

ΑΡΧΕΙΟΤΑΞΙΟ, ΤΕΥΧΟΣ 13, ΙΟΥΝΙΟ 2011 3-1A

3S



1116/ 0811 25 (16.00)
ΤΙΜΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑ: 12.00

ΑΡΧΕΙΟΤΑΞΙΟ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΩΝ ΑΡΧΕΙΩΝ
ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

13 – ΙΟΥΝΙΟΣ 2011

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ - ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ - ΕΜΒΑΣΜΑΤΑ:
ΑΡΧΕΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ (ΑΣΚΙ)
Πλατεία Έλευθερίας 1 - Αθήνα 105 53
τηλ. - fax: 210 32 23 062
e-mail: aski@otenet.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Άπο τό <i>Άρχειοτάξιο</i>	3
	ΑΦΙΕΡΩΜΑ: ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΙΣΤΟΡΙΑ	
<i>Σπ. Ι. Άσδραχάς</i>	Άναπαραστάσεις καί καταγραφές τής Ιστορίας	5
<i>Μάνος Ζαχαρίας</i>	Άναμνήσεις μιās διαδρομής. Συνέντευξη	8
<i>Παρασκευάς Μουρατίδης</i>	<i>Γιά δύο ρώγες σταφύλι (Dva zrna Grozda)</i> : ή ιστορία μιās λανθάνουσας νεορεαλιστικής ταινίας	24
<i>Άννα Πούπου</i>	Ά Ρητορική τής Άνοικοδόμησης: θεματικές τής μεταμόρφωσης του αστικού χώρου στον έλληνικό κινηματογράφο τής δεκαετίας του '60	39
<i>Παναγιώτης Στάθης</i>	Άπό τήν <i>Μαρία Πενταγιώτισσα</i> στον <i>Μεγαλέξανδρο</i> καί τον <i>Καιρό τών Έλλήνων</i> : ή ληστεία τής υπαίθρου στον έλληνικό κινηματογράφο	51
<i>Δημήτρης Άρβανιτάκης</i>	Τό δικίο του βουνοῦ καί ό νόμος του κράτους	68
<i>Στέλιος Κυμιωνής</i>	Ό Ρούσσοσ Κούνδουρος, τά κρατικά έπίκαιρα καί ή σειρά «Έλληνική Άνασυγκρότησησ»	73
<i>Φώτοσ Λαμπρινός</i>	«Έμβατήρια εικονογραφημένα»: κρατικά κινηματογραφικά έπίκαιρα στην περίοδο τής Δικτατορίας (Α' Μέρος: 1967-1970)	86
<i>Θανάσης Βαλτινόσ</i>	Μέρες άπό τήν δεκαετία του '70	92
<i>Δήμοσ Θέοσ</i>	Άρχές, βιώματα καί πρότυπα	96
<i>Νατάσσα Δομνάκη</i>	Ό «Προμηθέαςώσ υπόσχεση» πέρασε κι άπό τήν Καρκαλοῦ	100
<i>Σταῦροσ Καπλανίδης</i>	Σταῦροσ Τορνέσ, σχέδιο σεναρίου «Ό Προμηθέας ώσ υπόσχεση»	102
<i>Ροβήροσ Μανθούλης</i>	Κινηματογραφικά άποτυπώματα: πόσους προβληματισμούς μπορεί νά έχει κανείσ σχετικά μέ τήν Ιστορία; ..	105
<i>Θανάσης Γάλλοσ</i>	Σκέψεις για μιá ξεχωριστή πορεία: ό Θανάσης Βέγγοσ άπό τή Μακρόνησο στον... <i>Τσαρλατάνο</i> (1948-1973) ...	110
<i>Τάσοσ Σακελλαρόπουλοσ</i>	<i>Happy Day</i>	115

ἀναδεικνύονται στό τέλος σέ πραγματικούς ήρωες γιά ἀνθρωπιστικούς καί ὄχι κατ' ἀνάγκη γιά πολιτικούς λόγους. Σέ κάθε περίπτωση, ἡ πολυεπίπεδη καί ἀπροκατάληπτη σατιρική γραμμή τοῦ σεναρίου δύσκολα μπορεῖ νά περιοριστεῖ στήν ὀπτική τῆς ἐρμηνείας του ἀπό τήν *Αὐγή* καί τό γεγονός αὐτό ἐνδεχομένως ὑποκρύπτει κάποια μεγαλύτερη ἢ μικρότερη ἀπόκλιση ἀπό τή γραμμή τοῦ Κόμματος, πού συνέχιζε νά ἀνακαλεῖ πρότυπα ήρωισμοῦ καί αὐτοθυσίας.

Ἀπό τήν ἄλλη εἶναι ἐξίσου πιθανό, ἂν ὄχι πιθανότερο, ὅτι ἡ λήθη πού σκεπάζει τή μνήμη τοῦ Δ. Μήλα δέν ὀφείλεται σέ κάποια ὑποτιθέμενη διαφωνία του μέ τήν ὀρθόδοξη γραμμή τοῦ ΚΚΕ, ἀλλά στόν πρόωρο θάνατό του. Δυστυχῶς, οὔτε ὡς ήθοποιός ὀλοκλήρωσε τόν κύκλο του, παραμένοντας σέ δευτεραγωνιστικούς ρόλους, οὔτε ὡς σεναριογράφος πρόλαβε νά δώσει τά ἔργα τῆς ὀριμότητας πού, ὅλοι ὄσοι τόν γνώριζαν, περίμεναν μέ βεβαιότητα ἀπ' αὐτόν.

Ἴσως λοιπόν, πέρα ἀπό ἐπιστημονικές ἐρμηνεῖες καί ἀναλύσεις, ὁ πιό πρόσφορος τρόπος γιά νά τιμηθεῖ ἡ μνήμη του, ὅπως καί ἄλλων δημιουργῶν, εἶναι ἡ προσπάθεια νά βρεθοῦν καί ἄλλες λανθάνουσες ταινίες τοῦ Παλιοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Ἡ ἀναξιοποίητη ἀκόμη πηγή ἀπό ὅπου μποροῦμε νά ἀντλήσουμε πολυτίμες πληροφορίες εἶναι τά δημοσιεύματα ἐφημερίδων καί περιοδικῶν. Στά δημοσιεύματα αὐτά, καί κυρίως στίς περιφρονημένες στήλες μέ εἰδήσεις γιά τή γενικότερη κινηματογραφική κίνηση ὑπάρχουν, ὄχι πάντα βάσιμες, πληροφορίες γιά ταινίες πού

γυρίστηκαν καί γιά διάφορους λόγους δέν προβλήθηκαν, ὁπότε παράλληλα ὑποδεικνύεται στίς ἀποθήκες ποιῶν ἐταιρειῶν ἐνδέχεται νά βρίσκεται τό ὕλικό αὐτό. Πιστεύουμε ὅμως ὅτι ὑπάρχει καί ἄλλος δρόμος, πού μπορεῖ νά ἀποδώσει πλουσιότερα ἀποτελέσματα. Κυρίως στό ἐπαγγελματικά περιοδικά τοῦ χώρου, *Θεάματα* καί *Κινηματογραφικός Ἀστήρ*, ὑπάρχουν πληροφορίες γιά τίς ἐταιρεῖες διανομῆς πού διακινούσαν ἐλληνικές ταινίες στό ἐξωτερικό, ὅπου ὑπῆρχαν ἀξιόλογες ἐλληνικές παροικίες. Εἶναι πολύ πιθανό στίς ἀποθήκες τους ἢ στό κινματογραφικά ἀρχεια τῶν χωρῶν αὐτῶν νά βρίσκονται κόπιες ταινιῶν πού χάθηκαν ἢ καταστράφηκαν στήν Ἑλλάδα. Ἡ ἀναζήτηση καί ἡ συγκέντρωση τοῦ ὕλικου αὐτοῦ, ὥστε νά καταστῆ προσβάσιμο, δέν εἶναι ἀπαραίτητη μόνο γιά τούς μελετητές τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου ἢ τῆς ἱστορίας, ἀλλά πρωτίστως πράξη στοιχειώδους εὐθύνης γιά τή διατήρηση τῆς ἐθνικῆς μνήμης. Ἄλλωστε, ὀρισμένες ἀπό τίς λανθάνουσες ταινίες, ὅπως γιά παράδειγμα ἡ πρώτη μεταπολεμική κωμῶδια *Παπούτσι ἀπό τόν τόπο σου* (1946) τῶν Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου²⁹ ἢ ἡ θρυλική *Μαντάμ Σουσοῦ* τοῦ Δημήτρη Ψαθά (1948), εἶναι βέβαιο πῶς θά χαρίσουν, καί ὄχι μόνο στούς ἐραστές τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου, σπάνιες αἰσθητικές ἀπολαύσεις.

Παρασκευάς Μουρατίδης

29. Εἰκοσι χρόνια ἀργότερα γυρίστηκε ἡ κινηματογραφική τῆς διασκευῆ, *Γαμπρός ἀπ' τό Λονδίνο* (1967) ἀπό τόν Γιάννη Δαλιανίδη. Στό ἀρχειο τοῦ Δαλιανίδη εἶναι πιθανό νά βρίσκεται ἀντίγραφο τοῦ ἐπίσης λανθάνοντος σεναρίου τῆς πρωτότυπης ταινίας.

Οἱ ταινίες μυθοπλασίας τοῦ ἐλληνικοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου τῆς μεταπολεμικῆς περιόδου μποροῦν νά θεωρηθοῦν ὡς ἓνα ἀρχειο καταγραφῆς τῆς μεταμόρφωσης τοῦ ἀστικοῦ χώρου. Καθώς ἡ ἀνάπτυξη τῆς βιομηχανίας τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου συμπίπτει μέ τίς ἀρχιτεκτονικές, πολεοδομικές καί κοινωνικές ἐξελίξεις τῆς περιόδου τῆς ἀνοικοδόμησης, βασικά ἐρωτήματα εἶναι τό πῶς οἱ ταινίες τῆς περιόδου καταγράφουν, ἀναπαριστοῦν ἢ κατασκευάζουν τήν κινηματογραφική εἰκονογραφία τῶν ἐλληνικῶν πόλεων καί ποιά εἶναι ἡ στάση τους ἀπέναντι σέ αὐτές τίς ἐξελίξεις. Τό παρόν ἄρθρο θά ἐπικεντρωθεῖ σέ θέματα πού ἀφοροῦν τήν οἰκοδομική δραστηριότητα, τήν ἀναπαράσταση σχετικῶν ἐπαγγελμάτων (οἰκοδόμους, ἀρχιτέκτονες, μηχανικούς), τήν ἀναφορά σέ διαδικασίες ὅπως ἡ ἀντιπαροχή, οἱ ἀλλαγές στό χῶρο κατοικίας, ἡ ἀνάδυση νέων ἀρχιτεκτονικῶν συμβόλων καί τοποσημῶν ἢ ἡ τουριστική ἐκμετάλλευση περιοχῶν στό ἀστικά κέντρα καί στήν περιφέρεια, ὅπως παρουσιάστηκαν ἀπό τόν ἐμπορικό κινηματογράφο τῆς δεκαετίας τοῦ 1960. Ἐάν λάβουμε ὑπόψη μας ὅτι οἱ δραστηριότητες πού ἀφοροῦν τήν οἰκοδομή ἀποτελοῦν τήν οἰκονομική κινητήριον δύναμη τῆς περιόδου¹, τότε κατά πόσο μποροῦμε νά θεωρήσουμε ὅτι ο κινηματογράφος συμβάλλει σέ αὐτή τή διαδικασία προωθώντας συγκεκριμένα μοντέλα κατοικίας καί χρήσης τοῦ ἀστικοῦ χώρου;

Ἦδη ἀπό τήν ἐμφάνιση τοῦ κινηματογράφου τά *travelogues*, τά ἐπίκαιρα καί οἱ ταινίες μυθοπλασίας θεωρήθηκαν ντοκουμέντα τῶν πολεοδομικῶν καί ἀρχιτεκτονικῶν μεταμορφώσεων καί τῶν μεταβολῶν τῶν ἀστικῶν νοοτροπιῶν καί ἀντιλήψεων γιά τήν πόλη, εἴτε ἐπρόκειτο γιά χώρους κατασκευασμένους σέ στούντιο εἴτε γιά καταγραφές τοῦ ἀστικοῦ χώρου σέ ἐξωτερικές λήψεις. Ἀπό τή θετική εἰκονογράφηση τῆς μεταμόρφωσης τοῦ ἀστικοῦ ὀργανισμοῦ μέσα ἀπό τά μοτίβα τῆς κίνησης, τῆς ταχύτητας καί τῆς ἐκβιομηχάνισης στή δεκαετία τοῦ 1930, μέ τήν ὁποία θά ἀσχοληθοῦν οἱ θεωρητικοί τῆς ἐποχῆς, στήν ἐπόμενη

1. Σχετικά μέ τήν οἰκοδομική μεταπολεμική δραστηριότητα βλ. ἐνδεικτικά Guy Burgel, *Ἀθήνα: ἡ ἀνάπτυξη μιᾶς μεσογειακῆς πρωτεύουσας*, Ἀθήνα 1978· Δημήτρης Φιλλιπιδῆς, *Νεοελληνική Ἀρχιτεκτονική*, Ἀθήνα 1984· Λίλα Λεοντίδου, *Πόλεις τῆς σιωπῆς*, Ἀθήνα, Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ἰδρυμα ΕΤΒΑ, 2001· Μαρία Μαντουβάλου, «Ἡ οἰκοδομή στήν Ἀθήνα: Οἰκονομικές καί κοινωνικές ἀπόψεις μιᾶς εὐκαιριακῆς ἀνάπτυξης», στό: *Ἡ Ἀθήνα στόν 20ό αἰῶνα: Ἡ Ἀθήνα ὅπως (δέν) φαίνεται, 1940-1985*, Ἀθήνα, Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ, Σύλλογος Ἀρχιτεκτόνων, 1985, σ. 36-42· Νίκος Παπαμίχος, «Ἡ μεταπολεμική πόλη, πόλη τῆς ἀντιπαροχῆς», στό: *1949-1967: Ἡ ἐκρηκτικὴ εἰκοσαετία*, Ἀθήνα, Ἐταιρία Σπουδῶν Νεοελληνικοῦ Πολιτισμοῦ καί Γενικῆς Παιδείας, 2000, σ. 79-86.

δεκαετία ο κινηματογράφος θά στραφεί στην αναπαράσταση της μεταπολεμικής ανοικοδόμησης στην Ευρώπη και την Αμερική, με κύριες θεματικές την καταστροφή, τον φόβο, την απώλεια και τη νοσταλγία. Οι ταινίες οι οποίες μελετήθηκαν περισσότερο, υπό αυτή την οπτική της καταγραφής των μεταβολών του αστικού χώρου, είναι οι ταινίες του Ιταλικού νεορεαλισμού και το κινηματογραφικό είδος του film noir. Κατά τον Edward Dimendberg το film noir μπορεί να θεωρηθεί ως ένα «μνημονικό βοήθημα» για τη μεταμόρφωση του αστικού αμερικανικού τοπίου κατά την περίοδο του ύστερου μοντερνισμού, ως μία «τράπεζα κοινωνικής μνήμης που προσφέρει στον θεατή μία μέθοδο ανάμνησης μορφών του αστικού παρελθόντος που έχουν εξαφανιστεί»².

Η προσέγγιση αυτή βρίσκει ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος στην περίπτωση της ιστοριογραφίας του ελληνικού κινηματογράφου σε σχέση με τις αναπαραστάσεις του ελληνικού αστικού τοπίου³. Το σύνολο της φιλμογραφίας του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου μπορεί να θεωρηθεί ως μία βάση δεδομένων, ως ένα οπτικό αρχείο που αποτελεί

σημαντική πηγή της αστικής μνήμης των ελληνικών πόλεων, ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική του αξία. Η έννοια της καταγραφής των αρχιτεκτονικών και πολεοδομικών αλλαγών από το σινεμά της περιόδου της ανοικοδόμησης αποδεικνύεται εξαιρετικά σημαντική στην περίπτωση της ρευστής και ευμετάβλητης γεωγραφίας της πρωτεύουσας, που χαρακτηρίζεται από ιστορική ασυνέχεια και από αρχιτεκτονικά χάσματα. Ακόμα, η επαναπροβολή των ταινιών της περιόδου 1950-1970 από την τηλεόραση και η εξοικείωση του κοινού με αυτές, καθιστούν αναγκαία μία επανεξέταση και αξιολόγηση της φιλμικής παραγωγής σε σχέση με τη μορφή του χώρου, όχι μόνο σε σχέση με τον ιδεολογικό λόγο της εποχής, αλλά και σε επίπεδο εικόνας, από τη στιγμή που η κινηματογραφημένη πόλη γίνεται αντιληπτή ως ιστορικό τεκμήριο. Η παρακάτω ανάλυση της θεματικής της ανοικοδόμησης στις κινηματογραφικές ταινίες της δεκαετίας του '60 προκύπτει από μία λεπτομερή εξέταση τόσο κυρίαρχων όσο και εναλλακτικών εικόνων που προτείνει ο ελληνικός κινηματογράφος⁴.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 ή οποία χαρα-

Université de Paris 3, Παρίσι 2007: Αφροδίτη Νικολαΐδου, «Γεωγραφικές προσεγγίσεις», σειρά *Οπτικοακουστική κουλτούρα*, άρ. 3, 2002, σ.103-106: Αγγελική Μυλωνάκη, *Αναπαραστάσεις του αστικού χώρου στον ελληνικό δημοφιλή κινηματογράφο (1950-1970)*, δακτ. διδ. διατρ. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2005: της ίδιας, «Ανακαλύπτοντας την πόλη: το “δημόσιο βλέμμα” στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '50», π. *Τά Ιστορικά*, τχ. 45, Δεκ. 2006, σ. 433-446: Κατερίνα Κυριακού, «Από την παλιά Αθήνα στο μοντέρνο διαμέρισμα, παράδοση και εκσυγχρονισμός στον ελληνικό κινηματογράφο», στο: Παναγιώτης Δουκέλης (έπιμ.), *Το ελληνικό τοπίο, μελέτες ιστορικής γεωγραφίας και πρόσληψης του τοπίου*, Αθήνα 2005, σ. 253-298: Βασίλης Κολώνας, «Η ελληνική πόλη και η αρχιτεκτονική στις ελληνικές ταινίες του '50 και του '60», στο: *Ανθολογία κειμένων ελληνικής αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 2005, σ. 412-415, όπως επίσης και το ντοκιμαντέρ του Γιάννη Σκοπετέα, *Για πέντε διαμερίσματα και ένα μαγαζί*, 2004.

4. Τα κριτήρια που χρησιμοποιήθηκαν για την επιλογή των ταινιών δεν περιορίστηκαν στην αισθητική τους αξία, αλλά άφορον κυρίως το ιδεολογικό

κτηρίζεται από τη συγκρότηση των βασικών υποδομών για μία πιο συστηματική ανάπτυξη της κινηματογραφικής παραγωγής, από τον μικρό αριθμό ταινιών που πραγματοποιούνται κάθε χρόνο και από τους άργους ρυθμούς γυρισμάτων, μπορούμε να εντοπίσουμε τρεις διαφορετικές τάσεις στην αναπαράσταση του αστικού χώρου. Η σημαντικότερη από αυτές εντοπίζεται στις ταινίες της *Αθηναϊκής Σχολής*⁵, οι οποίες διαδραματίζονται συνήθως στην Πλάκα και επιμένουν στην απεικόνιση μιας συλλογικότητας κατοίκων σε μία συνοικία, που όμως παραπέμπει περισσότερο σ' ένα «χωριό μέσα στην πόλη»⁶ της προπολεμικής εποχής, παρά σε μία γειτονιά της Αθήνας του '50. Η δεύτερη τάση εντοπίζεται σε ταινίες που ανήκουν στα είδη του μπουλβάρ ή της ρομαντικής κομεντί και διαδραματίζονται στο αστικό κέντρο της πρωτεύουσας. Οι ταινίες αυτές σπάνια εισχωρούν σε μία πιο διεισδυτική εξέταση των αστικών μεταβολών, ενώ το κέντρο της πόλης απεικονίζεται σε σύντομα και αποσπασματικά πλάνα, στα οποία κυριαρχούν εικόνες από εμβληματικά σημεία, μνημεία, αναγνωρίσιμα μέρη, τοπόσημα, αλλά και εμπορικούς δρόμους του κέντρου. Η τρίτη τάση, που φανερώνει τις επιδράσεις του Ιταλικού Νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο, επικεντρώνεται

τους περιεχόμενο και τις συνθήκες παραγωγής. Μετά από εξέταση του μεγαλύτερου μέρους της μεταπολεμικής ελληνικής παραγωγής, κατέληξα σε ένα corpus εξήντα ταινιών της δεκαετίας του '60, αντιπροσωπευτικών όλων των τάσεων του ελληνικού κινηματογράφου, που θέτουν το ζήτημα της αναπαράστασης του αστικού χώρου ή ασχολούνται με θέματα σχετικά με την αστική ανοικοδόμηση. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη συγκρότηση του corpus και τα κριτήρια που χρησιμοποιήθηκαν βλ. Anna Ρουρού, *Représenter la Reconstruction*, δ.π., σ. 27-31.

5. Aglaé Mitropoulos, *La découverte du cinéma grec*, Παρίσι 1969, σ. 44. Η Αγλαΐα Μητροπούλου προτείνει τον όρο Αθηναϊκή Σχολή για μία ομάδα ταινιών που αποτελούν τις πρώτες σημαντικές εμπορικές επιτυχίες του ελληνικού κινηματογράφου έως τα μέσα περίπου της δεκαετίας του '50. Σκηνοθέτες αυτής της σχολής είναι ο Γιώργος Τζαβέλλας, ο Ντίνας Δημόπουλος, ο Γιώργος Ζερβός, ο



Κλέαρχος Κοντισιώτης, *Η Αθήνα την νύκτα* (1962)

στην προβληματική μεταξύ κέντρου και περιφέρειας και αποφεύγει την εξιδανίκευση του επίσημου κέντρου της Αθήνας και την περιγραφή του αστικού χώρου στον δρόμο προς τον εκσυγχρονισμό. Ταινίες των αρχών της δεκαετίας του '50 όπως το *Πικρό Ψωμί* του Γρηγόρη Γρηγορίου (1951), ή *Μαύρη Γη* του Στέλιου Τατασόπουλου (1952), ή

Ιων Νταϊφάς, ή Μαρία Πλυτά κ.ά. Κοινό χαρακτηριστικό των ταινιών τους είναι ότι η δράση τοποθετείται έξω από το κέντρο στην περιοχή του ιστορικού κέντρου της Αθήνας, δηλαδή στην Πλάκα, την Ακρόπολη, το Μοναστηράκι, το Θησείο και το Μεταξουργείο, ενώ τα γυρίσματα έχουν γίνει σε πραγματικούς χώρους στις παραπάνω περιοχές. Οι ταινίες αυτές συνήθως εστιάζουν στην καθημερινή ζωή μιας συλλογικότητας κατοίκων της γειτονιάς. Αν και η περιοχή της Πλάκας επιλέγεται και ως χώρος διαβίωσης των οικονομικά ασθενέστερων στρωμάτων της πρωτεύουσας, οι ταινίες αυτές δεν επιμένουν στην περιγραφή των κοινωνικών και οικονομικών προβλημάτων ούτε αυτά βρίσκονται στον πυρήνα της θεματικής τους. Όπως λέει και ο αφηγητής στην *Κάλπη Λίρα* του Γιώργου Τζαβέλλα, στις ταινίες αυτές παρουσιάζεται η εικόνα μιας «γραφικής φτώχειας».

6. Για την έννοια του «χωριού μέσα στην πόλη» βλ. Michael Young - Peter Willmott, *Family and Kinship in East London*, Λονδίνο 2007, '1957.

Νεκρή Πολιτεία του Φρίξου Ήλιάδη (1951), τό *Ξυπόλυτο Τάγμα* του Γκρέγκ Τάλλας (1953), ή *Μαγική Πόλις* (1954) και ό *Δράκος* (1956) του Νίκου Κούνδουρου, εισάγουν μιά νέα γεωγραφία της περιφέρειας, πού έρχεται σέ αντίθεση μέ τόν κυρίαρχο λόγο της περιόδου της ανοικοδόμησης, μέ τήν άπεικόνιση της πρωτεύουσας ώς συμβόλου της έθνικης ένότητας ή ώς βιτρίνας της τουριστικής βιομηχανίας, ένώ δημιουργεί μιά έναλλακτική εικονογραφία των περιθωριακών χώρων. Οί ταινίες αυτές τοποθετούν τή δράση τους είτε στην περιφέρεια της Άθήνας και της Θεσσαλονίκης, άναδεικνύοντας τίς κρυμμένες πλευρές των άστικων κέντρων, περιγράφοντας παραγκουπόλεις, προσφυγικούς συνοικισμούς, αυθαίρετα κτίσματα και άπομακρυσμένα έργατικά προάστια στίς παρυφές της πόλης, είτε σέ χωριά και πόλεις της επαρχίας.

Η έκρηκτική δεκαετία: ό κινηματογράφος της άνοικοδόμησης

Άπό τό 1958 και μετά οί μεταβολές όσον άφορᾶ τίς συνθηκές παραγωγής, θά γίνουν έμφανείς στίς έμπορικές ταινίες: ή παραγωγή της δεκαετίας του '60 διαφοροποιείται τόσο σέ ποσοτικό όσο και ποιοτικό επίπεδο. Η έλληνική ταινία πλέον έδραιώνει τή θέση της στίς προτιμήσεις του κοινού και γίνεται πόλος έλξης για τούς έπενδυτές, εταιρίες παρα-

7. Η Άγλαΐα Μητροπούλου κάνει έναν άπολογισμό της κατάστασης για τό 1967 και γράφει ότι στην Άθήνα υπήρχαν έντεκα στούντιο μέ είκοσι συνολικά πλατώ· βλ. Aglaé Mitropoulos, *La decouverte*, ό.π., σ. 109-110. Συγκριτικά μπορούμε νά αναφέρουμε ότι ή *Επιθεώρηση Τέχνης*, τό 1955, κάνει λόγο για μόλις πέντε πλατώ στην Άθήνα, τά όποια είναι έντελώς άκατάλληλα, μέ εξαίρεση τό νέο στούντιο της Άνζερβός, και δίνει πληροφορίες για τόν ξεπερασμένο τεχνικό έξοπλισμό, σέ επίπεδο φωτοσμού, ήχου και έργαστηρίων εμφάνισης και μοντάζ. Τό άρθρο άναδημοσιεύεται στό Γιάννης Σολδάτος, *Ένας αιώνας έλληνικού κινηματογράφου*, Άθήνα 2001, σ. 158.

8. Για παράδειγμα ή Φίνος Φίλμ, πού τό 1957 γυρίζει 3 ταινίες τό χρόνο, άπό τό 1964 έως τό 1969 παράγει κατά μέσο όρο 12 ταινίες έτησίως· βλ. Μάρκος Ζέρβας,

γωγής όπως ή Φίνος Φίλμ και ή Άνζερβός κατασκευάζουν νέα στούντιο έκσυγχρονίζοντας τόν τεχνικό τους έξοπλισμό⁷, ένώ ή έτήσια παραγωγή αυξάνεται: άπό τίς 50 ταινίες πού γυρίζονται τό 1959, τό 1964 ό άριθμός αυτός θά διπλασιαστεί και τό 1967 θά φτάσει τίς 117. Παράλληλα, όμως, και σέ γενικές γραμμές, παρά τή βελτίωση σέ τεχνικό επίπεδο, τό καλλιτεχνικό ένδιαφέρον των ταινιών δέν θά άκολουθήσει αντίστοιχη πορεία: ή διάθεση πειραματισμού της δεκαετίας του '50 θά περιοριστεί άπό τήν έντατικοποίηση της παραγωγής⁸ και άπό τήν τυποποίηση των έμπορικων κινηματογραφικών ειδών⁹. Έάν στή δεκαετία του '50 είναι δύσκολο νά διαχωρίσουμε τό έμπορικό σινεμά άπό κάποιες καλλιτεχνικές άποπειρες, στή δεκαετία του '60 τά όρια αυτά άναδεικνύονται όλο και πίο ξεκάθαρα.

Ταυτόχρονα, στή δεκαετία του '60 γίνεται πιά όρατή σέ όλες τούς τομείς της άστικής ζωής ή μεταμόρφωση της πρωτεύουσας λόγω της άνοικοδόμησης. Έάν ό κινηματογράφος της δεκαετίας του '50 διστάζει άνάμεσα στή νοσταλγία της λαϊκής γειτονιάς και τούς κλειστούς χώρους του μεσοαστικού διαμερίσματος, στην άρχή της καινούριας δεκαετίας ό κινηματογράφος θά γίνει ή καλύτερη εικονογράφηση μιᾶς πόλης ύπό κατασκευή και θά ύμνήσει τά άποτελέσματα της άνοικοδόμησης και της «εϋημερίας», προβάλλοντας μιά έξιδανικευμένη εικόνα της πρωτεύου-

Φίνος Φίλμ: ό μύθος και ή πραγματικότητα, Άθήνα 2003, σ. 235-247. Στά μέσα της δεκαετίας του 1960 ή εταιρία Καραγιάννης - Καρατζόπουλος θά άναδειχθεί στην μεγαλύτερη αντίπαλο της Φίνος, αυξάνοντας τόν άριθμό των ταινιών πού γυρίζονται έτησίως, ρίχνοντας ταυτόχρονα τό κόστος της παραγωγής τους, αλλά διατηρώντας τίς ύψηλές άμοιβές των ήθοποιών, πρακτική πού θά ένθαρρύνει τό στάρ σύστημα και θά άναγκάσει και τίς υπόλοιπες εταιρίες, όπως τή Φίνος Φίλμ, νά αυξήσει επίσης τίς άμοιβές όσο και τούς ρυθμούς παραγωγής.

9. Σχετικά μέ τήν ανάπτυξη των εγχώριων κινηματογραφικών ειδών βλ. Άθηνά Καρτάλου, «Πρόταση για ένα πλαίσιο άνάγνωσης των ειδών στον έλληνικό κινηματογράφο», σειρά *Όπτικοακουστική Κουλτούρα*, άρ. 1, Άθήνα 2002, σ. 25-37.

σας άπό τό κέντρο πρós τήν περιφέρεια. Η κινηματογραφική γεωγραφία αλλάζει, άκολουθώντας της άστικές μεταβολές: νέες περιοχές έμφανίζονται ώς κινηματογραφικοί τόποι, νέα σύμβολα παίρνουν τή θέση των παλιών, ένώ μεταβάλλονται και οί τεχνικές κινηματογράφησης του άστικού χώρου. Στόν έμπορικό κινηματογράφο έμφανίζονται όλο και πίο συχνά τά θέματα της άντιπαροχής, της άνάπτυξης νέων περιοχών των μεσαίων στρωμάτων, των άλλαγών στό χώρο κατοικίας, της άναπαράστασης των επαγγελματιών της άνοικοδόμησης, της κερδοσκοπίας, της μεσιτείας και της άγοροπωλησίας άκινήτων, της τουριστικής έκμετάλλευσης του άθηναϊκού χώρου και της νέας εικονογραφίας στην προβολή του έλληνικού τουρισμού, και γενικότερα όλα τά θέματα τά όποια συγκροτούν μιά «ρητορική της άνοικοδόμησης».

Εισαγωγή στην πόλη

Οί εισαγωγικές σεκάνς είναι ίσως τό πίο χαρακτηριστικό στοιχείο όσον άφορᾶ τό λόγο πού εκφέρεται για τήν πόλη στόν έμπορικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60. Οί εισαγωγές αυτές ξεκινούν μέ μιά διαδοχή σύντομων πλάνων άπό τό κέντρο της Άθήνας, έστιάζοντας κυρίως στό θέμα της μεταμόρφωσης της πόλης λόγω των πρόσφατων αρχιτεκτονικών και πολεοδομικών εξελίξεων, αλλά και λόγω της νέας πληθυσμιακής της σύνθεσης. Οί εισαγωγές αυτές δομούνται κυρίως πάνω στίς αντίθεσεις άνάμεσα στό παλιό και τό νέο, τό πρίν και τό μετά, τήν παλιά γραφική γειτονιά

10. Φράση πού άκούγεται στην εισαγωγική σεκάνς της ταινίας *Τά Ντερβισόπαδα* του Στέλιου Τατασόπουλου (1960).

11. Πάνω στό θέμα της δύναμης της φωνής του άφηγητή και της μουσικής στίς εισαγωγικές σκηνές βλ. τό πείραμα του Chris Marker στό ντοκιμαντέρ *Lettres de*

άπέναντι στην πολυκατοικία, προσπαθώντας νά πείσουν τόν θεατή ότι «ή Άθήνα αλλάζει και μιά καινούρια πόλη γεννιέται»¹⁰. Ένα άπό τά πίο χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ή εισαγωγική σεκάνς της ταινίας *Η Άθήνα τή νύχτα* του Κλέαρχου Κονιτσιώτη (1962), πού μπορεί νά θεωρηθεί τό άρχέτυπο αυτού του τύπου εισαγωγής για τήν Άθήνα. Μετά άπό κάποιες σύντομες λήψεις άπό άεροπλάνο, περνᾶμε σέ διαδοχικά τράβελινγκ άπό αυτοκίνητο πού διασχίζει τίς κεντρικές άθηναϊκές λεωφόρους, τήν Πανεπιστημίου και τή Σταδίου, και κάνει γύρους γύρω άπό τήν Όμόνοια. Ένώ τά πλάνα της νυχτερινής Άθήνας περιορίζονται σέ μιά βόλτα γύρω άπό τήν Όμόνοια και στή θεατρική πιάτσα των κοντινών δρόμων, ή φωνή του παντογνώστη έξω-διηγητικού άφηγητή άρκει άπό μόνη της για νά σχολιάσει και νά άναδείξει τό νέο πρόσωπο της πόλης και νά δημιουργήσει μιά αίσθηση έντυπωσιασμού, ύπερκαλύπτοντας τήν άξία της εικόνας¹¹.

Ό άφηγητής άρχικά άναφέρει μέ θριαμβευτικούς τόνους ότι «πρίν άπό λίγα χρόνια, μιά τέτοια εικόνα μᾶς έρχόταν άπό τό Παρίσι, τή Νέα Υόρκη, τό Λονδίνο: σήμερα αυτό πού βλέπετε είναι ή Άθήνα τή νύχτα», προσπαθώντας νά έγγράψει τήν άθηναϊκή πρωτεύουσα στή διεθνή γεωγραφία των μοντέρνων μητροπόλεων. Στή συνέχεια παρουσιάζει τήν πόλη σάν έναν ζωντανό όργανισμό, κάνοντας διάφορους άνθρωπομορφικούς παραλληλισμούς, άναπαριστώντας τήν Άθήνα σάν μιά νέα, έλκυστική, μοντέρνα γυναίκα, πού «κλείνει τό μάτι τσαχπίνικα», έτοιμη νά προσφέρει στόν καθένα ό,τι έπιθυμεί, έπισημαίνοντας ότι δέν είναι

Sibirie (1958), τό όποιο άναλύουν οί Bordwell και Thomson ώς παραδειγματική λειτουργία του voice over David Bordwell - Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη, Άθήνα, ΜΙΕΤ, 2004, σ. 355-357.

πιά εκείνη ή «παλιά, συντηρητική Άθήνα πού ξέραμε». Άκόμα τονίζει τό γεγονός ότι αυτός ό ζωντανός όργανισμός εξέλισσεται, διευρύνεται και δημιουργεί διαρκώς νέες γειτονίες, νέα σημεία αναφοράς και νέα σύμβολα, μέσα από μία σειρά εικονοπλαστικών περιγραφών. Αύτή ή τάση «σωματοποίησης» του αστικού χώρου ξεκινάει δυναμικά μέ τά City Films¹² στά τέλη της δεκαετίας του 1920, μιās εποχής πού υπήρξε καταλυτική γιά τή διάσπαση της συνοχής του αστικού χώρου και τήν άμφισβήτηση της έννοιας της πόλης ως ένότητας.

Σύμφωνα μέ τόν Henri Lefebvre, αύτή ή επίκληση της οργανικότητας του χώρου είναι μία άμυντική αντίδραση σέ περιόδους και εποχές όπου οί χωρικοί θεσμοί βρίσκονται υπό άπειλή και όπου οί παραδοσιακές άναπαραστάσεις του χώρου χάνουν τή συνοχή τους: «όταν μία πόλη, ένα κράτος ή μία κοινωνία δέν είναι πιά σίγουρη γιά τήν εικόνα πού θέλει νά προβάλει, οί άναπαραστάσεις της τείνουν προς τήν εύκολη λύση της αναφοράς στό σώμα, στό κεφάλι, στις άρθρώσεις, στό αίμα ή στό νεύρα. Οί φυσικοί παραλληλισμοί, ή ιδέα ενός οργανικού χώρου, χρησιμοποιούνται έπομένως από συστήματα γνώσης ή έξουσίας πού βρίσκονται σέ παρακμή»¹³. Θά μπορούσαμε νά ύποστηρίξουμε ότι στην Έλλάδα ό δημόσιος λόγος στά μέσα της δεκαετίας του '60 βρίσκεται σέ μία τέτοια κατάσταση άμηχανίας άπέναντι στις ραγδαίες άρχιτεκτονικές και πολεοδομικές μεταβολές πού συμβαίνουν στην Άθήνα, ώστε συχνά νά καταφεύγει σέ τέτοιου τύπου μεταφορές.

Στήν ταινία *Ό χρυσός και ό τενεκές* του Όρέστη Λάσκου (1962), στην εισαγωγική σεκάνς ό άφηγητής άναφέρει ότι

«ή Άθήνα είναι μία περίεργη πόλη: ψηλώνει πίο γρήγορα από ό,τι μεγαλώνει, και μάλιστα ψηλώνει άσταμάτητα, σαν νά πάσχει από πρώιμη ύπερτροφία». Η άφήγηση εικονογραφείται από πλάνα ψηλών κτιρίων, μέ πίο έντυπωσιακό τό πλάνο του άκόμα ήμιτελούς ξενοδοχείου Χίλτον: μέ ένα άπότομο πανοραμικό περνάμε από τήν οικόδομή του ξενοδοχείου σέ κάποιες παράγκες πού βρίσκονται άκριβώς δίπλα, λίγα μέτρα δηλαδή από τή Βασιλίσσης Σοφίας. Έχει ενδιαφέρον ή χρήση της άνθρωπομορφικής μεταφοράς πού παρουσιάζει τήν Άθήνα σαν έναν έφηβο, πού ψηλώνει πίο γρήγορα από ό,τι ώριμάζει, και πού περιγράφει τήν εικόνα της ραγδαίας εξέλιξης της πρωτεύουσας μέσα σέ σύντομη χρονική περίοδο, χωρίς όμως νά διαφαίνεται άκόμα τότε, τό 1962, ποιά θά είναι ή προοπτική αύτης της εξέλιξης.

Μία νέα κινηματογραφική γεωγραφία της πόλης

Στόν κινηματογράφο της δεκαετίας του '60 τά παραδοσιακά σύμβολα της πόλης, όπως ό Λυκαβηττός, ή πλατεία Συντάγματος, ή Πανεπιστημίου ή ό Σιδηροδρομικός Σταθμός Λαρίσης δίνουν τή θέση τους σέ νέα σημεία αναφοράς, όπως τό Χίλτον, τό άεροδρόμιο του Έλληνικού ή διάφορες πρόσφατα άνοικοδομημένες κεντρικές λεωφόροι. Ένώ στή δεκαετία του '50 ό πίο συνηθισμένος τρόπος κινηματογράφησης της Άκρόπολης ήταν τό πανοραμικό από τό Λυκαβηττό, τό όποιο ένέγραφε τά ιστορικά μνημεία μέσα στό ευρύτερο άθηναϊκό τοπίο, τονίζοντας τήν διεύρυνση του αστικού χώρου, τά τοπογραφικά και πολεοδομικά όριά του και άναδείκνυε τήν κίνηση της πόλης¹⁴, στή δεκαετία του '60

¹² Σχετικά μέ τή Νίκαια του Jean Vigo (1930), *Βροχή* του Joris Ivens (1929) και άλλες.

¹³ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Όξφόρδη 2009, σ. 274-275.

¹⁴ Βλ. γιά παράδειγμα τήν εισαγωγή της ταινίας *Κυριακάτικο Ξύπνημα* του

ή Άκρόπολη κινηματογραφείται σέ στατικά πλάνα από τόν λόφο του Φιλοπάππου. Σέ αύτή τή μεταβολή όπτικής γωνίας παίζουν ρόλο τά έργα της διαμόρφωσης των λόφων της Άκρόπολης από τόν Δημήτρη Πικιώνη, πού ολοκληρώνονται τό 1957¹⁵. Τά κινηματογραφικά πλάνα, πού συνήθως βρίσκονται στις εισαγωγικές σεκάνς, από τή μία άναδεικνύουν μία πίο μνημειώδη όψη του Παρθενώνα, ή όποία είναι και ή πίο συνηθισμένη στην τουριστική εικονογραφία, από τήν άλλη όμως άποκλείουν τήν εικόνα του αστικού τοπίου, ενώ από τό μοτίβο της κίνησης περνάμε πλέον σέ στατικά πλάνα πού θυμίζουν τήν αισθητική της κάρτ ποστάλ¹⁶.

Τό κατεξοχήν τοπόσημο της νέας Άθήνας είναι ή πλατεία Όμονοίας, ή όποία εμφανίζεται στόν κινηματογράφο από τό 1959 και μετά, άντικαθιστώντας έτσι τό ρόλο του Σταθμού Λαρίσης ως σημείου εισόδου στην πόλη. Η άνακαίνιση της πλατείας τό 1959 τή μεταμορφώνει σέ σύμβολο της άθηναϊκής νεωτερικότητας, καθιστώντας τήν παρουσία της άπαραίτητη στην κινηματογραφική γεωγραφία. Τό κυκλικό σχήμα της πλατείας, τά δύο πεντάγωνα των δεξαμενών και οί διαγώνιες γραμμές των σιντριβανιών δίνουν μία δυναμική και γεωμετρική όψη στην πλατεία, ενώ τά γύρω νεοκλασικά κτίρια έχουν άντικατασταθεί στις άρχές του '60 από σύγχρονα πολυώροφα κτίρια γραφείων. Τό νέο αυτό σχήμα μεταμορφώνει τήν πλατεία σέ έναν κυκλοφοριακό κόμβο μή προσβάσιμο γιά τόν πεζό, ύπερτονίζοντας έτσι τήν προτεραιότητα στην κίνηση των αυτοκινήτων μέσα στον αστικό χώρο. Άντί γιά χώρο διάβασης, μετατρέπεται σέ ένα θέαμα και ταυτόχρονα σέ έναν συμβολικό

Μιγάλη Κακογιάννη (1953).

¹⁵ Δημήτρης Φιλίππιδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 295.

¹⁶ Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τά πρώτο πλάνο της ταινίας *Οί θα-*

χώρο, πού ταυτίζεται μέ τό δυναμισμό, τις καθαρές γεωμετρικές γραμμές, τήν κίνηση και τό αυτοκίνητο¹⁷. Άκόμα, οί κυλιόμενες σκάλες πού οδηγούν στόν σταθμό του Ηλεκτρικού θά θεωρηθούν τό άποκορύφωμα της νεωτερικότητας γιά τήν εποχή και θά κάνουν μία σύντομη εμφάνιση σέ πολλές κινηματογραφικές ταινίες. Παρά τό ότι ή πλατεία Όμονοίας δέν μπορεί νά λειτουργήσει ως άφηγηματικός χώρος στόν όποιο εξέλισσεται μία ύπόθεση, αυτός ό *μή-τόπος* θά έχει μία προνομιακή θέση στόν κινηματογράφο της δεκαετίας του '60, λόγω της έντονης συμβολικής του, κυρίως δέ σέ ταινίες πού άσχολούνται μέ τή θεματική του έκσυγχρονισμού, όπως γιά παράδειγμα στό *Η δέ γυνή νά φοβείται τόν άνδρα* του Γιώργου Τζαβέλα (1954), *Η Σωφελίνα* του Άλέκου Σακελλάριου (1964), *Κορίτσια γιά φίλημα* του Γιάννη Δαλιανίδη (1965), *Έγκλημα στην Όμόνοια* του Χρίστου Λαθουρόπουλου (1962), *Διπλοπενιές* του Γιώργου Σκαλενάκη (1966), *Πάρε, Κόσμε* του Έρρίκου Θαλασσινού (1967), *Μυστικός Πράκτορας Θού-Βού* (1969) και άλλες.

Τήν ίδια στιγμή τήν Όμόνοια, ως έναν νέο τόπο άνοικτό στή σημασιόδοτηση, τήν οικειοποιούνται πολύ γρήγορα οί νεοφερμένοι κάτοικοι της πρωτεύουσας, της όποιας ό πληθυσμός φτάνει εκείνη τήν εποχή τά δύο εκατομμύρια. Σέ αντίθεση μέ τήν πίο αστική πλατεία Συντάγματος ή τόν έντονο λαϊκό χαρακτήρα της πλατείας Μοναστηρακίου, ή πλατεία Όμονοίας συμβολίζει αύτή τή νέα άνθρωπογεωγραφία της πόλης, πού δέν ταυτίζεται μέ τά κοινωνικά άθηναϊκά στερεότυπα των προηγούμενων δεκαετιών. Έτσι, ή πλατεία Όμονοίας θά ταυτιστεί περισσότερο μέ τή φιγούρα του έπαρχιώτη σέ ταινίες όπως *Ό Δήμος από τά*

λασιές οί χάντρες του Γιάννη Δαλιανίδη (1967) και πλάνα πού βρίσκονται στην ταινία *Μερικοί τό προτιμούν κρύο* του ίδιου (1962).

¹⁷ Δημήτρης Φιλίππιδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 267.



Γιώργος Τζαβέλλας, *Η γυνή να φοβείται τον άνδρα* (1965) [Αρχείο Γιάννη Σολδάτου]

Τρίκαλα του Γιάννη Δαλιανίδη (1962), *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες* του Αλέκου Σακελλάριου (1960), *Ο Τυχεράκις* του Έρρικου Θαλασσινού (1964), *Θά κάνω πέτρα την καρδιά μου* του Κώστα Δούκα (1968) και άλλες. Έξάλλου τό θέμα της εσωτερικής μετανάστευσης είναι κυρίαρχο στον έμπορικό κινηματογράφο, με βασικά μοτίβα τή γοητεία πού ασκεί ή πόλη στά μάτια τών νεοφερμένων, αλλά και τή γρήγορη ένταξη τών έπαρχιωτών στά ήθη τής πρωτεύουσας. Μπορούμε έδω νά προσθέσουμε ότι τό κοινό τής έπαρχίας ήταν ό κύριος αποδέκτης τών ελληνικών ται-

νιών: γιά παράδειγμα τό 1963 οι ελληνικές ταινίες καλύπτουν μόλις τό 40% τών προβαλλόμενων ταινιών στην Άθήνα και τή Θεσσαλονίκη, αυτό τό ποσοστό φτάνει στό 60% στά ύπόλοιπα αστικά κέντρα, ενώ γιά τίς άγροτικές περιοχές οι ελληνικές ταινίες καλύπτουν τό 95% τών προβαλλόμενων ταινιών¹⁸.

Ένας νέος φιλικός τόπος, πού διευρύνει τήν άθηναική κινηματογραφική γεωγραφία από τό '60 και μετά, είναι ή περιοχή τής Κυψέλης, και ειδικότερα ή πλατεία τής Φωκίωνος Νέγρη. Στόν κινηματογράφο τής δεκαετίας του '50 πολλές ταινίες είναι γυρισμένες στην περιοχή τής Κυψέλης, χωρίς όμως αυτή ή γειτονιά νά αναφέρεται στους διαλόγους ή νά εκφράζει κάποια συγκεκριμένη αστική ταυτότητα¹⁹. Η περιοχή τής Κυ-

ψέλης, πού ανοικοδομείται έντατικά στά τέλη τής δεκαετίας του '50, θά εμφανιστεί ως μία νέα γειτονιά έτοιμη νά υποδεχτεί τά μεσοαστικά στρώματα πού αναδύονται στην περίοδο τής άνασυγκρότησης. Η πυκνή δόμηση, σέ σχέση μέ τόν ιστό τών ύπόλοιπων άθηναικών συνοικιών, διασφαλίζει μία έντονη κινητικότητα, μέ πολλά μουσικά κέντρα και καφέ πού τήν αναδεικνύουν ως τόν κατεξοχήν χώρο διασκέδασης τής νεολαίας. Αυτή ή έκρηκτική έφηβεία τής Κυψέλης θά συνδεθεί στόν κινηματογράφο μέ ταινίες μέ νεολαιίστικη θεματική, μέ καλύτερο παράδειγμα τήν ταινία *Νόμος*

ώραία τών Άθηνών του Νίκου Τσιφόρου (1954), *Λατέρνα, Φτώχεια και Γαρύφαλλο* του Αλέκου Σακελλάριου (1957), *Τρελοκόριτσο* του Γιάννη Δαλιανίδη (1958).

4.000 του Γιώργου Δαλιανίδη (1962), αλλά και τά *Κορίτσια τής Άθήνας* του Άπόλλωνα Γαβριηλίδη (1961), *Τό ρεμάλι τής Φωκίωνος Νέγρη* του Κώστα Καραγιάννη (1965), *Αυτό τό κάτι άλλο* του Γρηγόρη Γρηγορίου (1962), *Φτωχαδάκια και Λεφτάδες* του Όρέστη Λάσκου (1961), *Ο Γίγας τής Κυψέλης* του Κώστα Καραγιάννη (1969) και άλλες.

Τό σινεμά τής αντιπαροχής

Ήδη από τή δεκαετία του '50 οι σεναριογράφοι ασχολούνται μέ θεματικές πού άφορούν τό χώρο κατοικίας, όπως λόγου χάριν τό ένοικιοστάσιο (*Ο Δράκος* του Νίκου Κούνδουρου, 1955), τό νέο αστικό διαμέρισμα (*Ο Ζηλιάρogaτος* του Γιώργου Τζαβέλα, 1957), ό έκσυγχρονισμός τών έπιπλων και τών οικιακών συσκευών (*Η θεία απ' τό Σικάγο* του Άλέκου Σακελλάριου, 1957) ή πώληση ενός παλιού σπιτιού ή οικοπέδου και τό άκίνητο ως μέσο πλουτισμού (*Ο Φανούρης και τό σοί του* του Άλέκου Σακελλάριου, 1957), ή γυναικεία ιδιοκτησία του χώρου κατοικίας (*Η ώραία τών Άθηνών* του Νίκου Τσιφόρου, 1954), ή ή διερεύνηση τής κάθετης ιεραρχίας μέσα σέ μία αστική πολυκατοικία (*Στουρνάρα 288* του Ντίνου Δημόπουλου, 1959). Από τό 1956 και μετά εμφανίζεται και τό θέμα τής αντιπαροχής, μετά τήν ψήφιση του αντίστοιχου νόμου, μέ πιό γνωστό παράδειγμα τόν *Θησαυρό του μακαρίτη* του Νίκου Τσιφόρου (1958)²⁰.

Άκόμα, στή δεκαετία του '60 εμφανίζονται όλο και πιό συχνά έπαγγέλματα πού άφορούν τήν οικοδομή. Μπορούμε, πάντως, νά σημειώσουμε τήν άπουσία άρχιτεκτόνων, πού

τήν ίδια εποχή εμφανίζονται συχνά ως χαρακτήρες στόν άμερικάνικο και ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Αντίθετα είναι συχνή ή παρουσία τών μηχανικών, οι όποιοι συχνά αντιμετωπίζονται υποτιμητικά από τούς εργολάβους, τούς ιδιοκτήτες παλιών σπιτιών, τούς κατασκευαστές ή τούς άγοραστές. Ένα παράδειγμα αυτής τής υποτιμητικής συμπεριφοράς άπέναντι σέ ένα από τά πιό ύποσχόμενα και κερδοφόρα έπαγγέλματα τής περιόδου είναι ή ταινία *Όλγα άγάπη μου* του Γιάννη Δαλιανίδη (1968), στην όποία ό περήφανος και έγωιστής ήρωας, παρά τό πτυχίο μέ άριστα από τό ΕΜΠ, δέν καταφέρνει νά ένταχθεί στην άγορά εργασίας και νά συνεργαστεί μέ τούς εργολάβους²¹. Άλλη μία ένδιαφέρουσα περίπτωση μηχανικού είναι ή ήρωίδα τής ταινίας *Δεσποινίς Διευθυντής* του Ντίνου Δημόπουλου (1964), ή όποία αντιμετωπίζεται ως μία καρικατούρα, μέ σκοπό νά τονίσει τήν άσυμβατότητα του επαγγέλματός της μέ τό φύλο της, ενώ τά άτομα του περιβάλλοντός της κάνουν τά πάντα γιά νά τή μεταμορφώσουν. Σέ πολλές κωμωδίες οι μηχανικοί αναπαριστώνται μέ άρνητικό τρόπο, καθώς συνήθως εκπροσωπούνται από ήρωες πού άποδεικνύονται ψεύτες, τσιγκούνηδες ή και άπατεώνες, όπως στίς ταινίες *Ο φίλος μου ό Λευτεράκις* του Άλέκου Σακελλάριου (1963), *Η Χαρτορίχτρα* (1967) και *Ο Σπαγγοραμένος* του Κώστα Καραγιάννη (1967). Τό έπάγγελμα όμως πού άγγίζει τά όρια τής δαιμονοποίησης στην κινηματογραφική του αναπαράσταση είναι αυτό του εργολάβου, μέ χαρακτηριστικό παράδειγμα τήν ταινία *Μιάς πεντάρας νιάτα* του Ντίμη Δαδήρα (1967), όπου ό εργολάβος πιέζει τό νεαρό ζευγάρι νά καταβάλει τίς

20. Σχετικά μέ αυτές τίς ταινίες βλ. Έλίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965», στό: *1949-1967 Η έκρηκτική εικοσαετία*, Άθήνα, Έταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2000, σ. 163-174.

21. Ο Δαλιανίδης σέ αυτή τήν ταινία χρησιμοποιεί ως πρότυπο τήν ταινία του King Vidor, *The Fountainhead*, (1948) προσαρμοσμένη στην ελληνική πραγματικότητα. Έκει ό ήρωας είναι άρχιτέκτονας, στην ελληνική έκδοχή μηχανικός.

δόσεις της προκαταβολής, ανεβάζει τις τιμές λόγω απρόβλεπτων εξόδων, ενώ διαρκώς αναβάλλει την ημερομηνία παράδοσης του διαμερίσματος. Άλλη μιά άρνητική αναπαράσταση του επαγγέλματος βρίσκεται στην ταινία *Θά σέ κάνω βασίλισσα* του Άλέκου Σακελλάριου (1964). Έδώ ο κεντρικός ήρωας, ένας φιλάργυρος έργολάβος, αν και έχει στην κατοχή του τέσσερα μοντέρνα διαμερίσματα, προτιμάει να μένει με τη γυναίκα του σε ένα παλιό έτοιμόρροπο σπίτι, προκειμένου να τά νοικιάζει, ενώ διαρκώς της υπόσχεται ότι θα χτίσει μιά πολυκατοικία με αντιπαροχή στο οικόπεδο που βρίσκεται τό σπίτι²². Η προσκόλληση στο παλιό σπίτι αντιμετωπίζεται ειρωνικά ως δείγμα όπισθοδρομησης και τσιγκουνιάς. Ο χαρακτήρας αυτός εμφανίζεται ψεύτης, άπατεώνας, μικροπρεπής, ενώ ό κρυπτοκομμουνιστής βοηθός τόν θεωρεί μαυραγορίτη και αναφέρει ότι απέκτησε την περιουσία του στην κατοχή πριν αρχίσει να ασχολείται με τις οικοδομικές δραστηριότητες. Αν και στο τέλος της ταινίας ή ήρωίδα άποκτά τό πολυπόθητο διαμέρισμα στην πλατεία Κολιάτσου, ή ταινία τελειώνει τή στιγμή της μετακόμισης: ό θεατής δέν βλέπει ποτέ αυτό τό χώρο του διαμερίσματος, ό όποιος αν και βρίσκεται στο κέντρο της υπόθεσης, σε επίπεδο εικόνας παραμένει στο επίπεδο του φαντασιακού, και τό ίδιο συμβαίνει και σε άλλες ταινίες της εποχής.

Σε κάποιες ταινίες οί αναφορές στην αντιπαροχή ή στην αγορά ενός καινούριου διαμερίσματος γίνονται πολύ πιο συγκεκριμένες, με λεπτομερείς περιγραφές της διαδικασίας, όπως στην ταινία *Η ώραία του κουρέα* του Ντίνου Δημόπουλου (1969): ή ταινία περιγράφει τό πώς ή δυναμική και άποφασιστική ήρωίδα καταφέρνει να δώσει αντιπαροχή

τό παλιό σπίτι του άρραβωνιαστικού της, ό όποιος έχει να παντρεύει τέσσερις άδερφές. Βρίσκει μόνη της τούς έργολάβους, οί όποιοι αρχικά της προτείνουν δύο διαμερίσματα σε άντάλλαγμα για τό παλιό σπίτι, ανεβάζει τήν αξία του άκίνητου με διάφορες μηχανογραφίες και στο τέλος καταφέρνει να πάρει σε άντάλλαγμα πέντε διαμερίσματα και ένα μαγαζί. Ωστόσο ή ταινία παρουσιάζει έναν άντιφατικό λόγο σχετικά με τή διαδικασία της αντιπαροχής: ή υπόθεση διαδραματίζεται σε μιά ειδυλλιακή λαϊκή γειτονία, όπου οί κάτοικοι ζούν άρμονικά, μοιράζονται τόν δημόσιο χώρο και γλεντούν τά βράδια στην πλατεία. Η ταινία έξυμνει τή διαδικασία της αντιπαροχής που θα βάλει όμως τέλος σε αυτή τή μορφή χώρου, τήν όποία με συναισθηματισμό και νοσταλγία περιγράφει ό σκηνοθέτης. Ένώ λοιπόν σε επίπεδο λόγου, σεναρίου, άφήγησης οί ταινίες έξυμνούν τις διαδικασίες της άνοικοδόμησης, όσον άφορά τήν εικόνα του χώρου παραμένουν προσκολλημένες σε παραδοσιακές εικονογραφίες, πράγμα που μās επιτρέπει να μιλάμε κυρίως για μιά ρητορική της άνοικοδόμησης και όχι για μιά εικόνα νεωτερικότητας.

Αυτός ό άντιφατικός λόγος σε σχέση με τις άλλες στο χώρο κατοικίας είναι χαρακτηριστικός των ταινιών της δεκαετίας του '60. Σε κάποιες από αυτές βλέπουμε τούς ήρωες χωρίς άναστολές και συναισθηματισμούς να προσπαθούν να δώσουν τό παλιό σπίτι με αντιπαροχή, με άντάλλαγμα μοντέρνα διαμερίσματα σε πολυκατοικία. Σε άλλες, όμως, τό συναίσθημα της νοσταλγίας και της εξιδανίκευσης του παλιού σπιτιού δίνει τόν κυρίαρχο τόνο, ενώ συχνά ή μετακόμιση στο μοντέρνο διαμέρισμα γίνεται άντικείμενο ειρωνείας, κοροϊδίας και δείγμα νεοϋλιστικής συμπεριφοράς – *Φτωχαδάκια και Λεφτάδες* του Όρέστη Λάσκου (1961), *Κολωνάκι Διαγωγή Μηδέν* του Γιώργου Λαζαρίδη (1967), *Γάμος άλά έλληνικά* του Βασίλη Γεωργιάδη

(1964), *Ο χρυσός και ό τενεκές* του Ίωνα Νταϊφά (1962) και άλλες. Η πιο έμβληματική μορφή αυτής της άστικής νοσταλγίας εντοπίζεται στο *Η γυνή να φοβείται τόν άνδρα*, τήν τελευταία ταινία του Γιώργου Τζαβέλλα (1964), ή όποία άποκρυσταλλώνει αυτή τήν άση εξιδανίκευση της λαϊκής γειτονιάς και του παλιού παραδοσιακού άθηναϊκού σπιτιού. Έχει ενδιαφέρον τό γεγονός ότι ό πραγματικός χώρος στον όποιο γυρίζεται δέν είναι μιά τυχαία παραδοσιακή αυλή της Άθήνας: πρόκειται για τό κτίριο που βρίσκεται στον αριθμό 23 της όδου Τριπόδων στην Πλάκα και τό όποιο έξετάζει και ό Άρης Κωνσταντινίδης στο βιβλίο του *Τά Παλιά Άθηναϊκά Σπίτια*²³ ως ένα από τά πιο σημαντικά δείγματα λαϊκής άθηναϊκής άρχιτεκτονικής της όθωμανικής περιόδου. Η έπιλογή αυτή δείχνει τήν ένσυνείδητη διάθεση του σκηνοθέτη να παρουσιάσει τό άρχέτυπο αυτής της μορφολογίας της παραδοσιακής αυλής, έκφράζοντας για πρώτη φορά αυτή τήν άση της άστικής νοσταλγίας και της δαιμονοποίησης της πολυκατοικίας που θα κυριαρχήσει στην έπόμενη δεκαετία.

Παράλληλα όμως με τήν ανάπτυξη αυτών των θεματικών, που άφορούν τις εξελίξεις του άστικού χώρου, ή ίδια ή εικόνα της πόλης γίνεται όλο και πιο σπάνια σε σχέση με



Ροβήρος Μανθούλης, *Πρόσωπο με πρόσωπο* (1966)

τήν προηγούμενη δεκαετία. Η ανάπτυξη των στούντιο, ή τυποποίηση και οί γρήγοροι ρυθμοί της παραγωγής δέν ευνοούν πιά τις πρακτικές των επιτόπιων γυρισμάτων σε πραγματικούς χώρους, με άποτέλεσμα ή εικόνα της πόλης να εμφανίζεται σε λίγα και μικρής διάρκειας πλάνα, συνήθως στις εισαγωγές των ταινιών, ενώ συχνά πιά βλέπουμε και τήν άνακατασκευή άστικών χώρων μέσα σε στούντιο²⁴. Πολλά από αυτά τά σκηνηκά άναπαριστούν παραδοσιακές αυλές στην Πλάκα, ή όποία πλέον στά τέλη της δεκαετίας

22. Για τή συγκεκριμένη ταινία βλ. επίσης και Έλιζα Άννα Δελβερούδη, *Έλληνικός Κινηματογράφος*, ό.π., σ. 167.

23. Άρης Κωνσταντινίδης, *Τά Παλιά Άθηναϊκά Σπίτια*, Άθήνα 1950, σ. 56-58.

24. Για παράδειγμα οί ταινίες *Θαλασσιές Χάντρες* (1967), *Γοργόνες και Μάγικες* (1968), *Μαργχοάνα Στόπ* (1971) του Γιάννη Δαλιανίδη, *Λόζα* (1965) και *Κυρίες της*

Αυλής (1966) του Ντίνου Δημόπουλου, *Κόκκινα Φανάρια* του Βασίλη Γεωργιάδη (1963), *Καλώς ήρθε τό δολάριο* του Άλέκου Σακελλάριου (1967) και άλλες.

του '60 έχει αλλάξει μορφή, καθώς μπαίνει στην περίοδο της έντατικής τουριστικής της εκμετάλλευσης, καθιστώντας πλέον την περιοχή απαγορευτική για επιτόπια εξωτερικά κινηματογραφικά γυρίσματα.

Τέλος, εκτός από την Αθήνα, τα υπόλοιπα αστικά κέντρα που εμφανίζονται στον έμπορικό κινηματογράφο άφοροδν περισσότερο τουριστικά θέρετρα. Στη δεκαετία του '50 είναι συχνή η παρουσία των νησιών του Αργοσαρωνικού και τό Ναύπλιο, ενώ στη δεκαετία του '60 εμφανίζονται συχνότερα οι ναυαρχίδες του ελληνικού τουρισμού, ή Ρόδος, ή Κέρκυρα, και λίγο αργότερα και νησιά των Κυκλάδων. Μπορούμε να σημειώσουμε μία μεγαλύτερη παρουσία της θεματικής του τουρισμού από τό 1963 και μετά, ή όποία άφενός συμπύπτει και μέ τήν ανάπτυξη του έσωτερικού τουρισμού²⁵, άφετέρου εξοικειώνει και εκπαιδεύει τό κοινό σέ σχέση μέ τήν τουριστική βιομηχανία και τά αντίστοιχα επαγγέλματα. Τό μοναδικό αστικό κέντρο εκτός από τήν Αθήνα, τό όποιο έχει μία πίο αυτόνομη κινηματογραφική αναπαράσταση, είναι ή Θεσσαλονίκη, μέ μεγάλο αριθμό ταινιών πού διαδραματίζονται στίς κεντρικές άνοικοδομημένες περιοχές του κέντρου τής πόλης.

Ως συμπέρασμα μπορούμε νά διαπιστώσουμε ότι ενώ στον κινηματογράφο των άρχων τής δεκαετίας του '50 συνυπάρχουν πολλές και διαφορετικές τάσεις στην αναπαράσταση του αστικού χώρου, οι όποιες καταλήγουν σέ μία πλούσια εικονογραφία μέ μεγάλη ποικιλία, στον έμπορικό κινηματογράφο τής δεκαετίας του '60 αυτή ή πολυπλοκότητα τής κινηματογραφημένης πόλης χάνεται και περνάμε

σέ στερεότυπους και έπαναλαμβανόμενους τρόπους αναπαράστασης του χώρου, πράγμα πού όφείλεται και στην τυποποίηση τής κινηματογραφικής παραγωγής. Πλέον τό βασικό μοτίβο είναι ή προβολή ενός συγκεκριμένου άθηναικού προτύπου, ή εξιδανίκευση τής πρωτεύουσας και ή παρουσίασή της ως μιάς μοντέρνας, ευρωπαϊκής πόλης, παρά τό γεγονός ότι τελικά τό θέμα τής νεωτερικότητας αντιμετωπίζεται μέ επιφανειακό τρόπο, πού συχνά έμπεριέχει ίχνη νοσταλγίας και είρωνείας άπέναντι στίς διαδικασίες τής άνοικοδόμησης. Υπάρχουν ώστόσο ταινίες πού θέτουν υπό άμφισβήτηση αυτή τήν άθηναική ήγεμονία, είτε τοποθετώντας τίς υποθέσεις στην έρημοποιημένη από τή μετανάστευση έπαρχία (*Μέχρι τό πλοίο* του Άλέξη Δαμιανού, 1966, *Οί βοσκοί* του Νίκου Παπατάκη, 1967), σέ περιθωριοποιημένες περιοχές τής Αθήνας (*Συνοικία τό Όνειρο* του Άλέκου Άλεξανδράκη, 1961, *Η 7η μέρα τής δημιουργίας* του Βασίλη Γεωργιάδη, 1966) ή κρατούν μία κριτική στάση άπέναντι στίς αστικές εξελίξεις (*Πρόσωπο μέ Πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη, 1966). Πρόκειται, όμως, για ταινίες πού έρχονται σέ ρήξη σέ ιδεολογικό επίπεδο μέ τόν έμπορικό κινηματογράφο και οι όποιες θά άποτελέσουν τίς άπαρχές του Νέου Έλληνικού Κινηματογράφου τής δεκαετίας του '70. Τέλος, θά μπορούσαμε νά υποστηρίξουμε ότι ή ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία και ή οικοδομική δραστηριότητα των αστικών μεταβολών είναι δύο παράλληλες διαδικασίες πού καθορίζουν τήν εικόνα τής πόλης στη δεκαετία του '60. Οι έμπορικές ταινίες, μέσα από αντιφάσεις, άπλουστεύσεις, άβεβαιότητες ή παλινδρομήσεις, άποτελούν τήν καλύτερη εικονογράφηση του λόγου τής περιόδου τής άνοικοδόμησης.

Άννα Πούπου

25. Paris Tsartas, *La Grèce, du tourisme de masse au tourisme alternative*, Παρίσι 1998, σ. 14. Για τό θέμα του τουρισμού στον ελληνικό κινηματογράφο βλ. επίσης Lydia Papadimitriou, «Travelling on Screen: Tourisme and the Greek Film Musical», *Journal of Modern Greek Studies*, τχ. 18, Μάιος 2000, σ. 95-104.

Οι πρώτες ελληνικές ταινίες μέ θέμα τούς ληστές τής υπαίθρου είναι *Ο λήσταρχος Γιαγκούλας* του Δημήτρη Καμινάκη, πού γυρίστηκε τό 1926, και ή *Μαρία Πενταγιώτισσα* του Άχιλλέα Μαδρά, τό 1929. Για τήν πρώτη έλάχιστα στοιχεία είναι γνωστά. Στη δεύτερη, πού βασίζεται στο όμώνυμο ληστρικό μυθιστόρημα του Άριστεϊδη Κυριακού (έκδ. 1908), ή Μαρία Πενταγιώτισσα άρχικά άπάγεται από τόν λήσταρχο Λαμάρα, αλλά αργότερα γίνεται ή ίδια λησταρχίνα, για νά εκδικηθεί τό χωριό της πού τής φέρθηκε σκληρά. Τελικά, καθώς ξεσπάει ελληνοτουρκικός πόλεμος για τήν άπελευθέρωση τής Ήπειρου, ή Μαρία, μαζί μέ τόν άλλο άρχιληστή, τόν Νταβέλη, και τά παλικάρια τους, θά πολεμήσουν στο πλευρό του ελληνικού στρατού, δίπλα στους παλιούς όπλαρχηγούς του 1821. Ο Μαδράς δέν άντέχει νά μήν καθαγιασει τή λησταρχίνα του μετατρέποντάς την σέ έθνική ήρωίδα¹.

Στόν μεταπολεμικό ελληνικό κινηματογράφο, οι ληστές τής υπαίθρου είχαν συχνή παρουσία στίς ταινίες εκείνες πού είχαν ως θέμα τίς τοπικές κοινωνίες του όρεινου χώρου του 19ου και των άρχων του 20ου αιώνα, εκείνες δηλαδή πού συγκροτούν τό άποκαλούμενο είδος των όρεινων ταινιών μέ τά δύο ύποείδη του: τά δραματικά είδύλλια (ταινίες φουστάνελας) και τίς όρεινές περιπέτειες². Οι παραστάσεις των ληστών σέ αυτές τίς ταινίες παραπέμπουν άχνά στους κλέφτες και τούς άρματολούς τής προεπαναστατικής περιόδου, έχουν τίς ρίζες τους στα ληστρικά λαϊκά μυθιστορήματα πού άνθησαν στο διάστημα 1900-1940 και άντανακλούν, άν και διαθλασμένα, παραδοσιακά άξιακά πρότυπα των άγροτικών κοινωνιών³. Εϊδικότερα οι όρεινές περιπέτειες βρίσκουν ενοϊκή ύποδοχή από

1. Νίκος Μπιλιής - Νίκος Θεοδοσιού, «Κινηματογράφος και τηλεόραση στη Θεσσαλονίκη», στην ίστοσελίδα <http://www.cine-bibliis.gr/begin.asp?page=history.asp&mn=no> [τελευταία έπίσκεψη: 30 Άπριλίου 2011]. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Παραστάσεις τής ληστείας στον κινηματογράφο», στο Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου (έπιμ.), *Η μαρτυρία τής κινηματογραφικής εικόνας: Πηγή και σχολιασμός τής ιστορίας από τό κινηματογραφικό έργο του Λάκη Παπαστάθη*, Πρακτικά ήμερίδας (6 Άπριλίου 2001), Αθήνα, Υπουργείο Έξωτερικών/Υπηρεσία Διπλωματικού και Ίστορικού Άρχείου/Κινηματογραφικό Άρχείο, 2001, σ. 42-43. Η *Μαρία Πενταγιώτισσα* έχει άποκατασταθεί από τήν Ταινιοθήκη τής Έλλάδας, δέν είχα όμως τή δυνατότητα νά τή δώ. Τά στοιχεία για τήν ταινία άνελήθηκαν κυρίως από τό λήμμα τής φιλομορφικής βάσης δεδομένων τής Ταινιοθήκης τής Έλλάδας (βλ. <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/3/2523/>), τά στοιχεία πού παραθέτει ό Γιάννης Σολδάτος, *Ίστορία του Έλληνικού κινηματογράφου*, τ. 4, Ντοκουμέντα 1900-1970, Αθήνα 2004, σ. 50-53 και τά άποσπάσματα τής ταινίας πού περιλαμβάνονται στο φίλμ του Άλέκου Σακελλάριου *Τόν παλιό εκείνο τόν καρπό* (παραγωγή Κλέαρχου Κοντισιώτη, 1964) και στο φίλμ του Λάκη Παπαστάθη *Τόν καιρό των Έλλήνων* (1981).

2. Stelios Kymionis, «The Genre of Mountain Films», *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 18, άρ. 1, Μάιος 2000, σ. 53-66.

Άπό τήν

«Μαρία Πενταγιώτισσα»

στον «Μεγαλέξανδρο» και

«Τόν Καιρό των Έλλήνων»

Η ΛΗΣΤΕΙΑ ΤΗΣ ΥΠΑΙΘΡΟΥ
ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ