας.

² Δεν πρέπει να τηρείται πάντοτε ένα αυστηρό χρονικό πλαίσιο όσον αφορά τις αλλαγές δεκαετιών και αιώνων στην ιστορία. Η αλλαγή ενός χρονικού πλαισίου έχει περισσότερο χαρακτήρα κάποιας σύμβασης, παρά κάποιας υφολογικής αλλαγής. Υπάρχουν πολυάριθμες περιπτώσεις γεγονότων που χαρακτήρισαν μια εποχή, ενώ αυτά συνέβησαν αμέσως πριν από αυτήν ή λίγο αφού η χρονική περίοδος πέρασε. Έτσι κι αλλιώς κάθε δεκαετία χτίζεται πάνω σε όσα δημιούργησε η προηγούμενη κι εμείς προσπαθούμε να τις εξετάσουμε όλες σαν ένα σύνολο. Επειδή υπήρξαν οι ταινίες του 1950 μπορέσαμε να φτάσουμε στις ταινίες του 1960, αργότερα του 1970 κι ούτω καθεξής.

³ Η δεκαετία του '50 και του '60 εξετάζει ταινίες του ίδιου σκηνοθέτη (Μιχάλης Κακογιάννης) γι' αυτό και τη δεκαετία του '60 κρίνεται περιττό να αναφερθούν κι άλλες πληροφορίες για τον ίδιο. Αντ' αυτού αναφέρεται η περίπτωση του συγγραφέα του μυθιστορήματος που μεταφέρθηκε για τον κινηματογράφο, του Νίκου Καζαντζάκη.

⁴ Αν και έγινε προσπάθεια να καταγράψω τις όψεις της ελληνικότητας σε συγκεκριμένο υποκεφάλαιο, αυτές μπορούν να βρεθούν κι αλλού, όπως στην αναφορά των κοινωνικών γεγονότων ή της αποτίμησης της ταινίας και των αντιδράσεων του κοινού. Το κοινό αποτελεί κι αυτό άλλωστε κομμάτι της ελληνικότητας.

Για την εκπόνηση του ερευνητικού μέρους της εργασίας χρησιμοποιήθηκε έντυπο υλικό (βιβλία κι άρθρα από τον πρόσφατο Τύπο) και πηγές από το διαδίκτυο, τα οποία αναφέρονται στις υποσημειώσεις και στη βιβλιογραφία.⁵ Τα βιβλία, τα άρθρα και οι διαδικτυακές πηγές παρατίθενται μαζί στη βιβλιογραφία σε μια λίστα με αλφαβητική ταξινόμηση.

Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ πως, για τη συγγραφή του κινηματογραφικού σεναρίου στο δημιουργικό μέρος της εργασίας, η διάταξη και η γραμματοσειρά είναι διαφορετική από την υπόλοιπη εργασία και χρησιμοποιείται η γνήσια γραμματοσειρά συγγραφής κινηματογραφικών σεναρίων.

⁵ Για τις βιβλιογραφικές αναφορές και την τελική βιβλιογραφία χρησιμοποιείται η μέθοδος APA. Μέσα στο κείμενο αναγράφεται το επώνυμο του συντάκτη, το οποίο ακολουθείται από το έτος δημοσίευσης του αναφερόμενου έργου και στο τέλος η σελίδα όπου βρίσκεται η αναφορά μέσα στο έργο (εξάιρεση αποτελούν οι πηγές από ιστοσελίδες στο διαδίκτυο που δεν έχουν αρίθμηση σελίδων). Σε περίπτωση που αναφέρονται περισσότερα από δυο έργα του ίδιου συγγραφέα μέσα στο ίδιο έτος, τότε αναγράφεται κι ο τίτλος των έργων/κεφαλαίων. Στο τέλος παρατίθενται στη βιβλιογραφία τα πλήρη στοιχεία των πηγών.

2 Ερευνητικό μέρος

2.1 Δεκαετία 1950: Στέλλα (Μιχάλης Κακογιάννης, 1955)

2.1.1 Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 1950

Η δεκαετία του 1950 ήταν για την Ελλάδα μια περίοδος που η χώρα έδειχνε να βρίσκεται σχεδόν υπό διάλυση. Προηγήθηκαν τρεις δεκαετίες γεμάτες με πολέμους, πραξικοπήματα, εμφύλιο πόλεμο, οικονομικές κρίσεις και διαφθορά,⁶ μετακίνηση εσωτερικών κι εξωτερικών μεταναστών⁷ και πολλά εξωτερικά προβλήματα (Καλύβας, 2015, σ. 172).⁸ Για να αντιμετωπίσει την οικονομική δυσκολία της, η Ελλάδα έλαβε σημαντική οικονομική βοήθεια από τις ΗΠΑ (Διαμαντόπουλος, 2015, σ. 80),⁹ περνώντας έτσι στη σφαίρα της αμερικανοκρατίας (Βουρνάς, Τόμ. Ε', 1997, σσ. 6, 21)¹⁰ και γι' αυτό διατηρήθηκε η διχόνοια μεταξύ των Ελλήνων (Διαμαντόπουλος, 2015, σσ. 79-80).¹¹ Στα τέλη της

⁶ Το βιοτικό επίπεδο στην Ελλάδα της περιόδου ήταν το χαμηλότερο στην Ευρώπη κι εξακολουθούσαν να υπάρχουν φαινόμενα που παρατηρούνταν και κατά τον εμφύλιο, όπως η μαύρη αγορά (Βουρνάς, Τόμ. Ε', 1997, σ. 12).

⁷ Ενώ μέχρι το 1950 πολλοί Έλληνες μετανάστευαν προς τις υπερπόντιες χώρες (ΗΠΑ, Καναδά, Αυστραλία), ο Εμφύλιος Πόλεμος ανάγκασε 100.000 περίπου μαχητές του δημοκρατικού στρατού να φύγουν βόρεια και να βρουν καταφύγιο στις νεοσύστατες σοσιαλιστικές δημοκρατίες. Πολλές κυβερνήσεις θα υποστήριζαν την εξωτερική μετανάστευση και μάλιστα την επιθυμούσαν, γιατί έτσι έλυναν το πρόβλημα της ανεργίας. Τη δεκαετία του '50 ο αγροτικός πληθυσμός άφησε τις εστίες του και ήρθε μαζικά στις μεγάλες πόλεις. Οι λόγοι που προκάλεσαν την εσωτερική μετανάστευση είναι -πάνω κάτω- οι ίδιοι που προκάλεσαν και την εξωτερική: Εκτός από τη φτώχεια και την ανεργία, ήταν και οι πολιτικές διώξεις που οδήγησαν τις μεγάλες μάζες του πληθυσμού να εγκαταλείψουν την αγροτική ύπαιθρο και να εγκατασταθούν στα αστικά κέντρα. Σε πολλές περιπτώσεις η μεγάλη ελληνική πόλη αποτελούσε ένα βήμα προς τη μετέπειτα εξωτερική μετανάστευση (Ξανθόπουλος, 2004, σσ. 25-26, 35-36· Βεντούρα, 2004, σ. 104· Μπουρνόβα, 2004, σ. 224).

⁸ Στα μέσα της δεκαετίας δημιουργήθηκε ένταση μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας για ζητήματα δημόσιας ασφάλειας. Στην Τουρκία έγιναν ενέργειες εναντίον των Ελλήνων της Πόλης και της Σμύρνης, έχοντας προηγουμένως προετοιμάσει το έδαφος, όταν Τούρκοι πράκτορες προκάλεσαν την έκρηξη στο προξενείο της Τουρκίας στη Θεσσαλονίκη (Βουρνάς, Τόμ. Ε', 1997, σσ. 90-94). Στην Τουρκία δημιουργήθηκε η εντύπωση πως οι Έλληνες που κατοικούσαν εκεί αποτελούσαν απειλή για το τουρκικό κράτος (Μπέγκος, 2004, σσ. 242-243).

⁹ Η Ελλάδα εντάχθηκε στο Σχέδιο Μάρσαλ κι επωφελήθηκε από αυτό, παρουσιάζοντας μια άνευ προηγουμένου ανάπτυξη, που της επέτρεψε να ξεπεράσει τις γειτονικές βαλκανικές χώρες. Η οικονομική της ανάπτυξη θα προκαλούσε απορία πώς τα κατάφερε ενώ δεν ήταν ποτέ βιομηχανική δύναμη κι έχοντας προηγουμένως βιώσει τόσες καταστροφές και πολέμους (Καλύβας, 2015, σσ. 170-175).

¹⁰ Η αμερικανοκρατία που επιβλήθηκε στην Ελλάδα δεν ήταν μόνο πολιτικοοικονομικής φύσης, αλλά και τρόπου ζωής, εκτοπίζοντας την εθνική παράδοση. Μετά τα μέσα της δεκαετίας ο αμερικανικός τρόπος ζωής έγινε σχεδόν το ζητούμενο: σύγχρονα είδη προσωπικής κατανάλωσης, ιδιωτικό αυτοκίνητο, ψυγείο, παροχή ζεστού νερού, ηλεκτρικό πλυντήριο, τηλεόραση, μόδα, τουρισμός, κέντρα διασκέδασης κατέκτησαν την κοινωνία (Βουρνάς, Τόμ. Ε', 1997, σ. 119). Αυτές οι εικόνες αποτυπώνονται και στον κινηματογράφο.

¹¹ Οι φιλοδυτικές διαθέσεις που έδειξε η Ελλάδα μετά τον εμφύλιο διατήρησαν την αντιπαράθεση στα δυο στρατόπεδα: οι μεν νικητές εστίαζαν στις διώξεις των κομμουνιστών, οι δε κομμουνιστές ήταν προσκολλημένοι στα ιδεολογικά τους αδιέξοδα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η ελληνική κοινωνία να μην εξελιχθεί και να μην εκσυγχρονιστεί με τους ρυθμούς που είχαν οι άλλες δυτικές χώρες (Διαμαντόπουλος, 2015, σσ. 79-80). Η μοναδική οντότητα που αντιτάχθηκε στη νέα κατάσταση ήταν η Αριστερά, η οποία θα

δεκαετίας του '50 θα άρχιζε κάποια προσπάθεια ομαλοποίησης των πολιτικών θεσμών,¹² ενώ είχαμε κάποιες θετικές κοινωνικές αλλαγές με επίκεντρο την αργή βελτίωση της θέσης της γυναίκας στην κοινωνία,¹³ που χαρακτηριζόταν πατριαρχική κι ανδροκρατούμενη.¹⁴

Στον κόσμο, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50, τα ευρωπαϊκά κράτη ξεπέρασαν την κρίση από τον παγκόσμιο πόλεμο και πέτυχαν σημαντική ανάπτυξη, που όμως δεν έφταναν ακόμα σε πλούτο τις ΗΠΑ (Young, 2003, σ. 62). Από το 1950 παγιώθηκε η διαχωριστική γραμμή μεταξύ Ανατολής και Δύσης ξεκινώντας με αυτόν τον τρόπο τον Ψυχρό Πόλεμο.¹⁵

2.1.2 Επισκόπηση της δεκαετίας του 1950 στον κινηματογράφο. Η εδραίωση του ΠΕΚ

Οι δυο σκηνοθέτες που διακρίθηκαν τη δεκαετία του '50 ήταν ο Γιώργος Τζαβέλας κι ο Αλέκος Σακελλάριος (Σολδάτος, 2020, σ. 16).¹⁶ Με τους δυο αυτούς εκπροσώπους ο κινηματογράφος πέρασε σε μια οικονομική και ιδεολογική ανάκαμψη (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σσ. 19-20). Ο Σακελλάριος, καθώς κι άλλοι θεατρικοί συγγραφείς, ήταν αυτός που τη δεκαετία του '50 έγραψε κινηματογραφικά έργα διασκευάζοντας τα θεατρικά.

ήταν ο στόχος των πολιτικών, που θα έκαναν σε όλους τους τομείς ό,τι μπορούσαν για να μην ορθοποδήσει (Βουρνάς, Τόμ. Ε', 1997, σ. 6).

¹² Εμφανίστηκε στην πολιτική ο Γεώργιος Παπανδρέου, που θα γινόταν ο εκφραστής πολλών κοινωνικών στρωμάτων που ζητούσαν περισσότερα δικαιώματα κι ελευθερίες. Από την άλλη, είχαμε την παρουσία της ΕΡΕ του Κωνσταντίνου Καραμανλή, που η δεξιά ιδεολογία της κυριαρχούσε στην πολιτική σκηνή της δεκαετίας (Καλύβας, 2015, σ. 182). Οι δυο αυτές πλευρές με τις μετέπειτα μετονομασίες και μεταπλάσεις τους θα είχαν κυρίαρχη συμβολή στα πολιτικά της χώρας τις επόμενες δεκαετίες.

¹³ Το 1953 ήταν η χρονιά που μπήκε στο ελληνικό κοινοβούλιο για πρώτη φορά γυναίκα βουλευτής, η Ελένη Σκούρα. Παρότι υπήρξαν αντιδράσεις από το ανδροκρατούμενο πολιτικό κατεστημένο των άλλων παρατάξεων, η εκλογή της συνοδεύτηκε γενικά από τις επευφημίες της Βουλής (Βουρνάς, Τόμ. Ε', 1997, σσ. 51-53). Η συζήτηση για το δικαίωμα ψήφου των γυναικών άνοιξε από παλιότερα και υπό τον όρο ότι θα ήταν άνω των τριάντα ετών κι εγγράμματες, κάτι το παράλογο, καθώς η πλειοψηφία της κοινωνίας τότε ήταν αναλφάβητη. Οι γυναίκες τελικά ψήφισαν το 1956 (Διαμαντόπουλος, 2015, σ. 80).

¹⁴ Η πατριαρχική ελληνική κοινωνία της εποχής του 1950 εστίαζε σε μεγάλο βαθμό στην αξία της ελληνικής οικογένειας. Το τίμημα αυτού του προτύπου ήταν ο αποκλεισμός της γυναίκας από τη δημόσια ζωή και η απαίτηση η ζωή της να βασίζεται στην ηθική της και στην υπακοή της στα αρσενικά μέλη. Ο πατέρας κι ο σύζυγος θεωρούνταν στυλοβάτες της οικογένειας και τα αρσενικά αδέρφια της γυναίκας ήταν υποχρεωμένα να προστατεύουν την τιμή της. Γι' αυτόν τον λόγο τα αγόρια μιας οικογένειας δεν παντρεύονταν μέχρι να «αποκατασταθεί» η αδελφή τους (Διαμαντόπουλος, 2015, σσ. 81-82), κάτι που φαίνεται και στις ταινίες της εποχής, είτε αυτές ήταν μελοδράματα είτε κωμωδίες.

¹⁵ Ένας νέος πόλεμος στην Ευρώπη ήταν μάλλον απίθανος. Η δυτική Ευρώπη, με τη βοήθεια του Σχεδίου Μάρσαλ και με το ΝΑΤΟ αισθανόταν ασφάλεια απέναντι στη Σοβιετική Ένωση. Η Σοβιετική Ένωση έκανε κάποια τολμηρά βήματα, όπως την ανάπτυξη του οπλοστασίου της και του διαστημικού προγράμματός της. Οι κινήσεις αυτές θα έσβηναν τις όποιες πιθανότητες απεμπλοκής των ΗΠΑ από την Ευρώπη (Young, 2003, σσ. 33, 57-58).

¹⁶ Ο Σακελλάριος προσπαθούσε να εκμεταλλευτεί το θεατρικό ταλέντο των ηθοποιών του, ενώ ο Τζαβέλας έκανε το αντίθετο. Ήθελε, δηλαδή, να αποβάλλει τον θεατρινισμό από τον κινηματογράφο. Και οι δυο, όμως, καθιέρωσαν τους πρώτους κινηματογραφικούς ηθοποιούς (Σολδάτος, 2020, σ. 16).

Αυτό είναι ένα φαινόμενο που κυριάρχησε μέχρι και τη δεκαετία του '60, βοηθώντας έτσι τους θεατρικούς συγγραφείς να επιβιώνουν (Καραλής, 2023, σσ. 82-83).

Σημαντικό χαρακτηριστικό της εποχής μετά το 1950 και για αρκετά χρόνια ήταν πως οι ταινίες ζούσαν τον παλμό της μετάλλαξης της ελληνικής κοινωνίας από αγροτική σε αστική κι ότι άλλαξαν οι συνήθειες των Ελλήνων (Βαλούκος, 2024, σσ. 55-56).¹⁷

Αν και αυξήθηκε ο αριθμός των θεατών, η ποιότητα έμεινε στα ίδια επίπεδα (Σολδάτος, 2020, σ. 32). Ο ελληνικός κινηματογράφος θα άρχιζε να αποκτά χαρακτήρα τέχνης περίπου από τη στιγμή της κυκλοφορίας της *Στέλλας* και του *Κυριακάτικου ξυπνήματος* του Μιχάλη Κακογιάννη και της *Μαγικής πόλης* και του *Δράκου* του Νίκου Κούνδουρου (Κολοβός, 2000, σ. 336).

2.1.3 Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας

Ο Μιχάλης Κακογιάννης γεννήθηκε στην Κύπρο το 1922 κι έφτασε στην Ελλάδα το 1953. Η πρώτη του ταινία ήταν το *Κυριακάτικο ξύπνημα* με τους Δημήτρη Χορν, Έλλη Λαμπέτη και Γιώργο Παππά (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 49). Εκτός από τον κινηματογράφο, ο Κακογιάννης ασχολήθηκε και με το θέατρο, έχοντας και στους δυο χώρους επιτυχία, ακόμα και στο εξωτερικό. Περισσότερο καταπιάστηκε με την αρχαία ελληνική τραγωδία, όμως μετέφερε στο εξωτερικό το πρόσωπο της νεότερης Ελλάδας. Η *Στέλλα* και η *Ηλέκτρα* ήταν οι δυο κορυφαίες του στιγμές (Σολδάτος, 2020, σ. 24).

Αυτό που ενδιέφερε τον Κακογιάννη ήταν να αποτυπώνει ολοκληρωμένους ανθρώπινους χαρακτήρες με εσωτερική ζωή και διλήμματα (Καραλής, 2023, σ. 117). Επίσης τον πάθιαζε να ελέγχει όλη την παραγωγική διαδικασία, από τη μουσική επένδυση και τη διακόσμηση των χώρων, ως τις λεπτομέρειες στην κόμμωση των ηθοποιών (Valverde Garcia, 2021, σ. 98).

Η *Στέλλα* παρουσιάστηκε το 1955. Σε αυτήν πρωταγωνιστούν η Μελίνα Μερκούρη, ο Γιώργος Φούντας, ο Αλέκος Αλεξανδράκης, ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος κι άλλοι μετέπειτα γνωστοί ηθοποιοί (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 49).

¹⁷ Με το τέλος του εμφυλίου άρχισε η έντονη αστυφιλία με την άναρχη ανοικοδόμηση και με την ερήμωση του αγροτικού τοπίου. Χαρακτηριστικά της εποχής ήταν η ανεργία, η μετανάστευση, η διαφθορά, η ξενομανία, η μόδα, οι νέες μορφές διασκέδασης των νέων, τα πάρτι με τα τζουκ μποξ, οι νεόκτιστες πολυκατοικίες. Η θέση της γυναίκας επίσης αποτυπώνεται στις ταινίες (Βαλούκος, 2024, σσ. 55-56).

Η βασική όψη της ελληνικότητας στην ταινία είναι η θέση της γυναίκας της εποχής. Δείχνει μια γυναίκα, τη Στέλλα, που συναντάει καθημερινά συγκρούσεις και θα έχει τραγική κατάληξη. Αυτό το θέμα υπήρξε και σε άλλες ταινίες της δεκαετίας. Ο άνδρας είναι ο κυρίαρχος και η γυναίκα είναι θύμα των κοινωνικών προκαταλήψεων και του ανδροκρατούμενου κατεστημένου. Ο άνδρας δικαιούται να είναι ο υβριστής, ενώ εκείνη πρέπει να υπακούει (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σσ. 49-50). Ωστόσο στον γυναικείο ρόλο της Στέλλας θα δούμε την αντίδραση, θα δούμε πώς η ίδια η γυναίκα σηκώνει το ανάστημά της μπροστά στο κατεστημένο, σε μια κοινωνία που ακόμα η θέση της είναι πολύ υποβαθμισμένη.

Ο χαρακτήρας της Στέλλας (Μερκούρη) είναι αυτός της αντισυμβατικής λαϊκής τραγουδίστριας που ορίζει μόνη της τι θα συμβαίνει στην ψυχή της και στο σώμα της. Εμφανίζει αναλογίες με τους χαρακτήρες της Μαντάμ Ορτάνς και του Ζορμπά στην ταινία *Αλέξης Ζορμπάς* του ίδιου σκηνοθέτη, που θα γυριζόταν λίγα χρόνια μετά (Αγάθος, 2017, σ. 236). Η Στέλλα θα μπορούσε, πράγματι, να θεωρηθεί η γυναικεία εκδοχή του Ζορμπά (Παπανικολάου, 2024, σ. 96). Είναι μια γυναίκα που γλεντάει τη ζωή της. Κάνει αυτό που εκείνη ορίζει κι ακόμα κι όταν φτάνει στο σημείο να παντρευτεί τον Μίλτο που αγαπάει και να δεσμευτεί για το υπόλοιπο της ζωής της, πάλι δεν θα κάνει πίσω και την τελευταία στιγμή δεν θα πάει στην εκκλησία γιατί, όπως λέει, ο γάμος θα της στοιχίσει. Αλληγορικά θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε το σημείο λίγο πριν φύγει για την εκκλησία που δείχνει ένα ρολόι να φαίνεται ότι έχει σταματήσει να λειτουργεί, δείχνοντας έτσι πως η ίδια της η ζωή σταματάει εδώ. Θα το σκάσει, θα πάει να συναντήσει έναν νεαρό, τον Αντώνη (Κώστας Κακκαβάς), που γνώρισε το ίδιο πρωί. Η πράξη της για την εποχή εκείνη μπορεί να θεωρηθεί όχι ανήθικη, αλλά επαναστατική, τολμηρή, θαρραλέα. Η Στέλλα είναι μια γυναίκα που κάνει ελεύθερα αυτό που θα έκανε κάθε άνδρας της εποχής, δηλαδή αυτό που ορίζει η διάθεσή του την κάθε στιγμή. Φαίνεται να είχε σχέση με τρεις άνδρες στην ταινία. Από αυτούς που την ήθελαν, προτιμούσε να μείνει με όποιον δεν τη δέσμευε και με όποιον δεν της στερούσε την ελευθερία, όπως με τον Αλέκο (Αλεξανδράκης) με τον οποίο είχε μια κρυφή σχέση, με τον Μίλτο προτού της ανακοινώσει ότι θα παντρευτούν και τον Αντώνη, που είναι ένας εμφανισίμος νεαρός. Στην τελευταία σκηνή, αντί να απομακρυνθεί και να σωθεί προτίμησε να μην υπακούσει τον Μίλτο κι αυτός να τη μαχαιρώσει. Η Στέλλα δεν ήταν ένας χαρακτήρας που μετά τη φυγή από το γάμο της εξαφανίστηκε για να μην υποστεί

τις συνέπειες, αλλά παρέμεινε στην ίδια γειτονιά και το ρίσκαρε με τη συνάντησή της με τον Μίλτο.

Ο Μίλτος (Φούντας), από την άλλη, είναι ο τύπος του άνδρα που δεν θέλει να προσβάλλεται η τιμή του. Είναι ένας ποδοσφαιριστής, μάγκας, που πίνει, οδηγεί μεθυσμένος, προστάζει τους μουσικούς που σχόλασαν να βγουν και να παίξουν μουσική για εκείνον και προστάζει τον σερβιτόρο (Παπαγιαννόπουλος) να πει. Διεκδικεί τη Στέλλα και κανείς δεν θα τον εμποδίσει να την κατακτήσει. Θέλει να την παντρευτεί για να την δεσμεύσει και να την έχει κτήση του. Όταν η Στέλλα δεν εμφανίζεται στον γάμο κι εκείνος τη συναντάει το ξημέρωμα, την προστάζει να φύγει, αλλιώς θα τη σκοτώσει. Ο άνδρας ντροπιάστηκε, η γυναίκα που ποθεί τον απέρριψε κι εκείνος για να λύσει το πρόβλημα και για να λυτρωθεί, έπρεπε να τη σκοτώσει.

Το ερώτημα είναι σε αυτήν τη σύγκρουση ποιος είναι αυτός που επικρατεί, ο άνδρας σε μια ανδροκρατούμενη πατριαρχική κοινωνία ή η γυναίκα που επιλέγει να ζει ελεύθερα και να σπάει το κοινωνικό κατεστημένο; Με τον θάνατό της ποιος είναι αυτός που κερδίζει, η τιμή του άνδρα που σκότωσε μια γυναίκα που δεν έγινε δική του με τον γάμο ή η υπερηφάνεια της γυναίκας που πέθανε για να μη δεσμευτεί και να χάσει την ελευθερία της;

Από την ταινία δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί από τις όψεις της ελληνικότητας η παλιά Αθήνα με τα μικρά σπίτια που έχουν φθαρεί από τον χρόνο και οι δρόμοι που ακόμα είναι στρωμένοι με χώμα και πέτρες. Το ψηλότερο κτίσμα είναι η εκκλησία της γειτονιάς κι ορισμένα διώροφα κτίρια. Μια πόλη φτωχή, αλλά ανθρώπινη, όπου επικρατεί το στοιχείο της γειτονιάς που όλοι γνωρίζονται μεταξύ τους.

2.1.4 Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις

Επειδή παρουσιάστηκε κατά την περίοδο που επιτράπη στις γυναίκες να ψηφίσουν και με τις μέχρι τότε ταινίες να μη δείχνουν κάποια ευνοϊκή εικόνα για την γυναίκα, η Στέλλα ήταν μια νέα άποψη για την Ελληνίδα: θορυβώδης, χυδαία, αφοσιωμένη, ατομικίστρια κι άπιστη, χαρακτηριστικά που την κάνουν ελκυστική, ενοχλητική σε κάποιους, προκλητική, ανατρέποντας τους μέχρι τότε κοινωνικούς ρόλους, αυτούς δηλαδή της αδύναμης γυναίκας,

που στο τέλος δολοφονείται από έναν άνδρα, γιατί ο θάνατός της είναι ο μόνος τρόπος να κερδίσει τον ανδρισμό του (Καραλής, 2023, σσ. 117-120).¹⁸

Η Στέλλα αγαπήθηκε από το ελληνικό κοινό (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 21). Η Στέλλα έγινε η ηρωίδα πολλών Ελληνίδων που με τον χαρακτήρα της συμβόλισε τη γυναικεία ελευθερία. Παρόλα αυτά λίγες τόλμησαν τότε να ακολουθήσουν τα βήματά της (Σολδάτος, 2020, σ. 24).

Πρόκειται για μια καλλιτεχνική κι εμπορική επιτυχία που χρωστάει τη δυναμική της σε μεγάλο βαθμό στην εκρηκτική φυσιογνωμία της Μερκούρη και σε κάποιες στιγμές που χαρακτήθηκαν στη μνήμη του κοινού, όπως η σκηνή με το μαχαίρι που κρατάει ο Φούντας (Σολδάτος, 2020, σ. 24). Ήταν η ταινία που έκανε γνωστά για πρώτη φορά ονόματα σπουδαίων καλλιτεχνών άλλων καλλιτεχνικών χώρων, όπως του Γιάννη Τσαρούχη και του Μάνου Χατζιδάκι (Βαλούκος, 2003, σσ. 529-530).

Αυτό που έκανε την ταινία να ξεχωρίζει ήταν η τόλμη της θεματικής της. Δεν θα μπορούσαμε να την εντάξουμε στο γενικότερο πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου. Η καριέρα της ταινίας ήταν διεθνής με διακρίσεις, βραβεία και με ποιότητα εφάμιλλη των ξένων ταινιών της περιόδου (Μωραΐτης, 2002, σσ. 40-41).

Για τη Στέλλα υπήρχε αρνητικός σχολιασμός τόσο από το ΚΚΕ, όσο κι από διάφορους αριστερούς διανοούμενους, που ήταν αντίθετοι σε οτιδήποτε «αμερικανοτραφές», όπως ήθελαν να χαρακτηρίσουν την ταινία. Η Στέλλα όμως μπορούμε να πούμε πως θεωρείται κατεξοχήν ελληνική ταινία. Σύμφωνα με την αριστερή κριτική, η Στέλλα ήταν ένα «χυδαίο γύναιο» που δεν ήθελε να παντρευτεί, για να έχει το ελεύθερο να γλεντάει τη ζωή της (Καραλής, 2023, σσ. 93, 121).

Η ταινία μπορεί να θεωρηθεί τολμηρή, σπουδαία και προοδευτική, γιατί θα πρέπει να αναλογιστεί κανείς, όχι το τι βλέπει, αλλά το πότε και υπό ποιες κοινωνικές συνθήκες βλέπει μια τέτοια θεματική.

¹⁸ Τη δεκαετία του '50 ως και τα τέλη του '60 δινόταν σημασία στην ηθική της γυναίκας και τη σεξουαλική συμπεριφορά της, η οποία ήταν απόλυτα οριοθετημένη. Πολλά «εγκλήματα τιμής» έγιναν στην Ελλάδα από αδέρφια και πατέρες που θεώρησαν ότι οι κόρες τους και οι αδελφές τους ντρόπιασαν ηθικά την οικογένειά τους (Διαμαντόπουλος, 2015, σ. 82).

2.2 Δεκαετία 1960: Αλέξης Ζορμπάς (Μιχάλης Κακογιάννης, 1964)

2.2.1 Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 1960

Η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίστηκε από την προσπάθεια της Ελλάδας να προοδεύσει και να γίνει ένα πιο ελεύθερο και δημοκρατικό κράτος με την εμφάνιση πολιτικών, το όνομα των οποίων θα σημάδευε την πολιτική πορεία της χώρας τις επόμενες δεκαετίες.¹⁹ Παρά τις όποιες θετικές προθέσεις της,²⁰ η χώρα συνέχισε να ταλαιπωρείται από σοβαρά πολιτικά προβλήματα,²¹ με αποκορύφωμα την επιβολή της δικτατορίας το 1967.²²

Στον κόσμο η δεκαετία βρήκε τις δυο υπερδυνάμεις, ΗΠΑ και Σοβιετική Ένωση, σε αναμεταξύ τους ανταγωνισμό που θα έφερνε την παγκόσμια ασφάλεια στο χείλος της καταστροφής,²³ αλλά και μπλεγμένες με εσωτερικά προβλήματα.²⁴

¹⁹ Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής απέκτησε έναν σημαντικό αντίπαλο, τον Γεώργιο Παπανδρέου, η εκλογή του οποίου συνέχισε να φέρνει πολιτική αστάθεια στη χώρα. Ο Παπανδρέου κατηγορήθηκε ως σπάταλος κι ως επιεικής προς τους κομμουνιστές, ενώ δεν δίσταζε να συγκρούεται με τον βασιλιά Κωνσταντίνο (Young, 2003, σσ. 309-310).

²⁰ Τον Απρίλιο του 1964 αποφυλακίστηκαν οι τελευταίοι κρατούμενοι του εμφυλίου πολέμου. Υπήρξαν εξαιρέσεις καταδικασμένων περί κατασκοπείας, που αποφυλακίστηκαν το 1966. Τότε ξεκίνησε κι ο μηχανισμός επαναπατρισμού πολιτικών προσφύγων από τις ανατολικές χώρες (Βουρνάς, Τόμ. Ε', 1997, σ. 210).

²¹ Στην κοινωνία δρούσαν ανενόχλητες οι παρακρατικές ομάδες, με αποκορύφωμα τη δολοφονία του βουλευτή της Αριστεράς Γρηγόρη Λαμπράκη τον Μάιο του 1963. Το γεγονός μεταπλάστηκε σε βιβλίο από τον Βασίλη Βασιλικό και το 1968 μεταφέρθηκε στην οθόνη από τον Κώστα Γαβρά με τίτλο Ζ (Καραλής, 2023, σσ. 161-162).

²² Στις 21 Απριλίου του 1967, κι ενώ οι προγραμματισμένες εκλογές θα διενεργούνταν τον επόμενο μήνα, μια ομάδα συνταγματάρχων κατέλαβε την εξουσία στην Αθήνα, με το πρόσχημα πως πρόλαβαν κάποια κομμουνιστική συνωμοσία, αλλά σαφώς ο στόχος τους ήταν να προλάβουν την εκλογική νίκη του Παπανδρέου. Μέσα στις μεθόδους τους ήταν η μυστική αστυνομία, η λογοκρισία και οι φυλακίσεις των αντιφρονούντων με χρήση βασανιστηρίων. Η εικόνα αυτή της Ελλάδας οδήγησε στην αποπομπή της από το Συμβούλιο της Ευρώπης. Οι συνταγματάρχες επέβαλαν στρατιωτικό νόμο, συνέλαβαν τους ηγέτες της αντιπολίτευσης, συμπεριλαμβανομένου και του Παπανδρέου, ο οποίος θα πέθαινε το 1968 κι ο γιος του, Ανδρέας, εξορίστηκε. Ο Καραμανλής αρνήθηκε να συνεργαστεί μαζί τους ενώ ο βασιλιάς Κωνσταντίνος αποδέχτηκε την νέα κυβέρνηση υπό τον όρο ότι θα αποκαθιστούσε γρήγορα τη δημοκρατία (Young, 2003, σ. 310).

²³ Η Σοβιετική Ένωση ξεκίνησε την Κρίση της Κούβας, εγκαθιστώντας βάσεις πυραύλων στο έδαφός της, εκτιμώντας λανθασμένα πως ο πρόεδρος Κένεντι δεν θα αντιδρούσε. Το 1962 οι ΗΠΑ απέκλεισαν το νησί και υποχρέωσαν τον Χρουστσόφ να αποσύρει τους πυραύλους, μετριάζοντας έτσι μια απειλή για έναν πυρηνικό πόλεμο (Young, 2003, σ. 60).

²⁴ Οι ΗΠΑ ήταν αναμειγμένες σε έναν πόλεμο που δεν θα κέρδιζαν ποτέ, στο Βιετνάμ, έχοντας ταυτόχρονα εσωτερικές κοινωνικές και πολιτικές αναταραχές. Ο πρόεδρος Κένεντι δολοφονήθηκε το 1963 και τον διαδέχθηκε ο πρόεδρος Τζόνσον που δεν είχε εμπειρία στις διεθνείς σχέσεις. Η πολιτική της ανάσχεσης του κομμουνισμού αποτύχαινε, καθώς οι ΗΠΑ αδυνατούσαν να τον νικήσουν όπου κι όποτε έκριναν ότι γινόταν απειλητικός. Το 1968 εκλέχθηκε ο πρόεδρος Νίξον, ο οποίος υποσχέθηκε να τερματίσει τον πόλεμο στο Βιετνάμ και να προσεγγίσει τη Σοβιετική Ένωση (Young, 2003, σσ. 61-62).

2.2.2 Επισκόπηση της δεκαετίας του 1960 στον κινηματογράφο. Η πορεία προς τον ΝΕΚ

Μέχρι τη δεκαετία του '60 μπορούμε να πούμε πως ο ελληνικός κινηματογράφος έγινε βιομηχανία με πολλές παραγωγές, που κάποιες από αυτές ήταν πρόχειρα φτιαγμένες. Ο εμπορικός κινηματογράφος άρχισε να κλονίζεται την ώρα που ετοιμαζόταν να εμφανιστεί ένας νέος (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 33). Χρειάστηκε να γίνουν πολλοί αγώνες προκειμένου το ελληνικό κράτος να δείξει κάποιο ενδιαφέρον για την κινηματογραφική βιομηχανία. Το ενδιαφέρον αυτό σημειώθηκε τη στιγμή που ήταν πια δεδομένος ο κοινωνικός αντίκτυπος του κινηματογράφου (Καραλής, 2023, σ. 24).

Ο κινηματογράφος έπρεπε αρχικά να αντιμετωπίσει τη λογοκρισία. Η λογοκρισία μετά τις δεκαετίες του '50 και του '60 όχι μόνο διατηρήθηκε, αλλά κατοχυρώθηκε και συνταγματικά, με αποτέλεσμα να πληγεί ο κινηματογράφος που δεν ήταν εύκολο να θίξει «ευαίσθητα» θέματα (Βαλούκος, 2024, σσ. 49-50).²⁵ Τα σενάρια περνούσαν από επιτροπές εγκρίσεως του Υπουργείου Βιομηχανίας (Μπράμος, 2002, σ. 146). Προκειμένου να αποφευχθούν προβλήματα με τις κρατικές επιτροπές, πολλοί παραγωγοί και σκηνοθέτες αναγκάστηκαν να ασχοληθούν με τις φαρσοκωμωδίες ή τα ιστορικά δράματα (Καραλής, 2023, σ. 95). Η λογοκρισία είχε ως αποτέλεσμα την αλλοίωση ή την αλλαγή του περιεχομένου των παραγωγών.²⁶

Ενώ τη δεκαετία του '50 τα θέματα των ταινιών είχαν να κάνουν με αστικά δράματα, κωμωδίες, ιστορίες της ελληνικής υπαίθρου και ταινίες φουστανέλας,²⁷ κάτι που συνεχίστηκε και τη δεκαετία του '60, τώρα είχαμε κυρίως μελοδράματα και κωμωδίες, οι

²⁵ Στη μετεμφυλιακή Ελλάδα υπήρχαν παντού άνθρωποι της αστυνομίας για να απομακρύνουν τους νεαρούς φοιτητές από τις αίθουσες. Το να πάει κανείς στο σινεμά για να δει μη πατριωτικές ταινίες ήταν σαν να δηλώνει δημόσια ανυπακοή και πολιτική απειθεία (Καραλής, 2023, σ. 92).

²⁶ Κατά τον Σόλωνα Γρηγοριάδη «η λογοκρισία επεκτεινόταν σε όλη την πνευματική σφαίρα [...] Στη γραμματεία τύπου εγκατεστάθησαν πολυάριθμες επιτροπές ελέγχου της παραγωγής στο βιβλίο, στο θέατρο, στον κινηματογράφο, στη μουσική». Πολυμελείς επιτροπές ασχολούνταν με το θέατρο και τον κινηματογράφο. Αυτές συγκροτούνταν από δικηγόρους, φιλόλογους, συγγραφείς, συνθέτες, αστυνομικούς και στρατιωτικούς. Για να επιτραπεί σε ένα έργο να ανεβεί στη σκηνή, έπρεπε να λάβει την εγκριτική σφραγίδα της επιτροπής. Σύμφωνα πάντα με τον Γρηγοριάδη, «οι περικοπές που γίνοντο εξ άλλου και στα θεατρικά και στα κινηματογραφικά έργα, συχνά ήταν τόσο εκτεταμένες ώστε αλλοιωνόταν ριζικά το περιεχόμενο» (Βουρνάς, Τόμ. ΣΤ', 1997, σσ. 77-78).

²⁷ Οι ταινίες φουστανέλας είναι οι ταινίες ορεινής περιπέτειας που προβάλλουν παραστάσεις του κοινωνικού ληστή που δρα ενάντια στη νεωτερική αστική κοινωνία (Κλαμπατσέα, 2002, σ. 106).

οποίες ήταν τόσες στον αριθμό, που έφτασαν στο σημείο να είναι κλισέ και στερεοτυπικές (Καραλής, 2023, σ. 105).

Οι κωμωδίες της εποχής έδειχναν συνήθως ιστορίες αθώων χωρικών που πάνε στη μεγάλη πόλη και τα βρίσκουν δύσκολα με την πολυπλοκότητά της και την αντίθεση του νέου αστικού πολιτισμού, ενώ επίσης παρουσιαζόταν σατιρικά η αριστοκρατία (Καραλής, 2023, σ. 132). Η φαρσοκωμωδία διαφέρει ελαφρώς από την κωμωδία. Έχει κι αυτή στόχο τη μεταφορά της κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής. Η φάρσα στον κινηματογράφο περιλαμβάνει χοντροκομμένους αστεϊσμούς και μιμήσεις, ενώ η κωμωδία έχει ως στόχο της την ψυχαγωγία μέσω ενός καλόγουστου θεάματος (Διαμαντόπουλος, 2015, σ. 84).²⁸

Το μελόδραμα για τον περισσότερο κόσμο που ερχόταν από την επαρχία στην πόλη ήταν το αγαπημένο θέαμα. Το μελόδραμα είναι η ταινία που παρουσιάζει έναν ήρωα-θύμα. Συχνά είναι μια γυναίκα, ένα παιδί ή ένας ανάπηρος που περνάει από μια περιπέτεια, μια καταστροφή ή μια ίντριγκα. Τα μελοδράματα παράγονταν με στόχο να ταυτιστεί ο θεατής με το θύμα (Αραμπατζής, 1991, σσ. 28-29), γι' αυτό και είχαν μεγάλη απήχηση στο κοινό.²⁹

Οι εικόνες που έβλεπε κανείς στην οθόνη ήταν κομψά ρούχα, μεγάλα και πολυτελή διαμερίσματα, σπίτια και βίλες, νέα αρχιτεκτονική, μεγάλες κουζίνες με ψυγείο, μπάνια με τρεχούμενο ζεστό νερό, μια εικόνα αξιοπρεπούς μοντέρνας οικογένειας που απολαμβάνει τη ζωή του δυτικού πολιτισμού. Το να είναι κανείς μοντέρνος ήταν ένα θέμα που διέτρεχε πολλές ταινίες. Για πολύ κόσμο, μοντέρνος ήταν κάποιος που ταυτιζόταν με τον αμερικανικό τρόπο ζωής (Καραλής, 2023, σ. 90).³⁰ Η θέση της γυναίκας στον ελληνικό

²⁸ Οι λόγοι που επικράτησε η φαρσοκωμωδία εκείνη την εποχή είναι κυρίως δυο: Οι χαρακτήρες ήταν ήδη τυποποιημένοι και γνωστοί από τον θεατρικό κόσμο και η υπόθεση των φαρσοκωμωδιών αντανάκλασε σε μεγάλο βαθμό τις κοινωνικές εξελίξεις κι αλλαγές της εποχής (Διαμαντόπουλος, 2015, σ. 84).

²⁹ Στα μελοδράματα οι θεατές έβλεπαν πράγματα που έμοιαζαν με τα δικά τους συναισθήματα απόρριψης και περιθωριοποίησης. Προς το τέλος της δεκαετίας του '60 άρχισαν να γίνονται τυποποιημένα και βαρετά και οι ιστορίες τους ήταν κατώτερες των προσδοκιών κι αντέγραφαν πάνω κάτω η μία την άλλη (Καραλής, 2023, σσ. 191-192).

³⁰ Ένα ενδιαφέρον στοιχείο που υπάρχει σε όλες σχεδόν τις ταινίες είναι μια βραδιά του πρωταγωνιστή ή των άλλων χαρακτήρων για λαϊκή διασκέδαση στα μουζούκια. Κάποιες φορές μπορεί μάλιστα να έχουμε πολλά λαϊκά τραγούδια (Αραμπατζής, 1991, σ. 36), ενώ βλέπουμε συχνά γνωστούς μουσικούς της εποχής, οι οποίοι προωθούν τις νέες τους επιτυχίες μέσω των ταινιών. Εναλλακτικά οι χαρακτήρες της ανώτερης τάξης πήγαιναν για διασκέδαση σε κάποιο νυχτερινό κέντρο που έπαιζε ξένη μουσική, συνήθως λάτιν.

κινηματογράφο άλλαξε τη δεκαετία αυτή κάνοντας μικρά βήματα προς τα εμπρός σε σχέση με τη δεκαετία του '50.³¹

Η δεκαετία του '60 χαρακτηρίστηκε επίσης από το σύστημα των σταρ του κινηματογράφου, που ήταν εμπόδιο για την ανάπτυξη του κινηματογράφου, γιατί οι εταιρίες χρειαζόταν τέτοια πρόσωπα για να αντεπεξέλθουν. Το ελληνικό κοινό αγαπούσε να βλέπει ένα αστέρι στην οθόνη, άσχετα με το αν το έργο που παρακολουθούσε ήταν ποιοτικό ή όχι (Καραλής, 2023, σ. 143).³²

Η δεκαετία του '60 ήταν η περίοδος που ο εμπορικός κινηματογράφος γνωρίζει την τελευταία του άνθηση. Αυτό οφείλεται, από τη μια, στην αστικοποίηση του πληθυσμού και, από την άλλη, στην καθυστερημένη έλευση της τηλεόρασης που αργότερα θα τον αποδυνάμωνε (Βαλούκος, 2003, σ. 530).³³ Στην Ελλάδα, μετά το 1968, όταν η τηλεόραση άρχισε να εκπέμπει σε εθνικό δίκτυο, η παρακολούθηση ταινιών στον κινηματογράφο άρχισε να μειώνεται περίπου κατά 15% ετησίως (Καραλής, 2023, σ. 206).³⁴

Η χρυσή εποχή του ελληνικού κινηματογράφου έφτασε στην κορυφή της την περίοδο 1966-1967 με 117 παραγωγές ταινιών και κοντά στους 140 εκατομμύρια θεατές. Τα είδη που παίχτηκαν ήταν φαρσοκωμωδίες, μελοδράματα και μιούζικαλ (Κολοβός, 2000, σ. 336). Το πιο δημοφιλές όμως είδος ήταν η κωμωδία, η οποία ανέδειξε μια γενιά σπουδαίων ηθοποιών του είδους (Αυλωνίτης, Ηλιόπουλος, Φωτόπουλος, Χατζηχρήστος, Σταυρίδης, Βλαχοπούλου, Ρίζος, Παπαγιαννόπουλος, Κωνσταντάρας, Βέγγος κι άλλοι). Επιπλέον η δεκαετία ανέδειξε μια γενιά παραγωγών και σκηνοθετών, όπως τον Δαλιανίδη, τον

³¹ Μια ηθοποιός που ενσάρκωσε αυτόν τον νέο ρόλο ήταν η Ζωή Λάσκαρη η οποία, με τόλμη που οι προηγούμενες ηθοποιοί δεν είχαν επιδείξει (η Μερκούρη αποτελεί εξαίρεση), έφερε αλλαγές στην εικόνα και στο ήθος του κοριτσιού, διαφορετική από αυτή που το κοινό είχε μάθει. Ταινία-παράδειγμα αποτελεί ο *Νόμος 4000* (1962) του Γιάννη Δαλιανίδη (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 42).

³² Η αδιαμφισβήτητα πιο διάσημη περίπτωση ήταν η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η οποία υπήρξε το απόλυτο είδωλο για ένα κοινό που είχε ανάγκη για θέαμα και διασκέδαση. Τα εισιτήρια των ταινιών της ήταν περισσότερα από όλων των υπόλοιπων ταινιών μαζί κι αυτό έγινε μέχρι να αποχωρήσει από τον κινηματογράφο το 1981 (Καραλής, 2023, σ. 143).

³³ Το 1966 άρχισε να λειτουργεί το πρώτο τηλεοπτικό δίκτυο, που έφερε ραγδαία πτώση στον κινηματογράφο. Τα τηλεοπτικά κανάλια είχαν τη δυνατότητα, με τις μαζικές αγορές ελληνικών κι αμερικανικών ταινιών, να εξασφαλίζουν τεράστια κέρδη μέσω των διαφημίσεων (Δέδε, 2022, σ. 50).

³⁴ Η ελληνική τηλεόραση ξεκίνησε να εκπέμπει πειραματικά από το 1966 ως το 1968. Με την εμβέλειά της να περιορίζεται γύρω από την Αθήνα, οι δέκτες δεν ήταν περισσότεροι από 50.000. Καθόλου τυχαίο δεν είναι πως τη χρονιά εκείνη σημειώθηκε η πρώτη μείωση των θεατών στους κινηματογράφους, ενώ στην επαρχία - που ακόμα δεν απέκτησε την πρόσβαση στην τηλεόραση- συνεχίστηκε η αύξηση των θεατών (Καραλής, 2023, σ. 142).

Τσιφόρο, τον Ψαθά κι άλλους. Τα έργα τους κατάφεραν να παραμείνουν δημοφιλή μέχρι και σήμερα, αν κρίνει κανείς από τον αριθμό των συνεχών προβολών τους από τα τηλεοπτικά κανάλια (Βαλούκος, 2003, σ. 530).

Το 1960 είχαμε το πολύ σημαντικό γεγονός της ίδρυσης του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (ΦΚΘ), που εξελίχθηκε σε σημαντικό πολιτιστικό γεγονός και που ακόμα προωθεί την καλλιέργεια του κινηματογράφου στην Ελλάδα. Εκτός της ανάδειξης της εγχώριας παραγωγής, είναι ένα μέρος που διαμορφώνει τον κριτικό λόγο γύρω από τον κινηματογράφο (Καραλής, 2023, σ. 142).

2.2.3 Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας

Ο Νίκος Καζαντζάκης, εκτός από τις κινηματογραφικές μεταφορές των μυθιστορημάτων του από άλλους κινηματογραφιστές, έχει κι ο ίδιος ασχοληθεί με τη συγγραφή σεναρίων.³⁵ Είναι ο μόνος Έλληνας συγγραφέας, του οποίου τα τρία κορυφαία μυθιστορήματα έγιναν διεθνείς κινηματογραφικές παραγωγές, με την υπογραφή μεγάλων σκηνοθετών της εποχής (Αγάθος, 2017, σσ. 11, 294).³⁶

Το βιβλίο *Ο βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* ήταν το δεύτερο μυθιστόρημά του που διασκευάστηκε για τον κινηματογράφο.³⁷ Γυρίστηκε από τον Κακογιάννη στην Κρήτη. Η πρεμιέρα του έγινε στις ΗΠΑ τον Δεκέμβριο του 1964. Σχεδόν όλες οι κριτικές του μυθιστορήματος ήταν θετικές, αν και δεν έλλειψαν και οι αρνητικές. Στο εξωτερικό η

³⁵ Αρκετά σενάρια τα έγραψε όσο βρισκόταν εκτός Ελλάδας (Αγάθος, 2017, σ. 11). Ο Καζαντζάκης ήταν ο μόνος λογοτέχνης της εποχής του που αναγνώρισε την επίδραση και την ποιότητα του κινηματογράφου και τη σημασία του για το σύγχρονο κοινό κι αυτήν την πεποίθηση την σχημάτισε μετά από ταξίδια στο εξωτερικό, ειδικότερα στη Σοβιετική Ένωση μεταξύ 1925 και 1929. Αν και ο ίδιος έγραψε σενάρια, αυτά δεν έγιναν ποτέ ταινίες (Καραλής, 2023, σ. 67).

³⁶ Το πρώτο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη που μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο είναι *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* σε σκηνοθεσία Ζιλ Ντασέν με διεθνή επιτυχία. *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* είναι παραγωγή του γαλλικής υπηκοότητας Ντασέν, ο *Αλέξης Ζορμπάς* του Κακογιάννη είναι ελληνοαμερικανική παραγωγή κι ο *Τελευταίος πειρασμός* του Μάρτιν Σκορτσέζε αμερικανική. Βέβαια, λόγω των διεθνών παραγωγών, σε καμία από τις ταινίες αυτές δεν επικρατεί η ελληνική γλώσσα, παρά μόνο λιγοστά λέξεις που ακούγονται από τους δευτερεύοντες ηθοποιούς και κομπάρσους στις ταινίες του Ντασέν και του Κακογιάννη. Οι εκκλησιαστικοί κύκλοι ήταν κυρίως αντίθετοι για το βιβλίο του, *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*, και συνηγορούσαν υπέρ της απαγόρευσης της κυκλοφορίας του. Τον κατηγορούσαν για αθεΐα, ασέβεια και μηδενισμό και πως διδάσκει τις σοσιαλιστικές και κομμουνιστικές θεωρίες. Υπήρξαν ορισμένες θετικές αντιδράσεις από την αντιπολίτευση, που ζήτησε από τον υπουργό Παιδείας να σταματήσει ο διωγμός του Καζαντζάκη, ενώ οι κριτικοί της εποχής συμπεραίνουν πως το βιβλίο γνώρισε μεγάλη δυσφήμιση και κακομεταχείριση πριν καν κυκλοφορήσει στο κοινό (Αγάθος, 2017, σσ. 72-78, 84-86, 294).

³⁷ Ο Καζαντζάκης έγραψε το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου στην Αίγινα κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, πιο συγκεκριμένα, μεταξύ 1941 και 1943. Η Ελένη Καζαντζάκη αναφέρει στη βιογραφία του συγγραφέα πως το βιβλίο το έγραψε στις «πιο μαύρες μέρες της πείνας» (Αγάθος, 2017, σσ. 141-142).

κριτική του μυθιστορήματος ήταν διθυραμβική, ιδιαίτερα στις χώρες της βόρειας Ευρώπης και στις ΗΠΑ. Πολλοί άνθρωποι του κινηματογράφου πρότειναν να το μεταφέρουν και στη μεγάλη οθόνη,³⁸ όμως ήταν το 1963 που ο Κακογιάννης πραγματοποίησε την κινηματογράφιση του βιβλίου (Αγάθος, 2017, σσ. 141, 153-159, 165-166).³⁹

Ο *Αλέξης Ζορμπάς* μπορεί να θεωρηθεί μια σπουδαία ταινία, καθώς κατάφερε να ελκύσει ηθοποιούς του παγκόσμιου κινηματογράφου.⁴⁰ Η ταινία έκανε διεθνή καριέρα το 1964 με διεθνές καστ ηθοποιών και με φωτογραφία του Λάσαλι. Η δε μουσική του Θεοδωράκη θα γινόταν παγκοσμίως γνωστή (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 49). Ο ίδιος ο Φιλοποίμην Φίνος ξεκίνησε τον Απρίλιο του 1964 την επεξεργασία των πρώτων αρνητικών της ταινίας στα στούντιο του (Αγάθος, 2017, σσ. 172-173).

Ο Άντονι Κουίν ενσάρκωσε τον Ζορμπά, ο Άλαν Μπέιτς τον συγγραφέα και η Λίλα Κέντροβα τη μαντάμ Ορτάνς.⁴¹ Η Ειρήνη Παπά έπαιξε τον ρόλο της χήρας, ενώ άλλοι Έλληνες ηθοποιοί (Γιώργος Φούντας, Σωτήρης Μουστάκας, Ελένη Ανουσάκη) έπαιζαν μικρότερους ρόλους. Ο Κουίν θα δήλωνε ότι αισθανόταν χαρά που θα υποδυόταν έναν ήρωα του Καζαντζάκη, του οποίου την εκφραστική δύναμη και τις ιδέες θαύμαζε. Προσπάθησε να οικειοποιηθεί τόσο πολύ τον ρόλο του Ζορμπά, ώστε ξεκίνησε εντατικές πρόβες για τον χορό που θα χόρευε στο τέλος του έργου, λέγοντας επίσης πως ο ρόλος που κλήθηκε να παίξει θα ήταν κάτι σαν την ίδια του τη ζωή (Αγάθος, 2017, σσ. 168-174).

Στην υπόθεση, ένας Άγγλος συγγραφέας έρχεται στην Κρήτη για να βάλει σε λειτουργία ένα παρατημένο λιγνιτωρυχείο που κληρονόμησε κι εκεί γνωρίζεται με τον πληθωρικό

³⁸ Το 1953, μετά την επιτυχία του βιβλίου στις ΗΠΑ, οι Fredric March και Florence Eldridge, Αμερικανοί πρωταγωνιστές του κινηματογράφου, επισκέφτηκαν την Αθήνα κι ανακοίνωσαν ότι είχαν απευθύνει πρόταση στον Ελληνοαμερικανό σκηνοθέτη Elia Kazan να μεταφέρουν τον *Ζορμπά* στη μεγάλη οθόνη, αλλά χωρίς το σχέδιο να έχει συνέχεια. Το 1954 φημολογήθηκε ότι το μυθιστόρημα θα μεταφερόταν στον κινηματογράφο με πρωταγωνιστή τον Burt Lancaster, όμως πάλι η ιδέα δεν υλοποιήθηκε. Ο Ντασέν, σύμφωνα με τη Μερκούρη, σχεδίαζε να κινηματογραφήσει το βιβλίο στα μέσα της δεκαετίας του 1950 με πρωταγωνιστή τον Σοβιετικό ηθοποιό Nikolai Cherkasov, χωρίς αποτέλεσμα (Αγάθος, 2017, σ. 165).

³⁹ Ο Κακογιάννης, που στο μεταξύ έγινε γνωστός από τον διεθνή θρίαμβο της *Ηλέκτρας*, δήλωσε ότι η σκηνή που τον έπεισε να κάνει την ταινία ήταν ο θάνατος της Μαντάμ Ορτάνς λόγω της δύναμης της εικόνας που θα έπρεπε να αποτυπωθεί στον κινηματογράφο (Αγάθος, 2017, σσ. 165-167).

⁴⁰ Την εποχή εκείνη ο ελληνικός κινηματογράφος δεν μπορούσε να ελκύσει ξένους ηθοποιούς. Γι' αυτό και σχεδόν όλες οι ελληνικές ταινίες καταπιάστηκαν με εγχώρια θέματα για την εγχώρια αγορά (Καραλής, 2023, σ. 13).

⁴¹ Τον ρόλο της μαντάμ Ορτάνς είχε αναλάβει αρχικά η Simon Signoret, η οποία όμως τον εγκατέλειψε ύστερα από κάποιες μέρες γυρισμάτων γιατί, σύμφωνα με τον Τύπο, παρουσιαζόταν «υπερβολικά γερασμένη» κι έτσι μειωνόταν η καλλιτεχνική της αξία (Αγάθος, 2017, σσ. 168-173).

Ζορμπά, έναν άνθρωπο που ξέρει να ζει τη ζωή σε όλο της το μεγαλείο (Σολδάτος, 2020, σ. 46). Στην ταινία θα ξεδιπλωθούν πάρα πολλά στοιχεία της γραφής και της φιλοσοφίας του Καζαντζάκη.

Η όψη της ελληνικότητας στο έργο αυτό είναι αδιαμφισβήτητη η εκρηκτική προσωπικότητα του Ζορμπά, που την ερμηνεύει πιστά ο Κουίν. Χάρη στην αυθεντική ερμηνεία του Κουίν ο Ζορμπάς έγινε το απόλυτο είδωλο στο εσωτερικό και κυρίως στο εξωτερικό κι έγινε το μοντέλο του Έλληνα άνδρα. Ο Κουίν ενσάρκωσε την περίπτωση του Έλληνα άνδρα που ξέρει να γλεντάει, να πίνει, να καταφέρνει να είναι πάντα χαρούμενος. Λύνει όλα τα προβλήματα με αισιόδοξη πάντα ματιά. Είναι εκείνος ο αλέγρος άνθρωπος που ακόμα κι όταν έρχονται αναποδιές, ακόμα κι αν ένα ζήτημα δεν μπορεί να επιλυθεί, η ζωή συνεχίζεται και υπάρχουν πάντα άλλοι τρόποι για να την απολαμβάνει κανείς. Ο Ζορμπάς είναι ο τύπος εκείνος που ζει τη ζωή του μια φορά, ξέρει ότι αυτή έχει μικρή διάρκεια γι' αυτό πρέπει να την απολαμβάνει σε κάθε στιγμή και κάθε ηλικία. Όταν κλείνει ένας κύκλος, ο Ζορμπάς ανοίγει τον επόμενο και δεν μένει πίσω. Η ερμηνεία του Κουίν ήταν τέτοιας ποιότητας που δόθηκε στον κόσμο η εικόνα και η εντύπωση πως η Ελλάδα αποτελείται από τέτοιους ανοιχτούς, ντόμπρους, λεβέντες και φιλόξενους άνδρες. Στους ξένους δόθηκε η εντύπωση πως οι Έλληνες άνδρες είναι ανοιχτοί, γελαστοί, ανοιχτόκαρδοι, τους αρέσει το γλέντι, ο χορός, ο έρωτας, το κρασί, η καλή ζωή, πως τα προβλήματα πάντα έχουν λύση αλλά και να μην έχουν, μπορούμε να φύγουμε από αυτά δοκιμάζοντας πολλούς νέους πειρασμούς που μας δίνει η ζωή. Ο Αλέξης Ζορμπάς πράγματι κατάφερε να συνδυάσει όλα αυτά τα θετικά στοιχεία και να γίνει διεθνώς γνωστός με το όνομα «Έλληνας» («*Zorba the Greek*»).

2.2.4 Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις

Οι παράγοντες που συντέλεσαν στον θρίαμβο της ταινίας ήταν η εικόνα της Κρήτης και της λεβεντιάς της, η -καλύτερη για πολλούς- ερμηνεία της καριέρας του Κουίν και η μουσική του Θεοδωράκη (Σολδάτος, 2020, σ. 46).⁴²

⁴² Το καλοκαίρι του 1964 έφτασε στην περιοχή των γυρισμάτων ο Θεοδωράκης για να επεξεργαστεί τη μουσική που είχε από πριν συνθέσει (Αγάθος, 2017, σ. 174). Ο Θεοδωράκης θα έλεγε πως η μουσική του Ζορμπά πέρασε τα όρια της Ελλάδας κι ακουγόταν σε όλα τα μέρη του κόσμου (Σγουράκης & Σγουράκη, 2009, σ. 66).

Ο ελληνικός Τύπος κάλυπτε τα γυρίσματα κι έδινε πληροφορίες,⁴³ ενώ η ταινία κατάφερε να αναζωπυρώσει το παγκόσμιο ενδιαφέρον για την νεότερη Ελλάδα (Αγάθος, 2017, σσ. 168-170) κι έγινε το σημαντικότερο εξαγωγίμο ελληνικό εμπορικό σήμα, που ενίσχυσε την εγχώρια πολιτιστική βιομηχανία και μέσω του τουρισμού έφερε την Ελλάδα σε ξεχωριστή θέση (Καραλής, 2023, σ. 24).

Όπως και με το μυθιστόρημα, η υποδοχή της ταινίας στο εξωτερικό ήταν διθυραμβική. Η πρεμιέρα στις ΗΠΑ έγινε στις 17 Δεκεμβρίου του 1964. Οι Αμερικανοί κριτικοί σχολίασαν θετικά τη σκηνοθεσία και την ερμηνεία των ηθοποιών, το μοντάζ, τη φωτογραφία και τη μουσική. Η αρνητική κριτική τους ήταν στην απουσία σύγκρουσης του κυρίαρχου χαρακτήρα. Η ταινία διεκδίκησε βραβεία της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου (Αγάθος, 2017, σσ. 175-178).

Στη Γαλλία η πρεμιέρα έγινε στις 3 Μαρτίου 1965 κι έλαβε διαστάσεις μεγάλου γεγονότος. Εκεί παρευρέθηκαν Έλληνες και Γάλλοι πολιτικοί, διπλωμάτες κι άλλα διάσημα πρόσωπα, αλλά και συντελεστές της ταινίας, όπως ο Κακογιάννης, ο Κουίν, η Κέντροβα και η Παπά. Το θέμα καλύφθηκε από την τηλεόραση και το ραδιόφωνο. Η κριτική υποδοχή στη Γαλλία ήταν πιο διχασμένη από αυτή των ΗΠΑ. Μια μεριά επαίνεσε τη σκηνοθεσία και την ερμηνεία των ηθοποιών. Μια άλλη μεριά άσκησε κριτική λέγοντας πως η ταινία ήταν απογοητευτική και πως θύμιζε ταινία Αμερικανού σκηνοθέτη, ενώ επέκρινε τον Κακογιάννη για τη σκηνή της δολοφονίας της χήρας, αλλά και για την «αδιάφορη παρουσία» του Μπέιτς (Αγάθος, 2017, σσ. 178-181).

Στη Βρετανία η πρεμιέρα της ταινίας έγινε στις 9 Μαρτίου 1965. Οι κριτικές ήταν θετικές κι ενθουσιώδεις. Επαινήθηκε η προσωπικότητα του Ζορμπά και οι ερμηνείες των ηθοποιών. Ως αρνητικό στοιχείο σχολιάστηκε η μεγάλη διάρκεια της ταινίας κι ο αργός ρυθμός της. Η ταινία έλαβε τέσσερις υποψηφιότητες για τα βραβεία BAFTA: καλύτερης ταινίας, καλύτερου ξένου ηθοποιού (Κουίν), καλύτερης ξένης ηθοποιού (Κέντροβα) και ειδικού βραβείου Ηνωμένων Εθνών (Κακογιάννης) (Αγάθος, 2017, σσ. 182-183).

⁴³ Γνωστοί δημοσιογράφοι περιοδικών μεγάλης εμβέλειας ασχολούνταν με το θέμα, στέλνοντας λεπτομερείς ανταποκρίσεις από την Κρήτη, ενώ ο τοπικός Τύπος εξέφραζε την υπερηφάνεια του γιατί ένα τέτοιο καλλιτεχνικό γεγονός συνδέεται με το νησί του (Αγάθος, 2017, σσ. 174-175).

Στην Ελλάδα η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε στις 15 Μαρτίου 1965 σε κινηματογράφους της Αθήνας, του Πειραιά, της Θεσσαλονίκης και του Ηρακλείου. Για το περιφρονητικό κι αρνητικό κλίμα που επικρατούσε στην Ελλάδα αξίζει να σημειωθεί πως την ίδια μέρα κι ώρα της πρεμιέρας του *Ζορμπά* η βασιλική οικογένεια προτίμησε να παρευρεθεί στην πρεμιέρα της χολιγουντιανής ταινίας, *Η κίτρινη Ρολς Ρόις*. Οι κριτικοί στην Ελλάδα διχάστηκαν και χωρίστηκαν σε τρία στρατόπεδα: σε αυτούς που επαίνεσαν την ταινία, σε αυτούς που της έβρισκαν περισσότερα θετικά και λιγότερα αρνητικά και σε αυτούς που την κατακεραύνωσαν. Η προβολή του *Ζορμπά* στην Ελλάδα προκάλεσε στο κοινό συζητήσεις κι αντεγκλήσεις. Προκλήθηκαν ακόμα κι επεισόδια έξω από τους κινηματογράφους,⁴⁴ ενώ τους περισσότερους θερμόαιμους θεατές ενόχλησε η στιγμή του λιθοβολισμού της χήρας και της σκύλευσης της μαντάμ Ορτάνς.⁴⁵ Θα έπρεπε να φτάσει ο απόηχος της θριαμβευτικής υποδοχής του έργου από το εξωτερικό για να επανεκτιμηθεί η ταινία στην Ελλάδα (Αγάθος, 2017, σσ. 184, 298).

Τόσο στους ξένους, όσο και στους Έλληνες κριτικούς, αυτό που περισσότερο επαινέθηκε στην ταινία ήταν η ερμηνεία και η ελληνικότητα του Κουίν. Είναι εντυπωσιακό πως στοιχεία της ταινίας σχολιάστηκαν αρνητικά από πολλούς κριτικούς, όμως αυτός που γλίτωσε κι από τους πιο αυστηρούς ακόμα ήταν ο Κουίν. Η Κέντροβα και η Ειρήνη Παπά επίσης τράβηξαν τη θετική προσοχή των κριτικών και των θεατών. Τις περισσότερες αρνητικές κριτικές έλαβε ο Μπέιτς, ο οποίος δεν έπεισε τον Έλληνα θεατή.⁴⁶ Παρά τα όποια σχόλια για την κινηματογραφική μεταφορά, οι περισσότεροι παραδέχτηκαν πως πολύ συνεπής στο μυθιστόρημα ήταν η κινηματογραφική απόδοση του *Ζορμπά* και της μαντάμ Ορτάνς. Ειδικά στον *Ζορμπά*, όλα τα χαρακτηριστικά του, τα πάθη του, οι αγάπες του, ο

⁴⁴ Οι αντιδράσεις του ελληνικού κοινού για τις ταινίες του Καζαντζάκη προκαλούσαν το ενδιαφέρον του διεθνούς τύπου. Το περιοδικό «Time» σχολίασε σε άρθρο του πως «την τελευταία εβδομάδα στην Αθήνα γεμάτες κινηματογραφικές αίθουσες ωρύονταν, αποδοκίμαζαν, κραύγαζαν και σφύριζαν σε ένδειξη αηδίας» (Αγάθος, 2017, σ. 210).

⁴⁵ Πολλοί σχολίασαν τη σκηνή του πλιάτσικου της μαντάμ Ορτάνς μετά τον θάνατό της ως σκηνή απαράδεκτη κι απάνθρωπη, που δεν συνάδει με τον ελληνικό πολιτισμό. Ο Κακογιάννης φρόντισε να απαντήσει -σε μεταγενέστερη συνέντευξη- πως οι άνθρωποι δεν θα έκλεβαν έναν νεκρό, κάτι που είναι απαράδεκτο, αλλά έκλεψαν μια περιουσία που έμεινε χωρίς κληρονόμους και δεν ανήκε πια σε κανέναν. Η Παγκρήτιος Ένωσις χαρακτήρισε τη ταινία «τερατούργημα», γιατί η αρπαγή αντικειμένων ενός νεκρού με τέτοιο τρόπο δεν συνέβη ποτέ στη Κρήτη (Αγάθος, 2017, σσ. 197-198, 210-211).

⁴⁶ Κάποιοι κριτικοί είδαν τον Μπέιτς σαν ένα άβουλο πλάσμα στην ταινία, ενώ στο βιβλίο είναι ένα κυρίαρχο πρόσωπο. Η ερμηνεία του ήταν για κάποιους ωχρή, και για άλλους ήταν ένας «τύπος νερόβραστος, αν όχι ηλίθιος», συνεχώς με μια έκφραση απορίας και κάνοντας ανόητες παρατηρήσεις (Αγάθος, 2017, σσ. 186-193).

χαρακτήρας του, ο αυθορμητισμός του αποτυπώθηκαν πιστά. Ο Κακογιάννης κατηγορήθηκε πως υπέπεσε σε φοβερά σφάλματα κακοποίησης του κειμένου, επειδή ήταν ιστορικά και λαογραφικά αμόρφωτος (Αγάθος, 2017, σσ. 187-193, 201, 229-230).⁴⁷ Πάντως, για τη σχέση μεταξύ κινηματογράφου και μυθιστορήματος, ο Καζαντζάκης θεωρούσε πως ο κινηματογράφος έπρεπε να διαφοροποιείται από το μυθιστόρημα (Αγάθος, 2017, σ. 104), κάτι που δικαιώνει τον Κακογιάννη.

Η Ελλάδα παρουσιάστηκε για κάποιους στην ταινία ως μια θλιβερή χώρα με ανάξιους για δουλειά Έλληνες που αποδεικνύονται ποταποί και ψεύτες. Κριτική υπάρχει και για την εικόνα του λιντσαρίσματος της χήρας, πως αδικεί κατάφωρα την Κρήτη και το λαό της,⁴⁸ ενώ η μαντάμ Ορτάνς απεικονίζεται ως ένα γερασμένο «σκιάχτρο» που μπορεί μόνο να διεγείρει έναν γεροντόφιλο ή έναν νεκρόφιλο. Η Παπά κι άλλοι δευτερεύοντες Έλληνες ηθοποιοί δείχνουν να είναι κακούργοι, ενώ οι κομπάρσοι δείχνουν να είναι λεβέντες (Αγάθος, 2017, σσ. 193, 205).⁴⁹

Κάποιοι πολιτικοί και βουλευτές ζήτησαν να δοθεί εντολή από τις εισαγγελικές αρχές για να απαγορευτεί η προβολή της ταινίας μέχρι να αφαιρεθούν κάποιες σκηνές και φράσεις που προσβάλλουν την εθνική αξιοπρέπεια (Αγάθος, 2017, σ. 199).

Η ταινία είναι ένα αιχμηρό σχόλιο και για τη θέση της γυναίκας σε μια εχθρική ανδροκρατούμενη κοινωνία (Αγάθος, 2017, σσ. 235-236). Σε αυτήν διερευνάται η γυναικεία σεξουαλικότητα σε έναν κόσμο αρσενικών αρπακτικών (Καραλής, 2023, σ. 159).

⁴⁷ Ο σκηνοθέτης δέχτηκε αφελείς κι αφοριστικές κριτικές για την ταινία. Ενόχλησε το κοινό επειδή η ταινία παρουσιάζει τους Κρητικούς σαν έναν «βάρβαρο» λαό, συγκρίνοντάς τον με «μαύρους κανίβαλους» και καλώντας τους Κρητικούς να ξεσηκωθούν και να μην επιτρέψουν έναν «αριστερό νεανίσκο να εξευτελίσει το παν το Ελληνικόν». Για την ταινία κάποιοι είπαν πως θα πρέπει να γυρίστηκε με κεφάλαια Τούρκων κι εχθρών της Κρήτης. Ο Καζαντζάκης δεν πέρασε απαρατήρητος. Χαρακτηρίστηκε «κομμουνιστής συγγραφέας», με αντιθησκευτικό έργο γεμάτο «απίθανες και γελοίες βλακείες», πως ήταν διεστραμμένος με «παιδαριώδη φαντασία» και «άνευ ανατροφής». Οι κριτικές σχολίασαν αρνητικά και τον «κομμουνιστή Θεοδωράκη». Το εντυπωσιακό είναι ότι από τον συγκεκριμένο κύκλο κριτικών γλίτωσε και πάλι ο Κουίν (Αγάθος, 2017, σσ. 194, 202).

⁴⁸ Για τον λιθοβολισμό της χήρας, κάποια άρθρα τον απέδωσαν στο τυραννισμένο ομαδικό ένστικτο μιας κλειστής κοινωνίας, σεξουαλικά στερημένης, που ταπεινώνεται από ένα περήφανο θηλυκό (Αγάθος, 2017, σ. 204).

⁴⁹ Η κριτικός Ροζίτα Σώκου σχολίασε αρνητικά την ταινία λέγοντας πως ο σκοπός του σκηνοθέτη είναι να δημιουργήσει τη γελοιογραφία της Ελλάδας και να δείξει ότι η χώρα μας κατοικείται από υποανάπτυκτους καφενόβιους που θα πάνε οι «κουτόφραγκοι» να την επισκεφτούν. Η Σώκου λέει τα ίδια πράγματα και για την ταινία του Ντασέν, *Ποτέ την Κυριακή* (1960), και βρίσκει και στις δυο ταινίες μισογυνικά χαρακτηριστικά, πως δηλαδή οι δυο ηρωίδες σκοτώθηκαν για να αφήσουν μόνους κι ελεύθερους τους δυο άνδρες να χορεύουν λυτρωτικά στο τέλος (Αγάθος, 2017, σσ. 191-192).

Η Εκκλησία δεν απουσίασε από τη διαμάχη. Ήδη από το έργο *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* και τον *Τελευταίο πειρασμό* η Εκκλησία κάλεσε την κυβέρνηση να απαγορεύσει την προβολή των ταινιών αυτών μέχρι να απαλειφθούν σκηνές που προσβάλλουν την ορθόδοξη πίστη και την εθνική αξιοπρέπεια. Η Εκκλησία πάντοτε αντιδρούσε στα έργα του Καζαντζάκη, τα χαρακτήριζε βλάσφημα κι ο συγγραφέας παραλίγο να αφοριστεί εξαιτίας τους (Αγάθος, 2017, σσ. 209-211, 298).

Ο *Αλέξης Ζορμπάς* θα λάμβανε θετικότερες κριτικές μεταγενέστερα. Ακόμα και κριτικοί που στην αρχή ήταν αρνητικοί και κατηγορηματικοί, αργότερα θα άλλαζαν άποψη (Αγάθος, 2017, σσ. 212-213). Η επιτυχία και η απήχηση τελικά ήταν τέτοια, που το 1986 σχεδιάστηκε ένα remake της ταινίας, το οποίο όμως δεν υλοποιήθηκε ποτέ.⁵⁰

2.3 Δεκαετία 1970: Αναπαράσταση (Θεόδωρος Αγγελόπουλος, 1970)

2.3.1 Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 1970

Η δεκαετία του 1970 ήταν η δεκαετία που το πρώτο της μισό βρήκε την Ελλάδα να κυβερνάται από τη δικτατορία ήδη από το 1967,⁵¹ ενώ στο δεύτερό της μισό η χώρα πέρασε στην περίοδο της Μεταπολίτευσης. Ο ελληνικός λαός ήταν εξαρχής αντίθετος στο καθεστώς,⁵² το οποίο καθ' όλη τη διάρκειά του δεν κατάφερε να ανακόψει το κύμα των αντιφρονούντων, με αποκορύφωμα τη φοιτητική εξέγερση στο Πολυτεχνείο τον Νοέμβριο

⁵⁰ Το όνομα της ταινίας θα ήταν *I am Zorba!*, με σκηνοθέτη τον Robert Wise και πρωταγωνιστή ξανά τον Άντονι Κουίν, τον Τζον Τραβόλτα στον ρόλο του αφεντικού και τη Ζαν Μορό στον ρόλο της μαντάμ Ορτάνς (Αγάθος, 2017, σ. 238).

⁵¹ Η δικτατορία κυβέρνησε με αυθαίρετο κι ανεξέλεγκτο τρόπο περιορίζοντας όλες τις προσωπικές ελευθερίες των ατόμων και της έκφρασης (Δέδε, 2022, σ. 49). Το πραξικόπημα που έγινε λίγα χρόνια νωρίτερα ήταν αποτέλεσμα της αποτυχίας του πολιτικού κατεστημένου να εκδημοκρατίσει γρήγορα τη χώρα. Οι πραξικοπηματίες, με άλλα λόγια, βρήκαν πρόσφορο έδαφος στην πολιτική αυτή αστάθεια (Καλύβας, 2015, σσ. 184-185). Το καθεστώς είχε επιδείξει από την αρχή διοικητική ανικανότητα και οι οικονομικοί του χειρισμοί οδήγησαν σε υψηλό πληθωρισμό, ενώ ακολούθησαν ηθικοκοινωνικές ενέργειες που γελοιοποιούσαν τη χώρα στο εξωτερικό, όπως για παράδειγμα η αποδοκιμασία για τη χρήση της μίνι φούστας (Young, 2003, σ. 311), όταν στον δυτικό κόσμο λάμβανε χώρα η σεξουαλική επανάσταση.

⁵² Ένα γεγονός που έκανε αισθητή την αντίθεση του κόσμου από την αρχή του καθεστώτος ήταν ο θάνατος και η εκφορά της σορού του Γεωργίου Παπανδρέου το 1968. Μισό εκατομμύριο λαού εκφώνουσε συνθήματα κατά της χούντας συνοδεύοντας τον πολιτικό στο νεκροταφείο (Βουρνάς, Τόμ. ΣΤ', 1997, σ. 199).

του 1973 (Young, 2003, σ. 311).⁵³ Η εξέγερση αυτή έτριξε τα θεμέλια του καθεστώτος,⁵⁴ το οποίο χρειαζόταν απεγνωσμένα μια εθνική νίκη για να αποκατασταθεί η εικόνα του κι αυτό προσπάθησε να το καταφέρει στην Κύπρο. Η έκβαση της προσπάθειάς του όμως έφερε την απόλυτη καταστροφή, με την Τουρκική εισβολή στο νησί και τη διχοτόμησή του μέχρι σήμερα.⁵⁵ Τις τεταμένες εκείνες στιγμές κλήθηκε να κυβερνήσει τη χώρα ο Κωνσταντίνος Καραμανλής,⁵⁶ ο οποίος ξεκίνησε την προσπάθεια εκδημοκρατισμού της χώρας,⁵⁷ προωθώντας ένα πιο ανοιχτό προφίλ.⁵⁸

Ο κόσμος πέρασε στην τρίτη δεκαετία του Ψυχρού Πολέμου, με περιφερειακές συγκρούσεις σε διάφορα μέρη στον κόσμο. Το ρήγμα μεταξύ Ανατολής και Δύσης συνέχισε να διατηρείται.

⁵³ Η δικτατορία έστειλε στρατό κι άρματα μάχης σκοτώνοντας περίπου σαράντα φοιτητές, κατά τις πιο αξιόπιστες πηγές (Καραλής, 2023, σ. 245). Τη βίαιη εκκένωση του Πολυτεχνείου ακολούθησαν προκλητικές ενέργειες της χουντικής αστυνομίας μέσα στον χώρο, καταστρέφοντας όλον τον επιστημονικό εξοπλισμό του ιδρύματος, με σκοπό να αποδοθούν οι βανδαλισμοί στους φοιτητές, ενώ αποδείχτηκε από μαρτυρίες πως τα ίδια τα όργανα της ασφάλειας κατέστρεφαν κι έγραφαν αισχροτήτες στους τοίχους του Πολυτεχνείου (Βουρνάς, Τόμ. ΣΤ', 1997, σ. 268).

⁵⁴ Το επόμενο διάστημα μετά την εξέγερση, κάποια στοιχεία του στρατού με επικεφαλής τον ταξίαρχο Ιωαννίδη ανέτρεψαν τον Παπαδόπουλο (Young, 2003, σ. 311). Κατά την εννιάμηνη αυτή περίοδο στην Ελλάδα δεν συνέβαινε τίποτα, ενώ στον κόσμο τα πράγματα άλλαζαν ραγδαία (Καραλής, 2023, σ. 245).

⁵⁵ Το 1974 η κυβέρνηση παρενέβη στην πολιτική σκηνή της Κύπρου με παράλογο τρόπο. Με το πραξικόπημα κατά του Μακαρίου και την απόπειρα της εξόντωσης Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων αντιπάλων και της ένωσης της Κύπρου με την Ελλάδα, η Τουρκική πλευρά, που επίσης αποζητούσε μια εθνική νίκη, αντέδρασε εισβάλλοντας στο νησί, διώχνοντας τους 200.000 κατοίκους από τις εστίες τους και διχοτομώντας το νησί (Καραλής, 2023, σσ. 245-246). Τα γεγονότα της εισβολής των Τούρκων ακολούθησε η γενική επιστράτευση που διέταξαν οι ένοπλες δυνάμεις, αποδεικνύοντας πόσο σαθρό ήταν όλο το πολιτικό σύστημα στην Ελλάδα: χωρίς κανένα σοβαρό σχέδιο επιστράτευσης, χιλιάδες έφεδροι έσπευσαν, όμως περιφέρονταν και κατασκηνώναν σε όλη τη χώρα χωρίς κανέναν λόγο (Βουρνάς, Τόμ. ΣΤ', 1997, σ. 285).

⁵⁶ Τις στιγμές αυτές στην Ελλάδα οι δικτάτορες κι αξιωματικοί του στρατού το μόνο που έκαναν ήταν να δραπετεύσουν από τη χώρα ή να κρυφτούν. Χωρίς κυβέρνηση για αρκετές ημέρες, κλήθηκε ο Καραμανλής να επιστρέψει από το Παρίσι και να βάλει τάξη στο πολιτικό χάος (Καραλής, 2023, σσ. 245-246).

⁵⁷ Οι πρώτες ενέργειες του Καραμανλή ήταν να επαναφέρει το Σύνταγμα του 1952, να τερματίσει τον στρατιωτικό νόμο και να νομιμοποιήσει το κομμουνιστικό κόμμα που είχε τεθεί εκτός νόμου από το 1947. Μέλη του καθεστώτος των συνταγματαρχών συνελήφθησαν και δικάστηκαν. Ο Παπαδόπουλος καταδικάστηκε σε θάνατο, μια ποινή που αργότερα μετατράπηκε σε ισόβια κάθειρξη. Το 1974 διενεργήθηκαν ελεύθερες εκλογές που ανέδειξαν νικητή την ΝΔ, ενώ την ίδια χρονιά ένα δημοψήφισμα κατέληξε στην απόφαση να καταργηθεί η μοναρχία. Τον Νοέμβριο του 1977 ο Καραμανλής επανεξελέγη πρωθυπουργός κι ο Ανδρέας Παπανδρέου έγινε ο ηγέτης της αξιωματικής αντιπολίτευσης με το κόμμα του ΠΑΣΟΚ (Young, 2003, σ. 312).

⁵⁸ Το 1979 ο Καραμανλής κατάφερε να εντάξει την Ελλάδα στην ΕΟΚ, παρά την οικονομική της καθυστέρηση. Αυτή ήταν μια ενέργεια που καταδικάστηκε από τον Α. Παπανδρέου, εγκαινιάζοντας μια σειρά από πολιτικές διαμάχες που θα λάμβαναν χώρα και τις επόμενες δεκαετίες και που θα ενίσχυε τον δικομματισμό (Young, 2003, σ. 312). Η Μεταπολίτευση οδήγησε σε σαρωτική αναμόρφωση των θεσμών της χώρας, η οποία περνούσε επιτέλους στην πιο φιλελεύθερη εποχή της μέσα σε όλη την ιστορία της (Καλύβας, 2015, σ. 191). Με τη Μεταπολίτευση ενεργοποιήθηκαν δημιουργικοί τομείς που μέχρι τότε δεν είχαν εμφανιστεί ή ήταν αδρανείς. Η λογοκρισία ελαττώθηκε και οι εξόριστοι επέστρεψαν, φέρνοντας έναν νέο αέρα στη διανοήση από έξω (Καραλής, 2023, σ. 246).

2.3.2 Επισκόπηση της δεκαετίας του 1970 στον κινηματογράφο. Η πτώση του ΠΕΚ και η εδραίωση του ΝΕΚ

Ο ΠΕΚ, αφού έκανε έναν επιτυχημένο κύκλο, όπως ήταν φυσικό, οδηγήθηκε στην παρακμή του. Οι λόγοι είναι διάφοροι: από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 μια νέα γενιά κινηματογραφιστών αμφισβήτησε την κυρίαρχη ιδεολογία και ήθελε να δείξει μια διαφορετική Ελλάδα με τα κοινωνικά της προβλήματα κι όχι την εξωραϊσμένη εικόνα που παρουσίαζαν μέχρι τότε η Βουγιουκλάκη ή ο Φίνος. Αυτή η αλλαγή θα συνέβαινε με την *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου (Σκοπετέας, 2002, σ. 90).⁵⁹

Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν κατόρθωσε να δείξει ανανέωση, αναπαράγοντας την ίδια θεματολογία (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 20). Το περιεχόμενο του εμπορικού κινηματογράφου είχε αρχίσει να αναλώνεται στα ίδια περνώντας σε μια στασιμότητα. Μεταξύ ταινιών διαφορετικών σκηνοθετών, ο θεατής δεν μπορούσε εύκολα να διακρίνει ποιανού δουλειά είναι, καθώς οι θεματικές διαφορές ήταν μικρές. Μετά το 1970 παρατηρείται μια εγκατάλειψη των θεμάτων του ΠΕΚ κι αυτά που απασχολούν τους ανθρώπους του κινηματογράφου έχουν να κάνουν με τους φόβους, τις ανησυχίες του ατόμου, όπως επίσης και με θέματα από ιστορικό, φιλοσοφικό και κοινωνικό προβληματισμό (Δέδε, 2022, σ. 54).

Ο κινηματογράφος μας θέλησε να αλλάξει το περιεχόμενο και τον χαρακτήρα του, κουβαλώντας την ονομασία Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ). Ο ΝΕΚ έκανε μια απόπειρα άρνησης στον εμπορικό κινηματογράφο σε όλα τα επίπεδα, στη γραφή, στη θεματολογία, στην πολιτική οπτική και στην κοινωνική προσέγγιση. Πρωτίστως όμως ο ΝΕΚ χαρακτηρίστηκε από τον τρόπο παραγωγής των ταινιών. Για πρώτη φορά την ευθύνη όλης της παραγωγής είχε ο σκηνοθέτης-δημιουργός κι όχι μια εταιρία, με όποιες συνέπειες θα είχε αυτό για τον ίδιο (Βαλούκος, 2002, σ. 65). Οι νέοι σκηνοθέτες πήραν στα χέρια τους τον απόλυτο έλεγχο της παραγωγής των ταινιών τους με δική τους οικονομική επιβάρυνση είτε με βοήθεια και δάνεια φίλων τους (Μπακογιαννόπουλος, 2002, σ. 15).⁶⁰ Οι πιο γνωστοί σκηνοθέτες κατά την άνθιση του ΝΕΚ ήταν, εκτός από τον Αγγελόπουλο, ο Βούλγαρης, ο

⁵⁹ Άλλες ταινίες που ξεκίνησαν αυτήν την ιδεολογία ήταν *Το προξενίο της Άννας* (1972) του Παντελή Βούλγαρη και η *Ευδοκία* (1971) του Αλέξη Δαμανού. Αυτού του είδους οι ταινίες θα κυριαρχούσαν με το κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενό τους (Σκοπετέας, 2002, σ. 90).

⁶⁰ Ο σκηνοθέτης-δημιουργός έπρεπε να εργάζεται με μικρούς προϋπολογισμούς, με ηθοποιούς που ήταν άγνωστοι, εκτός στούντιο, πηγαίνοντας αντίθετα στο ρεύμα του εμπορικού κινηματογράφου και ήταν υπεύθυνος για όλα τα στάδια της ταινίας (Δέδε, 2022, σ. 54).

Παναγιωτόπουλος, ο Τορνές κι ο Παπατάκης (Κολοβός, 2000, σ. 336). Ο ΝΕΚ απομακρύνθηκε από τα δημοφιλή είδη ταινιών κι έπαψε να υπηρετεί αυτά που ήθελε το κοινό, όπως στην περίπτωση του ΠΕΚ, που προσπαθούσε διαρκώς να ικανοποιήσει τα γούστα του. Επίσης ο ΠΕΚ άγγιζε ανθρώπους που ήταν ως επί το πλείστον αναλφάβητοι ή που δεν είχαν διαβάσει ούτε ένα βιβλίο στη ζωή τους (Κολοβός, 2000, σ. 369), κάτι που δεν χαρακτήριζε το κοινό του ΝΕΚ.

Ο ΝΕΚ εμφανίστηκε μαζί με ένα από τα πιο σημαντικά γεγονότα της σύγχρονης ιστορίας της Ελλάδας, τη δικτατορία. Η περίοδος αυτή καθόρισε τις πολιτικές επιλογές και τις στάσεις του (Μπράμος, 2002, σ. 145). Παρά το κλίμα ανελευθερίας, αναδυόταν ένας εναλλακτικός κινηματογράφος που είχε την τάση να αντικαταστήσει τον παλιό που έσβηνε (Ζουμπουλάκης, Απ' τη διαφήμιση στον κινηματογράφο: από την επιφάνεια στο βάθος. "Τρεις σωματοφύλακες" του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, 2024, σ. 170).⁶¹

Όταν εμφανίστηκε ο ΝΕΚ, έπρεπε να αντιμετωπίσει την έλλειψη κινηματογραφικής κουλτούρας, εκπαίδευσης κι εξειδίκευσης, της τεχνικής υποδομής και γνώσης, ενώ υπήρχε σημαντική έλλειψη κρατικής υποστήριξης και χρηματοδότησης.⁶² Η διανομή και η προβολή επίσης περνούσε μια δύσκολη περίοδο λόγω της αφόρητης πολλές φορές λογοκρισίας (Λεβεντάκος, 2002, σ. 7).

Ο ΝΕΚ, εκτός από τη θεματολογία του, άλλαξε και τον τρόπο που γυριζόταν οι ταινίες. Εισήγαγε νέες γωνίες λήψης και χώρους γυρισμάτων. Η μουσική έγινε πιο μιμιμαλιστική και οι διάλογοι έγιναν πιο προκλητικοί, θίγοντας τους καθιερωμένους θεσμούς, όπως της οικογένειας, της Εκκλησίας και του κράτους (Καραλής, 2023, σ. 217).

Οι ταινίες του ΝΕΚ δεν χρησιμοποιούσαν σταρ του σινεμά μέσα σε στούντιο (Βαλούκος, 2002, σ. 65). Προσπάθησαν να δημιουργήσουν έναν νέο τύπο ήρωα. Όχι τον απλό, καθημερινό συμπαθητικό άνθρωπο που είχε ο εμπορικός κινηματογράφος, αλλά έναν άλλο, εγκληματία πολλές φορές, που απέρριπτε τις αξίες της κοινωνίας και προκαλούσε

⁶¹ Η μετάβαση στον ΝΕΚ δεν σημαίνει ότι τερμάτισε τον παλιό ξαφνικά. Αυτός συνέχισε να υπάρχει, έχοντας όμως χάσει την παλιά του αίγλη. Και τα δυο ρεύματα θα συνυπήρχαν για κάποια χρόνια. Ο ΠΕΚ θα προσπαθούσε να αναγεννηθεί τη δεκαετία του 1980, χωρίς όμως να έχει την αναμενόμενη επιτυχία (Μωραϊτης, 2002, σ. 42).

⁶² Στην περίπτωση του Αγγελόπουλου, για παράδειγμα, κάποιες ταινίες γυρίζονταν με οικονομική βοήθεια των εύπορων φίλων του και με το κράτος να είναι εντελώς απόν. Το ίδιο και οι προβολές των ταινιών του στους κινηματογράφους που οφείλονταν κυρίως σε προσωπικές γνωριμίες (Καραλής, 2023, σ. 223).

δυσφορία. Οι σκηνοθέτες του ΝΕΚ προσπαθούσαν μέσω του εγκλήματος να απεικονίσουν, όχι τον άνθρωπο σαν εγκληματία, αλλά το έγκλημα ως αποτέλεσμα πολλών άλλων παραγόντων, δικαιολογώντας τον χαρακτήρα που δεν μπορούσε να τους διαχειριστεί (Καραλής, 2023, σ. 224).

Τη δεκαετία του '70 εμφανίστηκαν ταινίες με έμφαση στα πατριωτικά σενάρια αντικομμουνιστικού περιεχομένου και στην παραγωγή ταινιών που προωθούσαν την πίστη στο έθνος. Οι πιο πολλές ταινίες είχαν θέμα τον πόλεμο, ειδικότερα την κατοχή (Καραλής, 2023, σ. 203), ως αποτέλεσμα της λογοκρισίας της εποχής.⁶³ Τη δεκαετία αυτή ο ελληνικός κινηματογράφος ασχολήθηκε και με παραγωγές που θέμα είχαν την αρχαία Ελλάδα ή την Ελληνική Επανάσταση, δηλαδή όχι θέματα σύγχρονης εποχής.⁶⁴

Ένα ακόμα είδος που είχε αύξηση στις παραγωγές του τη δεκαετία αυτή ήταν οι ταινίες αισθησιακού περιεχομένου. Οι ταινίες αυτές, μαζί με την έλευση της τηλεόρασης, συνέβαλαν στην κρίση του ποιοτικού κινηματογράφου.⁶⁵ Σε κάποιες από αυτές τις ταινίες έπαιζαν και ηθοποιοί του κλασικού θεάτρου, αλλά και γνωστοί άνδρες και γυναίκες ηθοποιοί του εμπορικού κινηματογράφου (Καραλής, 2023, σσ. 238-241).⁶⁶

⁶³ Οι ταινίες αυτές εκθειάζαν τον Έλληνα στρατιώτη που πολέμησε τους Γερμανούς και τους κομμουνιστές. Στις ταινίες αυτές οι αξιωματικοί του στρατού παρουσιάζονται ως οι σωτήρες του έθνους (Καραλής, 2023, σ. 203). Η χούντα προσπάθησε να φτιάξει τον δικό της ιδεολογικό και πολιτικό κινηματογράφο με ταινίες όπως το *ΟΧΙ* (1969) και *Τα σύνορα της προδοσίας* (1968). Η προσπάθεια ήταν πολύ χαμηλής και φαιδρής ποιότητας που, χαρακτηριστικά, το κοινό της Θεσσαλονίκης γελοιοποίησε τόσο πολύ τα έργα αυτά, σε σημείο η πράξη αυτή να αποκτήσει ένα μαζικό αντιδικτατορικό χαρακτήρα (Μπράμος, 2002, σ. 148).

⁶⁴ Μια αξιόλογη ταινία ήταν *Ο Παπαφλέσσας: Η μεγάλη στιγμή του 21* (1971) του Ερρίκου Ανδρέου. Η ταινία απέφυγε τον έντονο συναισθηματισμό και τον σοβινισμό, παρότι έγινε τη συγκεκριμένη εθνικιστική περίοδο, με καλές ερμηνείες του Δημήτρη Παπαμιχαήλ, της Κάτιας Δανδουλάκη κι άλλων ηθοποιών και με σεβασμό στους Τούρκους χαρακτήρες. Άλλη ταινία που αξίζει αναφοράς είναι η ταινία του Νίκου Κούνδουρου, *1922*, που γυρίστηκε το 1978. Πρόκειται για μια μνημειώδη ταινία που ασχολείται με το τραύμα της μικρασιατικής καταστροφής (Καραλής, 2023, σσ. 227, 265-266).

⁶⁵ Από ακόμα πιο νωρίς υπήρχαν ταινίες τέτοιου περιεχομένου. Είναι αξιοσημείωτο ότι η πρώτη ταινία με γυμνό στην Ευρώπη θεωρείται η ελληνική *Δάφνις και Χλόη* (1931), με μαλακό περιεχόμενο. Τη δεκαετία του '70 το περιεχόμενο έγινε σκληρότερο, με σκηνές βίας, βιασμών, αιμομιξίας κι άλλων παρόμοιων. Οι περίπου 180 ταινίες που γυρίστηκαν την εποχή εκείνη έγιναν θρυλικές λόγω των τίτλων τους, των διαλόγων και των ηθοποιών τους. Κάποιες από αυτές έγιναν εισπρακτικές επιτυχίες. Το 1975, για παράδειγμα, οι ταινίες του Κούνδουρου και του Αγγελόπουλου έκοψαν λιγότερα εισιτήρια από τις αισθησιακές ταινίες, στις οποίες η ηθοποιία ήταν κακή και τα σενάρια ανύπαρκτα. Το πλήθος των παραγόμενων τέτοιων ταινιών την εποχή εκείνη συμβολίζει τη γενικότερη σεξουαλική απελευθέρωση του δυτικού κόσμου μετά το 1960. Οι δε κινηματογράφοι που έπαιζαν τέτοιου είδους ταινίες, όπως το θρυλικό Ροζικλαίρ, σε ορισμένες περιπτώσεις το έκαναν για να μπορέσουν να επιβιώσουν της μάχης που έδιναν με την τηλεόραση που καθήλωνε τον κόσμο στα σπίτια του (Καραλής, 2023, σσ. 65, 237-240).

⁶⁶ Κάποιοι γνωστοί ηθοποιοί που συμμετείχαν σε αυτές τις ταινίες το έκαναν για βιοποριστικούς λόγους. Επίσης πολλά ταλέντα χάνονταν άδικα στον κόσμο αυτού του θεάματος. Το 1970 θα φτάναμε στο σημείο,

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 κιόλας εμφανίστηκαν κάποια κείμενα κριτικών κινηματογράφου, τα οποία είχαν αρνητική κι επιθετική διάθεση προς τον παλιό κινηματογράφο, θέλοντας να ευνοήσουν τις συνθήκες εμφάνισης κι ανάπτυξης του ΝΕΚ. Κριτικοί που έγραψαν είναι -μεταξύ άλλων- οι Βασίλης Ραφαηλίδης, Θεόδωρος Αγγελόπουλος και Τώνια Μαρκετάκη. Αυτοί κατακεραύνωσαν τον ΠΕΚ και ζήτησαν σημαντικές αλλαγές (Βαλούκος, 2003, σσ. 530-531). Το 1969 είχαμε την κυκλοφορία του περιοδικού «Σύγχρονος Κινηματογράφος». Το περιοδικό υπήρξε η αντιστασιακή απάντηση του κόσμου του κινηματογράφου στη δικτατορία κι ένας χώρος ζύμωσης απόψεων που θα εκδηλώνονταν με τη Μεταπολίτευση (Κανέλλης, Μικρή συλλογική απόπειρα ιστορίας, 2024, σ. 10).⁶⁷

Ο κινηματογράφος δεν αντιμετώπισε μόνο ιδεολογική και θεματική κρίση. Μετά το 1971 έκανε την εμφάνισή της η τηλεόραση, η εξάπλωση της οποίας έγινε ιλιγγιωδώς κι αντιστρόφως ανάλογα κινήθηκαν τα εισιτήρια των αιθουσών (Μπακογιαννόπουλος, 2002, σ. 13).⁶⁸

Από το ΦΚΘ του 1974 οι κινηματογραφιστές αισθάνονταν ότι είχαν πάρει στα χέρια τους για πρώτη φορά τον έλεγχο της τέχνης τους κι ότι μπορούσαν να την οδηγήσουν εκεί που ήθελαν. Πλέον προβάλλονταν ελεύθερα οι απαγορευμένες ταινίες και νέες ιδέες ερχόταν στο προσκήνιο, ενώ αμέσως μετά την πτώση της χούντας είχαμε περισσότερες προβολές ντοκιμαντέρ. Η υπηρεσία του Υπουργείου Βιομηχανίας εν τω μεταξύ μετονομάστηκε σε Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου με πρώτο πρόεδρο τον Γιώργο Τζαβέλλα (Καραλής, 2023, σσ. 229, 246-248). Μετά το 1975 συστάθηκαν ξανά οι κινηματογραφικές λέσχες και

εκτός από αυτές τις ταινίες, πολλοί κινηματογραφικοί ηθοποιοί, η καριέρα των οποίων είχε αποτύχει, να στραφούν και στο θέατρο, το οποίο ήταν γι' αυτούς το ύστατο καταφύγιο (Καραλής, 2023, σσ. 83, 273).

⁶⁷ Το περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος» γέννησε μια πνευματική τάση που έγινε εντονότερη μετά την πτώση της δικτατορίας. Τα κείμενα της συντακτικής επιτροπής άλλαξαν τον τρόπο με τον οποίο κατανοούνταν κι αξιολογούνταν οι ταινίες. Υπό τη διεύθυνση του Ραφαηλίδη το περιοδικό έλαβε το σημαντικό ποσό των τριών εκατομμυρίων δραχμών ως επιχορήγηση από το Ίδρυμα Φορντ. Με αυτόν τον τρόπο το περιοδικό αγόρασε κινηματογραφικό εξοπλισμό, δίνοντας ευκαιρία σε νέους σκηνοθέτες να γυρίσουν ταινίες μικρού μήκους. Αξίζει να αναφερθεί πως γι' αυτήν την επιχορήγηση ξεσηκώθηκαν αντιδράσεις, ότι τάχα έγινε χρηματική δωρεά από τους ιμπεριαλιστές Αμερικανούς (Καραλής, 2023, σσ. 230-232).

⁶⁸ Κατά την περίοδο του ΝΕΚ η μικροαστική και η εργατική τάξη των πόλεων, αλλά και οι αγρότες, που όλοι τους αποτελούσαν το κοινό των ελληνικών ταινιών εντυπωσιάστηκαν από την νέα μορφή ψυχαγωγίας. Την τηλεόραση μπορούσαν να την παρακολουθούν μέσα στο σπίτι τους δωρεάν. Μόνο οι νέοι συνέχισαν να βγαίνουν για σινεμά (Μπακογιαννόπουλος, 2002, σσ. 12-13). Η δεκαετία του '70 για τον ελληνικό κινηματογράφο είναι η εποχή της μεγαλύτερης κάμψης ως προς τις εισπράξεις. Χαρακτηριστικό είναι πως το 1968 κόπηκαν 137 εκατομμύρια εισιτήρια, ενώ το 1977 κόπηκαν 39 εκατομμύρια, με την τηλεόραση να θεωρείται υπεύθυνη γι' αυτό σε μεγάλο βαθμό (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 65).

ιδρύθηκαν νέες, οι οποίες βοήθησαν ώστε το κοινό να είναι προετοιμασμένο για να παρακολουθήσει τις καινοτόμες πρωτοβουλίες των νέων σκηνοθετών. Αυτή ήταν σίγουρα μια θετική εξέλιξη για τον ΝΕΚ (Δέδε, 2022, σ. 52).

Το 1976 ο νέος ελληνικός κινηματογράφος σημείωσε σημαντική κάμψη λόγω και των οικονομικών αδιεξόδων. Οι σκηνοθέτες δεν ήταν σε θέση να γυρίσουν πάνω από δυο ταινίες, έχοντας προσπαθήσει να κάνουν ό,τι ήταν εφικτό για να το καταφέρουν (Σολδάτος, 2002, σ. 50).

2.3.3 Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας

Ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1935 και σπούδασε νομική, βιώνοντας την ιδεολογική πορεία των Ελλήνων φοιτητών της δεκαετίας του '50. Το 1961 πήγε στο Παρίσι για κινηματογραφικές σπουδές και παρατήρησε τις μεταμορφώσεις του ευρωπαϊκού πνεύματος της εποχής. Όταν επέστρεψε στην Αθήνα αισθάνθηκε την επιθυμία των κινηματογραφιστών της γενιάς του να θέλουν να διαφοροποιηθούν θεματικά από τις ταινίες του Φίνου ή του Καραγιάννη που προβάλλονταν εκείνη την περίοδο στους κινηματογράφους (Δέδε, 2022, σ. 56).

Ο Αγγελόπουλος κατάφερε με ταινίες του, όπως την *Αναπαράσταση*, τις *Μέρες του 36* και τον *Θίασο* να δημιουργήσει το κύμα του ΝΕΚ και να λάβει βραβεία και διακρίσεις σε εσωτερικό κι εξωτερικό.⁶⁹ Κατόρθωσε να κάνει τον ελληνικό κινηματογράφο διεθνώς γνωστό και να αξιοποιήσει ηθοποιούς, όπως τον Θανάση Βέγγο, σε ρόλους που δεν τους είχαμε συνηθίσει. Ακόμα συνεργάστηκε με ξένους γνωστούς ηθοποιούς, όπως τον Μαρτσέλο Μαστρογιάνι και τον Μπρούνο Γκαντς (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σσ. 65-66). Το έργο του Αγγελόπουλου έγινε γνωστό διεθνώς κι έγινε αντικείμενο μελετών, διατριβών, συγγραμμάτων κι αφιερωμάτων. Θεματικά επηρεάζεται από τη μνήμη, την ιστορία, τη διασπορά, τον πόνο μεταξύ άλλων. Το τοπίο που προτιμάει είναι η ομιχλώδης Ελλάδα που

⁶⁹ Ο Αγγελόπουλος έφερε την επανάσταση στον ελληνικό κινηματογράφο, ειδικότερα στη ματιά του πάνω στην άρθρωση του χώρου και του χρόνου. Συγκέντρωσε κορυφαία βραβεία, όπως τον Χρυσό Λέοντα της Βενετίας (*Μεγαλέξανδρος*, 1980) και τον Χρυσό Φοίνικα των Καννών (*Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, 1998). Ο *Θίασος* (1975) έχει χαρακτηριστεί διεθνώς ως θεμελιακό έργο του σύγχρονου κινηματογράφου (Μπακογιαννόπουλος, 2002, σ. 16· Σολδάτος, 2002, σ. 45). Είναι μια ταινία με διεθνή αντίκτυπο (Καραλής, 2023, σ. 257). Η Ένωση Ιταλών Κριτικών ανακήρυξε τον *Θίασο* την καλύτερη ταινία της δεκαετίας του '70-'80 (Μπακογιαννόπουλος, 2002, σ. 16), ενώ κατά άλλους θεωρείται η καλύτερη ευρωπαϊκή ταινία της δεκαετίας του '80, κάνοντας τον Αγγελόπουλο να αναγνωριστεί ως ένας σπουδαίος Ευρωπαίος σκηνοθέτης, συγκρινόμενος με τον Αντρέι Ταρκόφσκι (Καραλής, 2023, σσ. 253-254).

βρίσκεται σε αποσύνθεση (Δέδε, 2022, σ. 56), που είναι βροχερή, ορεινή, επαρχιακή, ιδίως της Ηπείρου, της Μακεδονίας και της Κεντρικής Πελοποννήσου.

Ο Αγγελόπουλος πέθανε όσο γυριζόταν η τελευταία του ταινία, *Η άλλη θάλασσα*, το 2012, σηματοδοτώντας την απώλεια μιας σημαντικότητας μορφής του κινηματογράφου (Σολδάτος, 2020, σ. 245).

Η *Αναπαράσταση* παρουσιάστηκε το 1970 και είναι η αφητηρία του σκηνοθέτη ως προς τις ταινίες μεγάλου μήκους (Ζουμπουλάκης, Θόδωρος Αγγελόπουλος, μια αιωνιότητα και ένας μύθος, 2024, σ. 16).

Σε ένα ορεινό χωριό της Ηπείρου, την Τυμφαία, ένας μετανάστης που είναι εργάτης στη Γερμανία, ο Κώστας Γούσης, γυρίζει στο σπίτι του. Εκεί, η γυναίκα του με τον εραστή της, που είναι ο αγροφύλακας της περιοχής, τον δολοφονούν (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 67). Τον θάβουν στον κήπο και σκηνοθετούν με το διαβατήριό του που κράτησαν την νέα του φυγή στη Γερμανία (Σολδάτος, 2020, σ. 64). Οι δράστες οδηγούνται στην ανάκριση, ενώ ακολουθεί η διαδικασία της αναπαράστασης (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 67). Όπως ακούγεται στην αρχή του έργου, το 1940 στο χωριό κατοικούσαν 1.250 άτομα και μέσα σε δύομισι δεκαετίες ο πληθυσμός έφτασε τους 85 κατοίκους. Αυτοί ήταν παιδιά, μόνες γυναίκες και ηλικιωμένοι με κουρασμένα πρόσωπα από τις αγροτικές δουλειές. Όταν φτάνει ο μετανάστης στο σπίτι του, το παιδί του δεν τον αναγνωρίζει. Το έγκλημα από τη γυναίκα του και τον εραστή της είναι σχεδιασμένο. Το κρύβουν, φτιάχνουν το άλλοθι τους και μετά αλληλοκατηγορούνται. Οι αρχές προσπαθούν να βρουν ποιος το έκανε, ενώ η ταινία δεν δείχνει το ποιος διέπραξε το έγκλημα, αλλά το γιατί το διέπραξε. Δηλαδή τι έφερε τους δυο ανθρώπους στη θέση να δολοφονήσουν έναν άλλον άνθρωπο. Ο φόνος θέλει να σηματοδοτήσει τη φτώχεια, την πείνα, την εγκατάλειψη, τη μετανάστευση και την καταστροφική επιστροφή από αυτή (Δέδε, 2022, σσ. 56-57). Ο Αγγελόπουλος προσπαθεί να αναδείξει μέσω της αναπαράστασης όχι τα γεγονότα, αλλά τις συνθήκες που τα γέννησαν (Βαλούκος, 2003, σσ. 535-536).

Οι όψεις της ελληνικότητας στην ταινία είναι κυρίως η Ελένη, η σύζυγος του μετανάστη. Η Ελένη είναι μια σκληρή φιγούρα, μια Ελληνίδα μητέρα στην ερειπωμένη ελληνική επαρχία που παλεύει μόνη της με τα παιδιά της. Είναι μια παρατημένη σύζυγος, αλλά κι ερωμένη που προσπαθεί να καλύψει τη μοναξιά της με τον έρωτα, άσχετα αν δεν υπάρχει

αληθινό αίσθημα με τον εραστή της. Είναι ένας αποφασισμένος χαρακτήρας με αλλαγές στη διάθεσή της, παίρνει το βάρος του φόνου πάνω της. Είδε την επιστροφή του συζύγου της ως ανατροπή στην καθημερινότητά της και γι' αυτό θέλει να τον βγάλει από τη ζωή της (Δέδε, 2022, σ. 58). Δεν θα αντισταθεί στις αρχές που θα τη συλλάβουν, ούτε θα πει κάτι όταν ο εραστής της προσπαθεί να ρίξει το φταίξιμο μόνο σε εκείνη κατά την ανάκριση και την αναπαράσταση.

Άλλο στοιχείο της ελληνικότητας είναι ο εραστής της Ελένης, Χρήστος, που έμεινε αντί να φύγει μετανάστης. Παλεύει για μια ζωή στον τόπο του, έχει γυναίκα και παιδιά. Δεν του αρέσει η επιστροφή του συζύγου της Ελένης, τον σκοτώνει, κατηγορεί την Ελένη και στο τέλος λέει πως εκείνη τον παρέσυρε και δειλά θα ρίξει ενώπιον του ανακριτή το φταίξιμο σε αυτή, λέγοντάς της μάλιστα ότι τον έμπλεξε.

Χαρακτηριστική είναι η εικόνα για τη γυναίκα της κοινωνίας. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας ο Χρήστος περπατάει μπροστά, ενώ στη σκηνή που οδηγούνται στην κλούβα, είναι η Ελένη που πάει μπροστά με τους αστυνομικούς κι αυτός ακολουθεί από πίσω (Δέδε, 2022, σ. 58).

Ο κοινωνικός περίγυρος της ταινίας είναι ο ανακριτής, οι δημοσιογράφοι, οι γυναίκες του χωριού, που όλες μαζί (όπως ο χορός στην αρχαία τραγωδία) επιτίθενται αγριεμένα όχι στον Χρήστο, αλλά στην Ελένη, όταν αυτοί οδηγούνται στο περιπολικό. Αν και γυναίκες, στην ίδια μειονεκτική θέση, δεν συμπαρίστανται στην Ελένη, που τουλάχιστον αυτή τόλμησε να σπάσει τους ηθικούς φραγμούς και να αντισταθεί στις αντιφεμινιστικές αντιλήψεις της εποχής τους. Βρήκε το φάρμακο για τη μοναξιά της και σκότωσε ό,τι προκαλούσε αυτήν. Ο άνδρας μπορεί να δημιουργεί σχέσεις με άλλες γυναίκες, η γυναίκα όμως όχι. Η Ελένη δεν επιτρέπεται να έχει σχέση για όσα χρόνια ο νόμιμος άνδρας της μετανάστευσε στη Γερμανία και την άφησε μόνη με τα παιδιά. Ο Χρήστος από την άλλη που ζει στο χωριό με την οικογένειά του πάλι δικαιολογείται να βρίσκει άλλη γυναίκα, χωρίς την κοινωνική κατακραυγή που δέχεται μόνο η γυναίκα.

2.3.4 Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις

Η προβολή της ταινίας έδωσε την ευκαιρία στους κριτικούς να μιλήσουν για πρώτη φορά για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο και να τον διαχωρίσουν από τον παλιό εμπορικό

(Βαλούκος, 2003, σ. 537). Με την ταινία αυτή, ο ΝΕΚ συνδέθηκε με τον ευρωπαϊκό κινηματογραφικό μοντερνισμό (Σούμας, 2024, σ. 153).

Η ταινία θεωρείται το αριστούργημα και η σημαιοφόρος ταινία του ΝΕΚ (Ζουμπουλάκης, Θόδωρος Αγγελόπουλος, μια αιωνιότητα και ένας μύθος, 2024, σ. 16). Με την ταινία ο Αγγελόπουλος πέρασε τον κινηματογράφο στην εποχή του νέου κινηματογράφου, όπου εκεί έχει την απόλυτη κυριαρχία ο σκηνοθέτης-δημιουργός (Σολδάτος, 2002, σ. 47), αλλά και τον έλεγχο του τελικού προϊόντος (Δέδε, 2022, σ. 52). Ο κριτικός Ραφαηλίδης την χαρακτηρίζει ως την πρώτη «ενήλικη» ταινία του ελληνικού κινηματογράφου (Καραλής, 2023, σ. 212).

Τα θέματα της *Αναπαράστασης*, όπως η ερήμωση της υπαίθρου, ο φόνος, ο θάνατος, η μετανάστευση ο Αγγελόπουλος τα χρησιμοποιεί και σε άλλες ταινίες του. Η επιστροφή σημαίνει θάνατος κι όποιος επιστρέφει στη πατρίδα του πεθαίνει σε αυτήν (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σσ. 67-68).⁷⁰ Η ταινία θέλει να δείξει την ανοιχτή πληγή της ελληνικής υπαίθρου κι όχι ένα γραφικό όμορφο τοπίο, αλλά ένα πεθαμένο χωριό ξεχασμένο ανάμεσα τους ορεινούς όγκους της Ηπείρου (Σολδάτος, 2020, σ. 64).

Την *Αναπαράσταση* μπορεί να την προσεγγίσει κανείς από διάφορες οπτικές. Είναι ένα αστυνομικό φιλμ που έχει να κάνει με ένα έγκλημα πάθους σε ένα απομακρυσμένο χωριό. Είναι όμως κι ένα οικογενειακό δράμα, αλλά κι ένα κοινωνικό πρόβλημα της περιόδου, αυτό της μετανάστευσης και του θανάτου της υπαίθρου (Σούμας, 2024, σ. 153). Το κοινό έχει την ευκαιρία να δει τι συμβαίνει στην ύπαιθρο της Ελλάδας της εποχής εκείνης μέσα από την ταινία (Ζουμπουλάκης, Θόδωρος Αγγελόπουλος, μια αιωνιότητα και ένας μύθος, 2024, σ. 16). Το ελληνικό κοινό δεν ήταν ωστόσο ακόμα έτοιμο για ένα τέτοιο θέαμα και προτιμούσε να βλέπει έργα του παλιού κινηματογράφου.⁷¹

⁷⁰ Οι ντόπιοι ακούγονται να λένε πράγματα στους δημοσιογράφους σχετικά με την παραμονή στον τόπο, πως δεν υπάρχει μέλλον, πως είναι σαν τον θάνατο, πως η φυγή στη Γερμανία είναι μια λύση, είναι η μόνη διέξοδος στη ζωή. Οι περισσότεροι αναφέρονται μάλιστα στη Γερμανία κι όχι στη πλησιέστερη μεγάλη ελληνική πόλη, τα Γιάννενα.

⁷¹ Χαρακτηριστική είναι ακόμα η προτίμηση του κοινού στις αρχές του '70 ανάμεσα στα δυο ρεύματα: Από τη μία μεριά η *Υπολογαγός Νατάσα* (Φώσκολος, Φίνος και Βουγιουκλάκη) έκοψε 721.117 εισιτήρια. Από την άλλη μεριά η *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος) έκοψε 12.869 εισιτήρια. Από τη μια ο εμπορικός κι από την άλλη ένας νέος κινηματογράφος. Οι αριθμοί αυτοί μιλάνε από μόνοι τους και δείχνουν πώς ακόμα το ελληνικό κοινό είχε προτίμηση στις παραγωγές του παλιού κατεστημένου (Σολδάτος, 2020, σ. 63).

Η μουσική της ταινίας δεν θυμίζει τίποτα από τον εμπορικό κινηματογράφο, όπου εκεί τα χαρούμενα συνήθως τραγούδια γινόταν εμπορικές επιτυχίες. Η μουσική επένδυση είναι μινιμαλιστική κι ακούγονται ορισμένα τραγούδια της περιοχής, ενώ κυριαρχεί ο ήχος της βροχής, των βημάτων στη λάσπη και στα χαλίκια, των βαρέων οχημάτων που μεταφέρουν τον απρόσωπο κόσμο.

Στην ταινία συμβαίνει κάτι στη ροή της, που όμοιο του δεν ήταν συνηθισμένο παλιότερα στις ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου: η αφήγηση δεν είναι γραμμική, αλλά έχουμε ανακατεμένες χρονικές στιγμές. Η ταινία ξεκινάει με την έλευση του συζύγου, συνεχίζει με τη σκηνή της ανάκρισης, ξαναγυρίζει στη σκηνοθεσία του άλλοθι, ενώ οι στιγμές που δείχνουν τον φόνο πιο καθαρά επανέρχονται στο τέλος.

Η *Αναπαράσταση* πήρε τιμητική διάκριση στο ΦΚΘ του 1970 κερδίζοντας βραβεία καλύτερης ταινίας, πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη, φωτογραφίας και β' γυναικείου ρόλου (Φραγκούλης, 2009, σ. 65). Ο Αγγελόπουλος βραβεύτηκε κάτω από τις επευφημίες του νεανικού κοινού και με αυτήν την ταινία άρχισε την πορεία του προς την Ευρώπη (Μπακογιαννόπουλος, 2002, σ. 14). Εκτός από το ΦΚΘ η ταινία απέσπασε βραβεία στο Λονδίνο και στο Βερολίνο, ενώ επέβαλε διεθνώς τον Αγγελόπουλο (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 67). Την *Αναπαράσταση* ακολούθησε μια έκρηξη δημιουργιών από τους κινηματογραφιστές, η οποία συνέβαλε στην εδραίωση του ΝΕΚ (Καραλής, 2023, σσ. 213-214).

2.4 Δεκαετία 1980: Λούφα και παραλλαγή (Νίκος Περάκης, 1984)

2.4.1 Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 1980

Τη δεκαετία του 1980 η Ελλάδα βρισκόταν πια στην περίοδο της Μεταπολίτευσης. Με τη Μεταπολίτευση έγιναν κάποια προοδευτικά βήματα σε πολιτικοοικονομικό,⁷² αλλά και

⁷² Η Ελλάδα εντάχθηκε στην ΕΟΚ, ένα γεγονός που μπορεί να θεωρηθεί επιτυχές για τη χώρα. Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής θεωρούσε πως αυτή η επιλογή θα έφερνε πολλά οφέλη και θα απάλλαζε την Ελλάδα από τις πάγιες παθογένειές της (Καλύβας, 2015, σσ. 203-204). Το 1981 εκλέχθηκε ο Ανδρέας Παπανδρέου με το κόμμα του ΠΑΣΟΚ, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο πως η ελληνική κοινωνία ήταν έτοιμη για μια δημοκρατική κι ομαλή μεταβίβαση εξουσίας, χωρίς στρατιωτικά κινήματα ή πραξικοπήματα (Young, 2003, σσ. 312-313).

κοινωνικό επίπεδο.⁷³ Η θέση της γυναίκας ισχυροποιήθηκε κι άλλο κι απέκτησε περισσότερες ελευθερίες και δικαιώματα, ενώ κατέφτασε η σεξουαλική επανάσταση από τη Δύση, που ήρθε αντιμέτωπη με μια πατριαρχική ελληνική κοινωνία,⁷⁴ στην οποία ήταν παρούσα και η Εκκλησία.⁷⁵

Στον κόσμο υπήρξαν σημαντικές αλλαγές στο πολιτικό σκηνικό. Οι ΗΠΑ είχαν πρόεδρο τον Ρέιγκαν σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας, η πολιτική του οποίου μπορεί εκ των υστέρων να αποτιμηθεί ως θετική.⁷⁶ Στη Σοβιετική Ένωση εκλέχθηκε ο Γκορμπατσόφ, ο οποίος χαρακτηρίστηκε ως πιο φιλοδυτικός από τους προκατόχους του.⁷⁷ Αυτήν τη δεκαετία όμως θα ξεκινούσε σταδιακά η κατάρρευση του σοσιαλιστικού συστήματος που θα έφερνε το τέλος του Ψυχρού Πολέμου με νικητή, καθώς φαίνεται, τις φιλελεύθερες

⁷³ Η ελληνική κοινωνία πάντοτε αντιδρούσε σε ό,τι νέο εμφανιζόταν φοβούμενη πως απειλούνται οι παραδόσεις της, αν και στο τέλος συνήθως το αποδεχόταν. Ένα παράδειγμα της εποχής εκείνης είναι η χρήση ή μη της σχολικής ποδιάς στις αρχές της δεκαετίας του '80 (Ραγκούση, Πάμε πάλι, 2024, σ. 16).

⁷⁴ Η σεξουαλική επανάσταση έφτασε στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της Μεταπολίτευσης με καθυστέρηση από τη Δύση φέρνοντας το όνειρο ενός τρόπου ζωής που θα ανέτρεπε την πατριαρχική κουλτούρα της ανδρικής τιμής. Τα δεδομένα αυτά έφεραν την αναβάθμιση της γυναικείας θέσης. Η απελευθέρωση αυτή όμως έφερε την κατάρρευση του δείκτη γεννήσεων (Καλύβας, 2015, σ. 196). Το 1982 καθιερώθηκε ο πολιτικός γάμος στην Ελλάδα (Young, 2003, σ. 313), κάτι που μπορεί να θεωρηθεί ένα πολύ σπουδαίο βήμα. Σε αυτήν την απόφαση αντέδρασε η Εκκλησία με αναθέματα, καταστροφικές προφητείες για το τέλος της ελληνικής οικογένειας κι εξαχρείωση της κοινωνίας, πράγματα από τα οποία η κοινωνία δεν πτοήθηκε (Ραγκούση, Φεβρουάριος 1982-Φεβρουάριος 2024, 2024, σ. 14).

⁷⁵ Η Ορθόδοξη Εκκλησία, από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 κι έπειτα σημείωσε άνοδο σαν πολιτισμική οντότητα. Η Εκκλησία θα υποστήριζε όσα έλεγε και το παλιότερο ελληνικό κράτος περί αντικομμουνισμού κι αντιμοντερνισμού. Η θρησκευτική πίστη ανακάλυπτε κι άλλους ηθικούς εχθρούς της, όπως την άνοδο της σεξουαλικής απελευθέρωσης, που συνδέθηκε με την επιδημία του AIDS (Καραλής, 2023, σσ. 304-305).

⁷⁶ Ο Ρόναλντ Ρέιγκαν απέφυγε τις έντονες στρατιωτικές εμπλοκές κι επίσης ήταν διατεθειμένος να έρθει σε συνομιλίες με τη Σοβιετική Ένωση. Παρότι ο Ρέιγκαν είχε αντικομμουνιστικά αισθήματα και μάλιστα βρήκε υποστήριξη κι από Ευρωπαίους ηγέτες, είχε διάθεση ανάπτυξης επαφών μεταξύ Δύσης κι Ανατολής (Young, 2003, σσ. 73-81).

⁷⁷ Ο Μιχαήλ Γκορμπατσόφ ήταν ένας φιλόδοξος πολιτικός με διάθεση για μεταρρυθμίσεις στο εσωτερικό και για ύφεση της έντασης στο εξωτερικό. Ήταν περισσότερο φιλελεύθερος και διαφανής από τους προκατόχους του. Απελευθέρωσε τους αντιφρονούντες και διενήργησε ελεύθερες εκλογές, γεγονότα που εντυπωσίασαν θετικά τη δυτική κοινή γνώμη. Απέφυγε τις συγκρούσεις στον Τρίτο Κόσμο κι απέσυρε τα στρατεύματά του από άλλες χώρες. Χειρίστηκε τις δημόσιες σχέσεις δεξιοτεχνικά υιοθετώντας μια προεδρική εικόνα δυτικού στυλ. Ορισμένοι απέδωσαν τις κινήσεις αυτές αφενός σαν μια παραδοχή της ήττας του κομμουνισμού στον αγώνα ενάντια στον καπιταλισμό, αφετέρου σαν μια κίνηση για να μπει δυναμικά η Σοβιετική Ένωση στα διεθνή πράγματα και να ισχυροποιηθεί. Οραματιζόμενος μια κοινή ευρωπαϊκή πατρίδα από τον Ατλαντικό μέχρι τα Ουράλια, ο Γκορμπατσόφ επισκέφτηκε τις δυτικές χώρες, ενώ επέτρεψε να διενεργούνται ελεύθερα εκλογές σε χώρες-δορυφόρους της Σοβιετικής Ένωσης. Αυτό για κάποιους σχολιαστές προανήγγειλε την ήττα της Σοβιετικής Ένωσης στον Ψυχρό Πόλεμο, καθώς ένα-ένα τα κράτη αυτά άρχισαν να εγκαταλείπουν το σοσιαλιστικό σύστημα, ενώ σύντομα η Δυτική και η Ανατολική Γερμανία θα ενοποιούνταν σε ένα κράτος (Young, 2003, σσ. 73-81).

δυτικές δημοκρατίες.⁷⁸ Αυτό θα αποτυπωνόταν και στον αμερικανικό κινηματογράφο, ο οποίος θα θέσπιζε νέες θεματικές με νέους ήρωες, βασισμένες στις εξελίξεις αυτές.⁷⁹

2.4.2 Επισκόπηση της δεκαετίας του 1980 στον κινηματογράφο. Η αναβίωση του ΠΕΚ

Από τα τέλη κιόλας της δεκαετίας του '70 μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '80 το κράτος άρχισε να δείχνει μια πιο φιλική στάση προς τον κινηματογράφο χρηματοδοτώντας τις ταινίες που παράγονταν. Οι ταινίες όμως χαρακτηρίστηκαν ως εισπρακτικές αποτυχίες, κάνοντας τους σκηνοθέτες να απομακρυνθούν από τους θεατές τους (Καραλής, 2023, σ. 15). Την εποχή αυτή ο ΝΕΚ έχασε την νεανική του ορμή (Μπράμος, 2002, σ. 150).⁸⁰

Λίγο πριν το 1980 επανεμφανίστηκε ο εμπορικός κινηματογράφος. Το κοινό προσήλθε στις αίθουσες δημιουργώντας νέες προκλήσεις για τους σκηνοθέτες. Το «όπλο» των σκηνοθετών στην περίπτωση του εμπορικού κινηματογράφου ήταν η χρησιμοποίηση των παλιών ηθοποιών του '60 που δεν είχαν ξεχαστεί, όπως και σύγχρονων ηθοποιών που εμφανιζόταν στα σίριαλ της τηλεόρασης (Σολδάτος, 2002, σσ. 51-52). Ο κινηματογράφος βίωσε κάποια επιστροφή του κοινού στις αρχές του '80. Αυτό μπορεί να οφείλεται και στην κόπωση του από τα τηλεοπτικά προγράμματα (Κολοβός, 2000, σ. 370). Οι σκηνοθέτες και οι παραγωγοί μετά το 1980 είχαν οδηγηθεί σε οικονομικό αδιέξοδο, έχοντας εξαντλήσει τους δικούς τους πόρους ή εκείνων που τους βοήθησαν (Μπακογιαννόπουλος, 2002, σ. 22).

Τη δεκαετία του '80 είχαμε από δαπανηρές παραγωγές ως φαρσοκωμωδίες με ηθοποιούς των προηγούμενων δεκαετιών, που στις περισσότερες περιπτώσεις έπαιξαν σε αποτυχημένες ταινίες (Η Αλίκη Βουγιουκλάκη, για παράδειγμα, επέστρεψε στον κινηματογράφο, αλλά η ταινία της, *Πονηρό θηλυκό... κατεργάρα γυναίκα!* δεν έγινε επιτυχία). Οι πιο πετυχημένες κωμωδίες εκείνα τα χρόνια έγιναν από τον Θανάση Βέγγο

⁷⁸ Φαίνεται πως αν υπήρξε νικητής στον Ψυχρό Πόλεμο, αυτός ήταν η Δύση και πως η ιδεολογική πάλη μεταξύ μαρξισμού και της φιλελεύθερης δημοκρατίας είχε καθαρή νικήτρια τη δεύτερη, σε τέτοιο βαθμό που δεν θα ήταν δυνατό να αμφισβητηθεί (Young, 2003, σσ. 82-83).

⁷⁹ Ο νέος ήρωας, ο οποίος άλλαξε τη θεματογραφία των αμερικανικών ταινιών της δεκαετίας ήταν ο Αμερικανός πατριώτης που θυσιάζεται για την πατρίδα. Η φιλομορφία είχε να κάνει με πολεμικές ταινίες και με ήρωες που είχαν μιλιταριστική φιλοσοφία. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ήταν η εμφάνιση του Σιλβέστερ Σταλόνε σε ταινίες όπως ο *Ρόκυ* κι ο *Ράμπο*. Ακολούθησαν κι άλλοι νέοι ηθοποιοί, όπως ο Μελ Γκίμπσον, ο Άρνολντ Σβαρτσενέγκερ κι ο Μπρους Γουίλις, που ο καθένας του υποδυόταν τον νέο ρόλο του σκληρού Αμερικανού πατριώτη (Βαλούκος, 2003, σ. 568), ενώ οι ΗΠΑ απεικονιζόταν ως η ανίκητη υπερδύναμη που μπορούσε να συντρίψει τους πάντες.

⁸⁰ Με την ένταξη της Ελλάδας το 1981 στην ΕΟΚ, δόθηκε η δυνατότητα στους κινηματογραφιστές να κάνουν συμπαραγωγές με ευρωπαϊκούς οργανισμούς και κανάλια. Ωστόσο, εκτός από την περίπτωση του Αγγελόπουλου, χρειάστηκε πάνω από μια δεκαετία για να αξιοποιηθούν από άλλους κινηματογραφιστές αυτές οι δυνατότητες (Καραλής, 2023, σσ. 275-276).

και τον Κώστα Βουτσά. Επίσης μειώθηκε η παραγωγή των αισθησιακών ταινιών, αν και αυξήθηκε η εισαγωγή αυτού του είδους από το εξωτερικό. Το 1981 η Βουγιουκλάκη γύρισε την τελευταία της ταινία, την *Κατάσκοπο Νέλλη*, η οποία θεωρήθηκε αποτυχία που οδήγησε τη διάσημη ηθοποιό στην οριστική της απομάκρυνση από τον κινηματογράφο. Μόνο ο Βέγγος κατάφερε να επιβιώσει κινηματογραφικά, ο οποίος για άλλες δυο δεκαετίες θα αναδίπλωνε το κινηματογραφικό του ταλέντο, παίζοντας ακόμα και σε ταινίες μη κωμικές, από όπου έγινε διάσημος (Καραλής, 2023, σσ. 269, 282).⁸¹

Ο κινηματογράφος δέχτηκε το πλήγμα της τηλεόρασης από τα τέλη του 1970, όπως προαναφέρθηκε. Η λειτουργία του ως χώρου όπου ο κόσμος μπορούσε να συναντιέται και να κοινωνικοποιείται έφτασε στο τέλος της με την έλευση και την άνοδο της τηλεόρασης (Καραλής, 2023, σ. 225).⁸² Η τηλεόραση μπόρεσε όμως να παίξει κι έναν θετικό ρόλο στην Ελλάδα: έφερε έναν λαό που σπανίως διαβάζει βιβλία σε επαφή με σπουδαία έργα της λογοτεχνίας μας μέσω των μεταφορών τους για την τηλεόραση.⁸³

Η Αθήνα απεικονιζόταν στα έργα σαν μια απέραντη τσιμεντούπολη. Οι σχέσεις των ανθρώπων ήταν τυποποιημένες και πολλοί απομονώνονταν στα διαμερίσματά τους. Στους κινηματογραφιστές του '80 άρεσε να στρέφονται στα ψυχικά αδιέξοδα του ατόμου. Μια τέτοια ταινία είναι *Οι απέναντι* (1981), του Γιώργου Πανουσόπουλου. Η απανθρωπιά της πρωτεύουσας απασχόλησε τους δημιουργούς: άνθρωποι που ζουν στα υπόγεια της πολυκατοικίας, άνεργοι, συσσωρευση πλήθους, αυτοκίνητα, σκουπίδια, υποβαθμισμένη ζωή. Ο πλούσιος γάμος που έλυσε τα προβλήματα δεν γινόταν πια πιστευτός σαν θέμα, ούτε ο ιδανικός έρωτας μπορούσε να αλλάξει μια ζωή προς το καλό (Δανιήλ & Κορκοβέλου,

⁸¹ Τη δεκαετία του '80 συναντάμε κυρίως φθηνές κωμικές παραγωγές γυρισμένες σε βίντεο μέτριας ποιότητας. Οι ταινίες αυτές ήταν αποκλειστικά για την τηλεόραση και συνήθως ενοικιάζονταν από τα βίντεο κλαμπ, που ήταν ένα νέο αστικό φαινόμενο. Οι πρωταγωνιστές των ταινιών αυτών ήταν δημοφιλείς ηθοποιοί των προηγούμενων δεκαετιών, ακόμα και πρώην σταρ. Το περιεχόμενο των κωμωδιών αυτών είχε αρκετή δόση από χυδαιότητα και σεξουαλικά υπονοούμενα. Οι ταινίες αυτές ήταν πολλές στο πλήθος, όμως καμία από αυτές δεν ξεχώρισε ιδιαίτερα (Κανέλλης, Γέλιο μέχρι δακρύων - Η ελληνική κινηματογραφική κωμωδία, 2024, σσ. 81-82).

⁸² Μέχρι το 1980 οι κινηματογραφικές αίθουσες είχαν χάσει λόγω της τηλεόρασης το 50% του κοινού τους και η παραγωγή των ταινιών μειώθηκε (Καραλής, 2023, σ. 259). Τα δυο κανάλια της κρατικής τηλεόρασης έπαιζαν περίπου τριάντα κλασικές ταινίες την εβδομάδα, αδειάζοντας με αυτόν τον τρόπο τις κινηματογραφικές αίθουσες (Βαλούκος, 2003, σ. 612).

⁸³ Έως τώρα περισσότερα από 180 μυθιστορήματα ή διηγήματα έχουν γίνει σίριαλ. Το πρώτο ήταν η *Μαντάμ Σουσου* (1972) και μετά τα έργα του Παπαδιαμάντη, *Οι έμποροι των εθνών* (1973) και *Η γυφτοπούλα* (1974-1975). Τα έργα των Ξενοπούλου, Καζαντζάκη, Καραγάτση, Βενέζη, Θεοτοκά, Τσίρκα, Σωτηρίου, Ταχτή κι άλλων έχουν γίνει σίριαλ ή ταινίες. Τέτοια έργα τα είδαν άνθρωποι που ποτέ δεν θα τα διάβαζαν (Ραγκούση, Δεσποινίς ετών 58, 2024, σ. 14).

χ.χ., σσ. 74-75, 86-87). Εκτός από τις αναρίθμητες λαϊκίστικες κωμωδίες και τα -ελαφρά ή μη- πορνό, είχαμε θέματα γύρω από τα ναρκωτικά στα σχολεία, τη ζωή στις φυλακές και τις διαστροφές (Καραλής, 2023, σ. 282).

Οι σκηνοθέτες της δεκαετίας του '80 άρχισαν να εγκαταλείπουν την ιδεολογία του πολιτικού κινηματογράφου και στράφηκαν πλέον σε ευρύτερα φιλοσοφικά και ψυχολογικά ζητήματα ή σε πιο κοινά θέματα (Σκοπετέας, 2002, σ. 90).

Μετά το 1985 οι περισσότερες ελληνικές ταινίες ήταν ταινίες τέχνης για τα φεστιβάλ, ενώ οι παλιές ταινίες εμπορικού χαρακτήρα είχαν πια ξεχαστεί (Καραλής, 2023, σ. 15). Το 1986 το ΦΚΘ περιήλθε από το Υπουργείο Βιομηχανίας στο Υπουργείο Πολιτισμού και οι σκηνοθέτες, πιο ανεξάρτητοι πια, είχαν τον έλεγχο της παραγωγής των ταινιών τους. Ο ελληνικός κινηματογράφος απέκτησε διεθνή αναγνώριση, καθώς τουλάχιστον ογδόντα ταινίες αυτής της περιόδου απέσπασαν βραβεία ή διακρίσεις διεθνώς (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σσ. 65-66). Οι κινηματογραφικές αίθουσες όμως μετά το 1986 ήταν σχεδόν άδειες κι ο κινηματογράφος έδειχνε σημάδια κατάρρευσης. Μεταξύ 1986 και 1994 είχαμε την πιο αρνητική παρουσία του ελληνικού κινηματογράφου. Ο κόσμος πήγαινε στο σινεμά μόνο αν δεν υπήρχε κάτι καλό να δει στην τηλεόραση. Μετά το 1989 εμφανίστηκαν κι άλλα τηλεοπτικά κανάλια που ανταγωνίζονταν τα κρατικά. Αυτά έδειχναν, εκτός από έργα, κάποιες αξιόλογες εκπομπές και δελτία ειδήσεων. Δεν θα αργούσε όμως να κυριαρχήσει η τηλεόραση των «σκουπιδιών» με έντονη λαϊκίστικη αισθητική. Δεν είναι τυχαίο ότι στην τηλεόραση σύντομα κυριάρχησε το φθηνό μελόδραμα και οι ταινίες με αισθησιακό περιεχόμενο (Καραλής, 2023, σσ. 305-306, 337-338). Μόνο τα κρατικά κανάλια θα διατηρούσαν ένα επίπεδο, βοηθώντας καλλιτέχνες και σκηνοθέτες να προβληθούν (Μπακογιαννόπουλος, 2002, σ. 28).

Αξίζει να αναφερθεί και η προσπάθεια της Εκκλησίας να δημιουργήσει τον δικό της κινηματογράφο. Στα τέλη της δεκαετίας του '80 γυρίστηκαν από την Elpis Film ταινίες για τους αγίους και μάρτυρες της πίστewς. Οι ταινίες αυτές δεν έγιναν ποτέ επιτυχίες, αλλά το πλήθος των παραγωγών τους μαρτυρά την πολιτισμική κατάσταση της εποχής και την ισχύ της Εκκλησίας (Καραλής, 2023, σ. 305).⁸⁴

⁸⁴ Τα θέματα ασχολούνταν με την παγκόσμια συνωμοσία κατά των ελληνορθόδοξων που προσηλυτίζονταν σε άλλες θρησκείες κι ό,τι προκαλούσε κρίση στην ελληνική οικογένεια και την πατρίδα. Η εικόνα στην

2.4.3 Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας

Ο Νίκος Περάκης γεννήθηκε το 1944. Είναι σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός. Με σπουδές στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου έχει εργαστεί ως σκηνογράφος κι ενδυματολόγος. Οι ταινίες του έχουν προβληθεί εντός κι εκτός Ελλάδας, ενώ στο ιστορικό του έχει και γερμανικές ταινίες (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 77).

Ο Περάκης ήταν ο πρώτος κινηματογραφιστής που αμφισβήτησε το μοντέλο του ΝΕΚ με ταινίες που κινούνταν προς την πολιτική σάτιρα, εγκαταλείποντας στοιχεία που προέρχονταν από τη προηγούμενη περίοδο (Κανέλλης, Γέλιο μέχρι δακρύων - Η ελληνική κινηματογραφική κωμωδία, 2024, σσ. 82-83).

Η *Λούφα και παραλλαγή* είναι μια κωμική ταινία του 1984. Από τις ταινίες που εξετάζονται στην παρούσα εργασία είναι η πρώτη έγχρωμη ταινία. Τη φωτογραφία ανέλαβε ο Γιώργος Πανουσόπουλος και τη μουσική έγραψε ο Νίκος Μαμαγκάκης. Οι πιο γνωστοί ηθοποιοί που παίζουν είναι ο Νίκος Καλογερόπουλος, ο Γιώργος Κιμούλης κι ο Σταύρος Ξενίδης.⁸⁵ Η ταινία έχει στοιχεία σάτιρας, παρωδίας και φαρσοκωμωδίας που μοιάζουν με αυτά του ΠΕΚ, γι' αυτό και είχε επιτυχία, ενώ κυλάει γρήγορα, χωρίς να κουράζει τον θεατή (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σσ. 77-78).

Τα στοιχεία της ελληνικότητας σε αυτήν την ταινία είναι μια ομάδα στρατιωτών που υπηρετεί τη θητεία της τα έτη 1967-1968, την περίοδο δηλαδή που ξεκίνησε η δικτατορία στην Ελλάδα, στο νεοσύστατο κανάλι της YENEΔ, την ευθύνη του οποίου είχε η Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού, μια προνομιούχα μονάδα στρατού στην Αθήνα (Ζουμπουλάκης, Απ' τη διαφήμιση στον κινηματογράφο: από την επιφάνεια στο βάθος. "Τρεις σωματοφύλακες" του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, 2024, σ. 171). Εκεί συμβαίνουν διάφορα κωμικά γεγονότα. Οι φαντάροι προσπαθούν να αποφεύγουν τα δύσκολα καθήκοντα και τις αγγαρείες, να κάνουν δηλαδή «λούφα». Η «παραλλαγή» είναι για το καμουφλάζ, δηλαδή δεν θέλουν να δείξουν τι πραγματικά πιστεύουν (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 77).

κοινωνία είναι τέτοια που το 1988, για παράδειγμα, ρασοφόροι εισέβαλαν στον κινηματογράφο «Όπερα» με θυμιατήρια, ενώ με τα μαχαίρια τους κατέστρεψαν την οθόνη για να μην προβληθεί ο *Τελευταίος πειρασμός* (Χωμενίδης, 2024, σ. 64).

⁸⁵ Στην ταινία έκαναν το κινηματογραφικό τους ντεμπούτο ο Γεράσιμος Σκιαδαρέσης κι ο Στέλιος Μάινας, οι οποίοι πρωταγωνιστούν στην ταινία της επόμενης δεκαετίας που εξετάζει η εργασία.

Η ταινία σκιαγραφεί διαφορετικές περιπτώσεις ανθρώπων της ελληνικής κοινωνίας κυρίως μέσα από τους φαντάρους και τους αξιωματικούς. Από τις πιο αξιοσημείωτες είναι η περίπτωση του πρωταγωνιστή Γιάννη Παπαδόπουλου (Καλογερόπουλος), που δείχνει τον ευγενικό, φτωχό οικογενειάρχη που υπηρετεί τη θητεία του την περίοδο λίγο πριν τη δικτατορία. Αν και είναι ο ίδιος αγωνιστής και κομμουνιστής, προσπαθεί να διαχειριστεί το αντικομμουνιστικό κλίμα του στρατοπέδου όσο γίνεται πιο ανώδυνα για τον ίδιο και την οικογένειά του. Είναι σοβαρός, συγκρατημένος και δεν φαίνεται να διασκεδάζει τόσο με τα αστεία καμώματα των άλλων στη μονάδα, γιατί το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι η ώρα της απόλυσής του. Αυτό φαίνεται και στο τέλος, όταν έχει μετακινηθεί πάλι στα χιονισμένα σύνορα και καίει τη φωτογραφία που του στέλνει η παρέα του, σαν να μην θέλει να θυμάται την περίοδο εκείνη. Ο Αχιλλέας Λάμπρου (Κιμούλης) από την άλλη, είναι ο όμορφος, ψηλός, καλοπερασάκιας φαντάρος που κάνει ό,τι μπορεί για να βρίσκεται σε κίνηση έξω από το στρατόπεδο. Θα πει ψέματα για τις ικανότητές του στους αξιωματικούς για να του δώσουν άδεια να κάνει εξωτερικές δουλειές, κυρίως γυρίσματα. Το παίζει γόης και κάνει επίδειξη της γοητείας του στις γυναίκες που επιδιώκει να συναντάει. Στην ταινία υπάρχει η περίπτωση του Μπαλούρδου (Τάκης Σπυριδάκης). Είναι ο τύπος που κάνει συνεχώς «τράκα» τσιγάρα, σκαλίζει τη μύτη του, είναι βρώμικος, αφελής και γλοιώδης ειδικά όταν μιλάει στις γυναίκες. Θέλει να χώνεται σε όλες τις παρέες και να έχει λόγο. Οι αξιωματικοί συχνά πυκνά του ρίχνουν τιμωρίες. Στη μονάδα ο Πέτρος Σαββίδης (Γιάννης Χατζηγιάννης) είναι ο μορφωμένος που μιλάει αγγλικά κι έχει αναλάβει τη σύνταξη των κειμένων στη γραφομηχανή. Είναι αυτός που σκέφτεται, γράφει και διορθώνει κείμενα κι αναλαμβάνει τη μετάφραση των αγγλικών κειμένων στα ελληνικά. Παρότι δείχνει να τα ξέρει όλα, ωστόσο παραμένει σεμνός και σέβεται τους συναδέλφους του. Με ενδιαφέρον παρουσιάζεται και η περίπτωση του «Ελληνα της Ρωσίας», του Μιχάλη Καραμάνου (Φώτης Πολυχρονόπουλος), που κοροϊδευτικά οι άλλοι αποκαλούν Καραμαζόφ. Ανήκει στην περίπτωση εκείνων των Ελλήνων που επέστρεψαν από τις σοσιαλιστικές δημοκρατίες. Το μορφωτικό του επίπεδο είναι ψηλό, όμως επειδή ήρθε από εκείνη την περιοχή έχει μπει στο στόχαστρο των αξιωματικών ως ύποπτος κομμουνιστής. Οι αξιωματικοί αρκετές φορές θα τον πειράζουν ή θα τον ρωτήσουν πράγματα για τον κομμουνισμό ή θα του ζητήσουν να τους μεταφράσει γράμματα που έρχονται από τη Σοβιετική Ένωση.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι περιπτώσεις των αξιωματικών, όπως αυτή του ταγματάρχη Καραβίδη, που οι φαντάροι φωνάζουν φον Κανάρη (Χρήστος Βαλαβανίδης). Είναι ο αξιωματικός εκείνος που απεχθάνεται τον κομμουνισμό και κάνει κακεντρεχή και καυστικά σχόλια για τον τρόπο ζωής των ανθρώπων στις κομμουνιστικές χώρες αλλά και για τον περιορισμό της ελευθερίας του λόγου εκεί. Το ίδιο κι ο σκληρός λοχαγός (Αντώνης Θεοδωρακόπουλος) που αντιπαθεί τον κομμουνισμό και μέσα στο στράτευμα έχει βρει το ελεύθερο να ασκεί την εξουσία του. Ο αντισυνταγματάρχης Κατσάμπελας (Ανδρέας Φιλιππίδης) είναι πιο διαλλακτικός. Αντιπαθεί επίσης τον κομμουνισμό και θέλει πάντα να τονίζεται η απειλή του, θέλει να κάνουν οι φαντάροι αναφορές στα ρεπορτάζ γύρω από τον κομμουνιστικό κίνδυνο, όμως είναι ένας πιο χιουμοριστικός και χαλαρός άνθρωπος. Οι τιμωρίες που μοιράζει δεν φαίνεται να πτοούν τους φαντάρους, οι οποίοι τον βλέπουν με οικειότητα.

Στην ταινία διακρίνεται το κλίμα αντικομμουνισμού που επικρατεί στην Ελλάδα τη δεκαετία του '60 και υπάρχουν σημεία που τονίζεται η απόπειρα να διασωθεί η «αρτιμέλεια της ελληνικής γλώσσας». Οι οπλίτες που υπηρετούν βέβαια δεν παίρνουν στα σοβαρά όσα συμβαίνουν μέσα στη μονάδα, ενώ ακόμα και οι αξιωματικοί φαίνεται να τους αντιμετωπίζουν με μια επιείκεια, μιας και στη μονάδα κατά πάσα πιθανότητα στρατολογούνται οπλίτες που είχαν κάποια σημαντική γνωριμία για τη μετάθεσή τους εκεί. Η νοοτροπία της «γνωριμίας» με κάποιον που μπορεί να μας γλιτώσει από κάποια δύσκολη θέση ή να μας τοποθετήσει σε μια προνομιούχα θέση έναντι κάποιου άλλου, ίσως αξιοτέρου, είναι ένα φαινόμενο που συμβαίνει στην κοινωνία μέχρι και σήμερα. Οι πολλές μέρες ποινής φυλάκισης και περιορισμού που ξεστομίζουν οι αξιωματικοί φαίνεται να είναι ένα συνηθισμένο φαινόμενο, όμως οι οπλίτες δεν απογοητεύονται, επειδή δείχνουν να καλοπερνούν στη μονάδα. Φαίνεται να διασκεδάζουν με τη μη τήρηση των κανόνων, όπως για παράδειγμα το κάπνισμά τους σε χώρο που δεν επιτρέπεται, δηλαδή στην αίθουσα που γίνεται η επεξεργασία του εύφλεκτου κινηματογραφικού υλικού, ακόμα και την αστεία αποκατάσταση της τάξης που επιχειρούν με τον αυτοσχέδιο μηχανισμό προειδοποίησης, όταν ένας ανώτερος έρχεται.

Η Ελληνίδα μάνα απεικονίζεται με σατιρικό τρόπο όταν ο γιος της την επισκέπτεται βιαστικά με το στρατιωτικό όχημα κι εκείνη νοιάζεται να κεράσει όλους τους φαντάρους

αλλά κυρίως να πάρει ο γιος της τα τάπερ με το σπιτικό φαγητό. Ο γιος της την αποπαίρνει, για να δείξει στους άλλους πως δεν είναι το κακομαθημένο παιδί της μαμάς του.

2.4.4 Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις

Η ταινία βραβεύτηκε για το καλύτερο σενάριο και για την καλύτερη ανδρική ερμηνεία στο ΦΚΘ το 1984 κι έχει λάβει βραβείο ειδικής μνείας στο κινηματογραφικό φεστιβάλ της Βαλένθια το 1985 (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 77). Αναδείχθηκε επίσης η μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία της χρονιάς (Σολδάτος, 2020, σ. 112).

Το έργο είναι ο πιο καίριος συνδυασμός εμπορικότητας και σάτιρας με κοινωνικές και πολιτικές αιχμές (Μπακογιαννόπουλος, 2002, σ. 26). Θίγει την απριλιανή δικτατορία και την κοινωνία σε όλα τα επίπεδα. Ο Περάκης περνάει την προσωπική του εμπειρία στο στρατό μέσα από αυτήν την ταινία, στοχεύοντας στη γελοιοποίηση των συνταγματαρχών. Σχολιάζονται οι συνθήκες των φαντάρων, ο ανύπαρκτος κομμουνιστικός κίνδυνος και η σοβαροφάνεια (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 78).⁸⁶

Η *Λούφα και παραλλαγή* αποτέλεσε πρωτόγνωρο εισπρακτικό φαινόμενο για τα ελληνικά δεδομένα, τέτοιο που ο Περάκης δημιούργησε μεταγενέστερα άλλες δυο ταινίες με θέματα από τον στρατό, χρησιμοποιώντας τον ίδιο αρχικό τίτλο: *Λούφα και παραλλαγή: σειρήνες στο Αιγαίο* (2005) και *Λούφα και παραλλαγή: σειρήνες στη στεριά* (2011).⁸⁷

2.5 Δεκαετία 1990: Βαλκανιζατέρ (Σωτήρης Γκορίτσας, 1997)

2.5.1 Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 1990

Τη δεκαετία του 1990 άλλαξε ριζικά ο δημογραφικός χάρτης της Ελλάδας. Από χώρα εξαγωγής η Ελλάδα έγινε χώρα υποδοχής μεταναστών και προσφύγων από φτωχές ή εμπόλεμες περιοχές. Ένα κομμάτι αυτών των εισερχόμενων ήταν οι παλινοστούντες,⁸⁸ ενώ

⁸⁶ Αυτή δεν είναι η πρώτη ταινία του Περάκη στο ίδιο μοτίβο. Είχε κάνει κι άλλες παρόμοιες ταινίες, όπως για παράδειγμα την *Άρπα Colla* (1982) και τον *Βίο και πολιτεία* (1987) (Μπαστέας, 2002, σσ. 130-131).

⁸⁷ Η ταινία του 2005 ήταν η αφορμή και για τη δημιουργία σειράς στην τηλεόραση το 2006 (Ζουμπούλακης, Απ' τη διαφήμιση στον κινηματογράφο: από την επιφάνεια στο βάθος. "Τρεις σωματοφύλακες" του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, 2024, σσ. 171-172).

⁸⁸ Από τη δεκαετία του '80, αλλά ειδικότερα μετά το 1990, έγινε εντονότερο το φαινόμενο της παλινοστήσης των πολιτικών προσφύγων που ζούσαν σε πρώην σοσιαλιστικές δημοκρατίες. Χιλιάδες άνθρωποι από τις απομακρυσμένες σοβιετικές δημοκρατίες (όπως Καζακστάν, Ουζμπεκιστάν, Γεωργία, Αρμενία), αλλά κι από

το μεγαλύτερο κομμάτι ήταν μετανάστες και πρόσφυγες άλλων κρατών και πολιτισμών. Αυτό ήταν κάτι παράδοξο, καθώς η Ελλάδα δεν ήταν ποτέ μια πλούσια βιομηχανική χώρα έτοιμη να υποδεχτεί και να αξιοποιήσει πολίτες άλλων κρατών. Πολιτικά και κοινωνικά η Ελλάδα ήταν αντιμετώπη με αναταραχές στο εσωτερικό και στο εξωτερικό.⁸⁹ Μετά τα μέσα της δεκαετίας είχαμε δείγματα σταθεροποίησης της χώρας.⁹⁰

Στο εξωτερικό ο Ψυχρός Πόλεμος είχε κριθεί και οι ΗΠΑ έμειναν η μοναδική υπερδύναμη μετά την πτώση των σοσιαλιστικών καθεστώτων και πυροδοτήθηκε μια συζήτηση σχετικά με τον νέο ρόλο της στον κόσμο, ενώ στην Ευρώπη υπήρχε η ελπίδα ότι η Ευρωπαϊκή Κοινότητα θα αναλάμβανε έναν πιο ηγετικό ρόλο για την περιφερειακή ασφάλεια (Young, 2003, σ. 83). Στον κόσμο άρχισε να συζητιέται το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης, ενώ συνεχίστηκε η ανάπτυξη των τεχνολογιών, η κινητή τηλεφωνία εδραιώθηκε κι εμφανίστηκε το διαδίκτυο και η ψηφιακή εικόνα (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 89).

2.5.2 Επισκόπηση της δεκαετίας του 1990 στον κινηματογράφο. Η πορεία προς τον ΣΕΚ

Τη δεκαετία του 1990 ο ΝΕΚ πέρασε σε σημείο που δεν είχε ενότητα ή ομοιογένεια και δεν ήταν ξεκάθαρο από ποιες ταινίες συγκροτούνταν (Σκοπετέας, 2002, σ. 89). Στις αρχές της δεκαετίας πρωτοεμφανίστηκε ο όρος Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΣΕΚ) με την έναρξη ενός προγράμματος με τίτλο «Νέα Ματιά» από το Ελληνικό Κέντρο

χώρες της κεντροανατολικής Ευρώπης (όπως Ουγγαρία, Τσεχοσλοβακία, Ρουμανία) έλαβαν άδεια να επιστρέψουν στην Ελλάδα. Περίπου 200.000 άνθρωποι έφτασαν αρχικά, με τον αριθμό τους να αυξάνεται και να επέρχεται μια σοβαρή αλλαγή στον κοινωνικό ιστό της χώρας. Στους παλινοστούντες Έλληνες χορηγήθηκαν οικονομικές διευκολύνσεις και βοηθήθηκαν να χτίσουν σπίτια σε προάστια των μεγάλων πόλεων, αλλά και στη βόρεια Ελληνική επαρχία, όμως δεν υπολογίστηκε η έλλειψη υποδομής, προκαλώντας ένα μεγάλο κοινωνικό και διαχειριστικό πρόβλημα. Αυτή η ανεπάρκεια κατέστησε τους ανθρώπους αυτούς πολίτες δεύτερης κατηγορίας, με πολλούς από αυτούς να μη μιλάνε τη γλώσσα και να μην κατανοούν πώς λειτουργεί το ελληνικό κράτος. Οι τόποι εγκατάστασής τους θα μετατρεπόταν σε γκέτο που υπέθαλπαν το έγκλημα, το λαθρεμπόριο και την πορνεία (Καραλής, 2023, σσ. 302-303).

⁸⁹ Στο εσωτερικό επικρατούσε το δικομματικό σύστημα του ΠΑΣΟΚ και της ΝΔ, η οικονομία ήταν αδύναμη, έχοντας το χαμηλότερο βιοτικό επίπεδο από τις περισσότερες χώρες της ΕΟΚ (Young, 2003, σσ. 314-315). Στα εξωτερικά υπήρχε μεγάλη ανησυχία για τις εξελίξεις στα Βαλκάνια, καθώς η Γιουγκοσλαβία διαλύθηκε και οι Έλληνες αναστατώθηκαν με τη δημιουργία του κράτους που αυτοαποκαλούνταν «Μακεδονία». Τα ελληνοτουρκικά προβλήματα εμφανιζόταν τακτικά, με αποκορύφωμα την Κρίση στα Ίμια στα μέσα της δεκαετίας.

⁹⁰ Μετά τον θάνατο του Α. Παπανδρέου το 1996 εμφανίστηκαν νέοι πολιτικοί με πιο τεχνοκρατικά διαπιστευτήρια που πρόσφεραν στην κοινωνία μια περίοδο αισιοδοξίας. Η χώρα έκανε ενέργειες για να ενταχθεί στην ΟΝΕ. Με αυτόν τον τρόπο θα συνδεόταν με τις μεγάλες ευρωπαϊκές χώρες. Υπήρχε η θέληση να πιστευτεί ότι η Ελλάδα δεν ήταν μια βαλκανική χώρα στην Ευρώπη, αλλά μια ευρωπαϊκή χώρα στα Βαλκάνια (Καραλής, 2023, σσ. 340-341). Στην Ελλάδα ανακοινώθηκε η ανάληψη των Ολυμπιακών Αγώνων το 2004, ξεκινώντας πολλά δημόσια έργα, όμως η ανεργία, η κρίση στην ελληνική οικογένεια και η έλευση πολλών μεταναστών προβλημάτισε την κοινωνία (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 89).

Κινηματογράφου. Το πρόγραμμα αποσκοπούσε σε ταινίες με σύγχρονα θέματα, σύγχρονους ήρωες, σε σύγχρονες πόλεις. Οι πολιτικές αναφορές που ήταν κυρίαρχες στις προηγούμενες δεκαετίες αποφεύχθηκαν, ενώ τη δεκαετία αυτή βρήκαν πρόσφορο έδαφος σκηνοθέτες που προϋπήρχαν, όπως ο Αγγελόπουλος, ο Βούλγαρης, ο Κακογιάννης, ο Κούνδουρος, ο Παναγιωτόπουλος, ο Πανουσόπουλος κι άλλοι (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σσ. 89-90). Μέσα από την «Νέα Ματιά» αναδύθηκε μια νέα γενιά κινηματογραφιστών, οι οποίοι έφεραν στην οθόνη φρέσκα θέματα και ιστορίες. Κάποιοι μάλιστα διατύπωσαν ιδέες και εικόνες που δεν είχαν εκφραστεί παλιότερα (Καραλής, 2023, σσ. 329-332).

Η ελληνική τηλεόραση, στο μεταξύ, εμπλουτίστηκε με την ίδρυση κι άλλων καναλιών, τα περισσότερα από αυτά ιδιωτικά. Το τηλεοπτικό πρόγραμμά τους έπαιζε παλιές ελληνικές ταινίες ή φθηνές βιντεοταινίες. Σε αυτό το σημείο η τηλεόραση υπερνίκησε τον κινηματογράφο (Ράμμου, 2024, σ. 39).⁹¹

Το 1992 ήταν μια χρονιά-ορόσημο για το ΦΚΘ καθώς έγινε διεθνές (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 89). Στόχος του ήταν να προσελκύσει ταινίες από άλλες χώρες και κυρίως από τα Βαλκάνια. Πρόεδροι του φεστιβάλ ήταν διακεκριμένοι σκηνοθέτες του εξωτερικού. Η αλλαγή αυτή έδωσε κύρος και νέα πνοή σε ένα φεστιβάλ που κάποτε ήταν όχημα των εκάστοτε κυβερνήσεων ή κινηματογραφικών κλικών που μοίραζαν βραβεία σε γνωστούς τους (Καραλής, 2023, σ. 328).

Θεματικά τη δεκαετία αυτή υπήρξαν ταινίες που παρουσίασαν την Ελλάδα ως χώρα υποδοχής μεταναστών από τις χώρες και τις περιοχές που προαναφέρθηκαν.⁹² Στα τέλη της δεκαετίας του '90 στον κινηματογράφο φαίνονται όχι μόνο οι δυσκολίες που περνούσαν οι

⁹¹ Η βιντεοκασέτα αποδείχθηκε εχθρός του κινηματογράφου. Άρχισε να εξαπλώνεται τόσο πολύ που απέκτησε το δικό της σύστημα παραγωγής και διανομής, με πολλές ταινίες να γυρίζονται πρόχειρα ή γρήγορα μόνο γι' αυτό το μέσο. Αυτός ο παράγοντας μείωσε κατά πολύ τις πωλήσεις εισιτηρίων στους κινηματογράφους (Καραλής, 2023, σ. 282).

⁹² Η ταινία του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, *Από την άκρη της πόλης* (1998) έχει να κάνει με τους Έλληνες της Σοβιετικής Ένωσης (Μπράμος, 2004, σ. 67). Μια άλλη είναι η ταινία με τίτλο *Απ' το χιόνι* (1993) του Γκορίτσα, που απεικονίζει τρεις Βορειοηπειρώτες που αποφασίζουν να φύγουν από το χωριό τους, να περάσουν παράνομα τα σύνορα και να κατέβουν στην Αθήνα για μια καλύτερη ζωή, που τελικά δεν θα τη βρουν. Η ταινία θίγει το θέμα των λαθρομεταναστών από την Αλβανία και τον τρόπο με τον οποίο οι Έλληνες τούς έβλεπαν και τους χρησιμοποιούσαν (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σσ. 92-93), ένα φαινόμενο που υπάρχει από τις αρχές της δεκαετίας του '90: οι Έλληνες αντιμετώπιζαν τους Αλβανούς σαν συμμορίτες που ήρθαν στη χώρα τους για να απειλήσουν τις περιουσίες τους (Μπράμος, 2004, σσ. 64-65). Το φαινόμενο αυτό συνεχίστηκε και την επόμενη δεκαετία: ο *Ομηρος* (2005) του Γιάνναρη είναι μια τέτοια ταινία που σχετίζεται με παρανομίες Αλβανών στην Ελλάδα. Εξετάζει την περίπτωση ενός Αλβανού λεωφορειοπειρατή που αρπάζει το λεωφορείο κι επιχειρεί να φτάσει στα σύνορα (Καραλής, 2023, σσ. 364, 371).

μετανάστες στην Ελλάδα, αλλά και η αδυναμία ή ακόμα και η άρνηση της κοινωνίας να τους αποδεχτεί (Καραλής, 2023, σ. 338).

Από το 1995 και ύστερα είχαμε κι άλλες θεματικές. Εκτός από τις εικόνες του αλλοδαπού μετανάστη, ο κινηματογράφος έδειχνε εικόνες των περιθωριοποιημένων ομάδων, των αλλόθρησκων, των απομονωμένων κι αποξενωμένων ανθρώπων. Ειδικά μετά την κατάρρευση του κομμουνισμού και τη διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης, της Γιουγκοσλαβίας και με τη δημιουργία νέων κρατών, ο ελληνικός κινηματογράφος θα αποτύπωνε εικόνες ανθρώπων που προέρχονται από εκεί, όπως και των νέων συνθηκών που αναδύθηκαν, αλλά και της υπεροψίας των Ελλήνων απέναντί τους. Η προσπάθεια επανασύνδεσης με τα Βαλκάνια και την Ανατολική Ευρώπη έγινε ένα από τα θέματα του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας αυτής. Οι σκηνοθέτες ερεύνησαν τη Βαλκανική πτυχή της ελληνικής κοινωνίας και περνώντας τα σύνορα προσπάθησαν να ανακαλύψουν έναν κόσμο που μέχρι τότε ήταν άγνωστος για τους περισσότερους Έλληνες, συνδυάζοντάς τον επίσης με τον τρόπο ζωής της ελληνικής υπαίθρου. Σε ταινίες της δεκαετίας οι πρωταγωνιστές κάνουν κάτι αντίθετο σε σχέση με ό,τι έκαναν τις προηγούμενες δεκαετίες, να εγκαταλείπουν δηλαδή την πόλη και να προτιμούν το χωριό ή την επαρχία (Καραλής, 2023, σσ. 20-26, 344-346).

Η ελληνική κοινωνία, σαν μονοπολιτισμική χώρα που ήταν και στην οποία ακουγόταν μόνο η ελληνική γλώσσα, άλλαξε την εικόνα της. Εμφανίστηκε μια μεγάλη ομάδα γλωσσών και πολιτισμών που έφτασαν στην Ελλάδα και συνυπήρχαν με τον ντόπιο Έλληνα που έβλεπε όλες αυτές τις αλλαγές αρνητικά (Καραλής, 2023, σ. 332).

Εκτός από το δημογραφικό θέμα στις ταινίες του '90 προέκυψαν θέματα σεξουαλικού-φυλετικού αυτοπροσδιορισμού (Καραλής, 2023, σ. 331). Αυτά όμως θα γίνουν εντονότερα στις επόμενες δεκαετίες και γράφονται σε επόμενο κεφάλαιο.

Τη δεκαετία του '90 οι ταινίες του αμερικανικού κινηματογράφου απορρόφησαν το 80% των εισιτηρίων εκτοπίζοντας ακόμα και τις ευρωπαϊκές ταινίες. Το κοινό θεωρούσε τις ελληνικές ταινίες διανοουμενίστικες, δυσκολοχώνευτες, αργές και πάνω από όλα μη συναρπαστικές (Μπακογιαννόπουλος, 2002, σ. 33). Ο αμερικανικός κινηματογράφος εντυπωσίαζε για τη τεχνολογία και τα εφέ του, καθώς οι ελληνικές ταινίες στερούνταν τέτοιων καινοτομιών.

2.5.3 Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας

Ο Σωτήρης Γκορίτσας γεννήθηκε το 1955. Δημιούργησε ταινίες που δίνουν έναν νέο τρόπο αναπαράστασης της πραγματικότητας μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο. Ο Γκορίτσας διερευνά τις αόρατες κι απάνθρωπες δυνάμεις της καπιταλιστικής κοινωνίας και την ανετοιμότητα της εγχώριας τάξης απέναντι σε ό,τι έρχεται από έξω (Καραλής, 2023, σ. 324).

Το *Βαλκανιζατέρ* είναι μια ταινία του Γκορίτσα του 1997. Σε αυτήν παρουσιάζεται το πολιτιστικό και κοινωνικό περιβάλλον μιας Ελλάδας που ζει νέες καταστάσεις με την κατάρρευση των συνόρων στις Βαλκανικές χώρες (Καραλής, 2023, σ. 349).

Δυο σαραντάρηδες φίλοι, ο Φώτης κι ο Σταύρος (Στέλιος Μάινας και Γεράσιμος Σκιαδαρέσης αντίστοιχα) προσπαθούν να σκαρώσουν μια κομπίνα με στόχο να «πιάσουν την καλή». Επιχειρούν, με ξένα χρήματα που καταχρώνται, να αποκτήσουν δολάρια και στη συνέχεια να τα ανταλλάξουν με βουλγαρικό συνάλλαγμα με σκοπό, φτάνοντας στην Ελβετία, να το μετατρέψουν ξανά σε δολάρια. Αν και συναντούν εμπόδια, απτόητοι συνεχίζουν το δρόμο τους για την Ελβετία που θα διαπιστώσουν ότι ο «θησαυρός» τους δεν είχε την αξία που αρχικά πίστευαν ή τους έκαναν να πιστέψουν (Σολδάτος, 2020, σ. 164).

Το έργο σατιρίζει τους Έλληνες ψευτοκαταφερτζήδες της εποχής του '90. Μπορεί να θεωρηθεί το πιο πετυχημένο ελληνικό road movie. Απεικονίζει την υπεροψία δυο Ελλήνων απέναντι στους φτωχούς Βούλγαρους γείτονες. Θα παρατηρήσουν όμως ομοιότητες με εκείνους, που τους κάνουν να αναρωτιούνται εάν τελικά οι Έλληνες δεν είναι αυτό που περήφανα νόμιζαν. Με το που φτάνουν στην Ελβετία θα καταλάβουν ότι κι αυτοί είναι για τους Ελβετούς ό,τι περίπου και οι Βούλγαροι για τους Έλληνες, που τους βλέπουν υποτιμητικά: ένας φτωχός λαός που παλεύει για να τα βγάλει πέρα. Πάλι όμως θα προσπαθήσουν να το κρύψουν, καθώς τους έχει διδαχθεί η υπεροχή των Ελλήνων που μπορούν να κοροϊδεύουν τους πάντες, ακόμα και τους «κουτόφραγκους» του βορρά (Ζούλας, 2015).

Η όψη της ελληνικότητας εδώ είναι οι δυο επαρχιώτες Έλληνες που θεωρούν ότι θα καταφέρουν να βγάλουν χρήμα με την πονηριά τους. Είναι το φαινόμενο του Έλληνα που σκαρφίζεται ό,τι μπορεί να περάσει από το μυαλό του, για να κάνει μια περιουσία με μια «αρπαχτή» χωρίς κόπο. Οι άλλοι είναι τα κοροίδα που εργάζονται, ενώ αυτός με

τεχνάσματα και προχειροδουλειές θα βρει τον εύκολο τρόπο να πλουτίσει, γιατί είναι πιο έξυπνος και πονηρός από τους άλλους.

Οι δυο φίλοι, παρόλα αυτά, παρουσιάζουν κάποιες διαφορές: Ο Φώτης (Μάινας) είναι ο τύπος που δίνει την εικόνα του Έλληνα εραστή που αρέσει σε γυναίκες από όλες τις χώρες που περνούν και δεν θα διστάσει να καλοπεράσει μαζί τους όποτε του δοθεί η ευκαιρία. Θα φέρει μάλιστα μαζί του στην Ελλάδα και μια από αυτές. Στον Σταύρο (Σκιαδαρέσης) δεν αρέσει να ξενοκοιτάει. Είναι ένας παντρεμένος άνθρωπος που θα το σκεφτεί να συννευρεθεί με μια γυναίκα όσο είναι στο εξωτερικό. Ο Φώτης θέλει να γλεντάει την κάθε του στιγμή, ο Σταύρος είναι ένας μετρημένος άνθρωπος. Ο Φώτης αισθάνεται ανώτερος ως Έλληνας, ο Σταύρος είναι πιο σεμνός και πιο «διαβασμένος». Ο Φώτης θα πάρει το ρίσκο χωρίς να σκεφτεί τις συνέπειες, ο Σταύρος παρόλο που είναι πιο σκεπτικός και «μαζεμένος», θα παρασυρθεί στην κομπίνα που ετοιμάσανε, που ήταν τελικά ένα φιάσκο. Θα γυρίσουν στην Ελλάδα και θα διαπιστώσουν πως στον τόπο τους μπορούν να βρουν τρόπους, για να βγάλουν πιο έντιμα τα χρήματα.

Στην ταινία φαίνεται πόσο όμοια χώρα με τις γειτονικές χώρες είναι η Ελλάδα, αλλά και πόσο σοβινιστές είναι οι Έλληνες. Οι άνθρωποι των χωρών των πρώην κομμουνιστικών καθεστώτων θεωρούνται υποδεέστεροι, ειδικά οι «φθηνές γυναίκες» από τη Βουλγαρία που έρχονται για να εργαστούν στην Ελλάδα διασκεδάζοντας τους Έλληνες που τις εκμεταλλεύονται λόγω της φτώχειας τους. Η μαύρη εργασία και το μαύρο χρήμα φαίνεται σε κάποιες στιγμές, όπως για παράδειγμα στη σκηνή στο συνεργείο αυτοκινήτων, όπου ο ιδιοκτήτης του συνεργείου ζητάει ένα μεγάλο ποσό χωρίς απόδειξη κι ο Φώτης παρουσιάζει τον Σταύρο σαν εφοριακό για να τον φοβερίσουν και να δώσουν λιγότερα χρήματα. Αυτό είναι ένα φαινόμενο που ποτέ δεν έπαψε να υπάρχει στην Ελλάδα: το μαύρο χρήμα, η μαύρη εργασία και τα αδήλωτα λεφτά, ώστε πολλοί να μην πληρώνουν φόρους και να πλουτίζουν γρηγορότερα.

2.5.4 Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις

Η ταινία του Γκορίτσα δημιουργήθηκε σε μια περίοδο που η ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας μπήκε και στον κινηματογράφο και οι ελληνικές ταινίες έγιναν πιο ελκυστικές. Το *Βαλκανιζατέρ* έκοψε 250.000 εισιτήρια (Ράμμου, 2024, σσ. 41-43). Αν και το κοινό είχε

αποκοπεί από τον κινηματογράφο εκείνα τα χρόνια, η ταινία κατάφερε να τραβήξει την προσοχή των θεατών (Μπακογιαννόπουλος, 2002, σ. 34).

2.6 Δεκαετία 2000: Σπирτόκουτο (Γιάννης Οικονομίδης, 2002)

2.6.1 Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 2000

Τη δεκαετία του 2000 άρχισε να αναδύεται μια νέα, αισιόδοξη, εξωστρεφής και πιο ευρωκεντρική εκδοχή της Ελλάδας (Καλύβας, 2015, σ. 38),⁹³ με χρονιά-ορόσημο το 2004 και την πραγματοποίηση των Ολυμπιακών Αγώνων,⁹⁴ που έκανε την κοινωνία να ζει σε μια εποχή ευφορίας που έμοιαζε να μην έχει προηγούμενο.⁹⁵ Τα πράγματα όμως θα αντιστρεφόταν στο δεύτερο μισό της δεκαετίας, με πολλές οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές αναταραχές.⁹⁶

Στον κόσμο το γεγονός που συγκλόνισε όλη την ανθρωπότητα ήταν οι επιθέσεις στους δίδυμους πύργους στις ΗΠΑ τον Σεπτέμβριο του 2001 κι έτσι εγκαινιάστηκε από την πλευρά των ΗΠΑ ο λεγόμενος «πόλεμος κατά της τρομοκρατίας» στα κράτη της Μέσης Ανατολής. Η δεκαετία του 2000 μπορούμε να πούμε ότι ήταν η δεκαετία της έντονης ανάπτυξης των τεχνολογιών και της ηλεκτρονικής επικοινωνίας των ανθρώπων.

⁹³ Η Ελλάδα εισήλθε στην ΟΝΕ το 2000 και το 2002 εγκατέλειψε τη δραχμή κι άρχισε να χρησιμοποιεί το ευρώ ως το επίσημο νόμισμά της.

⁹⁴ Στους Ολυμπιακούς Αγώνες επιχειρήθηκε μια νέα διάσταση του Ελληνισμού βασισμένη στην ιδέα της ανερχόμενης Ελλάδας. Βέβαια αυτό αποδείχθηκε επικίνδυνο για τη χώρα, καθώς λίγα χρόνια αργότερα, το 2009, η κρίση ανέδειξε ένα μείγμα εθνικισμού κι αριστερού λαϊκισμού (Καλύβας, 2015, σ. 38). Εκτός της ανάληψης των Ολυμπιακών Αγώνων το 2004, η χώρα ένιωθε υπεροχή το ίδιο καλοκαίρι και λόγω της επιτυχίας της ποδοσφαιρικής εθνικής ομάδας στο Ευρωπαϊκό Πρωτάθλημα στην Πορτογαλία.

⁹⁵ Το πρώτο μισό της δεκαετίας ήταν μια περίοδος αφθονίας και μεγάλης κατανάλωσης. Ενώ οι Ολυμπιακοί Αγώνες θα ήταν το όχημα ώστε η χώρα να αναμορφωθεί οικονομικά, συνέβη το αντίθετο: είχαμε τεράστια κατασπατάληση χρημάτων και διαφθορά της δημόσιας διοίκησης η οποία θα έφερνε την Ελλάδα στο χείλος της χρεοκοπίας το 2008 (Καραλής, 2023, σ. 342).

⁹⁶ Δημιουργήθηκαν ρατσιστικά ξεσπάσματα βίας εξαιτίας του αυξανόμενου αριθμού μεταναστών που εισέρχονταν στη χώρα και εξαιτίας της οικονομικής κακοδιαχείρισης. Ο κρατικός μηχανισμός αδυνατούσε να αντιμετωπίσει κρίσεις, όπως για παράδειγμα τις θανατηφόρες φυσικές καταστροφές ή τη δολοφονία του νεαρού Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου στο κέντρο της Αθήνας, δείχνοντας πως η κυβέρνηση είχε χάσει τον έλεγχο της κατάστασης, όταν μετά ξέσπασαν μαζικές διαδηλώσεις που ήταν όμοιες με αυτές του 1973. Η διαφορά ήταν πως τώρα δεν συμμετείχαν μόνο οι φοιτητές του Πολυτεχνείου, αλλά η συντριπτική πλειονότητα του πληθυσμού (Καραλής, 2023, σσ. 366-367).

2.6.2 Επισκόπηση της δεκαετίας του 2000 στον κινηματογράφο. Η εδραίωση του ΣΕΚ

Όπως οι βιντεοκασέτες έφεραν την παρακμή στον κινηματογράφο λίγες δεκαετίες νωρίτερα, κοντά στο 2000 ένας νέος παράγοντας έφερε την παρακμή κι αυτός ήταν η εμφάνιση του DVD, κάνοντας ακόμα λιγότερους ανθρώπους να πηγαίνουν στο σινεμά (Καραλής, 2023, σ. 338). Η ανώτερη ποιότητα της εικόνας και η ευκολότερη χρήση των DVD σε σχέση με τις βιντεοκασέτες ευνόησαν τη διανομή, την αγορά, την ενοικίαση και τη διακίνηση των ταινιών.

Το 2000 ο κινηματογράφος μπήκε στην ψηφιακή εποχή. Οι κινηματογραφικές αίθουσες των μεγάλων πόλεων ανακαινίστηκαν κι εξοπλίστηκαν με νέα συστήματα ήχου και εικόνας. Επιπλέον έφτασε και στην Ελλάδα το φαινόμενο των πολυκινηματογράφων. Τα βίντεο κλαμπ που βίωναν τις καλύτερες στιγμές τους τις προηγούμενες δυο δεκαετίες κατέρρευσαν και η βιντεοταινία είχε πια παρακμάσει (Ράμμου, 2024, σ. 42).

Το πρώτο έτος της νέας χιλιετίας ξεκίνησε με μια αύξηση των παραγωγών. Το 2000 και το 2001 κυκλοφόρησαν 68 ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ.⁹⁷ Η αναβίωση των κωμωδιών μπορεί να διαπιστωθεί από τον αριθμό των ταινιών που γυρίζονταν. Αν και είχαν εισπρακτικές επιτυχίες κι έφεραν το κοινό ξανά στον κινηματογράφο, δεν μπορούμε να πούμε ότι έφεραν κάτι τελείως καινούριο. Απλώς ανανέωσαν τη μορφή των παλιών κωμωδιών (Καραλής, 2023, σ. 358). Άλλα θέματα που θίγονταν στις ταινίες είναι η σύγχρονη ζωή, η αποξένωση, ο εγωισμός, η συναισθηματική απόσταση των ζευγαριών, οι εύκολες σχέσεις, η απρόσωπη ζωή της Αθήνας. Η φυγή από την πόλη μοιάζει να είναι και η λύση από τα προβλήματα (Δανιήλ & Κορκοβέλου, χ.χ., σ. 96), όταν κάποτε η λύση ήταν η άφιξη κι αναζήτηση δουλειάς σε αυτή.

Μεταξύ 2005 και 2010 ο ελληνικός κινηματογράφος προσπάθησε να συνεχίσει την ανεξάρτητη πορεία του παρά την οικονομική κρίση. Έγιναν ταινίες με τη συγχρηματοδότηση της ΕΕ ή ορισμένες φορές των ιδιωτικών και δημοσίων καναλιών. Οι

⁹⁷ Λίγο πριν τη νέα δεκαετία, παρουσιάστηκε το *Safe sex* (1999) των Ρέππα-Παπαθανασίου που παρουσίασε αξιοσημείωτο αριθμό εισιτηρίων. Είναι μια φαρσοκωμωδία στο στυλ του παλιού κινηματογράφου, με κωμικούς κι επιθεωρησιακούς διαλόγους κι ερμηνείες, ενώ από την ταινία πέρασαν τηλεοπτικοί και θεατρικοί αστέρες. Το *Safe sex* ξεπεράστηκε σε εισιτήρια μόνο από την *Πολίτικη κουζίνα* (2003) του Τάσου Μπουλμέτη (Σολδάτος, 2020, σσ. 170-175, 191).

κινηματογραφιστές προσπάθησαν να προσεγγίσουν πιο πολύ το διεθνές κοινό με ταινίες που θα προκαλούσαν το ενδιαφέρον του (Καραλής, 2023, σ. 369).⁹⁸

Ο κινηματογράφος, όπως κι άλλα είδη τέχνης, επλήγησαν από τη διαδικτυακή -ή μη-πειρατεία, η οποία έκανε την εμφάνισή της από τα τέλη της προηγούμενης δεκαετίας και θα συνεχιζόταν ανενόχλητη στην Ελλάδα και την επόμενη. Το παράνομο downloading πνευματικών και διανοητικών έργων θα έκανε ζημιά στις παραγωγές τόσο ελληνικών όσο και ξένων έργων.⁹⁹

2.6.3 Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας

Ο Γιάννης Οικονομίδης γεννήθηκε στην Κύπρο το 1967. Ήρθε στην Αθήνα για να σπουδάσει κινηματογράφο το 1987. Ξεκίνησε με ντοκιμαντέρ και ταινίες μικρού μήκους. Το *Σπιρτόκουτο* είναι η πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, ξεκινώντας έτσι μια σειρά παραγωγών ταινιών που δεν έμειναν απαρατήρητες. Οι ταινίες του προβλήθηκαν σε μεγάλα φεστιβάλ στον κόσμο και κάποιες κέρδισαν βραβεία («*Σπιρτόκουτο*': Η ταινία που επαναπροσδιόρισε τον ελληνικό κινηματογράφο», 2022).

Στα έργα του ο Οικονομίδης προτιμάει να αποτυπώνει τον ρατσισμό των χαρακτήρων για τους μετανάστες, τον ανδρικό σεξισμό και τον ακροδεξιό πολίτη, ενώ φαίνονται οι απάνθρωπες εργασιακές συνθήκες των ανθρώπων που δουλεύουν για ένα μεροκάματο (Γεροφώτης, 2023).

Στην ταινία παίζουν, μεταξύ άλλων, ο Ερρίκος Λίτσης, ο Γιώργος Ξυκομηνός και η Ελένη Κοκκίδου. Το *Σπιρτόκουτο* έκανε πρεμιέρα στο ΦΚΘ το 2002 (Γεροφώτης, 2023).

Είναι μια ταινία που ξεχώρισε από ένα σύνολο όχι πετυχημένων ταινιών της εποχής της. Εξερευνά την έντονη συναισθηματική βία. Στην ταινία χρησιμοποιείται η ακραία βία

⁹⁸ Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο Γιώργος Λάνθιμος, ο οποίος έγινε διεθνής σκηνοθέτης συγκρινόμενος με άλλους συναδέλφους του από το εξωτερικό. Είναι αξιοπρόσεκτη η δουλειά του, ενώ η βοήθεια του κράτους είναι ελάχιστη ή μηδαμινή. Παρόμοια ήταν και η υποδοχή του από το ελληνικό κοινό: κάποιοι το μόνο που είχαν να σχολιάσουν, ήταν πως ο Λάνθιμος ήταν ένας δημιουργός βίντεο κλιπ (Μανιάτης, Γιώργος Λάνθιμος: Στην κορυφή με το σπαθί του, 2024, σ. 3).

⁹⁹ Το παράνομο downloading και η χρήση συσκευών αντιγραφής πολυμέσων και η διανομή τους δεν ήταν το μόνο πρόβλημα. Ειδικά στις αρχές της δεκαετίας θα έβρισκε κανείς εύκολα σε κεντρικά σημεία των πόλεων πλανόδιους πωλητές παράνομα αντιγραμμένου πνευματικού υλικού, από μουσική ως κινηματογραφικά-τηλεοπτικά έργα. Άλλες χώρες έλαβαν δραστικά μέτρα για τη μείωση της πειρατείας και σε μεγάλο βαθμό το κατάφεραν με αυστηρούς ελέγχους ή με την υποκίνηση της σωστής κουλτούρας κι ενημέρωσης. Η Ελλάδα καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας εξακολούθησε να μαστίζεται από αυτό το φαινόμενο.

γλώσσα με μια υπαρξιακή αυθεντικότητα που έλειπε από τον ελληνικό κινηματογράφο (Καραλής, 2023, σ. 361).

Το έργο είναι ένα πείραμα του Οικονομίδη που δοκιμάζει την αντοχή και τα νεύρα του θεατή. Ασχολείται με το τι συμβαίνει μέσα σε μια μεσαία οικογένεια ενός πολυπληθούς προαστίου της Αθήνας, του Κορυδαλλού. Οι διάλογοι είναι εκρηκτικοί, ενώ οι προσωπικότητες που εισέρχονται μέσα στο σπίτι σχεδόν αλληλοεξοντώνονται (Σολδάτος, 2020, σ. 188). Το όνομα περιγράφει το πώς οι τέσσερις τοίχοι μοιάζουν με ένα αληθινό σπирτόκουτο γεμάτο σπίρτα έτοιμα να ανάψουν. Η ταινία δεν δείχνει κανένα άλλο μέρος εκτός από το εσωτερικό του διαμερίσματος και την ταράτσα του.

Ο Οικονομίδης επιχείρησε με αυτήν την ταινία να αποτυπώσει την πατριαρχία, τον ρατσισμό, τον εγκλωβισμό μας στα διαμερίσματα, το αδιέξοδο και το πώς βλέπουν οι Έλληνες τις Αλβανίδες γυναίκες. Τα παιδιά της οικογένειας ζουν μέσα στη βία, βρίζουν, προσβάλλουν όποιον τους αντιμιλάει και δεν έχουν αληθινούς φίλους (Λυκούργου, 2022).

Η ταινία μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι έγραψε ιστορία στον ελληνικό κινηματογράφο, γιατί αποτύπωσε εικόνες που ποτέ πριν δεν είχαμε δει κι ακούσαμε πράγματα που ποτέ προηγουμένως δεν είχαμε ακούσει. Είναι μια ταινία που μπαίνει στα καθημερινά ελληνικά σπίτια μιας λαϊκής συνοικίας. Αποκαλύπτει την καταρρέουσα ελληνική οικογένεια που βρίσκεται πολύ μακριά από αυτήν που είχαμε μάθει σε άλλες ταινίες (Παπαγρηγορίου, χ.χ.). Ο Οικονομίδης είναι ίσως ο πρώτος που παρουσιάζει την τοξικότητα και την παθογένεια της ελληνικής οικογένειας, πριν αυτές επιβεβαιωθούν από τον εμβληματικό *Κυνόδοντα* (2009) του Λάνθιμου (Γεροφώτης, 2023).

Η ταινία δείχνει την καθημερινή ζωή ενός μικροαστού, του Δημήτρη (Λίτσης). Είναι ο πατέρας της οικογένειας, που είναι ιδιοκτήτης καφετέριας. Φωνάζει, βρίζει και κατηγορεί τους πάντες. Δεν υπάρχουν φταίχτες κι αθώοι. Γι' αυτόν είναι όλοι ένοχοι κι ο κάθε ένας ρίχνει την ευθύνη στον άλλον (Σολδάτος, 2020, σσ. 188-189). Εν μέσω φριχτού καύσωνα σε ένα τυπικό διαμέρισμα στον Κορυδαλλό έρχεται σε πολύ έντονη αντιπαράθεση, λεκτική και σωματική, με όλα τα μέλη της οικογένειάς του κι όλους όσοι τον επισκέπτονται. Πάθη, ζήλια, επαγγελματικές διαφωνίες ξεδιπλώνονται, αλλά τίποτα δεν τον πτοεί, μέχρι που μια αποκάλυψη από τη γυναίκα του (Κοκκίδου) θα τον αποτελειώσει. Η αποκάλυψη από την ίδια πως το ένα από τα παιδιά του δεν είναι δικό του, είναι το σημείο που θα φέρει τη

μεγαλύτερη έκρηξη (Παπαγρηγορίου, χ.χ.). Στο τέλος ο Δημήτρης θα κάνει πίσω και το σχέδιό του να αναβαθμίσει την καφετεριά του στον Κορυδαλλό σε ένα μπαρ-εστιατόριο με πιάνο ο ίδιος θα το ακυρώσει. Γι' αυτό το σχέδιο είχε λογοφέρει έντονα με όλους τους συνεργάτες του, τη γυναίκα του και τον ανεπρόκοπο γιο του, τον Λουκά.

Η όψη της ελληνικότητας στη συγκεκριμένη ταινία δεν είναι μόνο ο εκρηκτικός χαρακτήρας του Δημήτρη, αλλά όλη η οικογένεια και οι συνεργάτες που όλοι τους λειτουργούν με μεγάλη ένταση. Η γυναίκα του δεν αντέχει άλλο τις συνεχείς εκρήξεις του άνδρα της. Αντιδρά εκδικητικά και λυτρωτικά για την ίδια, φανερώνοντας το μυστικό που έκρυβε χρόνια. Το *Σπιρτόκουτο* εκπροσωπεί σε μεγάλο βαθμό την ελληνική οικογένεια στη σημερινή ελληνική κοινωνία. Η ιστορία της ταινίας επαναλαμβάνεται στην πραγματικότητα μέχρι και σήμερα, καθώς τέτοια συμβάντα γίνονται καθημερινά θέματα στις ειδήσεις, ενώ η ενδοοικογενειακή βία στην ταινία δεν απέχει από όσα διαβάζουμε κι ακούμε σήμερα (Λυκούργου, 2022).

Στοιχείο της ελληνικότητας που αποτυπώνεται στο έργο είναι και το υπερβολικό στρες της ελληνικής καθημερινότητας. Η δουλειά, τα τιμολόγια που περιμένουν, ο κίνδυνος αν θα πετύχει η αναβάθμιση της επιχείρησης ή αν θα χαθούν τα έξοδα της επένδυσης, η απιστία, η ασέβεια, τα νεύρα. Μια ταινία που σχεδόν σε κάθε πρόταση ξεστομίζεται όχι μια, αλλά πολλές βρισιές, σαν το να βρίζει κανείς να είναι η μόνη απάντηση που μπορεί να δώσει στα ερωτήματα και τα αδιέξοδά του, αφού δεν υπάρχει κάτι άλλο -καλύτερο- για να ειπωθεί. Τα νεύρα προκαλούνται από τους εκρηκτικούς χαρακτήρες, από τις διεκδικήσεις καθενός, την αγένεια, την απουσία επικοινωνίας, αλλά και την αφόρητη καλοκαιρινή ζέστη στο ασφυκτικό διαμέρισμα όπου ο κλιματισμός έχει χαλάσει.

2.6.4 Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις

Το *Σπιρτόκουτο* έχει δικαίως καταστεί μια κλασική ταινία του ελληνικού κινηματογράφου του 21^{ου} αιώνα. Η ταινία έφερε στο κοινό όψεις μιας ελληνικότητας που ποτέ πριν δεν υπήρξε σε τέτοιο βαθμό (Δημητρόπουλος, 2022).

Απέσπασε το βραβείο της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου το 2003, ενώ συμμετείχε σε διεθνή φεστιβάλ την ίδια χρονιά (Γεροφώτης, 2023).

2.7 Δεκαετία 2010: Στρέλλα (Πάνος Κούτρας, 2009)

2.7.1 Ελλάδα και κόσμος τη δεκαετία του 2010

Η δεκαετία του 2010 βρήκε την Ελλάδα σε μεγάλη οικονομική ανασφάλεια,¹⁰⁰ αλλά και πρωτόγνωρη κρίση στην πολιτική και την κοινωνία.¹⁰¹ Μέσα σε μια δεκαετία συνέβησαν σχεδόν όσα πράγματα βίωσε η χώρα όλα τα χρόνια μετά τον εμφύλιο.¹⁰² Στην κοινωνία αναδύθηκαν ζητήματα όπως η θέση των μεταναστών, τα εθνικά θέματα, ο ακραίος λαϊκισμός και η παρουσία των σεξουαλικών μειονοτήτων (Καραλής, 2023, σ. 398).

Ο κόσμος τη δεκαετία του '10 παρακολουθούσε με αγωνία την ανάπτυξη τρομοκρατικών οργανώσεων και περιφερειακών πολέμων που προκάλεσαν τη μαζική ροή προσφύγων από χώρες της Αφρικής και της Μέσης Ανατολής προς την Ευρώπη. Η νέα οικονομική δύναμη που αναδύθηκε ήταν η Κίνα και το θέμα που απασχόλησε την παγκόσμια κοινότητα ήταν η κλιματική αλλαγή και τα ζητήματα ταυτότητας και σεξουαλικού προσανατολισμού των ατόμων.

2.7.2 Επισκόπηση της δεκαετίας του 2010 στον κινηματογράφο. Η εμφάνιση του Greek Weird Wave

Το 2010 υπήρχαν περίπου 400 κινηματογράφοι σε όλη τη χώρα, πολλοί από τους οποίους είχαν πια τον χαρακτήρα πολυκαταστήματος. Σε αυτούς υπήρχαν αίθουσες προβολών, παιχνιδιών, εστιατόρια, καφετέριες και χώροι αναψυχής. Αυτό ήταν ένα διεθνές φαινόμενο.

¹⁰⁰ Μετά την παγκόσμια οικονομική κατάρρευση του 2008, όλες οι αδυναμίες της ελληνικής οικονομίας βγήκαν στην επιφάνεια και η ελληνική κοινωνία φτωχοποιήθηκε. Το 2010 η χώρα τέθηκε υπό την εποπτεία του ΔΝΤ και της ΕΕ, κάτι που απέδειξε εμπράκτως την κακοδιαχείριση των δυο παραδοσιακών κομμάτων, ΝΔ και ΠΑΣΟΚ. Χαρακτηριστική ήταν η αποχή του σχεδόν 30% του εκλογικού σώματος, ένα αδιανόητο γεγονός για μια τόσο πολιτικοποιημένη κοινωνία (Καραλής, 2023, σσ. 367-368).

¹⁰¹ Για πρώτη φορά ο ελληνικός λαός ανέδειξε διαφορετικό από τα δυο ισχυρά μέχρι τότε κόμματα, τον ΣΥΡΙΖΑ, ενώ εμφανίστηκαν κόμματα με ακραίες ή λαϊκίστικες ιδεολογίες, κάποια από τα οποία εκλέχθηκαν και μπήκαν στη βουλή, όπως το ακροδεξιό κόμμα της Χρυσής Αυγής.

¹⁰² Η αστάθεια ήταν τέτοια, που η κυβέρνηση άλλαζε πολλές φορές μέσα σε δέκα χρόνια, ενώ η κρίση είχε αρνητικές συνέπειες: χιλιάδες μυριά έφυγαν στο εξωτερικό, τα μνημόνια έκαναν τη χώρα να κυβερνάται από τους δανειστές της κι ο φασισμός κι ο λαϊκισμός άνθισε. Οι σκοτεινές πράξεις του ακροδεξιού μορφώματος βρίσκονται πίσω από εγκληματικές και τρομοκρατικές ενέργειες. Το καλοκαίρι του 2015 διενεργήθηκε το δημοψήφισμα σύμφωνα με το οποίο οι πολίτες αποφάσισαν αν θα επιθυμούσαν η χώρα να εξακολουθήσει να πορεύεται με την ΕΕ ή να την εγκαταλείψει. Παρά το αποτέλεσμα του δημοψηφίσματος, η κυβέρνηση έπραξε το αντίθετο. Στην Ελλάδα επιβλήθηκε σκληρό capital control, περιορίζοντας τις οικονομικές συναλλαγές των πολιτών, προκαλώντας τους συναισθήματα μεγάλης οικονομικής ανασφάλειας κι αδιεξόδου. Το 2018 η Ελλάδα και η ΠΓΔΜ ήρθαν στην πολυσυζητημένη Συμφωνία των Πρεσπών, όπου οι χώρες κλήθηκαν να επιλύσουν τη διαφορά τους στο θέμα της αλλαγής του ονόματος της ΠΓΔΜ. Το 2018 η οργανωτική ανεπάρκεια της χώρας οδήγησε στον θάνατο πάνω από εκατό ανθρώπων σε καταστροφικές πυρκαγιές (Ηλιάδης, 2019). Στα εξωτερικά ζητήματα η Ελλάδα είχε επιπλέον να αντιμετωπίσει τις προκλήσεις και τις απειλές της Τουρκίας με τις πάγιες εδαφικές διεκδικήσεις της.

Οι κινηματογράφοι αυτοί ανήκαν σε μεγάλες ξένες εταιρίες, οι οποίες διαχειρίζονταν και πρόβαλλαν κυρίως αμερικανικές κι ευρωπαϊκές ταινίες (Καραλής, 2023, σσ. 380-381).

Όταν ξεκίνησε η οικονομική κρίση το 2009, τα διεθνή βλέμματα στράφηκαν στην Ελλάδα και ήθελαν εικόνες από αυτή. Ο κινηματογράφος θα μπορούσε να εξυπηρετήσει αυτόν τον σκοπό (Φραγκόπουλος, 2024, σ. 203). Οι κινηματογραφιστές εγκατέλειψαν τα στούντιο και βγήκαν έξω στους δρόμους με τις σύγχρονες κάμερές τους καταγράφοντας νέες εικόνες από την καθημερινότητα. Αξίζει να αναφερθεί πως η πολιτική δεν ενδιέφερε τόσο τους κινηματογραφιστές (Καραλής, 2023, σ. 343).

Την περίοδο αυτή θα εμφανιζόταν ένα νέο κίνημα που θα αποκαλούνταν «Greek Weird Wave». Αυτό ήταν ένα κίνημα με αμφίσημες αναγνώσεις των ταινιών που το χαρακτήρισαν. Η ταινία που θεωρείται θεμέλιος ταινία του κινήματος είναι ο *Κυνόδοντας* (2009) του Γιώργου Λάνθιμου (Ράμμου, 2024, σ. 43).

Από το 2000 και μετά οι ήρωες των ελληνικών ταινιών ήταν ο μετανάστης, το διεμφυλικό άτομο (Καραλής, 2023, σ. 20), αλλά και οι σεξουαλικές πεποιθήσεις, οι κουίρ ταυτότητες, οι οικογένειες γεμάτες προβλήματα ήταν θέματα που ούτε κατά διάνοια μπορούσαν να παρουσιαστούν τις προηγούμενες δεκαετίες. Ορισμένες φορές όλα αυτά τα θέματα τα συναντάμε μαζί σε ένα έργο (Βούλγαρης, 2024, σ. 11).

Επιπλέον η κριτική και η μελέτη του κινηματογράφου πλέον γινόταν, εκτός από τα περιοδικά, στα διάφορα ιστολόγια, ανοίγοντας διάλογο με θεατές και κάνοντας τη διαδικασία ακόμα πιο δημοκρατική κι απελευθερωμένη (Καραλής, 2023, σ. 236), σε σχέση με το επίπεδο της λογοκρισίας των προηγούμενων δεκαετιών.

2.7.3 Οι συντελεστές, η υπόθεση και οι όψεις της ελληνικότητας της ταινίας

Ο Πάνος Κούτρας γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε κινηματογράφο στο Λονδίνο και στο Παρίσι. Στο ενεργητικό του υπάρχουν ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους και συμμετοχές σε πολλά διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ σε όλον τον κόσμο, κερδίζοντας βραβεία και διακρίσεις (Κυριακός, 2023).

Πριν γίνει αναφορά στους χαρακτήρες της ταινίας, κρίνω ότι θα πρέπει να αναφερθώ πρώτα στην ελληνικότητα της μεγαλούπολης. Κάνοντας μια σύγκριση της Αθήνας της Στέλλας και της Αθήνας της Στρέλλας θα διαπιστώσουμε τη χαοτική διαφορά. Από μια μικρή πόλη γεμάτη ανθρώπινες συνοικίες και μικρά σπίτια με αυλές που βλέπουμε στη Στέλλα, γίνεται

μια τεράστια τσιμεντένια πόλη, γεμάτη μπλοκ κι άσχημες πολυκατοικίες που μοιάζουν με φυλακές μέσα στις οποίες ζουν εκατομμύρια ψυχές. Η Στρέλλα βγαίνει έξω στους δρόμους κι αποτυπώνει τη ρεαλιστική εικόνα.¹⁰³ Η εικόνα της πόλης είναι αποκαρδιωτική: άστεγοι, σειρήνες, συναγερμοί, φασαρία, σκουπίδια. Το δωμάτιο του ξενοδοχείου που αρχικά πηγαίνει ο ένας από τους πρωταγωνιστές είναι ένα θλιβερό μέρος με ακόμα χειρότερη θέα από το παράθυρο. Επίσης μπορούμε να διακρίνουμε την αλλαγή στον κοινωνικό ιστό. Η πόλη δεν έχει πια μόνο Έλληνες κατοίκους (ντόπιους ή εσωτερικούς μετανάστες), αλλά υπάρχουν και μετανάστες από φτωχότερες χώρες, ενδεχομένως χωρίς χαρτιά. Οι δρόμοι είναι γεμάτοι αυτοκίνητα, μέσα μεταφοράς, καυσαέρια, κόρνες.

Στη Στρέλλα παρακολουθούμε τη σχέση δυο περιθωριακών προσώπων, ενός σαρανταπεντάρη πρόσφατα αποφυλακισμένου και μιας εικοσιπεντάχρονης εκδιδόμενη τρανσέξουαλ. Όταν πρωτογνωρίζονται περνάνε την νύχτα μαζί. Είναι ο πατέρας κι ο γιος που άλλαξε την ταυτότητά του (Σολδάτος, 2020, σσ. 229-230). Ο πατέρας είναι ο Γιώργος, που αποφυλακίζεται μετά από δεκαπέντε χρόνια κάθειρξης, και η τρανσέξουαλ είναι η Στρέλλα (το όνομά της, όπως η ίδια φαίνεται να λέει σε κάποια στιγμή στην αρχή του έργου, σχηματίζεται από το «Στέλλα» κι από το «τρέλλα»).

Ο Γιώργος (Γιάννης Κοκιασμένος) είναι η τραγική περίπτωση ενός ανθρώπου που μπήκε στη φυλακή γιατί σκότωσε εκείνον που παρενόχλησε τον γιο του. Μετά την αποφυλάκισή του θα δεχτεί και θα θελήσει να αρχίσει μια σχέση με ένα τρανσέξουαλ άτομο, όμως σοκάρεται όταν διαπιστώνει ότι αυτό το άτομο είναι ο γιος του που προχώρησε σε αυτήν την αλλαγή. Αυτό που έχει ενδιαφέρον στον χαρακτήρα του πατέρα δεν είναι η προτίμησή του να συνευρίσκεται με ένα διεμφυλικό άτομο, αλλά το ότι απογοητεύεται με τις φημολογίες που κυκλοφορούν στο χωριό του πως ο γιος του έγινε τρανσέξουαλ. Θα ήθελε, δηλαδή, άλλοι να κάνουν αυτήν την αλλαγή, όμως όχι ο γιος του.

Η Στρέλλα (Μίνα Ορφανού) είναι το άτομο που από μικρή ηλικία έφυγε από το χωριό της, πήγε στην Αθήνα, άλλαξε τον σεξουαλικό προσδιορισμό της και, μεταξύ άλλων ασχολιών, εργαζόταν κι εργάζεται περιστασιακά ως εκδιδόμενη. Η Στρέλλα έχει ενταχθεί στον κοινωνικό κύκλο των διεμφυλικών ατόμων της Αθήνας και κάνει τη ζωή της, η οποία δεν

¹⁰³ Η κατάσταση αυτή δεν είναι νέα. Υπάρχει από τη δεκαετία του '90. Στην ταινία του '90 (*Βαλκανιζατέρ*) έχουμε παρόμοιες εικόνες της βόρειας επαρχίας κι άλλων κρατών, ενώ στην ταινία του 2000 (*Σπιρτόκουτο*), έχουμε την αποτύπωση της ζωής μιας αθηναϊκής οικογένειας μέσα στο διαμέρισμά της.

είναι εύκολη. Παλεύει, εργάζεται, αντιμετωπίζει ρατσισμό. Σε παιδική ηλικία παρενοχλήθηκε από τον θείο της κι αυτό οδήγησε στη δολοφονία του από τον πατέρα της. Είναι ένα δυναμικό, έξυπνο άτομο που ασχολείται με πολλά πράγματα.

Στην ταινία αποτυπώνεται η ανέχεια και η ποιότητα της καθημερινότητας, αλλά και η ανάγκη για επικοινωνία μεταξύ ανθρώπων που είναι περιθωριοποιημένοι από τη σύγχρονη κοινωνική ζωή (Καραλής, 2023, σσ. 374-375). Έχουμε τεταμένες σκηνές, με τους δυο χαρακτήρες να βρίσκονται και να χτυπιούνται για να ξεθυμάνουν οι πάγιες αμαρτίες. Οι δυο αυτοί άνθρωποι, παρά τη διαφορετική τους πορεία, έρχονται για να ακολουθήσουν έναν κοινό δρόμο (Σολδάτος, 2020, σ. 230).

Η ταινία αφήνει το αναπάντητο ερώτημα εάν ο πατέρας και το τρανσέξουαλ παιδί του θέλουν να είναι ερωτικά, φιλικά ή οικογενειακά μαζί. Πάντως το έργο σηματοδοτεί με το γιορτινό του τέλος τη μετάβαση από το αρνητικό στο θετικό, υπονοώντας μια ελευθερία και μια κοινωνική ανατροπή (Ντελής, 2024, σσ. 198-199). Δείχνει τη μετάβαση σε κάτι νέο, την ανανέωση και την επανάσταση. Η αλλαγή του έτους, τα πυροτεχνήματα, η συνάντηση των φίλων στο σπίτι. Όλοι είναι κεφάτοι και χαρούμενοι. Ο κάθε ένας και η κάθε μια έχουν αποδεχτεί τους υπόλοιπους. Το μικρό κορίτσι που έχει έρθει στο σπίτι επίσης σηματοδοτεί την ανανέωση. Η συνύπαρξη όλων αυτών των ατόμων (πατέρα, τρανσέξουαλ, ετεροφυλόφιλων, ομοφυλόφιλων κι ενός μικρού κοριτσιού, το οποίο όλοι φροντίζουν) θέλει να παρουσιάσει τον νέο τύπο οικογένειας που αναδύεται στην ελληνική κοινωνία. Μια σημερινή οικογένεια δεν είναι μόνο οι βιολογικοί γονείς, αλλά μπορεί να είναι άτομα του ίδιου φύλου, διεμφυλικά άτομα σε ερωτική ή φιλική σχέση. Ένα παιδί μπορούν να το μεγαλώσουν άτομα που δεν είναι οι βιολογικοί γονείς του, κάτι που δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να απορρίπτεται.¹⁰⁴ Το μόνο που χρειάζεται είναι η αγάπη, η φροντίδα κι ο αλληλοσεβασμός. Η ταινία μπορεί πράγματι να θεωρηθεί επαναστατική ως προς τη δομή της νέας οικογένειας.

¹⁰⁴ Μελέτες έχουν δείξει ότι τα παιδιά που μεγαλώνουν σε ΛΟΑΤΚΙ οικογένειες δεν διαφέρουν στην ψυχική ευημερία σε σχέση με παιδιά των ετερόφυλων οικογενειών (Παπαδής, 2024, σ. 10). Διαπιστώνεται από πολυετείς έρευνες ψυχολόγων ότι καμία αρνητική επίδραση στην ανατροφή των παιδιών δεν έχει το φύλο των γονέων (Παπαδοπούλου, 2024, σ. 8). Τα επιστημονικά ευρήματα συγκλίνουν στο ότι οι ομοφυλόφιλοι είναι το ίδιο κατάλληλοι ως γονείς όσο είναι και οι ετεροφυλόφιλοι. Ο σεξουαλικός προσανατολισμός των γονέων δεν έχει καμία αρνητική επίπτωση σε ένα παιδί (Παπαδάτου-Παστού, 2024).

Είναι μια σοβαρή και δυνατή ταινία που λέει τα πράγματα με το όνομά τους, σε ένα θέμα που λίγοι κινηματογραφιστές προηγουμένως τόλμησαν να παρουσιάσουν.¹⁰⁵ Παρότι η ταινία έχει κάποιες ευχάριστες κωμικές στιγμές, δεν είναι κωμωδία, αλλά ένα κοινωνικό δράμα. Η ταινία σπάει τον παλιό άτυπο κανόνα που υποδείκνυε ότι τέτοιοι χαρακτήρες έπρεπε να παρουσιάζονται κωμικά ή γελοιογραφικά.¹⁰⁶ Οι χαρακτήρες που εμφανίζονται δεν είναι χαρακτήρες μιας αστικής τάξης όπως οι παλιότερες ταινίες θέλαν να μας δείξουν, αλλά έρχονται από φτωχά ή υποβαθμισμένα κοινωνικά στρώματα, είναι παιδιά παρατημένα, με γονείς χωρισμένους ή παιδιά που αντιμετώπισαν ρατσισμό και περιθωριοποίηση.¹⁰⁷ Δεν παύουν όμως να έχουν την αξιοπρέπειά τους.

Στην ταινία διακρίνεται η γλώσσα και το λεξιλόγιο των λεγόμενων καλιαρντών. Τα καλιαρντά είναι η γλώσσα που μιλούν κυρίως οι ομοφυλόφιλοι. Μπορεί να θεωρηθεί μειονοτική, γιατί δεν είναι γνωστή σε όλους.¹⁰⁸ Στην ταινία υπάρχουν λέξεις που δεν συνηθίζεται να ακούγονται αλλού, ενώ κάποιες στιγμές ο Γιώργος δεν καταλαβαίνει κάποια λέξη και η Στρέλλα τού εξηγεί τι σημαίνει στη γλώσσα των καλιαρντών.

Στο σημείο αυτό κρίνεται χρήσιμο να γίνει μια επισκόπηση του φαινομένου της κουίρ κουλτούρας. Η λέξη κουίρ (queer) αποδίδεται ως το διαφορετικό από ό,τι ξέρουμε ως τώρα (Ντελής, 2024, σ. 195). Στα ελληνικά σημαίνει «παράδοξο» κι αρχικά η λέξη ήταν

¹⁰⁵ Το 2006 η Έφη Μουρίκη κι ο Βλαδίμηρος Κυριακίδης έκαναν το *Straight story* που παρουσίαζε την ανατροπή της φυσικής τάξης των πραγμάτων. Σε ένα όνειρο όλος ο κόσμος στηρίζεται στις αξίες, τους θεσμούς και τις αρχές της ομοφυλοφιλίας. Οι άνδρες έλκονται από τους άνδρες και οι γυναίκες από τις γυναίκες (Καραλής, 2023, σ. 372).

¹⁰⁶ Μέχρι και τη δεκαετία του '50 η ομοφυλοφιλία θεωρούνταν ένα θέμα ταμπού για την κοινωνία της εποχής. Αργότερα εμφανίστηκε ο ομοφυλόφιλος τύπος σε αποκλειστικά κωμικές ταινίες. Αυτό δεν ήταν τυχαίο, καθώς εκείνη την εποχή ήταν ο μόνος τρόπος ο ομοφυλόφιλος να γίνει αποδεκτός από τον κόσμο, δηλαδή μόνο όταν πρόσφερε γέλιο στους θεατές. Αν ο ομοφυλόφιλος δεν παρουσιαζόταν ως αστεία καρικατούρα, τα συναισθήματα που θα προκαλούσε μπορούσαν να φτάσουν μέχρι και το μίσος. Την περίοδο του ΠΕΚ, τους ομοφυλόφιλους υποδούταν κωμικοί, γιατί αυτή η κωμική διάσταση αποδιδόταν στον ρόλο του ομοφυλόφιλου. Γνωστοί κωμικοί ηθοποιοί που έπαιζαν αυτούς τους ρόλους ήταν ο Τάκης Μηλιάδης, ο Γιάννης Γκιωνάκης, ο Χρόνης Εξαρχάκος κι άλλοι (Διαμαντόπουλος, 2015, σσ. 76-77, 87).

¹⁰⁷ Σχεδόν κανένας από τους κινηματογραφικούς ομοφυλόφιλους ήρωες του παλιού κινηματογράφου δεν προέρχεται από τη λαϊκή τάξη, αλλά εντάσσονται στην αστική ή στην μεγαλοαστική τάξη. Έχουν όλοι καλούς τρόπους συμπεριφοράς ακόμα κι όταν τους προσβάλλουν. Ως επαγγελματίες δείχνουν να έχουν μια επαγγελματική κατάρτιση, ενώ αρέσκονται στο να λένε λέξεις από άλλες γλώσσες, χωρίς να είναι σαφές αν μιλάνε καλά τις γλώσσες αυτές ή απλώς τις μιμούνται (Διαμαντόπουλος, 2015, σ. 277).

¹⁰⁸ Πρόκειται για μια τεχνητή, κατά βάση προφορική διάλεκτο, που δημιουργήθηκε από τους ομοφυλόφιλους για να μπορούν να συνομιλούν αναμεταξύ τους χωρίς να γίνονται αντιληπτοί από τους άλλους. Είναι μια γλώσσα του δρόμου που αποτελεί μίξη πολλών γλωσσών. Λεξιλογικά εντοπίζονται λέξεις και φράσεις, όπως «χρυσό μου», «γλυκέ μου», «καλέ», οι οποίες τείνουν προς τη γυναικεία ομιλία (Διαμαντόπουλος, 2015, σσ. 63-65, 274-275).

ταυτισμένη με την ομοφυλοφιλία, ενώ σήμερα ο όρος άλλαξε κι ως κουίρ θεωρείται κάθε άτομο που δεν εντάσσεται σε κοινωνικά τυποποιημένους ρόλους (Διαμαντόπουλος, 2015, σσ. 54-55). Το κύριο πρόβλημα που αντιμετωπίζει η ομοφυλοφιλία είναι η αντίδραση της κοινωνίας.¹⁰⁹ Στους ομοφυλόφιλους επικρατούσε πάντα έντονη ταξική διάκριση.¹¹⁰ Το πιο αρνητικό χαρακτηριστικό της κοινωνικής αντιμετώπισης των ομοφυλόφιλων είναι ο κοινωνικός στιγματισμός τους, ο οποίος είναι συνήθως προϊόν της άγνοιας και της ομοφοβίας.¹¹¹ Η προκατάληψη είναι επίσης μια συμπεριφορά που βασίζεται σε μη επαρκείς πληροφορίες και είναι καθοδηγούμενη από ομοφοβικές ομάδες.¹¹² Οι ομοφυλόφιλοι δεν θα γλίτωναν την άδικη μεταχείρισή τους στον κινηματογράφο ήδη από τη δεκαετία του '50.¹¹³ Από τη δεκαετία του '80 στον ελληνικό κινηματογράφο μπορεί κανείς να ανιχνεύσει μια αισθητή κρίση του ανδρισμού. Η κρίση του ανδρισμού είχε σαν αποτέλεσμα να βρουν για πρώτη φορά διέξοδο οι ομοφυλοφιλικές και διεμφυλικές ταυτότητες των ατόμων που ανήκουν στην επονομαζόμενη ΛΟΑΤΚΙ κοινότητα.¹¹⁴ Αν και γυρίστηκαν λίγες ταινίες

¹⁰⁹ Η ομοφυλοφιλία δεν είναι ένα σύγχρονο φαινόμενο, αλλά υπάρχει από την αρχαιότητα κι έχει υποστεί μεταβολές. Μεταβολές όμως έχουν υποστεί και οι κοινωνικές αντιλήψεις για την ομοφυλοφιλία. Οι περισσότερες από αυτές τις αντιλήψεις βασίζονται περισσότερο σε πεποιθήσεις που αναπαράγονται στερεοτυπικά. Για πολλά χρόνια η ομοφυλοφιλία αντιμετωπιζόταν ως διανοητική ασθένεια κι επιστρατεύτηκε μέχρι και η επιστήμη με σκοπό να χαρακτηριστούν αυτά τα άτομα ανισόρροπα έως και παράνομα (Διαμαντόπουλος, 2015, σσ. 20-21, 31, 57-58).

¹¹⁰ Για τους αστούς ομοφυλόφιλους κάποια αποδοχή υπήρχε, ειδικά μέσα από επαγγέλματα, όπως συγγραφείς, δημοσιογράφοι, καλλιτέχνες, άνθρωποι του θεάτρου κι άλλα. Αυτό όμως δεν ίσχυε για τους ομοφυλόφιλους που ανήκαν στις χαμηλές κοινωνικές τάξεις. Η κοινωνία τους περιθωριοποιούσε άμεσα. Ο μόνος τρόπος για να ενταχθούν στην κοινωνία ήταν μέσω της γελοιοποίησης τους (Διαμαντόπουλος, 2015, σσ. 26-27).

¹¹¹ Η ομοφοβία μπορεί να εμφανίζεται με συναισθήματα όπως το μίσος, η αηδία, η περιφρόνηση και το άγχος. Οι περισσότεροι άνθρωποι αντιμετώπιζαν τον ομοφυλόφιλο ως μη φυσιολογικό. Σε μια οικογένεια ένας ανάπηρος μπορεί να αντιμετωπίσει μεγαλύτερη κατανόηση και υποστήριξη γιατί μπορεί να μη θεωρηθεί υπεύθυνος για την κατάστασή του, ενώ ο ομοφυλόφιλος είναι υπεύθυνος για την «επιλογή που έκανε» (Διαμαντόπουλος, 2015, σσ. 41-49).

¹¹² Η γυναικεία ομοφυλοφιλία, για παράδειγμα, βρίσκεται σε χειρότερη θέση από την ανδρική γιατί αντανακλάται ακόμα κι εκεί η άδικα ανώτερη θέση των ανδρών στην κοινωνία. Έτσι, μεταξύ ανδρικής και γυναικείας ομοφυλοφιλίας πάλι επικρατεί η ανδροκρατούμενη προκατάληψη (Διαμαντόπουλος, 2015, σσ. 53-54).

¹¹³ Η υπερβολική έκθεση κι απεικόνιση της ταυτότητάς τους στον κινηματογράφο δεν είχε σχέση με την πραγματικότητα, όπου προσπαθούσαν να κρύψουν την ομοφυλοφιλία τους. Στις παραγωγές κωμικών ταινιών μεταξύ 1955 και 1975 η φιγούρα του ομοφυλόφιλου είναι πολύ συγκεκριμένη: είναι ένας τύπος που κάνει αισθητή την παρουσία του, είτε πολύ χαρωπός όπου κάνει τους άλλους να γελούν, είτε κακεντρεχής κάνοντας σαρκαστικά σχόλια για τους υπόλοιπους. Η εμφάνισή του ξεχωρίζει, είναι θηλυπρεπής κι ασκεί συγκεκριμένα επαγγέλματα, όπως για παράδειγμα καλλιτέχνες, κομμωτής, μόδιστρος κι άλλα σχετικά με τη γυναικεία ομορφιά ή την τέχνη. Η σεξουαλικότητα των ομοφυλόφιλων στον κινηματογράφο τονίζεται με υπερβολές, σε αντίθεση με την πραγματικότητα όπου εκεί γίνεται προσπάθεια απόκρυψής της. Αυτό δείχνει πόσο επιτηδευμένη και «στημένη» είναι η αρνητική εικόνα που δημιουργείται εναντίον τους (Διαμαντόπουλος, 2015, σσ. 86-88, 273-278).

¹¹⁴ Εξαιτίας της δικτατορίας, η ελληνική κοινωνία δεν βίωσε ποτέ το κίνημα της σεξουαλικής απελευθέρωσης, που σε άλλες χώρες κλόνησε το κοινωνικό κατεστημένο. Μια ταινία που εγκαινίασε το νέο βλέμμα για τη

γύρω από τα άτομα που ανήκουν σε αυτήν την κοινότητα, η *Στρέλλα* αποτελεί την ταινία-ορόσημο για την απεικόνιση τους.

2.7.4 Επίδραση κι απήχηση της ταινίας. Διακρίσεις κι αντιδράσεις

Η *Στρέλλα* έπρεπε να έρθει αντιμέτωπη με την πατριαρχική κοινωνία, τα ανδρικά στερεότυπα και τις φοβίες της αρρενωπότητας γύρω από τις κουίρ ταυτότητες (Καραλής, 2023, σ. 374). Η *Στρέλλα* αποτελεί την πιο σημαντική κουίρ ταινία στο ελληνικό σινεμά, ειδικά σε μια δεκαετία ρευστότητας, εθνικών ιδεολογημάτων και συλλογικής ηττοπάθειας (Ντελής, 2024, σ. 198). Το περιεχόμενο της ταινίας ταραάζει τα νερά της συντηρητικής ελληνικής κοινωνίας, που συνήθως αντιτίθεται σε άτομα μιας κοινότητας που δεν γίνεται εύκολα αποδεκτή και πιο συγκεκριμένα στην κουίρ κουλτούρα. Σε αυτήν την κουλτούρα θα προστεθούν κι άτομα που οι προτιμήσεις τους είναι κάτι το εντελώς καινούριο και διαφορετικό, για να διαμορφωθεί έτσι η επονομαζόμενη ΛΟΑΤΚΙ κοινότητα. Αυτοί είναι και οι λόγοι από τους οποίους προκύπτει το φαινόμενο της ομοφοβίας, το οποίο δεν είναι βέβαια κάτι καινούριο στην Ελλάδα.

Η παγκόσμια πρεμιέρα της *Στρέλλας* έγινε στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου και συμμετείχε σε περισσότερα από πενήντα φεστιβάλ σε πολλές χώρες. Βραβεύτηκε ως η καλύτερη ταινία στο LGBT Film Festival του Τελ Αβίβ και στο Gay and Lesbian Film Festival του Όσλο. Κέρδισε διάκριση καλύτερης ηθοποιού (Ορφανού) σε φεστιβάλ της Λισαβόνας και του Μπιλμπάο και τέσσερα Βραβεία της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου το 2010 (Κυριακός, 2023).¹¹⁵

κατανόηση του ανδρισμού ήταν ο *Άγγελος* (1982) του Γιώργου Κατακουζηνού. Διερευνούσε τη μοίρα και την εικόνα των ομοφυλόφιλων στην ελληνική κοινωνία, μια πραγματικότητα που μέχρι τότε παρέμενε ταμπού, καθώς ο ομοφυλόφιλος παρουσιάζεται ως καρικατούρα σε φαρσοκωμωδίες. Με εξαίρεση το *Vortex* (1967) του Νίκου Κούνδουρου, δεν υπήρξε άλλη θετική αναπαράσταση των ομοφυλόφιλων και της ομοφυλοφιλίας στον ελληνικό κινηματογράφο. Η ταινία μικρού μήκους *Μπέττυ* (1979) του Δημήτρη Σταύρακα είναι ένα ντοκιμαντέρ για τη ζωή ενός τρανσέξουαλ. Η ταινία έφερε το τότε ελληνικό κοινό αντιμέτωπο με μια άβολη άποψη για την ανδρική σεξουαλικότητα (Καραλής, 2023, σσ. 268-269, 286-287). Η κοινωνία έχει περιθωριοποιήσει τα άτομα αυτά γιατί δεν τα κατανοεί και της φαίνονται παράξενα, παράδοξα και, κάποιες φορές, ανώμαλα (Διαμαντόπουλος, 2015, σ. 63). Η Ελλάδα προχωράει, αλλά ακόμα με αργούς ρυθμούς. Μέσα στο 2024 είχαμε εικόνες έκφρασης μίσους απέναντι σε άτομα της ΛΟΑΤΚΙ κοινότητας, που δείχνουν πως είμαστε ακόμα στην αρχή αυτού του δρόμου. (Μανιάτης, Οι αγέλες του Σαββατοκύριακου, 2024, σ. 3). Το πιο ανησυχητικό είναι πως η επίθεση έγινε από νεαρά άτομα, κάτι που δείχνει πως για την πλήρη αποδοχή του διαφορετικού πρέπει να γίνει σκληρότερη δουλειά και να υπάρξει πιο οργανωμένη παιδεία εκ μέρους της κοινωνίας και των αρμόδιων υπηρεσιών κι αρχών.

¹¹⁵ Βλ. υπερσύνδεσμο «Βιογραφικό».

Η *Στρέλλα* κέρδισε τις εντυπώσεις μαζί με την ταινία του Λάνθιμου, *Κυνόδοντας* (Σολδάτος, 2020, σ. 227).¹¹⁶ Προβλήθηκε στο πανόραμα του φεστιβάλ Βερολίνου και σημάδεψε το 2009 ως μια πολύ δημιουργική χρονιά (Ανδρεαδάκης, 2024, σσ. 217-218).¹¹⁷

2.8 Συμπεράσματα 1950-2010 και δεκαετία 2020: το σήμερα και το αύριο στον ελληνικό κινηματογράφο

2.8.1 Συμπεράσματα 1950-2010

Τα συμπεράσματα της εργασίας αυτής είναι πως η ελληνικότητα μέσω των κινηματογραφικών εικόνων ανά δεκαετία δείχνει ότι μπορεί να εξελίσσεται κι εν τέλει να ακολουθεί την πρόοδο. Καμία σχέση δεν είχε η ελληνική κοινωνία και τα στερεότυπά της το 1950 με αυτά που βλέπουμε το 2010. Σε πολλές περιπτώσεις η νοοτροπία που υιοθετούσε η κοινωνία μας μια δεκαετία ήταν αυτή που πριν την απέρριπτε ως απαράδεκτη κι επικίνδυνη, με τον φόβο ότι θα αλλοιωνόταν οι αξίες μας και θα μας οδηγούσε σε κάτι καταστρεπτικό. Αυτό θα μπορούσε να γίνει ένα μάθημα που θα μας βοηθήσει να έχουμε την πεποίθηση ότι μπορούμε ως κοινωνία να αποβάλλουμε τον φόβο και να τολμούμε περισσότερο.

Η Ελλάδα ήταν μια κλειστή κοινωνία που προσπαθούσε να ακολουθήσει τα χνάρια του δυτικού πολιτισμού και σε αυτό συνάντησε σφοδρές αντιδράσεις από την κοινωνία, τα

¹¹⁶ Το 2009 ο Λάνθιμος παρουσίασε την ταινία *Κυνόδοντας* και χάραξε ένα νέο δρόμο, προκαλώντας αρκετές αντιφατικές συζητήσεις, αποφέροντας όμως βραβεία και διακρίσεις (Σολδάτος, 2020, σ. 227). Στις 18 Μαΐου 2009 στο κορυφαίο φεστιβάλ Καννών, έγινε η παγκόσμια πρεμιέρα της ταινίας. Η βράβευση της ταινίας, η υποψηφιότητα για το Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας, καθώς και η μετέπειτα πορεία του δημιουργού της έφτιαξαν το όνομα ενός σκηνοθέτη, που θα είχε την αναγνωρισμένη πορεία που απέκτησε στη συνέχεια (Φραγκόπουλος, 2024, σ. 203). Ο *Κυνόδοντας* του Λάνθιμου είναι μια ζοφερή παραβολή για την οικογένεια ως τόπο επιβολής της εξουσίας. Η ταινία απεικονίζει τις ακραίες μορφές κυριαρχίας που μπορούν να επιβάλουν οι οικογενειακές δομές στα παιδιά τους. Κέρδισε ευρεία διεθνή αναγνώριση κι εξέφρασε κάτι εντελώς διαφορετικό (Καραλής, 2023, σ. 376). Ο *Κυνόδοντας* δεν έμοιαζε με καμία από όσες είχαμε δει μέχρι τότε. Είναι μια πολιτική παραβολή για τις καταπιεστικές οικογενειακές δομές (Ανδρεαδάκης, 2024, σ. 216).

¹¹⁷ Η επιτυχία της *Στρέλλας* σε συνδυασμό με τον *Κυνόδο* ήταν ο καταλύτης που ώθησε τους σύγχρονους Έλληνες κινηματογραφιστές να δημιουργήσουν τους «Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη», μια ενέργεια με στόχο να φέρει αξιοκρατία, ισότητα και διαφάνεια στο ελληνικό σινεμά που έπασχε τη περίοδο εκείνη από τη φθορά. Μια κίνησή τους ήταν η μη αποστολή ταινιών στο ΦΚΘ εκείνη τη χρονιά, ως άρνηση της βράβευσης των ταινιών από κρατικά βραβεία ποιότητας του Υπουργείου Πολιτισμού (Φραγκόπουλος, 2024, σ. 204). Οι «Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη» είναι μια συλλογική κίνηση περίπου διακοσίων Ελλήνων σκηνοθετών, κινηματογραφιστών, παραγωγών και σεναριογράφων που προσπαθούν να λύσουν προβλήματα που ταλανίζουν το χώρο (Ανδρεαδάκης, 2024, σ. 219).

στερεότυπα, την Εκκλησία, τον λαϊκισμό, τους πολιτικούς και τη λογοκρισία που αυτοί επέβαλαν.

Η εργασία παρακολούθησε την πρόοδο και την εξέλιξη σε κάποια φαινόμενα, όπως για παράδειγμα η αστυφιλία που σημάδεψε την εποχή μετά τον εμφύλιο. Η Αθήνα, όταν γυρίστηκε η *Στέλλα*, ήταν μια μικρή πόλη με χωματόδρομους, γεμάτη όμορφες γειτονιές με μικρά σπίτια. Σε αυτήν έβλεπε κανείς απλούς, φτωχούς και ζεστούς ανθρώπους που λίγο πολύ γνωρίζονταν όλοι μεταξύ τους και μοιράζονταν τις χαρές και τις πίκρες τους. Όταν γυρίστηκε η *Στρέλλα*, η Αθήνα ήταν πια μια απρόσωπη μεγαλούπολη με πολλά θορυβώδη οχήματα, που στους δρόμους της κανείς δεν γνώριζε κανέναν, όλοι βιάζονταν, υπήρχε φασαρία, νευρικότητα, ρύπανση. Η ζωή της Ελληνίδας και του Έλληνα κάποτε ήταν πιο απλή. Μπορεί να μην είχαν πολλά αγαθά στην κατοχή τους, όμως ήταν πιο ευτυχισμένοι κι ανέμελοι (*Στέλλα*, *Ζορμπάς*) σε σχέση με τους ανθρώπους που βλέπουμε στο *Σπιρτόκουτο* ή στη *Στρέλλα*. Οι Έλληνες μεταμορφώθηκαν. Από απλοί και φιλότιμοι άνθρωποι που για μια καλύτερη ζωή θα μετανάστευαν και θα άφηναν τον τόπο τους και την οικογένειά τους (*Αναπαράσταση*) έγιναν εχθρικοί απέναντι σε συνανθρώπους τους που επίσης έγιναν κι αυτοί μετανάστες στην Ελλάδα (*Σπιρτόκουτο*) κι απέναντι στους γειτονικούς λαούς (*Βαλκανιζατέρ*). Ο ρατσισμός και η αρνητική αντίληψη που έχει η οπισθοδρομική σε αυτές τις περιπτώσεις ελληνική κοινωνία προς το διαφορετικό, μπορεί επίσης να φανεί σε όσα έχουν μελετηθεί γύρω από τη *Στρέλλα*, για ένα θέμα που ενδεχομένως σε λίγα χρόνια να θεωρείται αποδεκτό από την πλειονότητα των Ελλήνων, δηλαδή τη διαφορετικότητα ως προς τον σεξουαλικό προσδιορισμό. Το θέμα που απασχολεί τη *Στρέλλα* ούτε κατά διάνοια θα μπορούσε να υπάρχει στην ελληνική κοινωνία την εποχή του *Ζορμπά*, της *Αναπαράστασης* ή ακόμα και της *Στέλλας*, που πράγματι ήταν μια επαναστατική για την τότε ανδροκρατούμενη κοινωνία ταινία, σχετικά με τη θέση της γυναίκας που τολμάει να συγκρουστεί για να μην είναι υποταγμένη στον άνδρα.

Τέλος, από την παρούσα εργασία συμπεραίνεται ότι το χαρακτηριστικό της ελληνικής κοινωνίας είναι η αντίδραση στην ανανέωση, που στο τέλος όμως θα γίνει αποδεκτή. Τα στερεότυπα, η πολιτική, η λογοκρισία, ο ρατσισμός και η απόρριψη κάθε τι νέου βρίσκονται εδώ πάντοτε για να εμποδίσουν την εξέλιξη, όμως στο τέλος επικρατεί η πρόοδος. Όχι γιατί είναι φυσικό η πρόοδος να έρχεται από μόνη της, αλλά επειδή οι ίδιοι οι άνθρωποι κάποτε

την επιβάλλουν με την ανοιχτόμυαλη και προοδευτική θέση που αποκτούν και, φυσικά, με τη θέλησή τους.

2.8.2 Το σήμερα και τι να περιμένουμε στο μέλλον

Τα τελευταία χρόνια οι κινηματογραφιστές στην Ελλάδα αναγεννούν τον κινηματογράφο με νέες θεματικές και με ανανεωμένη την αίσθηση της εθνικής ταυτότητας, δημιουργώντας ένα πολύπλοκο μωσαϊκό της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας (Φραγκόπουλος, 2024, σ. 203).

Η πανδημία του κορονοϊού στις αρχές του 2020 οδήγησε σε πολύμηνο κλείσιμο των κινηματογράφων, τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό, αναστέλλοντας τις κινηματογραφικές παραγωγές (Ράμμου, 2024, σ. 45). Σήμερα δεν είμαστε ακόμα σε θέση να γνωρίζουμε πολλά για τη σύνθεση των θεατών, καθώς δημογραφικά η Ελλάδα έχει αλλάξει τελείως το πρόσωπό της σε σχέση με τις προηγούμενες δεκαετίες.¹¹⁸ Οποσδήποτε το κοινό είναι πιο εκπαιδευμένο κι έμπειρο κινηματογραφικά (Καραλής, 2023, σ. 381), καθώς έχει πρόσβαση σε έναν τεράστιο όγκο κινηματογραφικών έργων, εγχώριων και ξένων, σε σχέση με τις παλιότερες γενιές.

Αν και η μάχη με την τηλεόραση έχει κριθεί -και νικήτρια είναι η δεύτερη- συνεχίζονται να παράγονται αρκετές ταινίες και ντοκιμαντέρ, ενώ ο κινηματογράφος δείχνει να μπορεί να σταθεί και να αντιμετωπίζει τις προκλήσεις, όποτε αυτές παρουσιάζονται. Ένα νέο δεδομένο, το οποίο έχει λίγο καιρό που παρουσιάστηκε, είναι η θέαση και διανομή των ταινιών σε νέα μέσα, όπως τα συνδρομητικά κανάλια, οι online πλατφόρμες ταινιών και σειρών, οι σελίδες προβολής βίντεο και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (Καραλής, 2023, σσ. 387-389).

Το νέο ρεύμα δεν ενδιαφέρεται για στερεότυπα που απασχολούσαν τους κινηματογραφιστές παλιά, σχετικά με το πού ανήκει η Ελλάδα. Είναι πιο απελευθερωμένο, παραδέχεται τις παλιές του ατέλειες και δείχνει να περνάει μια αναγέννηση (Καραλής, 2023, σ. 390). Οι πρόσφατες ελληνικές ταινίες βραβεύονται σε όλα τα διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ. Οι περισσότερες από αυτές δεν βρίσκουν καλή ανταπόκριση

¹¹⁸ Αυτό που δεν γνωρίζουμε είναι η κατάσταση με τους μετανάστες, καθώς μεγάλο πια κομμάτι του πληθυσμού μας (περίπου 15%) είναι άλλης καταγωγής και θα ήταν καλό να γνωρίζαμε αν αυτοί πάνε στον κινηματογράφο και τι είδους έργα παρακολουθούν (Καραλής, 2023, σ. 382).

στην Ελλάδα, επειδή ο κόσμος προτιμάει ακόμα άλλου είδους ταινίες, δημιουργώντας το παράδοξο πως η Ελλάδα στο εξωτερικό τα πάει καλύτερα από το εσωτερικό (Φραγκόπουλος, 2024, σσ. 208-209). Ο Έλληνας έτσι κι αλλιώς είχε πάντα μια καχυποψία για το εγχώριο προϊόν και τον διακατείχε μια ξενομανία ή μια ηττοπάθεια απέναντι σε ό,τι έρχεται από έξω, αμφισβητώντας άδικα πολλές φορές την δική μας ικανότητα.

Οπωσδήποτε πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη πως ένα μεγάλο πρόβλημα στον ελληνικό κινηματογράφο είναι η όπως πάντα ελλιπής χρηματοδότηση (Φραγκόπουλος, 2024, σσ. 211-213). Η οικονομική κατάσταση του κοινού είναι ένα ακόμα ζήτημα. Μετά από μια πολυετή οικονομική κρίση, το κατά πόσο οι Έλληνες διαθέτουν μέρος από τα περιορισμένα χρήματά τους για να πηγαίνουν στον κινηματογράφο και πόσες φορές τον επισκέπτονται μέσα σε έναν χρόνο είναι κάτι που πρέπει να διερευνηθεί. Η σύγκριση με χώρες τις ΕΕ, πάντως, δείχνει ότι πηγαίνουμε σήμερα λιγότερο στον κινηματογράφο (Καραλής, 2023, σ. 382).

Οι περισσότερες κινηματογραφικές αίθουσες έχουν κλείσει. Η ταχύτατη ανάπτυξη της τεχνολογίας και η δυνατότητα εύκολης πρόσβασης στο ίντερνετ, όπου βρίσκουν οι άνθρωποι ταινίες και ντοκιμαντέρ της προτίμησής τους οποιαδήποτε ώρα, μάλλον θα εμποδίσει και στο μέλλον τη μεγάλη προσέλευση του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες και θα αποθαρρύνει παραγωγούς και σκηνοθέτες για δημιουργία νέων ταινιών. Αυτές θα είναι λιγότερες και για λίγους φανατικούς φίλους του κινηματογράφου.

2.8.3 Οι όψεις της ελληνικότητας στο θέμα του δημιουργικού μέρους

Στο πρωτότυπο κινηματογραφικό σενάριο που ακολουθεί στο δημιουργικό μέρος (κεφάλαιο 3) γίνεται προσπάθεια να αποτυπωθεί ένα κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του 2020. Το σενάριο δραματοποιεί τη ζωή μιας παρέας συμμαθητών της Γ' γυμνασίου σε ένα σχολείο υποβαθμισμένης συνοικίας της Θεσσαλονίκης. Στην περιοχή αυτή ζουν οικογένειες διαφόρων προελεύσεων, όπως μετανάστες, πρόσφυγες προερχόμενοι από τον πόλεμο στην Ουκρανία και παιδιά ντόπιων λαϊκών και φτωχών οικογενειών.

Τα γεγονότα της ιστορίας διαδραματίζονται μεταξύ άνοιξης και καλοκαιριού του 2024. Η ταινία εστιάζει στην καθημερινότητα της Ερίσα, μιας μαθήτριας που είναι κόρη μεταναστών από την Αλβανία κι έχει γεννηθεί στη Θεσσαλονίκη. Η Ερίσα κάνει παρέα με συμμαθητές και συμμαθήτριες που μπλέκουν με τον υπόκοσμο και τις κακές συνήθειες,

κάνουν «τραβηγμένα» για την ηλικία τους πράγματα ή, αν μπορώ να το θέσω αλλιώς, κάνουν πράγματα που οι κοινωνικές συμβάσεις απαγορεύουν ειδικά στην ηλικία τους (κάπνισμα, άτμισμα, ναρκωτικά, αλκοόλ, ξενύχτια, σεξ, άσχημο λεξιλόγιο, οδήγηση μηχανών, παραβατικότητα, κλοπές) κι εμφανίζονται φαινόμενα που παλιότερα ήταν απίθανο να συμβούν (ανταλλαγές ερωτικών συντρόφων, ομοφυλοφιλία, βιντεοσκόπηση ερωτικών στιγμών και διακίνησή τους μέσω κινητών με ή χωρίς συναίνεση ή πώλησή τους για κέρδος, αφοσίωση στις οθόνες των κινητών). Οι περισσότεροι και περισσότερες της παρέας είναι παιδιά που έχασαν μια φορά τουλάχιστον τη σχολική χρονιά (απουσίες, κακοί βαθμοί και διαγωγή), γι' αυτό και η ηλικία τους είναι προχωρημένη σε σχέση με τους υπόλοιπους συμμαθητές τους.

Εκτός από την Ερίσα εξετάζονται οι περιπτώσεις δευτερευόντων χαρακτήρων. Κάποιοι την παρασύρουν, άλλοι προσπαθούν να την βοηθήσουν. Το σενάριο θέλει να θίξει το αδιέξοδο στο οποίο πολλές φορές φτάνουν τα νέα παιδιά και την έλλειψη εμπιστοσύνης, αγάπης και υποστήριξης από τα κοντινά τους πρόσωπα, τις ψυχικές και βιολογικές τους ανάγκες και τη βιασύνη τους να ζήσουν σαν μεγαλύτεροι από την πραγματική τους ηλικία.

Επίσης θέλησα να αποτυπώσω την εικόνα μιας υποβαθμισμένης περιοχής μεγάλης ελληνικής πόλης, με τα άσχημα κτίρια, τις αλάνες με τα παλιοσίδερα και τα παρατημένα οχήματα, τα βιομηχανικά κτίρια και την εγκληματικότητα το βράδι. Η ελληνική πόλη δεν είναι πια η ήσυχη πόλη με τις γειτονιές που βλέπαμε μέχρι το 1990, όπου όλοι γνωρίζονται μεταξύ τους και υπήρχε εθνική ομοιογένεια, αλλά μια απρόσωπη πόλη, με φασαρία, άγνωστους ανθρώπους από πολλές περιοχές του κόσμου, με το έγκλημα να είναι παρόν.

Αν και είναι μια ιστορία συμμαθητών, το σενάριο δεν δείχνει μόνο σκηνές από το σχολείο, αλλά και της ζωής εκτός αυτού, στον δρόμο, σε σπίτια, σε κλαμπ, σε μια ανολοκλήρωτη εδώ και χρόνια πολυκατοικία που τα παιδιά πηγαίνουν εκεί για να περάσουν την ώρα τους και να κάνουν τις «παρατυπίες» τους, κρυφά από τον υπόλοιπο κόσμο.

Ονόμασα την ταινία *Ερίσα*, θέλοντας να προσθέσω άλλο ένα όνομα μετά τη *Στέλλα* και τη *Στρέλλα*. Η *Στέλλα* ήταν μια Ελληνίδα γυναίκα που επαναστάτησε σε μια πατριαρχική κοινωνία, η *Στρέλλα* ήταν η τρανσέξουαλ γυναίκα που έσπασε τους τότε δεσμούς της σεξουαλικότητας. Η *Ερίσα* συμβολίζει την νέα γενιά παιδιών, που κάποια προέρχονται από μετανάστες γονείς, δεν έχουν τα παραδοσιακά ελληνικά ονόματα, είναι όμως Ελληνίδες κι

Έλληνες. Ανήκουν στην ίδια κοινωνία και κάνουν την ίδια ζωή. Η Ερίσα -και κάθε Ερίσα- μιλάει άπταιστα ελληνικά, γιατί εδώ γεννήθηκε και μεγάλωσε. Τίποτα δεν την κάνει διαφορετική από τα παιδιά «ελληνικών» οικογενειών. Αν και κατάγεται από άλλη χώρα άλλης θρησκείας και πολιτισμού, θα ακολουθήσει τα ενδιαφέροντα των «ντόπιων» φίλων της, γιατί αυτό είναι που θέλει. Οι φίλοι της, αν και παιδί μεταναστών, την έχουν αποδεχτεί ισότιμα, κάτι που τις προηγούμενες δεκαετίες δεν συνέβαινε πάντα. Θέλω έτσι να δείξω ότι η κοινωνία μας έχει απορροφήσει κι ενσωματώσει αυτούς τους ανθρώπους που παλιότερα απέρριπτε. Τα παιδιά αυτά αποτελούν μέρος της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας που είναι πιο πολυεθνική από ποτέ και πάνω σε αυτά θα χτιστεί το μέλλον της.

Τέλος, θα ήθελα να δηλώσω πως το σενάριο του δημιουργικού μέρους αποτελεί προϊόν μυθοπλασίας. Τυχόν γεγονότα και λεγόμενα που μπορεί να φανούν ενοχλητικά, προσβλητικά, υβριστικά, ρατσιστικά και σεξιστικά εξυπηρετούν μόνο τον σκοπό της μυθοπλασίας. Τα πρόσωπα, τα ονόματα και οι καταστάσεις είναι φανταστικά κι οποιαδήποτε ομοιότητα είναι συμπτωματική και δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

3 Δημιουργικό μέρος

ΕΡΓΑΣΙΑ

Σενάριο

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΙΣΑΑΚΙΔΗΣ

2024

ΕΣ-ΕΕ. ΤΑΞΗ / ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΣΧΟΛΕΙΟΥ – ΔΡΟΜΟΣ. ΜΕΡΑ

Το πλάνο ανοίγει απότομα μέσα στην τάξη από τη γωνία της πόρτας με τη συνοδεία ΦΑΣΑΡΙΑΣ των παιδιών. Τα παράθυρα είναι κλειστά, οι κουρτίνες ανοιχτές και το εξωτερικό φως δείχνει ότι έχει συννεφιά.

Φαίνεται η ΚΥΡΙΑ ΣΤΑΘΗ (48) όρθια στον πίνακα με έναν μαρκαδόρο και να γράφει. Διακρίνονται μαθηματικά και γεωμετρικά σύμβολα στον πίνακα.

Το πλάνο γυρίζει προς τα παιδιά της τάξης. Στην αίθουσα βρίσκονται περίπου 25 παιδιά (15-16 ετών). Σχεδόν όλα τα θρανία είναι συμπληρωμένα. Τα παιδιά κάθονται στενά μεταξύ τους. Από τις καρέκλες τους κρέμονται μπουφάν και τσάντες.

Η κ. Στάθη δείχνει να αγωνίζεται να ΜΙΛΑΕΙ ΔΥΝΑΤΑ για να μην την καλύπτουν οι μαθητές.

ΚΥΡΙΑ ΣΤΑΘΗ

(δείχνοντας με τον μαρκαδόρο τον πίνακα)

Αν τρεις ή περισσότερες παράλληλες τέμνουν δυο άλλες ευθείες, τα τμήματα εδώ είναι ανάλογα προς αυτά εδώ.

Με την κ. Στάθη να ακούγεται στο βάθος να ΕΞΗΓΕΙ, το πλάνο δείχνει τη γωνία πίσω. Εκεί κάθονται η ΕΡΙΣΑ (16), η ΝΑΣΙΑ (16), η ΛΕΝΑ (15) κι ο ΝΙΚΟΣ (16).

Η Ερίσα έχει καστανόξανθο ίσιο μακρύ μαλλί και φακίδες και δείχνει ψηλότερη από τις φίλες της. Το δέρμα της είναι ανοιχτόχρωμο.

Η Νάσια και η Λένα είναι μελαχρινές κι έχουν ίσιο μαλλί. Η Λένα φοράει πολλά σκουλαρίκια, κρίκους και piercing σε πολλά σημεία των αφτιών της, στη μύτη, στα χείλη. Η Νάσια και η Λένα έχουν βαμμένα χείλη.

Ο Νίκος έχει ξυρισμένο μαλλί στα πλάγια, κοντό μαλλί στην κορυφή και φοράει σκουλαρίκια και στα δυο αφτιά.

Ο Νίκος πετάει μια μπάλα από χαρτί σε μπροστινό συμμαθητή του. Η Ερίσα, η Λένα και η Νάσια ΓΕΛΑΝΕ. Η κ. Στάθη γυρίζει και τους κοιτάζει άγρια.

Το πλάνο δείχνει τον σχολικό διάδρομο έξω από μια πόρτα. Η πόρτα γράφει «Γ3». Η πόρτα ΑΝΟΙΓΕΙ ΑΠΟΤΟΜΑ και οι τέσσερις μαθητές βγαίνουν γελώντας με τις τσάντες τους. Κλείνουν την

πόρτα ΔΥΝΑΤΑ, με ασέβεια και φεύγουν γρήγορα. Η πόρτα ανοίγει ξανά και βγαίνει η κ. Στάθη.

ΚΥΡΙΑ ΣΤΑΘΗ

Χωρίς τα πράγματά σας.

Οι μαθητές την αγνοούν, προχωρούν βιαστικά και κατεβαίνουν τις σκάλες. Ο Νίκος κατεβαίνει κάνοντας τσουλήθρα στο κάγκελο της σκάλας.

Από μια αίθουσα που έχει ανοιχτή πόρτα βγαίνει ο ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ (54). Κοιτάει τα παιδιά που κατεβαίνουν τις σκάλες.

Κατευθύνεται προς το Γ3. ΧΤΥΠΑΕΙ την πόρτα κι ανοίγει.

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Τι έχουμε Δήμητρα;

ΚΥΡΙΑ ΣΤΑΘΗ

Οι γνωστοί πίσω. Τους έβγαλα έξω κι έφυγαν με τα πράγματά τους.

Ο κ. Παπαϊωάννου κοιτάει βιαστικά το ρολόι του και σκέφτεται κοιτώντας όλη την τάξη.

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Καλώς. Γράψε ωριαία. Εγώ πάω να τους γράψω ημερήσια.

Στον δρόμο έξω από το σχολείο η Ερίσα, ο Νίκος, η Νάσια και η Λένα περνάνε την καγκελόπορτα του σχολείου και προχωράνε εύθυμοι προς τη γωνία του δρόμου.

Ο Νίκος προσφέρει τσιγάρο στην Νάσια.

Η Ερίσα και η Λένα βγάζουν τα δικά τους. Στέκονται για λίγο κι ο Νίκος βγάζει αναπτήρα κι ανάβει τα τσιγάρα όλων.

Η Νάσια βγάζει από την τσάντα της ένα ενεργειακό ποτό, το ανοίγει και πίνει.

Όλοι τους βγάζουν από τις τσέπες τα κινητά τους και τα χαζεύουν ενώ με τα τσιγάρα τους αναμμένα στα δάχτυλά τους πληκτρολογούν γρήγορα μηνύματα.

Προχωρούν, πληκτρολογούν και δεν μιλάνε.

Η παρέα διαλύεται. Ο Νίκος και η Λένα πάνε προς μια κατεύθυνση, ενώ η Ερίσα και Νάσια προχωράνε μαζί από την άλλη. Η Νάσια δίνει από το ποτό της στην Ερίσα και η Ερίσα πίνει.

ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΝΑΣΙΑΣ. ΜΕΡΑ

Η Νάσια και η Ερίσα στηρίζονται στην πλάτη του κρεβατιού της Νάσιας. Δίπλα από το κρεβάτι το κομοδίνο είναι ακατάστατο με πολλά μπουκαλάκια από καλλυντικά. Είναι στα κινητά τους και δεν μιλάνε καθόλου.

Η Νάσια πατάει στην οθόνη του κινητού της. Από το κινητό της αρχίζουν να ακούγονται ήχοι από ΣΚΗΝΕΣ ΣΕΞ.

Η Ερίσα κοιτάει.

ΕΡΙΣΑ

Τι βλέπεις ρε;

ΝΑΣΙΑ

Χθες.

ΕΡΙΣΑ

Τι ρε μαλάκα; Εσύ;

Η Νάσια χαμογελάει πονηρά.

ΕΡΙΣΑ

Ποιος είναι αυτός;

ΝΑΣΙΑ

Ένας από το 28°.

ΕΡΙΣΑ

Τάξη;

ΝΑΣΙΑ

Τρίτη.

Η Ερίσα την κοιτάει στα μάτια.

ΝΑΣΙΑ

Λυκείου.

Η Ερίσα κοιτάει το βίντεο.

ΝΑΣΙΑ

Σήμερα έχουμε πάρτι. Θα έρθει κι αυτός, θα τον δεις.

ΕΣ. ΑΓΝΩΣΤΟ ΣΑΛΟΝΙ. ΝΥΧΤΑ

Σε ένα μικρό σαλόνι με λίγο φως φαίνονται περίπου 15 αγόρια και κορίτσια. Παίζει δυνατά ΞΕΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ. Ανάμεσα στα παιδιά φαίνονται η Ερίσα, η Νάσια και η Λένα και είναι προκλητικά ντυμένες. Η Λένα έχει ένα τατουάζ στον δεξιό μηρό της κι ένα στο αριστερό της γόνατο. Όλοι πίνουν και καπνίζουν. Τα παιδιά φαίνεται να είναι ηλικίας 15-18 ετών.

Ανοίγει η πόρτα και μπαίνει ο Νίκος. Από το μπουφάν του βγάζει μια σακούλα και τη δείχνει ψηλά. Τα παιδιά πανηγυρίζουν χοροπηδώντας και φωνάζοντας με τα χέρια ψηλά. Ο Νίκος βγάζει από τη σακούλα ένα πακέτο τυλιγμένο σε αλουμινόχαρτο, το ανοίγει και μοιράζει στριφτά τσιγάρα. Τα παιδιά τα παίρνουν, τα ανάβουν και δίνουν ο ένας στον άλλον.

Η Νάσια τραβάει έναν νεαρό και πλησιάζουν την Ερίσα.

ΝΑΣΙΑ
(πονηρά)

Αυτός είναι. Από εδώ η Έρι.

Ο νεαρός δίνει το χέρι στην Ερίσα. Ο νεαρός την πιάνει και κάνουν να πάνε σε άλλο σημείο. Η Νάσια ρουφάει από το τσιγάρο και το δίνει στην Ερίσα.

ΝΑΣΙΑ
(κλείνοντας το μάτι)

Εμείς πάμε.

Η Ερίσα την κοιτάει και χαμογελάει. Η Νάσια δείχνει στην Ερίσα έναν άλλον νεαρό και της κάνει με το κεφάλι νόημα η Ερίσα να πάει σε εκείνον. Η Νάσια φεύγει με τον δικό της.

Η Ερίσα ρουφάει από το τσιγάρο. Έπειτα το δίνει σε κάποια που βρίσκεται δίπλα της και πάει προς το μέρος του.

FADE OUT

ΕΣ. ΤΑΞΗ. ΜΕΡΑ

Στην τάξη επικρατεί ΦΑΣΑΡΙΑ. Κάποια παιδιά είναι όρθια, άλλα κάθονται στις θέσεις τους κι έχουν δημιουργηθεί πηγαδάκια από μικρές ομάδες παιδιών.

Από την ανοιχτή πόρτα εισέρχονται ο ΚΥΡΙΟΣ ΝΙΚΟΓΛΟΥ (51) κι ο κ. Παπαϊωάννου. Οι δυο τους πλησιάζουν την έδρα. Ο κ. Παπαϊωάννου ΧΤΥΠΑΕΙ με τα χέρια του την έδρα για να κάνουν ησυχία τα παιδιά. Ο κ. Νίκογλου κρατάει βιβλία και περιμένει κοιτώντας τα παιδιά.

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Έρθα να σας πω πως ακύρωσα την εκδρομή σας.

Στην τάξη ακούγονται ΜΟΥΡΜΟΥΡΗΤΑ από τα παιδιά.

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Για όσα έχετε κάνει και γιατί χάθηκαν τα
χρήματα από το ταμείο, ακυρώνεται η εκδρομή.

ΤΥΧΑΙΑ ΜΑΘΗΤΡΙΑ (Ο.Σ.)

Και τι φταίμε εμείς που-

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

-Να βρείτε μεταξύ σας ποιος το έκανε.

Το πλάνο δείχνει τον Νίκο να κοιτάει και να παριστάνει τον
αδιάφορο.

Ο κ. Παπαϊωάννου πάει προς την πόρτα. Κοιτάει τον κ.
Νίκογλου.

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Καλό μάθημα.

Ο κ. Παπαϊωάννου βγαίνει.

ΕΞ-ΕΣ. ΚΛΑΜΠ - ΔΡΟΜΟΣ. ΝΥΧΤΑ

Έξω από το κλαμπ έχει πολλά άτομα που είναι όρθια, πίνουν
και καπνίζουν. Μερικοί περιμένουν να μπουν μέσα, άλλοι
στέκονται με ένα ποτό στο χέρι. Οι περισσότεροι φοράνε ρούχα
στο στιλ της χιπ χοπ και φοράνε τζόκεϊ, αλυσίδες και σχεδόν
όλοι έχουν τατουάζ. Μέσα από το κλαμπ ακούγεται δυνατά ΤΡΑΠ
ΜΟΥΣΙΚΗ.

Ο δρόμος γύρω από το κλαμπ είναι στενός με παρκαρισμένα
αυτοκίνητα και πολλά μηχανάκια. Δεν έχει άλλα ανοιχτά
μαγαζιά γύρω, αλλά καταστήματα με τα ρολά τους κατεβασμένα.

Στο βάθος ο δρόμος διασταυρώνεται με έναν άλλο δρόμο που εκεί έχει περισσότερα ανοιχτά μαγαζιά και ζωντάνια. Απέναντι από το κλαμπ υπάρχουν μπλε και πράσινοι κάδοι που είναι γεμάτοι σκουπίδια κι άδεια μπουκάλια.

Μέσα στο κλαμπ βρίσκονται η Νάσια, η Ερίσα και η Λένα και περιτριγυρίζονται από διάφορους τύπους. Είναι ντυμένες προκλητικά, πίνουν ποτό και καπνίζουν. Δείχνουν και οι τρεις μεθυσμένες.

Ο χώρος δείχνει αποπνικτικός, γεμάτος κόσμο, καπνό στην οροφή του, λίγο φως.

Στον ίδιο χώρο βρίσκεται η ΙΡΙΝΑ (15) με μια φίλη της. Η Ιρίνα έχει εκφραστικά πράσινα μάτια, ξανθό ίσιο μαλλί κι αθλητικό ψηλό σώμα.

Η Ιρίνα βλέπει την Νάσια, την Ερίσα και τη Λένα να τις κολλάνε οι μεγαλύτεροι τύποι. Η Ιρίνα με τη φίλη της ετοιμάζονται να φύγουν.

Η Ιρίνα παρατηρεί τα κορίτσια, κάνει ένα νόημα στη φίλη της να περιμένει και πηγαίνει προς τα εκεί.

Ένας τύπος κάνει χώρο να την βάλει κι εκείνη στον κύκλο. Η Ιρίνα κατευθύνεται προς την Ερίσα. Κάποιοι τύποι πίσω της κοιτιούνται μεταξύ τους και δείχνουν ενθουσιασμό. Η Ιρίνα πιάνει την Ερίσα από το χέρι.

ΙΡΙΝΑ

(με ελαφρώς ξένη προφορά)

Έρι, είσαι καλά;

Η Ερίσα ορμάει κι αγκαλιάζει την Ιρίνα. Φωνάζει, χορεύει και γελάει μεθυσμένη. Οι τύποι περικυκλώνουν όλα τα κορίτσια.

Η Ιρίνα τραβιέται απότομα κι απευθύνεται σε έναν που της πιάνει τον καρπό.

ΙΡΙΝΑ

Άσε με!

Η Ιρίνα τον σπρώχνει και φεύγει στη φίλη της. Οι γύρω νεαροί γελάνε και χλευάζουν. Η Ιρίνα αρπάζει τη φίλη της και φεύγουν κρατώντας τα μπουφάν και τις τσάντες τους.

Έξω από το κλαμπ βγαίνουν η Ιρίνα με τη φίλη της. Προχωρούν προς τον πιο φωτεινό δρόμο. Εκεί την υποδέχεται η ΚΑΤΕΡΙΝΑ (32) με μια φίλη της.

Μέσα στο κλαμπ ένας τύπος παίρνει την Νάσια και την πάει προς την τουαλέτα.

Η Λένα χορεύει προκλητικά με δυο άλλους νεαρούς που την έχουν κολλήσει ανάμεσά τους.

Η Ερίσα πίνει ποτό που της δίνουν. Δυσκολεύεται να κρατήσει το ποτήρι και της πέφτει από το χέρι.

Ένας άλλος νεαρός την πλησιάζει και της δίνει ένα χάπι στο χέρι κι ένα άλλο ποτήρι με ποτό.

Έξω, στη γωνία του δρόμου, η Κατερίνα και η φίλη της περιμένουν την Ιρίνα και τη φίλη της να βάλουν τα μπουφάν τους.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

(με έντονα ξένη προφορά)

Πάμε κορίτσια;

Η Ιρίνα ψιθυρίζει κάτι στην Κατερίνα. Δεν διακρίνεται τι της λέει, αλλά ακούγεται σαν ΣΛΑΒΙΚΗ γλώσσα. Η Κατερίνα κοντοστέκεται. Κοιτάει τη φίλη της.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Έρχομαι.

Η Κατερίνα τρέχει προς το κλαμπ. Οι πορτιέρηδες προσπαθούν να την εμποδίσουν. Η Κατερίνα τους κοιτάει. Κάνει νόημα να την αφήσουν να περάσει. Ένας πορτιέρης έρχεται μπροστά της.

ΠΟΡΤΙΕΡΗΣ

Με ποιον είσαι εσύ;

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Άνοιξε.

Οι διπλανοί που παρακολουθούν την συνομιλία ΦΩΝΑΖΟΥΝ μεθυσμένοι. Ο πορτιέρης παίρνει ένα προσποιητά σοβαρό, αλλά γελοίο ύφος.

ΠΟΡΤΙΕΡΗΣ

Από πού είσαι μωρό μου;

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

(δείχνοντας το κινητό της τηλέφωνο)

Μικρά κορίτσια μέσα. Αστυνομία.

Η Κατερίνα σπρώχνει ελαφρά τον πορτιέρη. Αυτός κάνει πέρα. Οι άλλοι γύρω του κάνουν να σταματήσουν την Κατερίνα. Αυτός δείχνει με ένα νόημα να μην κάνουν τίποτα.

Η Κατερίνα μπαίνει μέσα.

Ο πορτιέρης αρπάζει από το σταντ που έχει μπροστά του έναν ασύρματο και τον βάζει στο στόμα για να ειδοποιήσει κάποιον.

Η Κατερίνα είναι μέσα στο κλαμπ. Η ατμόσφαιρα δείχνει ακόμα πιο αποπνικτική. Ακούγεται ΕΡΕΘΙΣΤΙΚΑ ΔΥΝΑΤΑ ένα τραγούδι με άσχημες λέξεις στα ελληνικά. Όλοι μέσα κάνουν φασαρία.

Η Κατερίνα σπρώχνει τον κόσμο και φτάνει βιαστικά προς το τέλος της αίθουσας.

Η Ερίσα βρίσκεται περικυκλωμένη από τέσσερις νεαρούς και καθισμένη στα γόνατα κάνει ΕΜΕΤΟ στο πάτωμα. Οι νεαροί την τραβάνε βίντεο με τα κινητά τους. Κάποιος τραβάει με το κινητό του τα σημεία του σώματός της Ερίσα, ενώ άλλοι φωνάζουν όσο η Έρισα κάνει εμετό.

Η Κατερίνα τους σπρώχνει με δύναμη. Πάει να δημιουργηθεί φασαρία, αλλά κάποιοι συγκρατούν τους υπόλοιπους.

Η Κατερίνα σηκώνει την Ερίσα.

ΕΡΙΣΑ
(ζαλισμένα)

Κυρία Κατερίνα;

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Πάμε.

Η Κατερίνα βαστάζει την Ερίσα και κατευθύνονται προς τα έξω.
Οι νεαροί κοιτάνε.

ΝΕΑΡΟΣ 1

Πω, ρε φίλε, μάνα και κόρη;

ΝΕΑΡΟΣ 2

(κάνοντας άσεμνες χειρονομίες)

Μπρο, να τις πάρεις και τις δυο μαζί.

Οι νεαροί γελάνε και σχολιάζουν χυδαία την Κατερίνα και την Ερίσα.

Η Κατερίνα βγαίνει από το κλαμπ βαστάζοντας την Ερίσα.
Κοιτάει άγρια τον πορτιέρη. Αυτός δεν αντιδράει.

Η Κατερίνα πάει την Ερίσα στη γωνία και συναντιέται με τις υπόλοιπες.

Η Ερίσα κάνει ξανά εμετό.

ΕΣ. ΤΑΞΗ / ΥΠΟΓΕΙΟ ΣΧΟΛΕΙΟΥ. ΜΕΡΑ

Η κ. Στάθη ΠΑΡΑΔΙΔΕΙ μαθηματικά. Η Λένα κάθεται με την Ερίσα.

Η Λένα δείχνει στην Ερίσα με τον δείκτη της τον καρπό της στο σημείο που φοράμε ρολόι. Η Ερίσα κρυφά βγάζει από την τσέπη του μπουφάν της το κινητό και δείχνει.

Η Λένα ξεκινάει να κάνει θόρυβο ΧΤΥΠΩΝΤΑΣ το θρανίο. Η κ. Στάθη γυρίζει και την κοιτάει αγριεμένα κι έπειτα συνεχίζει να παραδίδει μάθημα.

ΕΡΙΣΑ

Τι κάνεις ρε, θα σε βγάλει.

ΛΕΝΑ

Κανόνισα με τον Γιώργο να τον βγάλει ο
Νίκογλου τώρα.

Η Λένα προκαλεί την κ. Στάθη κάνοντας κι άλλο ΘΟΥΥΒΟ. Η κ.
Στάθη ΓΥΡΙΖΕΙ ξανά προς την Λένα και την καρφώνει με τη
ματιά της.

Σε έναν σκοτεινό διάδρομο βρίσκεται ο ΓΙΩΡΓΟΣ (15). Κοιτάει
στο κινητό του την ώρα.

Ακούγονται ΒΗΜΑΤΑ να κατεβαίνουν σκάλες. Εμφανίζεται η Λένα.
Προχωράνε μαζί στο βάθος του διαδρόμου, κοιτάνε διακριτικά
πίσω κι ανοίγουν μια βαριά μεταλλική πόρτα και περνάνε.

Βρίσκονται σε μια σκοτεινή αίθουσα όπου ακούγεται ο
ΚΑΥΣΤΗΡΑΣ πίσω από μια από τις πόρτες που υπάρχουν στην
αίθουσα. Προχωράνε προς μια άλλη πόρτα. Την ανοίγουν.

Ανάβουν το φως. Είναι μια αίθουσα που έχει μεταλλικές
ντουλάπες με παλιά βιβλία, χαρτιά, τετράδια, μπλοκ και
κούτρες. Είναι όλα πολύ ακατάστατα.

Ο Γιώργος και η Λένα πάνε στην άκρη της αίθουσας πίσω από
μια ντουλάπα.

ΛΕΝΑ

Θα βγάλεις βίντεο;

Ο Γιώργος βγάζει από την τσέπη του το κινητό. Και οι δυο
ξεντύνονται.

FADE OUT

ΕΕ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΧΟΛΕΙΟΥ. ΜΕΡΑ

Η Ερίσα φτάνει με τη ΛΥΔΙΑ (13) στο σχολείο. Κουβαλάνε τις τσάντες τους. Στη γωνία από έξω στέκεται ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ (19) με τη μηχανή του. Η Ερίσα και η Λυδία τον βλέπουν. Η Ερίσα κάνει νόημα στη Λυδία να πάει μέσα. Η Λυδία περνάει την είσοδο.

Η Ερίσα πάει προς το μέρος του Δημήτρη. Φιλιούνται. Αυτός της δίνει να καπνίσει από το τσιγάρο του.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ

Γιατί αργήσατε;

Η Ερίσα ξεφυσάει τον καπνό από το τσιγάρο.

ΕΡΙΣΑ

Έκανα εμετό.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ

Εμετό; Γιατί;

Η Ερίσα κάνει γκριμάτσα πως δεν ξέρει να απαντήσει, πατάει και σβήνει το τσιγάρο της.

ΕΡΙΣΑ

Πάω. Θα μείνω από απουσίες.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ

Να έρθω να σε πάρω μετά;

Η Ερίσα δεν απαντάει. Περπατάει και μπαίνει στην αυλή του σχολείου.

ΕΞ. ΕΓΚΑΤΑΛΕΙΜΜΕΝΟ ΚΤΙΡΙΟ. ΜΕΡΑ

Το πλάνο δείχνει ένα κτίριο από έξω. Είναι ένα τριώροφο κτίριο.

Το πλάνο ξεκινάει από τη βάση του κι ανεβαίνει σταδιακά προς τα πάνω. Το κτίριο είναι μια πολυκατοικία που είναι ανολοκλήρωτη. Αποτελείται μόνο από τούβλα και τσιμέντο.

Το πλάνο ανεβαίνει αργά, προσπερνά τον πρώτο, τον δεύτερο και μετά τον τρίτο όροφο. Όσο δείχνει τους ορόφους, διακρίνονται ΣΚΟΥΠΙΔΙΑ κι ΑΚΑΘΑΡΣΙΕΣ παντού σε κάθε όροφο και οι τοίχοι είναι γεμάτοι συνθήματα και γκράφιτι. Το πλάνο φτάνει στην ταράτσα του κτιρίου κι ανεβαίνει λίγο ακόμα.

Γύρω από το κτίριο υπάρχουν αλάνες και μάντρες με παλιοσίδερα, παλιά αυτοκίνητα, όλα σκουριασμένα, πολλή βρωμιά και σκουπίδια, λαμαρίνες, άγρια χόρτα.

Τα επόμενα κτίρια είναι μερικές δεκάδες μέτρα πιο μακριά.

Από τις δυο πλευρές του κτιρίου περνάνε δρόμοι από άσφαλτο σε κακή κατάσταση.

Το πλάνο δείχνει από ψηλά και πλάγια τις πολυκατοικίες που ξεκινάνε αμέσως μετά τις αλάνες. Είναι ψηλές, θλιβερές και ξεβαμμένες πολυκατοικίες-κουτιά με πολλά μπαλκόνια και τα air condition που κρέμονται ασύμμετρα από παντού. Δεν έχουν καμία αρχιτεκτονική ομορφιά.

Όλη η περιοχή δείχνει μίζερη, γεμάτη εγκατάλειψη.

Το πλάνο δείχνει στην ταράτσα του εγκαταλειμμένου κτιρίου τις πλάτες της Ερίσα, της Λένας και της Νάσιας που κάθονται στην άκρη και τα πόδια τους κρέμονται στο κενό. Βλέπουν στο βάθος μπροστά τους το μεγάλο τετράγωνο ΕΜΠΟΡΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ. Έχουν και οι τρεις τσιγάρο, πίνουν ενεργειακά ποτά και καφέ κι ακούνε ΤΡΑΠ από ένα κινητό.

Η Λένα κοιτάει κάτω στο έδαφος μπροστά της. Υπάρχει στη μέση ένα ΔΕΝΤΡΟ, δεξιά κι αριστερά από το δέντρο το έδαφος είναι στρωμένο από τσιμέντο κι έχει παλιά σίδερα, σκουριασμένα αντικείμενα κι άλλες βρωμιές κι αγριόχορτα εδώ κι εκεί.

ΛΕΝΑ

Μαλάκες, έχετε ακούσει την ιστορία της Σοφίας;

ΕΡΙΣΑ

Ποια είναι αυτή ρε;

ΝΑΣΙΑ

(δείχνοντας κάτω)

Έλα ρε, εκείνη που έπεσε από 'δω.

ΕΡΙΣΑ

Πώς έπεσε;

ΝΑΣΙΑ

Αυτοκτόνησε, ρε.

ΕΡΙΣΑ

Πότε;

ΛΕΝΑ

Ξέρω γω, πριν δεκαπέντε χρόνια.

ΝΑΣΙΑ

(χτυπώντας τα τούβλα πάνω στα οποία κάθεται)

Γι' αυτό δεν την χτίσανε αυτή.

ΕΡΙΣΑ

Πόσο χρονών ήταν;

ΛΕΝΑ

Ήταν γυμνάσιο σε εμάς εδώ.

ΕΡΙΣΑ

Δηλαδή τώρα θα ήταν-

ΛΕΝΑ

-Τριαντακάτι.

ΝΑΣΙΑ

Σαν την Τάτση.

ΛΕΝΑ

Θέλει να την πηδήξει ο Νίκος αυτή. Έχει
τρελαθεί.

ΝΑΣΙΑ

Ε καλά, όλοι θέλουν. Κι εγώ θέλω.

ΛΕΝΑ

Συνέχεια βγάζει τον κώλο της φωτογραφία.

Τα κορίτσια ΓΕΛΑΝΕ. Ρουφάνε από τα τσιγάρα τους και πίνουν ενεργειακό ποτό και καφέ.

Σταματάνε το γέλιο. Η Ερίσα δείχνει προβληματισμένη.

ΕΡΙΣΑ

Και γιατί αυτοκτόνησε αυτή η Σοφία;

ΛΕΝΑ

Κανείς δεν έμαθε.

Και οι τρεις κοιτάνε στον ορίζοντα.

ΝΑΣΙΑ

Πάντως η Τάτση είναι πολύ γαμάτη, φίλε.

ΕΡΙΣΑ

Γιατί;

ΝΑΣΙΑ

Της λέω τα γκομενικά μου κι ακούει ρε φίλε.

ΛΕΝΑ

Κι εμένα. Και ξέρει να σου πει τι να κάνεις.

ΝΑΣΙΑ

Ναι ρε, δικιά μας είναι. Εγώ της τα λέω όλα.

ΛΕΝΑ

Να ήταν κι αυτή σαν κι εμάς μικρή;

ΝΑΣΙΑ

Όλο το σχολείο θα τη γούσταρε.

Το πλάνο δείχνει τα πρόσωπα των κοριτσιών στη σειρά. Η Λένα ανάβει με τον αναπτήρα το στριφτό της τσιγάρο που έσβησε και ξεφυσάει. Η Ερίσα είναι σκεπτική. Η Νάσια πετάει το τσιγάρο της κάτω στο έδαφος.

FADE IN TO

ΕΞ-ΕΣ. ΔΡΟΜΟΣ ΣΧΟΛΕΙΟΥ - ΜΠΑΝΙΟ ΕΡΙΣΑ. ΜΕΡΑ

Στη γωνία του δρόμου του σχολείου, η Ερίσα στέκεται και περιμένει. Υπάρχει ένα φαρμακείο εκεί. Η Ερίσα κάθεται διστακτική.

Κοιτάει προς την καγκελόπορτα του σχολείου και βλέπει την ΚΥΡΙΑ ΤΑΤΣΗ (32) να έρχεται προς το μέρος της. Η κ. Τάτση είναι μια πολύ εμφανίσιμη γυναίκα, ψηλή, με μοντέρνο ντύσιμο, καστανόξανθο μακρύ μαλλί και φοράει κρίκο στη μύτη. Η κ. Τάτση κουβαλάει την τσάντα της και κρατάει κλειδιά.

Η κ. Τάτση διασταυρώνεται με την Ερίσα.

ΕΡΙΣΑ

Γεια σας κυρία!

ΚΥΡΙΑ ΤΑΤΣΗ

Ερισάκι μου, τι κάνεις;

ΕΡΙΣΑ

Καλά.

ΚΥΡΙΑ ΤΑΤΣΗ

Μπράβο. Καλό μεσημεράκι!

Η Ερίσα δεν απαντάει. Η κ. Τάτση την προσπερνάει χαμογελώντας της.

Η Ερίσα γυρίζει προς το μέρος της απότομα.

ΕΡΙΣΑ

Κυρία.

Η κ. Τάτση γυρίζει και την πλησιάζει αργά. Την κοιτάει απορημένη.

ΕΡΙΣΑ
(διστακτικά)

Μπορείτε να κάνετε κάτι για μένα;

Η κ. Τάτση έρχεται ακόμα πιο κοντά της. Το πλάνο δείχνει την Ερίσα και την κ. Τάτση να είναι τετ α τετ κι από πίσω να φαίνεται το φαρμακείο. Το πλάνο κάνει ΖΟΥΜ στο φαρμακείο.

Στο μπάνιο η πόρτα είναι κλειστή και η Ερίσα κάθεται στη λεκάνη. Στον πάγκο του νιπτήρα είναι ακουμπισμένο ένα κουτί με τεστ εγκυμοσύνης.

Το πλάνο δείχνει τα μάτια της Ερίσα να διαβάζουν κάτι. Σηκώνει το κεφάλι της νευρικά. Κοιτάει πάνω και ξεφυσάει.

Ακούγεται ένα ΧΤΥΠΗΜΑ στην πόρτα. Η Ερίσα ξαφνιάζεται.

ΛΥΔΙΑ (Ο.Σ.)

Άντε ρε Έρι!

ΕΡΙΣΑ
(αμήχανα)

Βγαίνω.

Η Ερίσα μαζεύει βιαστικά το κουτί, τις οδηγίες, ρίχνει το τεστ μέσα, καθαρίζει τη λεκάνη της τουαλέτας. Παίρνει μια πετσέτα και με αυτήν τυλίγει το κουτί του τεστ και το κρύβει. Ξεφυσάει κι ανοίγει την πόρτα.

Η Λυδία περιμένει να μπει. Η Ερίσα βγαίνει με την τυλιγμένη πετσέτα και μπαίνει η Λυδία.

ΕΞ. ΠΑΡΚΟ. ΜΕΡΑ

Η Νάσια κάθεται με την Ερίσα σε ένα παγκάκι ενός μικρού πάρκου. Στο πάρκο υπάρχουν κι άλλοι άνθρωποι στα άλλα παγκάκια και σκυλιά που παίζουν.

Ακούγεται ο ήχος των ΜΗΧΑΝΩΝ και των ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ που περνάνε από δίπλα. Η Νάσια δείχνει το κινητό της στην Ερίσα.

ΝΑΣΙΑ

Κοίτα φίλε.

Η Ερίσα κοιτάει απρόθυμα.

ΝΑΣΙΑ

Άρχισα να τα πουλάω.

Η Ερίσα κοιτάει την οθόνη και μετά την Νάσια.

ΝΑΣΙΑ

Βρήκα έναν. Με τραβάει βίντεο και photos και τα στέλνει σε κόσμο. Αυτοί του δίνουν λεφτά και μου δίνει κι εμένα.

Η Ερίσα δεν λέει τίποτα.

ΝΑΣΙΑ

Μπρο αν το κάνεις καλά μπορεί να βγάλεις λεφτά φίλε.

Η Ερίσα παίρνει το κινητό της Νάσιας και κάνει σκρολάρισμα τις φωτογραφίες. Το δάχτυλό της φαίνεται να γυρίζει μια εικόνα, μετά μια άλλη, μετά επιστρέφει στην προηγούμενη.

ΕΡΙΣΑ

Άλλος εδώ κι άλλος εδώ;

Η Νάσια χαμογελάει. Η Ερίσα κοιτάει τις φωτογραφίες.

ΝΑΣΙΑ

Τι λες;

Η Ερίσα κοιτάει το κινητό.

ΝΑΣΙΑ

Μπορώ να κανονίσω και για σένα.

Η Ερίσα κουνάει το κεφάλι της αρνητικά αριστερά-δεξιά.

ΝΑΣΙΑ

Φίλε θα βγάλεις λεφτά ρε. Και η Λένα σήμερα κανόνισε.

Η Ερίσα δίνει το κινητό στην Νάσια κι αποφεύγει να την κοιτάξει. Η Νάσια το παίρνει και την κοιτάει περίεργα.

Η Νάσια πιάνει τα τσιγάρα της. Παίρνει για εκείνη ένα και δίνει ένα στην Ερίσα. Η Ερίσα κάνει μια χειρονομία άρνησης.

ΝΑΣΙΑ

Τι έπαθες ρε, άρρωστη είσαι;

Η Ερίσα σηκώνεται και φεύγει. Η Νάσια κοιτάει το κινητό της ανάβοντας ένα τσιγάρο και γυρίζει τις φωτογραφίες, κοιτώντας γύρω αν τη βλέπουν. Βλέποντας την οθόνη χαμογελάει.

ΕΣ-ΕΕ. ΤΑΞΗ / ΥΠΟΓΕΙΟ ΣΧΟΛΕΙΟΥ - ΔΡΟΜΟΣ ΣΧΟΛΕΙΟΥ. ΜΕΡΑ

Στην τάξη τα παράθυρα είναι ανοιχτά, οι κουρτίνες είναι ανοιχτές κι από έξω μπαίνει ήλιος. Δεν είναι όλα τα θρανία συμπληρωμένα από παιδιά.

Στον πίνακα είναι όρθια η κ. Τάτση και γράφει λεξιλόγιο στα ΑΓΓΛΙΚΑ.

Ο Νίκος παίρνει το κινητό του και κρυφά τραβάει φωτογραφία το γυρισμένο προς τον πίνακα σώμα της κ. Τάτση.

Η Λένα που κάθεται δίπλα του τραβάει ατμό από το ηλεκτρονικό της τσιγάρο κι ο ΗΧΟΣ του κάνει τα παιδιά να ΓΕΛΑΣΟΥΝ ΕΛΑΦΡΙΑ. Η κ. Τάτση γυρίζει να δει ποιοι γελάνε κι επανέρχεται στον πίνακα και συνεχίζει το γράψιμο. Φαίνεται να μην ενοχλείται. Η Λένα ξεφυσάει τον ατμό μέσα στην τσάντα της και την κλείνει βιαστικά.

Ο Νίκος κάνει σινιάλο σε συμμαθητή του απέναντι να ελέγξει το κινητό του. Ο συμμαθητής του ανοίγει κρυφά το κινητό του μέσα από την τσάντα του και το βλέπει.

Ο συμμαθητής του κοιτάει την κ. Τάτση, μετά τον Νίκο και του κάνει μια χυδαία γκριμάτσα με το στόμα του.

Η Λένα σκουντάει τον Νίκο για να της δείξει. Ο Νίκος δείχνει την οθόνη. Η Λένα την κοιτάει κι έπειτα χαϊδεύει τον Νίκο.

ΛΕΝΑ
(ψιθυριστά)

Πάμε κάτω;

Ο Νίκος γνέφει καταφατικά.

Μέσα στην αποθήκη του υπογείου με τα παλιά βιβλία και τις κούττες ο Νίκος περιμένει και κοιτάει φωτογραφίες στο κινητό του.

Ανοίγει η πόρτα και μπαίνει η Λένα.

ΝΙΚΟΣ

Εντάξει, σε άφησε;

ΛΕΝΑ

Ναι ρε. Τάτση είναι.

Η Λένα τον πλησιάζει κι αρχίζουν να χαϊδεύονται και να φιλιούνται. Αρπάζει το κινητό του και το βλέπει.

ΛΕΝΑ

Θες να την πηδήξεις ρε;

Ο Νίκος δεν απαντάει. Παίρνει το κινητό του πίσω.

Η Λένα του το αρπάζει ξανά και το ακουμπάει σε ένα θρανίο δίπλα. Το πλάνο δείχνει την οθόνη του κινητού που δείχνει τη φωτογραφία του σώματος της κ. Τάτση.

ΛΕΝΑ

Όχι βίντεο τώρα.

FADE OUT

Έξω από το σχολείο, με όλα τα παιδιά φεύγουν κι ο Νίκος, η Λένα και η Νάσια. Ο Νίκος βγάζει ένα στριφτό και το ανάβει. Δίνει και στις συμμαθήτριάς του. Αυτές ρουφάνε από το στριφτό.

ΛΕΝΑ

Πού το βρήκες ρε φίλε;

ΝΙΚΟΣ

Απ' το πανεπιστήμιο το τσίμπησα.

ΝΑΣΙΑ

Με τι λεφτά ρε κωλοπαίδι;

ΝΙΚΟΣ

Της εκδρομής ρε μπρο.

ΛΕΝΑ

Το ΄ξερα ρε φίλε ότι εσύ ήσουν.

Η Λένα και η Νάσια τον χτυπάνε στην πλάτη και γελάνε.

ΝΑΣΙΑ

Έλα δώσε και σε εμάς λίγα.

Ο Νίκος βγάζει ένα πορτοφόλι με πολλά λεφτά. Τα κορίτσια το κοιτάνε έκπληκτα.

ΝΑΣΙΑ

Τι είναι αυτά, ρε πούστη;

Ο Νίκος γελάει πονηρά.

ΝΙΚΟΣ

Κι απ' αλλού παίρνουμε λεφτά, φίλε. Δεν είναι μόνο της εκδρομής.

ΝΑΣΙΑ

Είσαι πολύ καριόλης, ρε.

Η Λένα και η Νάσια τού παίρνουν από ένα πενηντάρικο. Κάνουν κόλλα-το και φεύγουν.

Ο Νίκος τις παρατηρεί όσο απομακρύνονται.

ΝΙΚΟΣ

Ρε μπρο. Τι έπαθε η Έρι ρε φίλε;

ΝΑΣΙΑ

Κάτι μάλωσε με τη μάνα της νομίζω.

ΝΙΚΟΣ

Και γι' αυτό δεν έρχεται ρε;

Τα κορίτσια δεν απαντάνε και φεύγουν.

ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΑΘΗΓΗΤΩΝ. ΜΕΡΑ

Η αίθουσα του συλλόγου των καθηγητών είναι μια κλασική μακρόστενη αίθουσα γεμάτη έδρες σε όλες τις πλευρές και μερικές έδρες στο κέντρο της αίθουσας.

Πάνω σε όλα τα θρανία υπάρχουν στοίβες από βιβλία, τετράδια, βοηθήματα. Στους τοίχους υπάρχουν επίσης ντουλάπια γεμάτα βιβλία και κάποια σταντ με παλιούς χάρτες τυλιγμένους κυλινδρικά και σε κακή κατάσταση.

Μια γωνία έχει κουτιά από κεράσματα, πλαστικά ποτήρια, ένα μπουκάλι κρασί. Τα παράθυρα είναι ανοιχτά και οι δυο ανεμιστήρες είναι σε λειτουργία.

Στην αίθουσα είναι καμιά δεκαπενταριά εκπαιδευτικοί, ανάμεσά τους κι ο κ. Παπαϊωάννου, ο κ. Νίκογλου και η κ. Τάτση.

Ο κ. Νίκογλου είναι σε έναν υπολογιστή κι ελέγχει κάτι.

ΚΥΡΙΟΣ ΝΙΚΟΓΛΟΥ

Παιδιά η Ερίσα κόβεται από απουσίες.

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Πόσες έφτασε;

ΚΥΡΙΟΣ ΝΙΚΟΓΛΟΥ

175 με αυτές που έλειψε αυτές τις μέρες.

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Δικαιολογημένες;

ΚΥΡΙΟΣ ΝΙΚΟΓΛΟΥ

Δεν μου έφερε κανένα χαρτί.

ΚΥΡΙΑ ΤΑΤΣΗ

Ας πάρουμε ένα τηλέφωνο σπίτι, να την
στείλουν σχολείο.

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Να την πάνε σε έναν γιατρό να της γράψει
μερικές. Προλαβαίνει να το σώσει. Κρίμα
είναι.

ΕΣ. ΤΑΞΗ / ΣΧΟΛΙΚΕΣ ΤΟΥΑΛΕΤΕΣ. ΜΕΡΑ

Η τάξη είναι σχεδόν γεμάτη. Οι κουρτίνες είναι κλειστές και φαίνεται να έχει έντονο ήλιο από πίσω. Τα παιδιά βρίσκονται στις θέσεις τους και παρακολουθούν μάθημα.

Ενώ ακούγεται ένας καθηγητής να ΠΑΡΑΔΙΔΕΙ μάθημα, η Ερίσα κάθεται με μια τυχαία συμμαθήτριά σε μπροστινό θρανίο και κοιτάει τον πίνακα. Εστιάζει στην πάνω δεξιά γωνία που γράφει «24/5/2024». Κοιτάει θλιμμένα. Κοιτάει δεξιά της, εκεί βρίσκονται οι φίλοι της.

Όλοι κι όλες φοράνε ελαφριά ρούχα. Η Ερίσα φοράει ΠΟΛΛΑ ΡΟΥΧΑ πάνω της.

Ακούγεται το ΚΟΥΔΟΥΝΙ. Τα παιδιά σηκώνονται και φεύγουν τρέχοντας. Η Λένα πλησιάζει την Ερίσα.

ΛΕΝΑ

Άρρωστη είσαι ρε μαλάκα;

ΕΡΙΣΑ

Γιατί;

ΛΕΝΑ

Βγάλτα ρε αυτά, θα σκάσεις. Άντε πάμε για τσιγάρο.

Η Λένα βγαίνει από την αίθουσα. Η Ερίσα σηκώνεται κι ακολουθεί.

Η Ερίσα κατευθύνεται μόνη στις τουαλέτες όσο η Λένα πάει έξω. Κλείνει την πόρτα και κοιτάει τον εαυτό της στον καθρέπτη. Ανοίγει το τζάκετ της και σηκώνει τη μπλούζα της. Το πλάνο δείχνει μόνο το κεφάλι της από πλάγια να κοιτάει χαμηλά και να σκέφτεται.

Φεύγει από την τουαλέτα και κατευθύνεται προς την τάξη της.

Η κ. Τάτση σουλατσάρει στον διάδρομο και την παρατηρεί. Η Ερίσα μπαίνει στην τάξη.

Η κ. Τάτση την ακολουθεί.

Στην τάξη η κ. Τάτση βλέπει την Ερίσα να μαζεύει τα πράγματά της.

ΚΥΡΙΑ ΤΑΤΣΗ

Πού πας Ερίσα;

Η Ερίσα την κοιτάει ξαφνιασμένη και κοντοστέκεται. Δεν της απαντάει. Η κ. Τάτση την κοιτάει επίμονα.

Οι δυο τους κοιτάζονται για λίγα δευτερόλεπτα.

ΕΡΙΣΑ

(διστακτικά)

Θυμάστε που σας ζήτησα... Τότε στο φαρμακείο;

Η κ. Τάτση την κοιτάει. Η Ερίσα βουρκώνει. Η κ. Τάτση την αγκαλιάζει.

ΚΥΡΙΑ ΤΑΤΣΗ

Θα σε βοηθήσω, ό,τι θέλεις.

Η Ερίσα κλαίει. Η κ. Τάτση τής πιάνει το χέρι και την χαϊδεύει για να την παρηγορήσει.

Χτυπάει το ΚΟΥΔΟΥΝΙ. Η Ερίσα αφήνει τα χέρια της κ. Τάτση και φεύγει από την αίθουσα με τα πράγματά της.

Η κ. Τάτση κάθεται και κοιτάει την τάξη άκεφα. Ανοίγει η πόρτα και μπαίνουν όλοι οι μαθητές σαν όχλος κάνοντας ΦΑΣΑΡΙΑ. Η κ. Τάτση βγαίνει έξω βιαστικά.

ΕΣ-ΕΞ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΑΘΗΓΗΤΩΝ - ΑΥΛΗ ΣΧΟΛΕΙΟΥ. ΜΕΡΑ

Στο γραφείο των εκπαιδευτικών είναι οι καθηγητές και πραγματοποιούν συνεδρίαση. Δείχνουν να βρίσκονται ήδη σε συζήτηση.

ΚΥΡΙΟΣ ΝΙΚΟΓΛΟΥ

... κι από το δικό μου μένει από απουσίες η Ερίσα. Η Λένα θέλει άλλες τρεις και μένει. Πιάστε την παιδιά και πείτε της να μην απουσιάσει άλλο. Μια βδομάδα έμεινε.

Στην αυλή είναι όλοι οι μαθητές του σχολείου και κάνουν κενό. Έχουν δημιουργηθεί πολλές παρέες. Κάποιοι παίζουν με μπάλες. Έχει πολύ ήλιο. Όλοι φοράνε καλοκαιρινά ρούχα.

Το πλάνο δείχνει την παρέα της Λένας, της Νάσιας, του Νίκου κι άλλων. Είναι σε μια γωνία της αυλής κάτω από ένα δέντρο.

Από ένα κινητό ακούγεται ΤΡΑΠ ΜΟΥΣΙΚΗ. Όλοι είναι απορροφημένοι στα κινητά τους και δεν μιλάνε.

Η Νάσια χαζεύει ένα κινητό και είναι ταραγμένη.

ΝΑΣΙΑ

(απευθύνεται στη Λένα)

Δώσε το κινητό μου.

Η Νάσια παίρνει το κινητό και πατάει στην οθόνη. Το βάζει στο αφτί και περιμένει.

ΝΑΣΙΑ

(σε τηλεφωνική συνομιλία με παύσεις μεταξύ κάθε πρότασης)

Ρε μαλάκα (κενό). Με τον Χάρη ρε; (κενό). Σου έκανα το ίδιο εγώ με τον Δημήτρη; (κενό). Τι 'τι' ρε, κάνεις πως δεν ξέρεις; (κενό). Είδα τα βίντεο ρε (κενό). Ποιο βίντεο; (κενό). Όχι στη Νάσια τέτοια φίλε, όχι στη Νάσια τέτοια (μεγαλύτερο κενό). Άντε γαμήσου μαλακισμένη, μη σε δω μπροστά μου.

Μια ηλικιωμένη γυναίκα περπατάει έξω από το σημείο που τα παιδιά έχουν τη ΣΥΖΗΤΗΣΗ και τα προσπερνάει αγανακτισμένη. Η Νάσια κλείνει την κλήση.

Ο Νίκος πλησιάζει την Νάσια. Η Νάσια ΜΟΥΡΜΟΥΡΙΖΕΙ.

Η συζήτηση είναι γρήγορη κι αυθόρμητη.

ΝΑΣΙΑ

Καριόλα, γαμώ το σπίτι σου γαμώ.

ΝΙΚΟΣ

Τι έπαθες ρε βλάκα;

ΛΕΝΑ

(παρεμβάλλεται)

Δεν τα είδες ρε φίλε; Η Έρι πηδήχτηκε με τον Χάρη.

ΝΙΚΟΣ

Το δικό σου Χάρη ρε;

ΝΑΣΙΑ

Ναι. Γαμώ την Αλβανία της.

ΝΙΚΟΣ

Πώς το έμαθες ρε;

ΛΕΝΑ

Ο πούστης ο Οδυσσέας.

ΝΙΚΟΣ

Ποιος είναι αυτός;

ΛΕΝΑ

Αυτός που τραβάει το βίντεο ρε καθυστερημένε.

ΝΙΚΟΣ

Ποιοι το είδαν;

ΛΕΝΑ

Όλα τα σχολεία ρε το είδαν.

ΝΙΚΟΣ

(με αφέλεια)

Έλα ρε; Για στείλε να το δω κι εγώ.

Η Λένα και η Νάσια τον κοιτάνε σιωπηλές και με ύφος δείχνοντας του ότι πέταξε κοτσάνα. Η Νάσια απλώνει τα χέρια της αποφασιστικά στο τσαντάκι του Νίκου.

ΝΑΣΙΑ

Φέρε ρε φίλε να κάνω τίποτα.

ΛΕΝΑ

Μη ρε μαλάκα θα μας δουν.

ΝΑΣΙΑ

Συνέλευση έχουν μωρή ηλίθια δεν φαινόμεστε.

ΛΕΝΑ

Στην πόρτα είναι η μαλακισμένη η Στάθη ρε, κάνει εφημερία.

ΝΙΚΟΣ

Μου τέλειωσαν. Θα έχω το βράδι.

Το πλάνο απομακρύνεται από την παρέα που εξακολουθεί να ΜΙΛΑΕΙ έντονα και δείχνει όλη την αυλή με τα παιδιά.

FADE OUT

ΕΞ-ΕΣ. ΜΑΝΤΡΑ / ΔΡΟΜΟΣ - ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ. ΝΥΧΤΑ

Σε μια μάντρα με παρατημένα αυτοκίνητα, συρμάτινη περίφραξη, λαμαρίνες κι άγρια χόρτα στέκεται ο Νίκος. Στο βάθος φαίνονται τα φώτα της πόλης, του λιμανιού και των βιομηχανικών κτιρίων.

Ακούγεται από το βάθος ο θόρυβος των ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ και των ΜΗΧΑΝΩΝ που περνάνε γρήγορα από τους μεγάλους δρόμους.

Ο Νίκος καπνίζει ενώ κρατάει ένα ενεργειακό ποτό. Ακούγεται ο ΚΙΝΗΤΗΡΑΣ και τα ΛΑΣΤΙΧΑ ενός αυτοκινήτου που πλησιάζει τη μάντρα. Τα φώτα του αυτοκινήτου φέγγουν τον Νίκο.

Από το αυτοκίνητο βγαίνει ο ΣΥΝΟΔΗΓΟΣ. Φαίνεται μόνο η σκοτεινή φιγούρα του κι όχι το πρόσωπό του. Πλησιάζει τον Νίκο.

ΣΥΝΟΔΗΓΟΣ

Τα έχεις;

Ο Νίκος του δίνει έναν φάκελο. Ο συνοδηγός τον ανοίγει κι ελέγχει.

ΣΥΝΟΔΗΓΟΣ

Πού τα βρήκες όλα αυτά ρε; Πιτσιρίκι είσαι.

ΝΙΚΟΣ

Ε, τα βρήκα.

Ο συνοδηγός μετράει χρήματα. Κάνει ένα νόημα στον οδηγό του οχήματος.

Ο ΟΔΗΓΟΣ ανοίγει την πόρτα και πλησιάζει τον Νίκο. Ούτε αυτός διακρίνεται.

Ο Νίκος κάνει ένα-δυο βήματα πίσω.

ΣΥΝΟΔΗΓΟΣ

Λοιπόν, φιλαράκο, έρχεσαι μαζί μας στο τμήμα.

Ο Νίκος κοντοστέκεται και ξαφνικά γυρίζει πίσω κι αρχίζει να τρέχει.

Πίσω από τον Νίκο ακούγονται οι πόρτες του αυτοκινήτου να ΚΛΕΙΝΟΥΝ και να ΜΑΡΣΑΡΕΙ.

Ο Νίκος τρέχει και πηδάει τον συρμάτινο φράχτη. Βρίσκει το μηχανάκι του, βάζει ΜΠΡΟΣΤΑ και ξεκινάει γρήγορα. Τρέχει μέσα από έναν χωματόδρομο. Τα φώτα του είναι σβηστά. Από πίσω το αυτοκίνητο τον ακολουθεί.

Ο Νίκος επιταχύνει με το μηχανάκι. Το αυτοκίνητο τον πλησιάζει. Ο Νίκος έχει μπει σε έναν μικρό δρόμο με άσφαλο κι αυξάνει ταχύτητα. Το αυτοκίνητο τον πλησιάζει.

Ο Νίκος στρίβει σε έναν μεγαλύτερο δρόμο. Το πλάνο δείχνει να παραβιάζει ο Νίκος το ΣΤΟΠ. Το αυτοκίνητο τον ακολουθεί κάνοντας το ίδιο. Ο Νίκος αυξάνει ταχύτητα και κοιτάει πίσω του. Το αυτοκίνητο είναι πίσω.

Το πλάνο δείχνει την πλάτη του Νίκου να πλησιάζει ένα φανάρι που γίνεται πορτοκαλί. Ο Νίκος κοιτάει πίσω του στο αμάξι. Το φανάρι γίνεται κόκκινο. Το αυτοκίνητο που τον κυνηγάει ΦΡΕΝΑΡΕΙ.

Ένα άλλο ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ από τον κάθετο δρόμο μπαίνει μπροστά στον δρόμο του Νίκου. Ο Νίκος γυρίζει το κεφάλι μπροστά. Ακούγεται το βίαιο ΦΡΕΝΑΡΙΣΜΑ της μηχανής του Νίκου και η ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ.

Το πλάνο δείχνει από πίσω το μηχανάκι να είναι στο έδαφος, ένας τροχός του να γυρίζει κι ο Νίκος να είναι μέτρα μακριά κάτω από ένα BAN που ερχόταν αντίθετα.

Επικρατεί ΗΣΥΧΙΑ ενώ φαίνονται να ΑΝΑΒΟΣΒΗΝΟΥΝ τα ΑΛΑΡΜ του βαν, του αυτοκινήτου που τράκαρε με τον Νίκο κι άλλων αυτοκινήτων που σταδιακά μαζεύονται και σταματάνε στο σημείο.

Άνθρωποι βγαίνουν από τα οχήματά τους και συγκεντρώνονται.
Κάποιος τραβάει τα μαλλιά του. Από τα φώτα των οχημάτων
διακρίνεται να υπάρχει λίγος ΚΑΠΝΟΣ στο σημείο.

Μέσα στο αυτοκίνητο οι δυο άνδρες, των οποίων τα πρόσωπα δεν
φαίνονται, παρά μόνο οι σκιές τους, είναι σταματημένοι πιο
πίσω. Το πλάνο δείχνει τις πλάτες τους και στο βάθος το
παρμπρίζ με το ατύχημα, σαν να είναι τηλεόραση.

ΟΔΗΓΟΣ

Και σου είπα, ρε μαλάκα, μη το τρομάξουμε το
παιδί.

ΣΥΝΟΔΗΓΟΣ

Έλα, τράβα φύγε. Θα έρθουν οι μπάτσοι.

Το αυτοκίνητο ανάβει αριστερό φλας κι απότομα κάνει
αναστροφή, φεύγει προς τα πίσω κι εξαφανίζεται.

FADE OUT

ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΙΡΙΝΑ. ΝΥΧΤΑ

Στο δωμάτιο της Ιρίνα κάθονται στο κρεβάτι η Ιρίνα και η
Ερίσα. Το δωμάτιο είναι ένα χαρούμενο κοριτσίστικο δωμάτιο
με ροζ τοίχο κι αρκετά βιβλία. Κάποια από αυτά είναι
γραμμένα στα κυριλλικά.

Η Ερίσα σηκώνει τη μπλούζα της και δείχνει την κοιλιά της. Η
Ιρίνα την βλέπει και την αγκαλιάζει.

Η Ιρίνα σηκώνεται και κάνει νόημα στην Ερίσα να περιμένει
και βγαίνει από το δωμάτιό της.

Η Ερίσα κοιτάει το κινητό της. Βάζει να παίξει ΜΟΥΣΙΚΗ.

Ανοίγει η πόρτα του δωματίου και μπαίνει η Ιρίνα με την
Κατερίνα. Η Ερίσα σηκώνεται. Η Κατερίνα την βλέπει. Η Ερίσα
με δάκρια πέφτει στην αγκαλιά της Κατερίνας.

ΕΡΙΣΑ

Δεν μπορώ να το κάνω.

Η Κατερίνα προσπαθεί να την ηρεμήσει.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

(με έντονα ξένη προφορά)

Πήγαινε να πεις μαμά. Όλα ΟΚ θα γίνουν. Εγώ
την Ιρίνα 17 χρόνων είχα.

ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ ΕΡΙΣΑ / ΔΩΜΑΤΙΟ ΕΡΙΣΑ. ΝΥΧΤΑ

Στο σαλόνι κάθεται η Ερίσα στον καναπέ. Από πάνω της είναι η
ΜΑΡΙΝΕΛΑ (41). Η Μαρινέλα είναι μια καστανόξανθη γυναίκα που
η όψη της δείχνει κουρασμένη.

Η Μαρινέλα έχει πολύ επιθετικό τόνο απέναντι στην Ερίσα.

ΜΑΡΙΝΕΛΑ

(με ξένη προφορά)

Και τι θα σε κάνω τώρα εγώ; Ε; Πήγες με όλες
αυτές τις βρωμιάρεις!

Η Ερίσα σηκώνεται και πάει προς το δωμάτιό της.

ΜΑΡΙΝΕΛΑ (Ο.Σ.)

Θα πάρω τον πατέρα σου να μάθει.

Η Ερίσα κλείνει την πόρτα ΔΥΝΑΤΑ.

Απόλυτη ΗΣΥΧΙΑ.

Η Ερίσα κάθεται στο κρεβάτι της. Δείχνει καταρρακωμένη.

Παίρνει το κινητό της. Ψάχνει στην οθόνη και καλεί.
Περιμένει να απαντήσει. Ακούγονται έξι ΤΟΝΟΙ. Διακόπτει την
κλήση.

Ψάχνει ξανά στο μενού του κινητού της και καλεί. Περιμένει απάντηση. Ακούγονται δυο ΤΟΝΟΙ. Ακούει και συνομιλεί. Μεταξύ κάθε ατάκας υπάρχουν κενά.

ΕΡΙΣΑ

Δημήτρη (κενό). Άσε με να σου πω (κενό).
Συγνώμη (κενό). Τι σου είπε η Νάσια;
(μεγαλύτερο κενό). Να έρθω; (κενό). Σε
παρακαλώ.

Ακούγεται ο τόνος της ΔΙΑΚΟΠΗΣ της κλήσης. Η Ερίσα κοιτάει την οθόνη της. Ψάχνει και πιέζει με το δάχτυλό της. Περιμένει.

ΕΡΙΣΑ

Λένα; (κενό). Γιατί μιλάς έτσι; (μεγαλύτερο
κενό). Ο Νίκος; (κενό). Πού είσαι; (κενό).
Έρχομαι.

Η Ερίσα κλείνει το κινητό και σηκώνεται.

Μπαίνει η Μαρινέλα στο δωμάτιο. Η Ερίσα μαζεύει την τσάντα της και βγαίνει από το δωμάτιο.

ΜΑΡΙΝΕΛΑ

Πού πας;

ΕΡΙΣΑ

Στο διάολο.

Η Ερίσα φεύγει προσπερνώντας αποφασιστικά την Μαρινέλα.

ΕΞ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΧΟΛΕΙΟΥ. ΜΕΡΑ

Έξι-επτά καθηγητές είναι έξω από την είσοδο του σχολείου.
Από μέσα έρχεται ο κ. Παπαϊωάννου. Κρατάει ένα χαρτί και το
θυροκολλεί.

Οι καθηγητές κοιτάνε τις ανακοινώσεις που είναι ήδη
τοποθετημένες πίσω από το τζάμι περιμένοντας τον κ.
Παπαϊωάννου.

ΚΥΡΙΟΣ ΝΙΚΟΓΛΟΥ

Τελικά και τη Λένα θα την έχουμε και του
χρόνου. Δεν την γλιτώνουμε.

ΚΥΡΙΑ ΣΤΑΘΗ

Αυτή και η Ερίσα.

ΚΥΡΙΟΣ ΝΙΚΟΓΛΟΥ

Πέρασε η Νάσια και κόπηκε η Ερίσα.

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Καλά αυτή την σπρώξαμε και λίγο.

ΚΥΡΙΑ ΣΤΑΘΗ

Μακριά παιδιά, μακριά. Ας την αναλάβει το
ΕΠΑΛ τώρα.

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Η Ερίσα έφυγε απ' το σπίτι, ε.

ΚΥΡΙΑ ΣΤΑΘΗ

Και πού πήγε;

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Σε κανένα φίλο. Μάλωσε με όλες τις φίλες της
λένε.

ΚΥΡΙΑ ΤΑΤΣΗ

Αυτές την χάλασαν. Μια χαρά ήταν η κοπέλα.

ΚΥΡΙΑ ΣΤΑΘΗ

Τελικά τι έκανε με το θέμα;

ΚΥΡΙΑ ΤΑΤΣΗ

Δεν ξέρω. Δεν την ξαναείδα.

ΚΥΡΙΟΣ ΝΙΚΟΓΛΟΥ

Είχαμε κι αυτό με τον Νίκο.

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Αφήστε παιδιά. Κακή χρονιά.

Ο κ. Παπαϊωάννου κλειδώνει την πόρτα. Κοιτάει τους
συναδέλφους του.

ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Αντε. Πάμε να πιούμε ένα κρασί.

Οι καθηγητές φεύγουν από το σχολείο.

ΕΣ. ΑΓΝΩΣΤΟ ΣΑΛΟΝΙ / ΑΓΝΩΣΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ. ΝΥΧΤΑ

Η Ερίσα κάθεται στον καναπέ ενός σαλονιού και κοιτάει το
κινητό της.

Ανοίγει η πόρτα και μπαίνει ένας νεαρός με έναν φίλο του. Η
Ερίσα τούς κοιτάει άκεφα.

ΝΕΑΡΟΣ

Αυτή είναι η Ερίσα.

Ο φίλος του της δίνει το χέρι του κάπως άγαρμπα.

ΝΕΑΡΟΣ

(χαμογελάει ανόητα)

Sorry. Έχουμε πιει λίγο.

Ο φίλος του σαρώνει με τη ματιά του την Ερίσα με έντονο κι αδιάκριτο τρόπο. Η Ερίσα τούς παρατηρεί.

Ο νεαρός κι ο φίλος του πηγαίνουν προς μια πόρτα.

Ανοίγουν την πόρτα και φαίνεται ένα ακατάστατο υπνοδωμάτιο. Ο φίλος του περνάει προς τα μέσα. Ο νεαρός τον ακολουθεί.

Η Ερίσα σηκώνεται και πλησιάζει διστακτικά κι αργά προς το δωμάτιο. Κάνει να ακούσει.

Στο δωμάτιο, ο φίλος είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι.

ΝΕΑΡΟΣ

Καλά είσαι ρε;

ΦΙΛΟΣ

Ναι ρε. Καλά ρε έγκυος είναι;

ΝΕΑΡΟΣ

Ναι.

ΦΙΛΟΣ

Τι ρε μπρο; Εσύ;

Ο νεαρός κάνει μορφασμό πως δεν ξέρει.

ΦΙΛΟΣ

Άντε πες της να 'ρθει.

Ο φίλος βγάζει τη μπλούζα του. Ο νεαρός γυρίζει και βγαίνει προς τα έξω.

ΝΕΑΡΟΣ

Έρι.

Ακούγεται η ΠΟΡΤΑ να κλείνει.

Ο νεαρός φτάνει στο σαλόνι. Είναι άδειο.

ΕΞ-ΕΣ. ΕΓΚΑΤΑΛΕΙΜΜΕΝΟ ΚΤΙΡΙΟ - ΣΑΛΟΝΙ Κ.ΤΑΤΣΗ. ΝΥΧΤΑ

Το πλάνο δείχνει τον ουρανό να είναι σχεδόν σκοτεινός. Ο ήλιος έχει δύσει αλλά απομένει λίγο φως ακόμα στον ορίζοντα.

Το πλάνο κατεβαίνει και δείχνει την πλάτη της Ερίσα που κάθεται στην άκρη της ταράτσας του εγκαταλειμμένου κτιρίου. Κάθεται στη γωνία της πλευράς που μπορεί να βλέπει το εμπορικό. Τα πόδια της κρέμονται στο κενό. ΠΥΡΟΤΕΧΝΗΜΑΤΑ ακούγονται και φαίνονται από το εμπορικό απέναντι.

Η Ερίσα βγάζει από την τσάντα της το κινητό της κι ενεργοποιεί την οθόνη. Το πλάνο δείχνει την οθόνη, όπου η Ερίσα πατάει πάνω στο όνομα του ΔΗΜΗΤΡΗ. Η μπαταρία γράφει «3%».

Η Ερίσα καλεί. Ακούγεται ο ΤΟΝΟΣ της κλήσης πέντε φορές. Κλείνει την κλήση.

Η Ερίσα πατάει ξανά την οθόνη. Το πλάνο δείχνει το όνομα της «ΝΑΣΙΑΣ». Ακούγεται ο ΤΟΝΟΣ της κλήσης τέσσερις φορές. Η Ερίσα το κλείνει.

Το πλάνο βρίσκεται κάτω, όπου το κτίριο πλησιάζουν η Νάσια κι ο Δημήτρης. Περπατάνε από τον πλαϊνό δρόμο και καπνίζουν. Από το βάθος ακούγονται τα ΠΥΡΟΤΕΧΝΗΜΑΤΑ.

Η Νάσια δείχνει στον Δημήτρη το κινητό της.

ΝΑΣΙΑ

Με έχει πρήξει ε.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ

Γάμα την ρε.

Η Νάσια κι ο Δημήτρης μπαίνουν στο ισόγειο του κτιρίου.

ΝΑΣΙΑ

Το έχω κάνει μαζί της. Σου το 'πε ποτέ;

ΔΗΜΗΤΡΗΣ

Η Ερίσα;

Η Νάσια τού χαμογελάει πονηρά.

ΝΑΣΙΑ

Σοκαρίστηκες;

Ο Δημήτρης δεν απαντάει.

Πάνω στην ταράτσα η Ερίσα πιάνει ξανά το κινητό της. Το πλάνο δείχνει να καλεί την ΜΑΡΙΝΕΛΑ. Ακούγονται τέσσερις ΤΟΝΟΙ. Η Ερίσα το κλείνει.

Ψάχνει ξανά. Το πλάνο δείχνει το όνομα της ΛΥΔΙΑΣ και τη μπαταρία στο «2%». Περιμένει ακούγοντας τους ΤΟΝΟΥΣ.

Η Νάσια με τον Δημήτρη ανεβαίνουν σκάλες.

Είναι τώρα εντελώς σκοτεινός ο ουρανός κι έχει ΛΑΜΨΕΙΣ από πυροτεχνήματα και το λιγοστό φως από τις κολώνες που έρχεται από κάτω.

Η Ερίσα κοιτάζει την οθόνη του κινητού της. Δείχνει «1%» μπαταρία. Το αφήνει δίπλα στην τσάντα της και κοιτάζει κάτω από το σημείο που κάθεεται.

Ο χώρος κάτω ΦΩΤΙΖΕΤΑΙ ελαφρώς από μια κολώνα από τον πλαϊνό δρόμο. Η λάμπα της ΑΝΑΒΟΣΒΗΝΕΙ.

Η Νάσια κι ο Δημήτρης ανεβαίνουν κι άλλες σκάλες.

Η Ερίσα κοιτάει το κινητό της που είναι δίπλα της. Το πλάνο δείχνει την οθόνη που γράφει «0%». Γυρίζει τη ματιά της στα πυροτεχνήματα.

Ο Δημήτρης κολλάει την Νάσια σε έναν τοίχο και την φιλάει. Η Νάσια τού κάνει νόημα να πάνε πάνω.

Η Νάσια κι ο Δημήτρης ανεβαίνουν τη σκάλα.

Στην ταράτσα η Ερίσα στέκεται όρθια και κοιτάει κάτω στο φως που τρεμοπαίζει. Τα φλας του φωτός δείχνουν το τσιμέντο, τα παλιοσίδηρα, τα σκουπίδια, τα σκουριασμένα αντικείμενα, κάτι αγριόχορτα δίπλα.

Η Ερίσα σηκώνει τη ματιά της και βλέπει τα πυροτεχνήματα. Χαϊδεύει την κοιλιά της. Σηκώνει το βλέμμα της στον ουρανό για 5-6 δευτερόλεπτα.

Η Ερίσα κοιτάει απότομα κάτω και ΠΗΔΑΕΙ.

Το πλάνο δείχνει από πίσω τη σκοτεινή φιγούρα της Ερίσα να εξαφανίζεται από το κάδρο προς τα κάτω, στο βάθος ΑΚΟΥΓΟΝΤΑΙ και ΦΑΙΝΟΝΤΑΙ ΘΟΛΑ τα ΠΥΡΟΤΕΧΝΗΜΑΤΑ και το πλάνο εστιάζει στην ΟΘΟΝΗ του κινητού της Ερίσα που ΣΒΗΝΕΙ από μπαταρία.

Η Νάσια κι ο Δημήτρης φτάνουν στην ταράτσα. Είναι τελείως σκοτεινά και τους φέγγουν τα πυροτεχνήματα απέναντι.

Ο Δημήτρης ανάβει τον φακό του κινητού του και η Νάσια τραβάει τον Δημήτρη στην γωνία απέναντι από εκείνη που ήταν η Ερίσα.

Το πλάνο δείχνει τις σκιές τους από πίσω να πηγαίνουν στην άκρη και να κάθονται.

Κάτω από τα πόδια τους φέγγει κανονικά μια άλλη κολώνα του δίπλα δρόμου. Φαίνονται τα πεταμένα αντικείμενα στο τσιμέντο.

Στο φωτεινό και χαρούμενο σαλόνι της η κ. Τάτση πληκτρολογεί ένα μήνυμα στο κινητό. Το πλάνο δείχνει την οθόνη της που πληκτρολογεί ένα μήνυμα με το κείμενο «ΕΡΙΣΑ ΜΟΥ ΚΑΛΕΣΕ ΜΕ. ΜΠΟΡΩ ΝΑ ΣΕ ΒΟΗΘΗΣΩ» και μετά εισάγει στο κείμενο μια κόκκινη ΚΑΡΔΙΑ.

Η κ. Τάτση στέλνει το μήνυμα. Κοιτάει την οθόνη της άκεφα. Πάει στο παράθυρο. Βλέπει τα πυροτεχνήματα για περίπου 10 δευτερόλεπτα.

Η κ. Τάτση ανοίγει το κινητό της και καλεί. Ακούγεται ένα ΑΥΤΟΜΑΤΟΠΟΙΗΜΕΝΟ ΜΗΝΥΜΑ. Κλείνει την κλήση κι αφήνει το κινητό της σε ένα τραπέζι δίπλα στο παράθυρο. Ξεφυσάει κοιτώντας έξω.

Στο έδαφος του εγκαταλειμμένου κτιρίου το πλάνο δείχνει αμυδρά τη φιγούρα του ακίνητου σώματος της Ερίσα που το φέγγει η λάμπα που ΑΝΑΒΟΣΒΗΝΕΙ. Έπειτα το πλάνο, εστιάζοντας στη φιγούρα της που φωτίζεται από το ΦΛΑΣ της λάμπας που ΑΝΑΒΟΣΒΗΝΕΙ, ανεβαίνει αργά προς τα επάνω, φτάνει στην ταράτσα, δείχνει την Νάσια με τον Δημήτρη. Φαίνονται από το λιγοστό φως των κινητών τους και τις καύτρες των τσιγάρων τους. Έτσι όπως κάθονται, είναι διαγώνια πάνω από το σημείο

όπου βρίσκεται η Ερίσα και στη μέση υπάρχει το ΔΕΝΤΡΟ, κάνοντας το αδύνατο η Νάσια κι ο Δημήτρης να δουν την Ερίσα διαγώνια κάτω.

Το πλάνο εξακολουθεί να ανεβαίνει και δείχνει όλη την ταράτσα του κτιρίου και το έδαφος κάτω. Η λάμπα στη μεριά της Ερίσα που τρεμοπαίζει ΣΒΗΝΕΙ ΟΡΙΣΤΙΚΑ.

Το πλάνο ανεβαίνει ψηλότερα και δείχνει το ΣΚΟΤΕΙΝΟ εγκαταλειμμένο κτίριο δίπλα από τα φώτα από τις άλλες κολώνες της περιοχής που σχηματίζουν μια διακεκομμένη γραμμή στη μια πλευρά και το ΦΩΤΕΙΝΟ εμπορικό κέντρο στην άλλη μεριά.

Ακούγονται τα ΠΥΡΟΤΕΧΝΗΜΑΤΑ και ΧΑΡΟΥΜΕΝΕΣ ΠΑΙΔΙΚΕΣ ΦΩΝΕΣ.

Το πλάνο μαυρίζει αργά.

ΤΕΛΟΣ

Βιβλιογραφία

- Αγάθος, Θ. (2017). *Ο Νίκος Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Gutenberg.
- Ανδρεαδάκης, Ο. (2024). Νέο Ελληνικό Ρεύμα. Στο Ο. Ανδρεαδάκης, Σ. Βαλούκος, Η. Γιαννακάκης, κ.ά., Β. Παναγιωτόπουλος, Γ. Βούλγαρης, & Σ. Ριζάς (Επιμ.), *"Σαν παλιό σινεμά..." (Το σενάριο του ελληνικού κινηματογράφου)* (σσ. 215-226). χ.τ.: Το Βήμα.
- Αραμπατζής, Γ. (1991). *Λαϊκισμός και κινηματογράφος (μελέτη για τον ελληνικό λαϊκό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60)*. χ.τ.: Ροές.
- Βαλούκος, Σ. (2002). Η εξέλιξη του σεναρίου. Στο Γ. Αθανασάτου, Γ. Αραμπατζής, Σ. Βαλούκος, κ.ά., & Δ. Λεβεντάκος (Επιμ.), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (σσ. 65-80). Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Βαλούκος, Σ. (2003). *Ιστορία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Βαλούκος, Σ. (2024). Η Φίνος Φιλμ και η χρυσή εποχή του ελληνικού "Χόλιγουντ". Στο Ο. Ανδρεαδάκης, Σ. Βαλούκος, Η. Γιαννακάκης, κ.ά., Β. Παναγιωτόπουλος, Γ. Βούλγαρης, & Σ. Ριζάς (Επιμ.), *"Σαν παλιό σινεμά..." (Το σενάριο του ελληνικού κινηματογράφου)* (σσ. 49-59). χ.τ.: Το Βήμα.
- Βεντούρα, Λ. (2004). Το "Γράμμα απ' το Σαρλερουά" του Λάμπρου Λιαρόπουλου: Αναπαραστάσεις ζωής των Ελλήνων ανθρακωρύχων στο Βέλγιο. Στο Β. Βαμβακάς, Λ. Βεντούρα, Ρ. Θεολογίδου, κ.ά., & Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (Επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο* (σσ. 103-114). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Βούλγαρης, Γ. (2024). Πώς πέρασε η Ελλάδα στις οθόνες μας. Στο Ο. Ανδρεαδάκης, Σ. Βαλούκος, Η. Γιαννακάκης, κ.ά., Β. Παναγιωτόπουλος, Γ. Βούλγαρης, & Σ. Ριζάς (Επιμ.), *"Σαν παλιό σινεμά..." (Το σενάριο του ελληνικού κινηματογράφου)* (σσ. 9-12). χ.τ.: Το Βήμα.
- Βουρνάς, Τ. (1997). *Ιστορία της νεώτερης και σύγχρονης Ελλάδας (1967-1974, Χούντα, φάκελος Κύπρου)* (2η εκδ., Τόμ. ΣΤ'). Αθήνα: Πατάκης.
- Βουρνάς, Τ. (1997). *Ιστορία της νεώτερης και σύγχρονης Ελλάδας (Από τα πρώτα μετεμφυλιοπολεμικά χρόνια ως την ημέρα του στρατιωτικού πραξικοπήματος των συνταγματαρχών [21 Απριλίου 1967])* (2η εκδ., Τόμ. Ε'). Αθήνα: Πατάκης.

- Γεροφώτης, Λ. (2023). *Το φαινόμενο Γιάννης Οικονομίδης και 3 ταινίες του για να δεις το καλοκαίρι στο ERTFLIX*. Ανακτήθηκε 28 Μαΐου 2024, από <https://exostis.gr/article/%CF%84%CE%BF-%CF%86%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CF%8C%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%BF-%CE%B3%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82-%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%BC%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-3/>
- Γιαννακίδης, Κ. (2024, 13 Μαρτίου). Ας πούμε ότι δεν ήταν ΛΟΑΤΚΙ. *Τα Νέα*, σελ. 3.
- Γιαννακίδης, Κ. (2024, 17-18 Φεβρουαρίου). Αυτό που κάποτε ήταν αδιανόητο. *Τα Νέα* τεύχος 1924.
- Δανιήλ, Α., & Κορκοβέλου, Α. (χ.χ.). *Ελληνικός κινηματογράφος*. Ανάκτηση από <https://24grammata.com>
- Δέδε, Θ. (2022). Ελληνικός κινηματογράφος 1970-1980 και ο ρόλος των σκηνοθετών: Θ. Αγγελόπουλος. *Archive* 18 (1). Ανακτήθηκε 26 Μαΐου 2024, από https://www.academia.edu/101437339/%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82_%CE%9A%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82_1970_1980_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BF_%CF%81%CF%8C%CE%BB%CE%BF%CF%82_%CF%84%CF%89%CE%BD_%CF%83%CE%BA%CE%B7%CE%BD%CE%BF%CE%B8%CE%B5%CF%84%CF%8E%CE%BD_%CE%98_%CE%91%CE%B3%CE%B3%CE%B5%CE%BB%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%82
- Δημητρόπουλος, Θ. (2022). *20 χρόνια Σπιρτόκουτο: Πώς γύρισε την κλασική του ταινία ο Γιάννης Οικονομίδης*. Ανακτήθηκε 28 Μαΐου 2024, από [www.oneman.gr: https://www.oneman.gr/entertainment/20-xronia-spirotokouto-pos-girise-tin-klasiki-tou-tainia-o-giannis-oikonomidis/](https://www.oneman.gr/entertainment/20-xronia-spirotokouto-pos-girise-tin-klasiki-tou-tainia-o-giannis-oikonomidis/)
- Διαμαντόπουλος, Β. (2015). *Ρόλοι και κώδικες στον ελληνικό κινηματογράφο 1950-1974 (Φαρσοκωμωδία-Ομοφυλοφιλία)*. Αθήνα: Οδός Πανός.
- Ζούλας, Κ. (2015, 4 Απριλίου). Βαλκανιζατέρ... με την όπισθεν, *Καθημερινή*. Ανακτήθηκε 27 Μαΐου 2024, από: <https://www.kathimerini.gr/opinion/810203/valkanizater-me-tin-opisthen/>

- Ζουμπουλάκης, Γ. (2024). Απ' τη διαφήμιση στον κινηματογράφο: από την επιφάνεια στο βάθος. "Τρεις σωματοφύλακες" του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Στο Ο. Ανδρεαδάκης, Σ. Βαλούκος, Η. Γιαννακάκης, κ.ά., Β. Παναγιωτόπουλος, Γ. Βούλγαρης, & Σ. Ριζάς (Επιμ.), *"Σαν παλιό σινεμά..."* (το σενάριο του ελληνικού κινηματογράφου" (σσ. 167-175). χ.τ.: Το Βήμα.
- Ζουμπουλάκης, Γ. (2024, 24 Ιανουαρίου). Θόδωρος Αγγελόπουλος, μια αιωνιότητα και ένας μύθος. *Τα Νέα*, σελ. 16.
- Ηλιάδης, Ν. (2019, 30 Δεκεμβρίου). *Τα 15 γεγονότα τα οποία σημάδεψαν τη δεκαετία της ελληνικής κρίσης*. Ανακτήθηκε 28 Μαΐου 2024, από <https://www.voria.gr/article/ta-151-gegonota-ta-opia-simadepsan-ti-dekaetia-tis-ellinikis-krisis>
- Καλύβας, Σ. (2015). *Καταστροφές και θρίαμβοι* (3η εκδ.). (Ν. Ρούσσο, Μεταφρ.) Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Κανέλλης, Η. (2024). Γέλιο μέχρι δακρύων - Η ελληνική κινηματογραφική κωμωδία. Στο Ο. Ανδρεαδάκης, Σ. Βαλούκος, Η. Γιαννακάκης, κ.ά., Β. Παναγιωτόπουλος, Γ. Βούλγαρης, & Σ. Ριζάς (Επιμ.), *"Σαν παλιό σινεμά..."* (Το σενάριο του ελληνικού κινηματογράφου (σσ. 71-85). χ.τ.: Το Βήμα.
- Κανέλλης, Η. (2024, 15 Φεβρουαρίου). Η διεύθυνση της οικογένειας. *Τα Νέα*, σελ. 33.
- Κανέλλης, Η. (2024). Μικρή συλλογική απόπειρα ιστορίας. Στο Ο. Ανδρεαδάκης, Σ. Βαλούκος, Η. Γιαννακάκης, κ.ά., Β. Παναγιωτόπουλος, Γ. Βούλγαρης, & Σ. Ριζάς (Επιμ.), *"Σαν παλιό σινεμά..."* (Το σενάριο του ελληνικού κινηματογράφου) (σσ. 13-19). χ.τ.: Το Βήμα.
- Καραλής, Β. (2023). *Μια ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. (Α. Ντελλής, Μεταφρ.) Αθήνα: Δώμα.
- Κλαμπατσέα, Ά. (2002). Νεοτεριστικές χειρονομίες. Στο Γ. Αθανασάτου, Γ. Αραμπατζής, Σ. Βαλούκος, κ.ά., & Δ. Λεβεντάκος (Επιμ.), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (σσ. 101-116). Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Κολοβός, Ν. (2000). *Κινηματογράφος (η τέχνη της βιομηχανίας)* (2η εκδ.). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Κυριακός, Κ. (2023, 6 Δεκεμβρίου). *Πάνος Χ. Κούτρας: κούηρ κόσμοι, νέες οικογένειες, 07/12/23*. Ανακτήθηκε 28 Μαΐου 2024, από: <https://www.upatras.gr/panos-ch-koutras-kouir-kosmoi-nees-oikogeneies-07-12-23/>

- Λεβεντάκος, Δ. (2002). Περιορισμοί και προτάγματα: μια εισαγωγή. Στο Γ. Αθανασάτου, Γ. Αραμπατζής, Σ. Βαλούκος, κ.ά., & Δ. Λεβεντάκος (Επιμ.), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (σσ. 5-10). Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Λυκούργου, Π. (2022, 3 Μαΐου). *Σπирτόκουτο*. Ανακτήθηκε 28 Μαΐου 2024, από <https://flix.gr/cinema/spirtokouto-review.html>
- Μανιάτης, Δ. (2024, 12 Μαρτίου). Γιώργος Λάνθιμος: Στην κορυφή με το σπαθί του. *Τα Νέα*, σελ. 3.
- Μανιάτης, Δ. (2024, 12 Μαρτίου). Οι αγέλες του Σαββατοκύριακου. *Τα Νέα*, σελ. 3.
- Μπακογιαννόπουλος, Γ. (2002). Ένα σύντομο ιστορικό. Στο Γ. Αθανασάτου, Γ. Αραμπατζής, Σ. Βαλούκος, κ.ά., & Δ. Λεβεντάκος (Επιμ.), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (σσ. 11-34). Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Μπαστέας, Π. (2002). Από το κοινωνικό στο υπαρξιακό. Στο Γ. Αθανασάτου, Γ. Αραμπατζής, Σ. Βαλούκος, κ.ά., & Δ. Λεβεντάκος (Επιμ.), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (σσ. 123-144). Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Μπέγκος, Ι. (2004). Ανάμεσα σε δυο πατρίδες: "Η ζημιά του σπασμένου καθρέφτη". Οι απελαθέντες από την Κωνσταντινούπολη Έλληνες την περίοδο 1964-1966. Στο Β. Βαμβακάς, Λ. Βεντούρα, Ρ. Θεολογίδου, κ.ά., & Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (Επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο* (σσ. 235-248). Αθήνα: Παπαζήση.
- Μπουρνόβα, Ε. (2004). "Στα Τουρκοβούνια" και "Στην Αθήνα με το όνειρο": Πτυχές της εσωτερικής μετανάστευσης. Στο Β. Βαμβακάς, Λ. Βεντούρα, Ρ. Θεολογίδου, κ.ά., & Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (Επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο* (σσ. 221-234). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Μπράμος, Γ. (2002). Πολιτικό πρόταγμα και αμηχανία. Στο Γ. Αθανασάτου, Γ. Αραμπατζής, Σ. Βαλούκος, κ.ά., & Δ. Λεβεντάκος (Επιμ.), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (σσ. 145-150). Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Μπράμος, Γ. (2004). "Απ' το χιόνι", "Μιρουπάφισι", "Από την άκρη της πόλης": η Ελλάδα από χώρα αποστολής σε χώρα υποδοχής μεταναστών. Στο Β. Βαμβακάς, Λ. Βεντούρα, Ρ. Θεολογίδου, κ.ά., & Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (Επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο* (σσ. 63-67). Αθήνα: Παπαζήσης.

- Μωραΐτης, Μ. (2002). Από τον παλιό στο νέο: μια άλλη σύγκριση. Στο Γ. Αθανασάτου, Γ. Αραμπατζής, Σ. Βαλούκος, κ.ά., & Δ. Λεβεντάκος (Επιμ.), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (σσ. 35-46). Αθήνα: Κέτρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Ντελής, Α. (2024). Το ελληνικό κουίρ σινεμά. Στο Ο. Ανδρεαδάκης, Σ. Βαλούκος, Η. Γιαννακάκης, κ.ά., Β. Παναγιωτόπουλος, Γ. Βούλγαρης, & Σ. Ριζάς (Επιμ.), *"Σαν παλιό σινεμά..." (Το σενάριο του ελληνικού κινηματογράφου)* (σσ. 195-202). χ.τ.: Το Βήμα.
- Ξανθόπουλος, Λ. (2004). Η Ελληνική Διασπορά στον κινηματογράφο. Στο Β. Βαμβακάς, Λ. Βεντούρα, Ρ. Θεολογίδου, κ.ά., & Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (Επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο* (σσ. 25-40). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Παπαγρηγορίου, Σ. (χ.χ.). «Σπιρτόκουτο»: Η ταινία που άνοιξε την ταφόπλακα της ελληνικής οικογένειας. Ανακτήθηκε 28 Μαΐου 2024, από <https://www.ratpack.gr/culture/story/28685/spirtokoyto-h-tainia-poy-anoixe-tin-taforlaka-tis-ellinikis-oikogeneias>
- Παπαδάτου-Παστού, Μ. (2024, 29 Ιανουαρίου). Ο γάμος ομόφυλων κάνει καλό (και σε παιδιά ετερόφυλων). *Τα Νέα*, τεύχος 1907.
- Παπαδής, Δ. (2024, 25 Ιανουαρίου). Αντιφάσεις και διακρίσεις. *Τα Νέα*, σελ. 10.
- Παπαδοπούλου, Λ. (2024, 26 Ιανουαρίου). Επέκταση της έμφυλης ισότητας στην οικογένεια. *Τα Νέα*, σελ. 8.
- Παπανικολάου, Δ. (2024). Η διεθνής στιγμή του ελληνικού κινηματογράφου, ο Ζορμπάς και ο Κακογιάννης. Στο Ο. Ανδρεαδάκης, Σ. Βαλούκος, Η. Γιαννακάκης, κ.ά., Β. Παναγιωτόπουλος, Γ. Βούλγαρης, & Σ. Ρίζος (Επιμ.), *"Σαν παλιό σινεμά..." (Το σενάριο του ελληνικού κινηματογράφου)* (σσ. 87-101). χ.τ.: Το Βήμα.
- Ραγκούση, Π. (2024, 24 Φεβρουαρίου). Δεσποινίς ετών 58. *Τα Νέα*, σελ. 14.
- Ραγκούση, Π. (2024, 23 Ιανουαρίου). Πάμε πάλι. *Τα Νέα*, σελ. 16.
- Ραγκούση, Π. (2024, 19 Φεβρουαρίου). Πρώτη φορά στις κάλπες. *Τα Νέα*, σελ. 14.
- Ραγκούση, Π. (2024, 16 Φεβρουαρίου). Φεβρουάριος 1982-Φεβρουάριος 2024. *Τα Νέα*, σελ. 14.
- Ράμμου, Λ. (2024). Ελληνικός κινηματογράφος: Ιστορία και τεχνολογία. Στο Ο. Ανδρεαδάκης, Σ. Βαλούκος, Η. Γιαννακάκης, κ.ά., Β. Παναγιωτόπουλος, Γ. Βούλγαρης, & Σ. Ριζάς (Επιμ.), *"Σαν παλιό σινεμά..." (Το σενάριο του ελληνικού κινηματογράφου)* (σσ. 33-46). χ.τ.: Το Βήμα.

- Σγουράκης, Γ., & Σγουράκη, Η. (2009). *Μίκης Θεοδωράκης (κινηματογραφική αυτοβιογραφία, ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του)* (Τόμ. Α' 1925-1968). (Π. Πανόπουλος, Επιμ.) Αθήνα: Αρχείο Κρήτης.
- Σκοπετέας, Γ. (2002). Η αισθητική και οι τεχνικές της εικόνας. Στο Γ. Αθανασάτου, Γ. Αραμπατζής, Σ. Βαλούκος, κ.ά., & Δ. Λεβεντάκος (Επιμ.), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (σσ. 89-100). Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Σολδάτος, Γ. (2002). Μια δύσκολη πορεία προς το κοινό. Στο Γ. Αθανασάτου, Γ. Αραμπατζής, Σ. Βαλούκος, κ.ά., & Δ. Λεβεντάκος (Επιμ.), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (σσ. 47-54). Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Σολδάτος, Γ. (2020). *Συνοπτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σούμας, Θ. (2024). Θόδωρος Αγγελόπουλος: Ο νεωτεριστής του ελληνικού κι ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Στο Ο. Ανδρεαδάκης, Σ. Βαλούκος, Η. Γιαννακάκης, κ.ά., Β. Παναγιωτόπουλος, Γ. Βούλγαρης, & Σ. Ριζάς (Επιμ.), *"Σαν παλιό σινεμά..." (Το σενάριο του ελληνικού κινηματογράφου)* (σσ. 153-166). χ.τ.: Το Βήμα.
- «Σπιρτόκουτο»: Η ταινία που επαναπροσδιόρισε τον ελληνικό κινηματογράφο. (2022, 5 Σεπτεμβρίου). Ανακτήθηκε από <https://www.naftemporiki.gr/culture/1366082/spirtokouto-i-tainia-routo-epanaprosdiorise-ton-elliniko-kinimatografo/>
- Φραγκόπουλος, Κ. (2024). Προσωπικές αφηγήσεις στην παγκόσμια σκηνή. Στο Ο. Ανδρεαδάκης, Σ. Βαλούκος, Η. Γιαννακάκης, κ.ά., Β. Παναγιωτόπουλος, Γ. Βούλγαρης, & Σ. Ριζάς (Επιμ.), *"Σαν παλιό σινεμά..." (Το σενάριο του ελληνικού κινηματογράφου)* (σσ. 203-213). χ.τ.: Το Βήμα.
- Φραγκούλης, Γ. (2009). Αναπαράσταση (1970). Στο Β. Βαφέας, Θ. Γιαχουστίδης, Γ. Γκακίδης, κ.ά., & Δ. Ξιφιλίνος (Επιμ.), *50 χρόνια φεστιβάλ κινηματογράφου: οι ταινίες που αγαπήσαμε* (σσ. 65-74). Θεσσαλονίκη: ΚΕΜΕΣ.
- Χωμενίδης, Χ. (2024, 16-17 Μαρτίου). Χριστέμποροι. *Τα Νέα*, σελ. 64.
- Valverde Garcia, A. (2021). Michael Cacoyannis: de actor de réplum a director de tragedias griegas. *Metakinema* 25. Ανακτήθηκε 22 Μαΐου 2024, από https://www.academia.edu/53312630/Michael_Cacoyannis_de_actor_de_replum_a_director_de_tragedias_griegas

Young, J. (2003). *Η Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου, 1945-1991: πολιτική ιστορία* (3η εκδ.).
(Γ. Δεμερτζίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Πατάκης.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

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