

ΧΡΗΣΤΟΣ Α. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΣ*

Κινηματογράφος και Επανάσταση
Αναπαραστάσεις της Επανάστασης του 1821
στον ελληνικό κινηματογράφο των ειδών (1950-1975)

‘Οποιος ελέγχει το παρελθόν,
ελέγχει και το μέλλον.
‘Οποιος ελέγχει το παρόν,
ελέγχει το παρελθόν.

Τζορτζ Όργουελ

Ο ANDRÉ MALRAUX, ήδη από το 1939, στις εξαιρετικές παρατηρήσεις του στο *Σχεδίασμα μιας ψυχολογίας του κινηματογράφου*, αναφερόμενος στον αφηγηματικό κινηματογράφο σημείωνε πως «απευθύνεται στις μάζες και οι μάζες αγαπούν το μύθο, είτε με την καλή είτε με την κακή του όψη. Θα αρκούσε ο πόλεμος για να μας το αποδείξει, αν θέλαμε να το ξεχάσουμε...».¹

Η ιστορική ταινία ή ταινία εποχής στο πεδίο της μυθοπλασίας δεν είναι απλά ένα ακόμη κινηματογραφικό είδος, αλλά ένα απέραντο πεδίο το οποίο καλύπτει, λιγότερο ή περισσότερο, τα περισσότερα από τα κύρια κινηματογραφικά είδη (genre).² Είναι σαφές, βέβαια, πως κάθε κινηματο-

* Ο Χρήστος Α. Δερμεντζόπουλος είναι Λέκτορας στο Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης και διδάσκει ανθρωπολογία της τέχνης και κινηματογράφο στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

1. Βλ. André Malraux, *Σχεδίασμα μιας ψυχολογίας του κινηματογράφου*, Αθήνα, Υψηλόν, 1997, σελ. 37.

2. Για την έννοια του κινηματογραφικού είδους, βλ. κυρίως, François Pelletier, *Imaginaires du cinématographe*, Paris, Librairie des méridiens, 1983· *CinémAction, Panorama des genres au cinéma 68*, Paris, Corlet, 1993· Steve Neale, *Genre*, London, BFI, 1980· του

γραφική ταινία είναι και γίνεται ιστορική, με την έννοια του ιστοριογραφικού τεκμηρίου. Ως ιστορικό τεκμήριο, ωστόσο, δεν παραπέμπει σε αναγωγικές ερμηνείες, αλλά διαμέσου της σχετικής αυτονομίας που παρουσιάζει οδηγεί τους ερευνητές σε καινούργιες διερευνήσεις, τις οποίες δεν παρέχαν τα παροδοσιακά ιστοριογραφικά αντικείμενα. Ειδικότερα στις ιστορικές ταινίες του κινηματογράφου των ειδών, ο τρόπος χειρισμού του παρελθόντος διενεργείται εντός ενός προνομιακού πεδίου σύγκλισης του λαϊκού με το λόγιο στοιχείο. Ορίζοντας, όμως, στις ιστορικές ταινίες, θα λέγαμε πως είναι οι ταινίες μυθοπλασίας, των οποίων η δράση εξελίσσεται σ'ένα ανασυνθεμένο παρελθόν, κοντινό ή μακρινό των θεατών. «Η πολεμική ταινία, με τη σειρά της, χωρίς να παρουσιάζει ομοιομορφία, καλύπτει τις πιο ποικίλες τάσεις, από το μπουρλέσκ στην εποποιία, περνώντας από το μελόδραμα, τη ρομαντική ταινία, την προπαγάνδα, τη μαρτυρία, την κωμῳδία, το λίβελλο, την παρωδία κλπ. Τα μπνύματα που απευθύνει στο κοινό δεν είναι λιγότερο ποικίλα, από την απλή απολογία του πολέμου στην πιο κάθετη καταγγελία, διατρέχοντας όλες τις διφορούμενες καταστάσεις, από όλες τις αποκλίσεις των δικαίων ή αδίκων αιτίων, του στρατιωτικού μεγαλείου και του αντιμιλιταρισμού, του σχετικού ή του απόλυτου ειρηνισμού. Όπως και να 'ναι εμπνέει τους κινηματογραφιστές, γιατί προκαλεί τόσο τη δράση όσο και τη σκέψη».³

Ο ελληνικός κινηματογράφος των ειδών, ο ονομαζόμενος απαξιωτικά από μέρος της ελληνικής κριτικής ως εμπορικός, σε αντιδιαστολή με το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, τον κινηματογράφο του δημιουργού (cinéma

ίδιου, «Questions of genre», *Screen*, 31 (1), 1990, σελ. 45-66 και «Genre», στο Pam Cook – Mieke Bernink (επιμ.), *The Cinema Book* (δεύτερη έκδοση), London, 1999, κυρίως σελ. 136-147. *Genre and Hollywood*, London/New York, Routledge, 2000. Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York, Random House, 1981. Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader*, Austin, University of Texas Press, 1986. Για την ελληνική απόδοση του όρου, βλ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Παράδοση και νεοτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο. Οι ταινίες του είδους της ορεινής περιπέτειας», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, τεύχ. 1, 2002. βλ. επίσης, του ίδιου: «Ρεμπέτικο τραγούδι και ελληνικός κινηματογράφος των ειδών (1950-1975). Σκέψεις γύρω από την αναζήτηση μιας εν δυνάμει λαϊκής αντίστασης στα αντικείμενα του αστικού λαϊκού πολιτισμού», στο Χρήστος Δερμεντζόπουλος – Μάνος Σπυριδάκης (επιμ.), *ΕΤΕΡΟΤΗΤΕΣ - Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και Πολιτική*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004. *To λοποτρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι, παραστάσεις, ιδεολογία*, επιμ. Στάθης Δαμιανάκος (σειρά: Λαϊκός πολιτισμός - τοπικές κοινωνίες), Αθήνα, Πλέθρον, 1997, σελ. 14-15 και 31-40.

3. Βλ. Vincent Pinel, *Ecoles, Genres et Mouvements au Cinéma*, Paris, Larousse, 2000, σελ. 119.

d'auteur), καταπιάστηκε, όπως ήταν φυσικό, με τον πόλεμο και τις ποικίλες αναπαραστάσεις του αρκετές φορές. Αυτό, όμως, έγινε, κατά κύριο λόγο, από το 1960 και μετά, εκτός λίγων εξαιρέσεων, αφού τα πρώτα χρόνια που ακολούθησαν τον εμφύλιο πόλεμο (1946-1949) χαρακτηρίζονται από την απουσία λόγου πάνω στην πρόσφατη Ιστορία και την επιβολή του πγεμονικού λόγου των νικητών πάνω στα προϊόντα της λαϊκής και λαϊκότροπης κουλτούρας. Ο λαός μυθοποιήθηκε στην καθημερινότητά του⁴ και ο κινηματογράφος των ειδών, της πλατιάς κατανάλωσης και της μαζικής κουλτούρας λειτούργησε ως λαϊκό θέαμα στις παρυφές της κυρίαρχης ιδεολογίας, μέσα από τα είδη, κατά κύριο λόγο, του μελό, της κωμωδίας και της ορεινής ταινίας. Έχοντας να αντιμετωπίσει το πολιτικό κλίμα της μετεμφυλιακής εποχής, τη σκληρή λογοκρισία και τη βαριά φορολογική επιβάρυνση των προϊόντων του, συγκρότησε τη δικιά του εικόνα για το σύγχρονο Νεοέλληνα και τη σύγχρονή του ελληνική πραγματικότητα.⁵

Ευνόπτο είναι πως στις ιστορικές αναπαραστάσεις του ελληνικού κινηματογράφου των ειδών οι πρόσφατες περιπέτειες του Ελληνισμού, ο τελευταίος ιδωμένος ως ένα από τα ισχυρά ιδεολογήματα του έθνους-κράτους και των εκπαιδευτικών μηχανισμών του, βρίκαν μεγαλύτερη προβολή από ότι οι παλιότερες πολεμικές ιστορίες. Αναφέρομαι, κατά κύριο λόγο, στον πόλεμο του 1940 και στη γερμανική κατοχή και λιγότερο στα υπόλοιπα πολεμικά γεγονότα του 20ού αιώνα, όπως λόγου χάρη οι Βαλκανικοί πόλεμοι, η Μικρασιατική Εκστρατεία ή ο Εμφύλιος. Σε ότι αφορά, όμως, το 19ο αιώνα, οι αναπαραστάσεις των πολεμικών γεγονότων είναι πολύ λίγες. Και δεν είναι μόνο η έλλειψη μέσων υλοποίησης, καθότι μια ιστορική ή/και πολεμική ταινία είναι ακριβή στην αναπαράστασή της. Ως ένα βαθύτατο κατανοούμε την έλλειψη αυτή ως φυσικό επακόλουθο της λειτουργίας του ελληνικού κινηματογράφου σχεδόν αποκλειστικά στο πεδίο του θεάματος και της ψυχαγωγίας, ως τελεστικού μηχανισμού αναπαραγωγής του κοινωνικού πλαισίου εντός του οποίου λειτουργούσαν τα λαϊκά στρώματα της εποχής. Οι πρόσφατες εμπειρίες, νωπές ακόμα στο κινηματογραφικό κοινό της εποχής ως βιωμένη πραγματικότητα, είναι φυσικό να συγκινούν περισσότερο. Ο 19ος αιώνας παραμένει μια μακρινή όσο και σχετικά άγνωστη χώρα, ανοιχτή ωστόσο σε ιδεολογικές κατασκευές από μέρους των

4. Βλ. Μαρία Κομνηνού, «Η ιστορία στον ελληνικό κινηματογράφο», *Τα Ιστορικά*, τεύχ. 8, 1988, σελ. 164.

5. Βλ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1975)», στο Αντώνης Λιάκος – Έφη Γαζή (επιμ.), *Η ελληνική κοινωνία από την εθνική ανεξαρτησία στην ευρωπαϊκή ενοποίηση*, Αθήνα, Νεφέλη (υπό έκδοση).

κυρίαρχων στρωμάτων. Το περίεργο, όμως, είναι πως η πλέον μυθοποιημένη εποποίηση της ελληνικής Επανάστασης στην ελληνική επίσημη ιστορία και η συνακόλουθη δημιουργία του ελληνικού έθνους-κράτους, εμφανίζεται μόνο σε λίγες ταινίες της εποχής.

Πριν περάσω στη σύντομη παρουσίαση των ταινιών αυτών, να παρατηρήσω πως κατ' αντιστοιχία με τον ελληνικό κινηματογράφο και σε άλλες εθνικές κινηματογραφίες το θέμα της επανάστασης και της δημιουργίας του έθνους-κράτους παρουσιάζεται με παρόμοιες εικόνες. Έτσι, στις Ενωμένες Πολιτείες της Αμερικής είναι «λιγοστές οι ταινίες που αναφέρονται στον πόλεμο της Ανεξαρτησίας, ενώ άπειρες είναι εκείνες που αναφέρονται στον Εμφύλιο πόλεμο».⁶ Κατά συνέπεια, αν και «[...] εκατοντάδες αντλούν το θέμα τους από τον Αμερικανικό Εμφύλιο, το ιδρυτικό γεγονός της σύγχρονης Αμερικής στο συμβολικό επίπεδο, σπανίζουν δύσες αναφέρονται στην αμερικανική Επανάσταση»,⁷ η οποία είναι επαναστατικό γεγονός αφού έτσι έχει βιωθεί και θεωρηθεί: πόλεμος υπέρ της ανεξαρτησίας.⁸ Από την άλλη μεριά, καμιά ταινία δεν πραγματοποιήθηκε με θέμα τη γαλλική Επανάσταση στο σοβιετικό κινηματογράφο, σε αντίθεση με ταινίες για την Κομμούνα του Παρισιού, την μεξικανική Επανάσταση του 1910-1916, την ισπανική Επανάσταση και τον ισπανικό εμφύλιο. Στον παγκόσμιο δε κινηματογράφο η γαλλική Επανάσταση στις περισσότερες ταινίες παρουσιάζεται με τα μελανότερα χρώματα (Ενωμένες Πολιτείες Αμερικής, Γερμανία, ακόμη και στη Γαλλία, όπου η κατακραυγή έφτασε μέχρι το Διαφωτισμό, ο οποίος αναγορεύτηκε υπαίτιος της!).⁹

Ας δούμε τώρα, σύντομα, τις ταινίες για την Επανάσταση του 1821. Στην προϊστορία του ελληνικού κινηματογράφου, κατά το Μεσοπόλεμο, έχουμε την ταινία *Αἱ τελευταίαι πημέραι του Οδυσσέως Ανδρούτσου* του Δημήτρη Καμινάκη το 1928 (ή 1929) και *Το Λάβαρο του '21* του Κώστα Λελούδα το 1929.¹⁰ Και οι δύο είναι βουβές και εντάσσονται στην χρονική περίοδο της πολιτικής διακυβέρνησης του Ελευθερίου Βενιζέλου (1928-

6. Βλ. Marc Ferro, *Η ιστορία υπό επιτήρηση*, Σκόπελος, Νησίδες, 1999, σελ. 80.

7. Βλ. Marc Ferro, *Κινηματογράφος και ιστορία*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002, σελ. 222.

8. *Στο ίδιο*, σελ. 221.

9. *Στο ίδιο*, σελ. 216-218.

10. Οι εν λόγω ταινίες, όπως άλλωστε και οι περισσότερες του Μεσοπολέμου, παραμένουν σχεδόν άγνωστες στους ερευνητές και οι ελάχιστες γνώσεις μας γι' αυτές αντλούνται από έμμεσες πηγές, όπως ο Τύπος, οι διαφοριστικές και οι στατιστικές επετηρίδες της εποχής. *Το Λάβαρο του 21* πρέπει να στηρίχθηκε στο ομώνυμο λαϊκό μυθιστόρημα του Αριστείδη Κυριακού (1924). βλ. και Δερμεντζόπουλος, *Το λαπτρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα...*, ό.π. και του ίδιου, «Παράδοση και νεοτερικότητα...», ό.π.

1932), περίοδος η οποία συμπίπτει με μια σημαντική ανάπτυξη του ελληνικού βωβιού κινηματογράφου και τη διαμόρφωση των κινηματογραφικών ειδών.

Μετά το τέλος του πολέμου και, κυρίως, μετά το τέλος του Εμφυλίου και την ανάπτυξη του μεταπολεμικού λαϊκού κινηματογράφου, οι ιστορικές και πολεμικές ταινίες είναι σχετικά λίγες σε σχέση με την υπόλοιπη παραγωγή, την οποία μονοπωλούν, σχεδόν, οι κωμωδίες, τα μελό και οι ορεινές ταινίες (δραματικά ειδύλλια και ορεινές περιπέτειες). Κάθε χρόνο, από το 1953 έως το 1972, έχουμε την παραγωγή μίας έως τριών ιστορικών ταινιών, με αποκορύφωμα τη διετία 1971-1972, όπου έχουμε οκτώ ταινίες. Κατ' αντιστοιχία, από το 1946 έως το 1975 έχουμε την παραγωγή μίας έως και τεσσάρων πολεμικών ταινιών κάθε χρόνο, με αποκορύφωμα τη διετία 1970-1972 όπου έχουμε είκοσι τέσσερις ταινίες! Οι πολεμικές ταινίες στην πλειοψηφία τους αφορούν τον πόλεμο του 1940 και την περίοδο της γερμανικής κατοχής. Οι ιστορικές ταινίες έχουν ως θέμα τους διάφορες ιστορικές περιόδους, όπως την αρχαία Ελλάδα, το Βυζάντιο, το 19ο αιώνα στις περιοχές της οθωμανικής κατάκτησης, και ιστορικά ή μυθικά πρόσωπα, όπως τον Ιπποκράτη, την Κασσιανή, τον Ντρέυφους, τον Άλη πασά και την κυρά Φροσύνη, τον Παύλο Μελά και διάφορους κλεφταρματολούς, αντάρτες ή κοινωνικούς ληστές, εμπνευσμένους από λαϊκά μυθιστορήματα, ποιήματα και δημοτικά τραγούδια.

Η Επανάσταση του 1821 ως αυτόνομη αναπαράσταση δεν περνάει σχεδόν σε καμία ταινία.¹¹ Το 1959 η ταινία *Μπουμπουλίνα* του Κώστα Ανδρίτσου έχει, ως ένα βαθμό, ως ιστορικό της πλαίσιο την Επανάσταση του 1821. Από κει και πέρα μερικές ακόμη ταινίες παρουσιάζουν συγκεκριμένες και μυθοποιημένες στιγμές οι οποίες εντάσσονται στο μυθολογικό σύνολο εκείνης της χρονικής περιόδου. Είναι οι ταινίες *Ζάλογγο*, *το κάστρο της λεφτεριάς* του Στέλιου Τατασόπουλου (1959) και *Η έξοδος του Μεσολογγίου*, του Δημήτρη Δούκα (1965).

11. «Εντυπωσιάζει εδώ από τη μια η καθυστερημένη επανεμφάνιση του θέματος της Ελληνικής Επανάστασης στον κινηματογράφο, ενώ αποτελούσε κυρίαρχο θέμα της σχολικής και ακαδημαϊκής ιστοριογραφίας για τους νεότερους χρόνους, κι από την άλλη η σποραδική ένταση στην ενασχόληση με τη θεματική αυτή» βλ. Μαρία Στασινοπούλου, «Το οθωμανικό παρελθόν στον ελληνικό κινηματογράφο. Μεταφορά λογοτεχνικών προτύπων και δημιουργία νέων εικόνων», στο Αστέριος Αργυρίου – Κωνσταντίνος Α. Δημάδης – Αναστασία Δανάν Λαζαρίδου (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981*, Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, τόμ. Β', Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σελ. 153.

Κατά τη διάρκεια της επταετούς δικτατορίας γνωρίζουμε όλοι την έξαρση που είχαν οι ιστορικές και πολεμικές ταινίες. Άρκει να αναφέρω πως κατά τη διετία 1970-1972 γυρίστηκαν περίπου τριάντα δύο ταινίες. Θα παρουσιάσω εν συντομίᾳ τρεις από αυτές, τις οποίες θεωρώ χαρακτηριστικές για το σύνολο των ταινιών αυτών.¹² Είναι *H μεγάλη σπηλιά του 21: Παπαφλέσσας* του Ερρίκου Ανδρέου¹³ (1938-), του 1971 (διάρκεια: 130 λεπτά), η *Μαντώ Μαυρογένους* του Κώστα Καραγιάννη¹⁴ (1932-1993), επίσης του 1971 (διάρκεια: 110 λεπτά) και οι *Σουλιώτες* του Δημήτρη Παπακωνσταντή¹⁵ (1938-), του 1972 (διάρκεια: 91 ή 105 λεπτά). Με μια πρώτη ματιά παρατηρούμε τα εξής, και ως ένα βαθμό αυτονόητα, στοιχεία για τις ταινίες αυτές:

◆ Και οι τρεις ταινίες πραγματοποιήθηκαν στη διάρκεια της επταετούς δικτατορίας (χρονικά προς το τέλος της) και εντάσσονται στο ρεύμα των δεκάδων πολεμικών και ιστορικών ταινιών που γυρίστηκαν την εποχή εκείνη.

12. Την εβδομάδα που προηγήθηκε του συνεδρίου («Διαπραγματεύσεις για τον πόλεμο: Αναπαραστάσεις του πολέμου στον ελληνικό κινηματογράφο», Κινηματογραφικό Αρχείο, Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Αθήνα, 1-2 Απριλίου 2004), με αφορμή τον εορτασμό της 25ης Μαρτίου, τα κανάλια της ελληνικής τηλεόρασης πρόβαλλαν για πολλοστή φορά, εν είδει πατροπαράδοτου εθίμου, και τις τρεις αυτές ταινίες. Το σύνολο των πραγματολογικών στοιχείων που αφορούν τις ταινίες αυτές προέρχονται από το Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου* (5η έκδοση αναθεωρημένη), τόμ. Β' και Δ', Αθήνα, Αιγόκερως, 1991· Κώστας Γούτος – Κωνσταντίνος Νούλας, *Λεξικό σκπνοθετών του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1996· Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1998· Κώστας Κωνσταντίνδης – Πάνος Κοκαλένιος, *Ελληνικός Κινηματογράφος (CD-ROM)*, Αθήνα, Ethnodata, 1997· Πάνος Κουάνης, *H κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα (1944-1999)*, Αθήνα, Finatec AE, 2001· Δημήτρης Κολιοδήμος, *Λεξικό Ελληνικών Ταινιών από το 1914 μέχρι το 2000*, Αθήνα, Γένος, 2001.

13. Την ίδια χρονιά ο Ερρίκος Ανδρέου γυρνάει το απόλυτα συναινετικό προς τη δικτατορία φιλμ, *Δώστε τα χέρια*, το οποίο εκτυλίσσεται κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου, σε παραγωγή Τζαίνης Πάρις και φωτογραφία Δημήτρη Παπακωνσταντή· βλ. και Στέλιος Κυμιωνής, «Συναίνεση και διαφωνία στον ελληνικό κινηματογράφο κατά την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών: Οι πολιτικές στάσεις των ταινιών *Δώστε τα χέρια* και *Αυτοί που μίλησαν με το θάνατο*», *Ουτοπία*, τεύχ. 47, 2001 [Αφιέρωμα: Κινηματογράφος και Πραγματικότητα, Χρήστος Δερμεντζόπουλος – Ανδρέας Παγουλάτος (επιμ.)], σελ. 89-102.

14. Την κινηματογραφική χρονιά 1971-1972 ο Κώστας Καραγιάννης σκπνοθέτησε είκοσι μία ταινίες όλων των κινηματογραφικών ειδών!

15. Την ίδια χρονιά ο Δημήτρης Παπακωνσταντής γυρνάει το *Ολοκαύτωμα* και την επόμενη χρονιά το *Πολεμιστές της ειρήνης*, και οι δύο πολεμικές περιπέτειες σε παραγωγή Τζαίνης Πάρις, οι οποίες εξελίσσονται κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής.

- ◆ Και οι τρεις πραγματοποιήθηκαν σε μια περίοδο που σηματοδοτεί, χρονικά, την παρακμή του ελληνικού κινηματογράφου των ειδών, με την παράλληλη λειτουργία της ελληνικής τηλεόρασης, το ξεκίνημα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου του δημιουργού και τις σημαντικές αλλαγές στο πολιτικό, κοινωνικό, πολιτισμικό και ιδεολογικό πεδίο της ελληνικής κοινωνίας.
- ◆ Και οι τρεις προέρχονται από μια κοινή μάτρα, σε ό,τι αφορά τη δημιουργία τους. Έτσι, τον *Παπαφλέσσα* παράγει ο Τζαίνης Πάρις σε συνεργασία με τη Φίνος Φιλμ, τους *Σουλιώτες* και πάλι ο ίδιος παραγωγός, και τη *Μαντώ Μαυρογένους* η εταιρεία Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, επίσης από τις πιο εύρωστες στο πεδίο του λαϊκού κινηματογράφου. Ο Δημήτρης Παπακωνσταντίνης, που σκηνοθετεί τους *Σουλιώτες*, υπογράφει τη φωτογραφία και στον *Παπαφλέσσα*. Ο Κώστας Καπνίσης υπογράφει την επική μουσική και στις τρεις ταινίες. Τέλος, ο Πάνος Κοντέλης γράφει το σενάριο στους *Σουλιώτες* και στον *Παπαφλέσσα*. Αν κοιτάξει κανείς τους όρους δημιουργίας, ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, του λαϊκού μυθιστορήματος, θα διαγνώσει κοινούς όρους στους τρόπους παραγωγής, διανομής αλλά και κατανάλωσης των έργων αυτών.¹⁶
- ◆ Και οι τρεις, από άποψη εισιτηρίων, θεωρούνται επιτυχείς. Εντάσσονται στην ίδια κινηματογραφική χρονιά, και σίγουρα πραγματοποιήθηκαν με αφορμή τον εορτασμό των εκατόν πενήντα χρόνων από την ελληνική Επανάσταση. (Ο *Παπαφλέσσας* επισήμως ως ταινία εορτασμού). Σε ένα σύνολο ενενήντα ταινιών της χρονιάς 1971-1972, ο *Παπαφλέσσας* ήρθε δέκατος κόβοντας σχεδόν τριακόσιες χιλιάδες εισιτήρια, η *Μαντώ* εικοστή κόβοντας σχεδόν διακόσιες χιλιάδες εισιτήρια και οι *Σουλιώτες* τεσσαρακοστοί κόβοντας σχεδόν εκατόν δεκαεπτά χιλιάδες εισιτήρια. Είναι η χρονιά που βγαίνει στις αίθουσες η *Ευδοκία* του Αλέξη Δαμιανού κάνοντας εβδομήντα χιλιάδες εισιτήρια. Από την επόμενη χρονιά η κινηματογραφική παραγωγή μειώνεται με πολύ γρήγορους ρυθμούς, οι ταινίες σεξ πληθαίνουν και μαζί πληθαίνουν οι ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.

Ο λαϊκός κινηματογράφος αυτής της περιόδου (αρχές της δεκαετίας του 1970) εντάσσεται γενικά στο πεδίο της λαϊκής κουλτούρας και τα έργα του προορίζονται για το λαϊκό κοινό της εποχής, μέσα από τις μυθοποιήσεις του πρόσφατου παρελθόντος και από τη χρήση των κινηματογραφικών ειδών. Ωστόσο, προσεγγίζοντας κανείς το θέαμα και τις αναπαραστά-

16. Βλ. Δερμεντζόπουλος, *To λοστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα...*, δ.π., σελ. 31-85.

σεις του μέσα από την ανάλυση του περιεχομένου των ταινιών αυτών, διαπιστώνει μια μεγάλη διαφοροποίηση σε σχέση με τις ταινίες των προηγούμενων δεκαετιών. Έτσι, στη δεκαετία του 1950, αλλά και στις αρχές του 1960, οι ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου προβάλλουν μια εικόνα εναλλακτική και όχι κατ' ανάγκη ταυτόσημη με τις εικόνες της κυρίαρχης ιδεολογίας. Αυτό φαίνεται καθαρά τόσο στις ταινίες των ειδών του ελληνικού μελό και της κωμωδίας όσο και στις ηθογραφικές ταινίες του υπο-είδους της ορεινής περιπέτειας.¹⁷ Γίνεται σαφές, μέσα από τις αναλύσεις των ειδών αυτών, ότι η ταυτότητα του ελληνικού κινηματογράφου δε συμπίπτει, όπως λανθασμένα υποστηρίχτηκε παλιότερα, με την ταυτότητα της κυρίαρχης κουλτούρας, αλλά αποκλίνει από αυτήν, υιοθετώντας, πολλές φορές, αντιθετική κατεύθυνση. Όπως και να 'ναι, η ταυτότητα του ελληνικού κινηματογράφου αφενός αναδεικνύει την ετερογένεια της ελληνικής κουλτούρας και αφετέρου σχοινοβατεί μεταξύ της αποδοχής και της συναίνεσης από τη μια πλευρά και της αμφισβήτησης, της ρήξης και της άρνησης από την άλλη.¹⁸ Όμως, στις ταινίες με αντικείμενο την Επανάσταση του 1821, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Είτε επειδή εντάσσονται στο ιστορικό πλαίσιο που περιέγραψα παραπάνω, είτε επειδή τα πράγματα έχουν μεταβληθεί πολύ σε όχέση με τον ελληνικό λαϊκό κινηματογράφο, είτε, τέλος, επειδή το κοινό έχει αλλάξει ως προς την κοινωνική του κατάσταση (κινητικότητα, ταξικές διαφοροποιήσεις, νέες ευκαιρίες, νέα καταναλωτικά πρότυπα), οι ταινίες αυτές δείχνουν να συντονίζονται ολοκληρωτικά με έναν συναινετικό ή/και αντιδραστικό λόγο πάνω στην Ιστορία και από την άλλη να συσχετίζουν τη θεματολογία και τον ιδεολογικό τους λόγο με τον φρονηματιστικό λόγο των εκπαιδευτικών μπχανισμών για την Επανάσταση του 1821. Καθόλου τυχαία, ο Βασίλης Ραφαηλίδης έγραψε στο *Σύγχρονο Κινηματογράφο*, θεωρητικό και πολεμικό όργανο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου της εποχής, για την ταινία *Παπαφλέσσας*: «Η ταινία πέτυχε απόλυτα την αρχική της πρόθεση, δηλαδή τη συμβολή του ελληνικού κινηματογράφου στο σχολικό εορτασμό της 150ης επετείου της ελληνικής Επαναστάσεως».¹⁹

17. Βλ. Δερμεντζόπουλος, «Παράδοση και νεοτερικότητα...», ό.π.

18. Βλ. και Σωτήρης Δημητρίου, «Ο θεωρητικός λόγος στον κινηματογράφο», στο *Κριτική Κινηματογράφου*, Αθήνα, ΠΕΚΚ, 2001, σελ. 69-84.

19. Βλ. Βασίλης Ραφαηλίδης, *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 1972, όπως αναφέρεται στο Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τόμ. Δ', ό.π., σελ. 129· βλ. και τόμ. Β', ό.π., σελ. 225. Κατ' αντιστοιχία με ένα άλλο πεδίο λαϊκού θεάματος, τον Καραγκιόζη, ανταγωνιστικού μεν, ως ένα βαθμό, με το λαϊκό κινηματογράφο μέχρι και τη δεκαετία του 1950, αλλά ομόλογου σε ιδεολογικά και νοοτροπικά συμφραζόμενα, ο Γιώρ-

Σε αυτό το πλαίσιο, η ταινία *Σουλιώτες* αναπαράγει την κλασική σχολική και εθνική αντίληψη για τις αυτόνομες περιοχές του ελλαδικού χώρου, οι οποίες ποτέ δεν υποτάχτηκαν στον οθωμανικό ζυγό και όπου οι αυτο-προσδιοριζόμενοι σ' αυτές Έλληνες (το Σούλι, η Μάνη, περιοχές της Κρήτης) διαβιούσαν σε συνθήκες σχεδόν απόλυτης ελευθερίας. Από κει και πέρα η κινηματογραφική αναπαράσταση τα έχει όλα: συμπλοκές με τους Τούρκους, απάτη βουνά, έρωτες γεμάτους πάθος, κατάκτηση μόνο κατόπιν προδοσίας κλπ. Προβάλλεται, έτσι, μια πολύ ισχυρή αντίληψη σε σχέση με τους ένοπλους παράνομους, κλέφτες και αρματολούς χωρίς διάκριση, της περιόδου της οθωμανικής κατάκτησης, η οποία ταυτίζεται, σχεδόν, με την αντίστοιχη αντίληψη της εθνικιστικής ιδεολογίας. Όπως τονίζει και ο Πέτρος Πιζάνιας, «λίγα χρόνια μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας, οι εθνικιστές ιστορικοί, ιδίως από τον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο και μετά, ανταπάντησαν σε όλους τους μαρξιστές διά της αποσιώπησης. Δηλαδή παραλείποντας τόσο τη μελέτη όσο και τη διδασκαλία της ιστορίας της ελληνικής Επανάστασης. Αν και πλέον βρίσκονταν στα μέσα του 20ού αιώνα, θεώρησαν την ελληνική Επανάσταση υπερβολικά μεγάλης πολιτικής σημασίας ώστε να διακινδυνέψουν τη διδασκαλία της στο Πανεπιστήμιο. Όμως, από την επανάσταση των Ελλήνων διατήρησαν ένα και μόνο συμβολισμό, τους κλεφταρματολούς πολεμιστές της, σύμβολο που ταίριαζε με το χαρακτήρα της ελληνικής πολιτικής εξουσίας από τον Εμφύλιο και μέχρι το 1974».²⁰ Και στις υπόλοιπες ταινίες, όπου παρουσιάζονται οι κλεφταρματολοί, οι παραστάσεις τους συμφωνούν με τις αντίστοιχες της εθνικιστικής ιδεολογίας του ελληνικού κράτους: εθνική συ-

γος Ιωάννου [*Ο καραγκιόζης* (επιμ.), τόμ. Β', Αθήνα, Ερμής, 1971-1972, σελ. 13] θα γράψει ότι στα πρωικά έργα του Καραγκιόζη «υπάρχει πολύ φθίνια, πολύ σχολείο, δημοτικό μάλιστα». Ο Στάθης Δαμιανάκος («Ο λόγος, ο μύθος και ο ήρωας στον Ελληνικό Καραγκιόζη», *Εθνολογία*, τεύχ. 3, 1994, σελ. 156), μάλιστα, θα υποστηρίξει πως στα πρωικά έργα του Καραγκιόζη «πρήξη είναι εμφανής σε όλα τα επίπεδα της ανάλυσης, σε βαθμό ώστε να μπορεί βάσιμα να υποστηρίξει κανείς ότι τα ακραιφνή πρωικά έργα δεν ανήκουν στην παράδοση του Καραγκιόζη, αλλά δημιουργούν ξέχωρο είδος του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα». Ο Γιάννης Κιουρτσάκης (*Καρναβάλι και Καραγκιόζης*. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου, Αθήνα, Κέδρος, 1985, σελ. 229), τέλος, θα παρατηρήσει πως «το πρωικό ρεπερτόριο του μπερντέ, το οποίο ακολουθεί, σχεδόν πάντα, λόγια πρότυπα, καθρεφτίζει ως ένα βαθμό την άλωση της λαϊκής παράδοσης από το λογιοτατισμό»· βλ. και Γιάννης Κουρής, «Ο ένοπλος στα πρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών», *Δοκιμές*, τεύχ. 3, 1995, σελ. 51-78.

20. Βλ. Πέτρος Πιζάνιας, *Χρόνοι των ανθρώπων, θεωρήσεις για την ιστορία*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002, σελ. 101-102· βλ. επίσης, Νίκος Κοταρίδης, *Παραδοσιακή επανάσταση και Εικοσιένα*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993.

νείδησην, αίσθησην της ελευθερίας, μίσος για τους αλλόθροπους Τούρκους, πάλι για την ύπαρξη ελληνικού κράτους κλπ.

Η Μαντώ Μαυρογένους, από την άλλη πλευρά, αποτελεί κλασική περίπτωση σε ότι αφορά την εξιστόρηση μιας προσωπικής ερωτικής ιστορίας με πλαίσιο τα γεγονότα της Επανάστασης.²¹ Εδώ η λογική του είδους του μελό κυριαρχεί στην ιστορική ταινία: το άτομο, συνήθως γυναίκα, είναι θύμα και έρματο των περιστάσεων, οι οποίες αποδεικνύονται καταστροφικές για την προσωπική του ζωή.²² Η Μαντώ έδωσε τα πάντα για την Επανάσταση του 1821, η οποία χρησιμοποιείται αποκλειστικά ως πλαίσιο για την εξιστόρηση του ερωτικού πάθους ανάμεσα στην ίδια και στον Δημήτριο Υψηλάντη, για να εισπράξει την απόρριψη και την καταφρόνια από τη συντηρητική κοινωνία της εποχής, να υποστεί τις μπχανορραφίες των πολιτικών και κυρίων του Κωλέττη, και να εισπράξει, τελικά, την πενία. Για τις ανάγκες της ερωτικής ιστορίας τα πραγματολογικά στοιχεία διαστρέφονται, ώστε ο μύθος να υπηρετήσει καλύτερα το αφηγηματικό μοντέλο της ταινίας.²³ (Η ιστορία τους τελειώνει αφίνοντας την εντύπωση πως ο Υψηλάντης πεθαίνει άρρωστος από τις κακουχίες και η Μαντώ βρίσκεται δίπλα του. Λίγο πριν πεθάνει, μάλιστα, της ζητάει να παντρευτούν.) Ταυτόχρονα, στο επίπεδο των εκφραστικών μέσων έχουμε συνεχή γκρο πλάνα στα πρόσωπα των πρωταγωνιστών, και κυρίως στα ωραία μάτια της Τζένης Καρέζη, καθώς και συνεχείς διπλοτυπίες που παρουσιάζουν ως μπαγκράουντ τις μάχες κατά των Τούρκων. Τέλος, η επική μουσική δεν σταματάει λεπτό, υποβάλλοντας στο θεατή, σε συνδυασμό με τις εικόνες, την ταύτιση της φιλμικής ροής με τη ροή της συνείδησής του, πετυχαίνοντας ταυτόχρονα τη συγκίνηση. Τα στερεότυπα κυριαρχούν παντού: η διαμορφωμένη από όλους εθνική συνείδηση, οι κακοί ξένοι, ο μοχθηρός Μέττερνιχ, ο άδολος φιλελληνισμός, η ελευθερία των νησιωτών σε

21. Η εθνική εποποίηση ως ιστορικό στοιχείο προβάλλεται, κατά περίπτωση, στις ιστορικές και πολεμικές ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου είτε με την παρουσίαση, σε πρώτο πλάνο, των συλλογικών διεργασιών και του καταλυτικού ρόλου των μαζών (λόγου χάρη ταινίες του Σεργκέι Αϊζενστάιν και του Ζαν Ρενουάρ), είτε με τη μορφή σημαντικών προσωπικοτήτων που αναδείχτηκαν μέσα από τα γεγονότα (λόγου χάρη ο Ναπολέων, ο Ιβάν ο τρομερός, ο Λίνκολν) είτε, τέλος, με μυθικές ή μυθοποιημένες μορφές της λαϊκής κουλτούρας (λποτές, παράνομοι, λαϊκοί ήρωες).

22. Βλ. Ferro, *Κινηματογράφος και ιστορία*, δ.π., σελ. 219.

23. Βλ. ενδεικτικά, Κωνσταντίνος Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Η αναφορά της Μαντώς Μαυρογένη κατά του Δημητρίου Υψηλάντη», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 11, 1936, σελ. 292, όπως αναδημοσιεύεται στο περ. Ο Πολίτης, τεύχ. 110, Απρίλιος 2003, σελ. 47-50· βλ. επίσης, Théodore Blanckard, *Les Mavrogeni, Histoire d'Orient (de 1700 à nos jours)*, vol. II, Paris, 1909, σελ. 285-381.

οχέση με τους Έλληνες της ππειρωτικής χώρας λόγω της θάλασσας, η ανδρεία και η τόλμη των Ελλήνων, τα γλέντια, οι χοροί και οι σπλαχνομαντείες, οι αδούλωτοι κλέφτες, οι μπουνταλάδες Τούρκοι κλπ. Το πιο σημαντικό ιδεολογικό στοιχείο, ωστόσο, έχει να κάνει με τις συνεχείς αναφορές στο διχασμό των Ελλήνων («όλοι έχουμε τις ευθύνες για το διχασμό», αναφέρει η Μαντώ) και στην ανικανότητα, σε συνδυασμό με την ιδιοτέλεια, των πολιτικών αρχηγών, σε αντίθεση με τους στρατιωτικούς, οι οποίοι, για ευνόπτους λόγους, παρουσιάζονται ως οι μόνοι άξιοι, ικανοί και τίμιοι αγωνιστές. («Τα τερτίπια των πολιτικών δεν τα θέλω καθόλου», αναφέρει η Μαντώ στον Υψηλάντη. «Δεν ξέρεις από πολιτική και πολιτικούς», αναφέρει η ίδια σε φιλέλληνα ποιητή.)

Αφοσα για το τέλος τον *Παπαφλέσσα*. Είναι, νομίζω, η μοναδική ταινία η οποία επιχειρεί να καταγράψει και να εξηγήσει δόλη την πορεία της Επανάστασης του 1821, από το 1818 έως και τη μάχη που έδωσε ο Παπαφλέσσας στο Μανιάκι ενάντια στο στρατό του Ιμπραΐμ. Άν και αναφέρεται στην προσωπική ιστορία του Παπαφλέσσα, ωστόσο, σε αντίθεση για παράδειγμα με τη *Μαντώ Μαυρογένους* ή, παλιότερα, την *Μπουμπουλίνα*, όπως και πολλές άλλες ιστορικές ταινίες οι οποίες αναφέρονταν σε συγκεκριμένα πρόσωπα, εδώ η προσωπική ιστορία είναι το όχημα για τη γενικότερη περιγραφή των επαναστατικών και πολεμικών γεγονότων. Η Επανάσταση του 1821 παρουσιάζεται ως εθνική παλιγγενεσία, συναντώντας τις παλιές αντιλήψεις του ιστορικού Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου και παραπέμποντας, ταυτόχρονα, στο ιδεολόγημα της συνέχειας του ελληνικού έθνους από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας. Οι λέξεις και οι φράσεις που χρησιμοποιούνται στο λόγο των πρωταγωνιστών είναι χαρακτηριστικές: Γένος, Ελληνισμός, Ρωμιοσύνη, λύτρωση, «το γένος ξαναγεννιέται από τις ίδιες του τις ρίζες», «το γένος ετοιμάζεται από καιρό», «απόγονοι του Περικλέους» κλπ. Η συνέχεια του Ελληνισμού, η οποία καταλύθηκε με τα 400 χρόνια σκλαβιάς, αποκαθίσταται τώρα με την Επανάσταση. Το ζενερίκ στην αρχή αναφέρει: «Όταν στα 1453 έπεσε η Κωνσταντινούπολη, το σκοτάδι της σκλαβιάς σκέπασε τον Ελληνισμό για 400 ολόκληρα χρόνια». Η επόμενη σεκάνς δεν αφήνει περιθώρια: οι Τούρκοι σφάζουν τον ελληνικό πληθυσμό και καίνε τα ελληνικά χωριά. Από κει και πέρα μέχρι το τέλος της ταινίας και αν εξαιρέσει κανείς την εμβόλιμη ιστορία του άδολου και πλατωνικού έρωτα της χωριατοπούλας για τον iερωμένο Παπαφλέσσα, τα γεγονότα και η ερμηνεία τους ταυτίζονται με την εθνική και τη σχολική ιστορία της εποχής: Φιλική Εταιρεία και Αόρατος αρχή, το ξεκίνημα της Επανάστασης από τις παραδουνάβιες πηγεμονίες, το ξεσήκωμα στο Μωριά, ο οποίος είναι «καθαρός Ελληνισμός», η αρχική δυσπιστία των προεστών, που όμως ξεπερνιέται

και το γένος ενωμένο και με πλήρως διαμορφωμένη εθνική συνείδηση ξεκινάει στις 25 Μαρτίου την Επανάσταση, η δυσπιστία προς τις ξένες δυνάμεις, οι κλέφτες που αναδεικνύονται σε στρατηγούς, οι μάχες της Τριπολιτιάς, των Δερβενακίων και η καταστροφή της στρατιάς του Δράμαλη, η διχόνοια και ο εμφύλιος, η διαφορά στρατιωτικών και πολιτικών πγετών και, τέλος, η μάχη του Παπαφλέσσα στο Μανιάκι. Ταυτόχρονα, όπως και στη Μαντώ, και εδώ τονίζονται τα ιδιαίτερα νοοτροπικά στοιχεία της φυλής, όπως η παρορμητικότητα, η γενναιότητα, η αίσθηση της ελευθερίας και η βαθιά ορθόδοξη πίστη.²⁴ Το πιο σημαντικό στοιχείο, όμως, είναι και πάλι η αναφορά στο διχασμό και η απόδοση κατηγοριών γι' αυτόν στους πολιτικούς, τους κοτσαμπάσηδες και τους Φαναριώτες οι οποίοι κατέχουν τη διοίκηση. Η τελευταία αποτελεί το μήλο της έριδας, αφού όλοι τους ενδιαφέρονται για τα αξιώματα τη στιγμή που για να σωθεί η πατρίδα χρειάζεται συναίνεση και, κυρίως, στρατιωτική δράση! Ακόμη πιο αποκαλυπτικά είναι τα λόγια που αναφέρει ο Παπαφλέσσας όταν γίνεται μινίστρος: «Οι νόμοι πρέπει να είναι σκληροί, ακόμη κι όταν πρέπει να πάρεις σκληρές αποφάσεις. Η θέση της εξουσίας είναι δύσκολη. Τώρα προστάζω εγώ! Ας το χωνέψουν οι πολιτικοί, θα φαν τα μούτρα τους!» Ακόμη και η ιστορική διαστροφή,²⁵ σε συνδυασμό με τα συνεχή κοντρ μπλονζέ στον Κολοκοτρώνη και τον Παπαφλέσσα, τα πανοραμικά πλάνα των ελληνικών γκραντ κάνυον και

24. «Η επεξεργασία της κεντρικής για τον εθνικισμό αρχίς της εθνικής ιδιαιτερότητας είναι εξαιρετικά πολύπλοκη δραστηριότητα. Η κατάδειξη της μοναδικότητας του έθνους αποτελεί βασική προϋπόθεση για τον ορισμό και τη διεκδίκηση του ιδεώδους της εθνικής ανεξαρτησίας, που, όποια συγκεκριμένη μορφή κι αν προσλαμβάνει, δεν παύει να αποτελεί σταθερά κάθε εθνικισμού [...]. Το γεγονός ότι ένα σύνολο ατόμων διαθέτει (ή θεωρείται ότι διαθέτει) ορισμένα γνωρίσματα τα οποία το διακρίνουν σαν ξεχωριστή ενότητα στο χώρο και στο χρόνο από άλλα, ανάλογα προσδιορισμένα, συλλογικά μορφώματα είναι βασικό στοιχείο του ιδανικού της ανεξαρτησίας που συνοδεύει κάθε εθνικιστική ιδεολογία. Η εθνική ιδιαιτερότητα αποτελεί αξίωμα που καθιστά ανεπίτρεπτη τη συνύπαρξη του έθνους με άλλα έθνη και, κατά συνέπεια, επιβάλλει και τη θεσμική του αναγνώριση, συνήθως με τη μορφή της κατοχύρωσης της αυτοδιάθεσής του σε αυθύπαρκτη πολιτική οντότητα, δηλαδή το εθνικό κράτος» βλ. Παντελής Λέκκας, *Η εθνικιστική ιδεολογία. Πέντε υποθέσεις εργασίας στην ιστορική κοινωνιολογία*, Αθήνα, Ε.Μ.Ν.Ε. - ΜΝΗΜΩΝ, 1992, σελ. 121.

25. Ίσως το πιο σημαντικό φαινόμενο, τόσο κοινωνιολογικά όσο και ψυχολογικά, αφορά τις ταινίες εκείνες που παραχαράσσουν ευθέως την Ιστορία και επιβάλλουν μια ανάγνωσή της πλήρως μυθοποιημένη και σε πλήρη αντίθεση με την ίδια την πραγματικότητα που προηγήθηκε. Πρόκειται, στην ουσία, για μια ρεβάνς του μύθου πάνω στην Ιστορία, όπως σημειώνει εύστοχα ο Vincent Pinel (ό.π., σελ. 118). Οι ταινίες της σειράς Ράμπο, λόγου χάρη, στον αμερικανικό χολιγουντιανό κινηματογράφο, είναι χαρακτηριστικές αυτής της κατεύθυνσης.

τα γκρό πλάνα στα πρόσωπα των πρωταγωνιστών συνηγορούν για τη μυθοποίηση του τέλους: Ο Παπαφλέσσας θυσιάζεται εν γνώσει του μένοντας μόνος με τριακόσιους άνδρες (ευθεία αναφορά στους τριακόσιους του Λεωνίδα, αν και τα ιστορικά στοιχεία μιλάνε για πολλαπλάσιους άνδρες), για να αντιμετωπίσει τις στρατιές του οργανωμένου κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα στρατό του Ιμπραΐμ.²⁶

Κινηματογράφος και Επανάσταση του 1821, λοιπόν! «Όπως αντιλαμβανόμαστε, στο ζήτημα αυτό τελικά δεν έχει τόση βαρύτητα το θέμα μιας ταινίας, αλλά η διαπραγμάτευσή του». ²⁷ Κατανοούμε πως τα αντικείμενα της λαϊκότροπης κουλτούρας, όταν πραγματεύονται πρωικά, πατριωτικά ή εθνικά θέματα (βλ. και τη σημείωση 19 σχετικά με τα πρωικά έργα του Καραγκιόζη), τα οποία δεν προέρχονται μέσα από μια μακραίωνη λαϊκή παράδοση, αλλά εισάγονται στο σώμα των έργων μέσα από την καθημερινή και, πολλές φορές, βιωμένη εμπειρία των υποκειμένων στο πλαίσιο του νεοελληνικού κράτους και των εκπαιδευτικών μπχανισμών του, είναι πολύ δύσκολο να αποστασιοποιηθούν από την κυρίαρχη ιδεολογία. «Το εθνικό πρόταγμα οδήγησε στην άρθρωση ενός ιδεολογικού λόγου, ο οποίος, δίχως να προσβάλλει τις θεμελιώδεις παραστάσεις της παραδοσιακής κοινωνίας, υπέβαλε καινούργιες προτεραιότητες στις αρχές που διέθετε ο λαϊκός πολιτισμός για την κατανόηση και την αξιοδότηση του κόσμου».²⁸

Έτσι, τα κινηματογραφικά αυτά έργα συνιστούν, σε μεγάλο βαθμό, ομόλογες ιδεολογικές δομές με αυτές της κυρίαρχης εθνικιστικής ιδεολογίας του ελληνικού κράτους. Κατά συνέπεια, ο κυρίαρχος πολιτισμός και ο εθνικισμός συσχετίζονται, ως στοιχεία εκσυγχρονισμού, με παραδοσιακές νοοτροπίες και αντιλήψεις. «Το έθνος αποτελεί τον ισχυρότερο πόλο έλξης

26. «Ο κινηματογράφος επιλέγει ως πρωταγωνιστές των προσωπογραφιών του συχνά πρόσωπα αμφιλεγόμενα που αναδείχθηκαν στις δύσκολες στιγμές της εθνικής ιστορίας, δεν έζησαν όμως για να γευθούν τη νίκη (Παπαφλέσσας) ή ανήκαν σε εκείνους που η προσφορά τους δεν αναγνωρίστηκε όσο έπρεπε (Μπουμπουλίνα)· δεν είναι σπάνιες άλλωστε οι αναφορές σε ιστορικές στιγμές που η εθνική ιστοριογραφία έχει αναδείξει σε στιγμές κάμψης πριν από την τελική κατάκτηση του εθνικού στόχου (η εμφύλια σύγκρουση και η νικηφόρα εκστρατεία του Ιμπραΐμ). Επιλογή που οφείλεται σίγουρα στην αποτελεσματικότερη δραματουργική αξιοποίηση του μαρτυρικού στοιχείου»· βλ. Μαρία Στα-σινοπούλου, δ.π., σελ. 161.

27. Βλ. Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, δ.π., σελ. 229· βλ. επίσης, την ταινία Θωρηκτό Ποτέμκιν του Αϊζενστάιν, π οποία, ενώ βρίθει από ιστορικές αναλίθειες, ωστόσο δεν ανασυστήνει, όπως ο ιστορικός, το παρελθόν αλλά το ανασυνθέτει με υποδειγματικό τρόπο, συνιστώντας ένα αξιόλογο κινηματογραφικό δοκίμιο.

28. Βλ. Νίκος Θεοτοκάς, «Παράδοση και νεοτερικότητα: Σχόλια για το “Εικοσιένα”», *Ta Ιστορικά*, 17, 1992, σελ. 349.

επειδή ακριβώς πρόκειται για το κοινωνικό εκείνο ιδεώδες που, απαλείφοντας αντιθέσεις, αναπαράγει την αίσθηση της συνέχειας με την παραδοσιακή τάξη πραγμάτων».²⁹ Το παρελθόν συγκροτείται μέσα από τις αναπαραστάσεις των εθνικών καταστάσεων, όπου ο πόλεμος γίνεται θέαμα μέσα από μια επική διάσταση η οποία αναμειγνύει το προσωπικό δράμα (μικρές ιστορίες) με το συλλογικό (μεγάλη ιστορία).³⁰ Ταυτόχρονα, ο ρόλος της προσωπικότητας μέσα από τη λαϊκή της εκδοχή, συνεχίζοντας τη λογική του υπεραγθρώπου ο οποίος μάχεται μόνος του ενάντια στους δυνατούς, συναντά την πολιτική πραγματικότητα της εποχής. Οι συντελεστές των ταινιών αυτής της περιόδου επιλέγουν ένα ιστορικό θέμα και το χειρίζονται, στο επίπεδο των σημαινόντων, με έναν τρόπο απόλυτα συμβατικό και τυποποιημένο, σε βαθμό που να ακυρώνουν κάθε δυνατότητα για κριτική παρέμβασης. Έτσι, η στενότητα και η τυποποίηση των ειδών είναι στην ουσία ένας τρόπος να αποφύγουν την Ιστορία και, πιο συγκεκριμένα, την ίδια την κοινωνική πραγματικότητα. Οι πολεμικές και ιστορικές ταινίες μετατρέπονται σε ρετρό αίσθηση και νοσταλγία για ένα παρελθόν το οποίο προσαρμόζεται στο σήμερα.³¹ Ο σχολικός και εθνικιστικός διδακτισμός διαπλέκεται με την αισθητική του νατουραλισμού για να αποδώσουν μια φιλμική γραφή της Ιστορίας απόλυτα συναινετική.³² Τελικά στις ταινίες αυτές ξαναβρίσκουμε τις ίδιες εικόνες για το παρελθόν, τις οποίες αποδίδει ο γραπτός ιστορικός λόγος της επίσημης Ιστορίας: σχολικά και στρατιωτικά εγχειρίδια, μυθιστορήματα, ομιλίες δασκάλων και καθηγητών σε σχολικές γιορτές, λόγοι εθνικών επετείων.³³ Απουσιάζει το εξεγερσιακό πνεύμα

29. Βλ. Παντελής Λέκκας, «Εθνικιστική ιδεολογία: παράδοση και εκσυγχρονισμός», *Σύγχρονα Θέματα*, 50-51, 1994, σελ. 39.

30. Βλ. Pine, ὥ.π., σελ. 116.

31. Βλ. Pierre Maillot, «L'histoire évitée», *CinémAction, Panorama des genres au cinéma*, 68, 1993, σελ. 57.

32. Η έννοια της απόστασης είναι διαφορετική από εποχή σε εποχή και καθορίζεται, κάθε φορά, από τη συγκυρία. Πιθανά ένα μακρινό ιστορικό γεγονός το οποίο αναπαίσταται σε μια κινηματογραφική ταινία να είναι πιο «κοντά», σε επίπεδο πρόσληψης και αποδοχής από τους θεατές, σε σχέση με ένα μεταγενέστερό του. βλ. François de la Bretéque, «Les films en costumes: un bon objet?», *CinémAction, Cinéma et histoire autour de Marc Ferro*, 65, 1992, σελ. 122.

33. Ακόμη και σήμερα, η ιδεολογική συγκρότηση των επετειακών λόγων, τόσο στο πλαίσιο του σχολείου όσο και στην παρουσίασή τους στον τοπικό, και όχι μόνο, Τύπο, ακολουθεί την ίδια λογική με αυτήν της εποχής των ταινιών που περιγράφω. Ενδεικτικά και μόνο αναφέρω απόσπασμα από το επετειακό άρθρο του καθηγητή μέσης εκπαίδευσης Κώστα Γκουντάρα στην εφημερίδα *Ο Λαός του Αλμυρού* (Αλμυρός Μαγγούσιας, Μάρτιος 2004): «Η Επανάσταση του 1821, το θαύμα αυτό της νεώτερης ιστορίας μας, στηρί-

ως σταθερή παρουσία στις κοινωνίες που «έπεσαν θύματα της νεωτερικότητας»,³⁴ όπως στις ταινίες του υπο-είδους της ορεινής περιπέτειας ή και στα μελό, ακόμη, του 1950.³⁵ Είναι γνωστό πως οι ταινίες μυθοπλασίας καθορίζονται από τους χωροχρονικούς καταναγκασμούς και χαρακτηρίζονται από την αναλογία του πραγματικού με τον αναπαραστατικό χωρόχρονο. Δεν καταλήγουν σε μια συνειδητοποίηση μιας ορισμένης πραγματικότητας αλλά στην επιβολή του έργου-κειμένου ως η ίδια και μοναδική πραγματικότητα. «Η δύναμη της ταινίας είναι πως δίνει στο θεατή ένα αίσθημα επιβεβαίωσης των γεγονότων. Αυτός είναι κι ο κίνδυνος του μέσου, γιατί αυτό το αίσθημα της αυτοψίας είναι απατηλό. Ο σκηνοθέτης διαπλάθει τη μαρτυρία, ενώ παραμένει αόρατος. Και ο σκηνοθέτης δεν ενδιαφέρεται μόνο γι' αυτό που πραγματικά συμβαίνει, αλλά για να εξιστορήσει μια ιστορία που έχει έντεχνο χαρακτήρα και θε ελκύσει πολλούς θεατές. [...] η ιστορία που καταγράφεται σε μια ταινία [...] είναι ένας τρόπος ερμηνείας».³⁶

Κατά συνέπεια, σε κάθε ιστορική ή πολεμική ταινία το παρελθόν αναδομείται. Ταυτόχρονα, η ταινία μεταφέρει ως όχημα μια συγκεκριμένη κοσμοθεώρηση. Εμφανίζοντάς μας ένα συγκεκριμένο παρελθόν, την ίδια στιγμή προβάλλει το παρόν, στην καρδιά του οποίου, άλλωστε, η κινηματογραφική ταινία παράγεται και καταναλώνεται.

χθικε στη συνένωση όλων των δυνάμεων του ελληνισμού και καρποφόρησε χάρη σε αυτή την ενότητα. Στην Επανάσταση έλαβαν μέρος άνθρωποι από όλες τις κοινωνικές τάξεις. Όλοι πρόσφεραν τα πάντα για την ελευθερία της Πατρίδας. Ακόμη και από το εξωτερικό ήρθαν πολλοί για να λάβουν μέρος στον ιερό αγώνα του Έθνους [...]. Σαν άνθρωποι όμως οι ήρωες του 1821 είχαν και ελαττώματα και πάθη, τα οποία συχνά τους οδήγησαν σε αδελφοκτόνες συγκρούσεις. Άλλα οι αγώνες και οι θυσίες τους για την ελευθερία τους εξάγνισαν. Και όπως θα έλεγε ο Περικλής: ἀγαθὸν γὰρ κακὸν ἀφανίσαντες κοινῶς μᾶλλον ὡφέλησαν ἥ ἐκ τῶν ἰδίων ἔβλαψαν [...]. Από αυτά πρέπει να βγάζουμε διδάγματα για τις κακές συνέπειες της διχόνοιας και να εργαζόμαστε για την εθνική μας ενότητα και πρόοδο».

34. Βλ. Ferro, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, δ.π., σελ. 225.

35. Βλ. Δερμεντζόπουλος, «Παράδοση και νεοτερικότητα...», δ.π.

36. Βλ. Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σελ. 202-203.