

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Διατομεακό μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών
«Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Κοινωνία: Ιστορία – Λαϊκός Πολιτισμός»

Κατεύθυνση Ιστορίας
Πηγές και Μεθοδολογία στην Ιστορία

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«ΠΕΡΙΘΩΡΙΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΣΤΟΝ
ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
1950-1967»**

ΗΛΙΑΣ ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗΣ

Τριμελής εξεταστική επιτροπή
Λάμπρος Φλιτούρης (επόπτης καθηγητής)
Άννα Μανδυλαρά (μέλος)
Λήδα Παπαστεφανάκη(μέλος)

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2018

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

	Σελ.
Πρόλογος.....	4
Εισαγωγή.....	5
Μέρος Α΄	
1. Περιθωριακές απαρχές.....	9
2. Ρίζες ανταρσίας.....	17
3. Η ιδεολογία της δεξιάς, ο αντικομμουνισμός και η εαμική παρακαταθήκη.....	34
Μέρος Β΄	
4. Κινηματογραφική αναπαράσταση.....	53
5. Κοινωνική εικόνα.....	70
6. Θέματα περιθωρίου.....	83
α) ρεμπέτικο.....	83
β) πορνεία.....	102

γ) παράνομοι και αλήτες.....	106
7. Συμπεράσματα.....	113
8. Παράρτημα.....	115
α) Ταινίες	
- «Ο μεθύστακας».....	115
- «Μαγική Πόλη».....	117
- «Στέλλα».....	119
- «Ο δράκος».....	122
- «Συνοικία το όνειρο».....	125
- «Τα κόκκινα φανάρια».....	127
- «Λόλα».....	130
- «Οι αδίστακτοι».....	133
- «Ο κλέφτης».....	135
- «Ο δραπέτης».....	137
β) Φωτογραφίες.....	139
9. Βιβλιογραφία.....	155

Πρόλογος

Οι αρχικές σκέψεις για την ενασχόληση μου με αυτή τη μελέτη ξεκίνησαν μέσα από τα μαθήματα του μεταπτυχιακού μου και ιδιαίτερα όταν προβλήθηκε, στο πλαίσιο του μαθήματος του καθηγητή Λάμπρου Φλιτούρη για τον κινηματογράφο και την ιστορία, το ντοκιμαντέρ «Ηλίας Πετρόπουλος: Ένας κόσμος υπόγειος» της Καλλιόπης Λεγάκη. Στη συνέχεια μέσα από συζητήσεις και ανταλλαγή απόψεων και ιδεών με τον κ. Φλιτούρη κατέληξα στο θέμα της έρευνας το οποίο συνδύαζε την αγάπη μου για τον κινηματογράφο και το ενδιαφέρον μου για την μελέτη της μετεμφυλιακής περιόδου μέσα από το πρίσμα των ανθρώπων του περιθωρίου όπως παρουσιάζονται στις επιλεγμένες ταινίες. Οι δυσκολίες που αντιμετώπισα αφορούσαν την σχετική έλλειψη βιβλιογραφίας σε θέματα που σχετίζονται με το περιθώριο καθώς και την αναζήτηση και συλλογή του υλικού από πανεπιστημιακές βιβλιοθήκες και βιβλιοπωλεία σε Αθήνα, Θεσσαλονίκη και Γιάννενα.

Κλείνοντας αυτό το σύντομο σημείωμα θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή μου Λάμπρο Φλιτούρη για την πολύτιμη βοήθεια, τις παροτρύνσεις και την καθοδήγησή του σε όλα τα στάδια της εργασίας με αποτέλεσμα την ολοκλήρωσή της. Ξεχωριστές ευχαριστίες και ευγνωμοσύνη οφείλω στον καθηγητή Γεώργιο Πλουμίδα ο οποίος ήταν ο υπεύθυνος καθηγητής στις αρχές του μεταπτυχιακού μου και ο οποίος με την εμπειρία του και την υπομονή του μου έδειξε το δρόμο για τους τρόπους προσέγγισης των πηγών και τη μεθοδολογία της ιστορικής έρευνας. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον καθηγητή Νικόλαο Αναστασόπουλο για την πολύμηνη ενασχόληση και το ενδιαφέρον του για τη μελέτη μου, καθώς και την υποστήριξή του σε μια κρίσιμη φάση της εργασίας μου. Επιπλέον θέλω να ευχαριστήσω θερμά τις καθηγήτριες Άννα Μανδουλαρά για τις χρήσιμες συμβουλές και παραινέσεις της και Λήδα Παπαστεφανάκη, τους καθηγητές Βαγγέλη Καρακάση, Χάρη Αυγερινό και Γιάννη Αναγνώστου για την πολύμορφη βοήθειά τους, τους φιλόλογους-ιστορικούς Χρήστο και Θανάση Μακρυγιάννη και τον μεταδιδάκτορα-ερευνητή Δημήτρη Μοσχόβα για την συμπαράσταση και ενθάρρυνσή τους κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της μελέτης. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τον πατέρα, την μητέρα και τα αδέρφια μου για την ηθική και υλική συμπαράσταση στην προσπάθειά μου.

Εισαγωγή

Η μελέτη αυτή ξεκίνησε με την παρατήρηση πλείστων ηρώων με παραβατική και αποκλίνουσα συμπεριφορά σε ένα ευρύ πλαίσιο ταινιών που καλύπτουν το φάσμα του παλιού ελληνικού κινηματογράφου και ειδικότερα της καθόλα κρίσιμης μετμφυλιακής ιστορικής περιόδου. Αυτές οι κινηματογραφικές φιγούρες με τις διαφορετικές μυθοπλαστικές πορείες οι οποίες εμφανίζονται παράνομες και αποκλίνουσες έχουν κοινές αφετηρίες που εδράζονται σε ένα αρκετά αφηρημένο, στην εννοιολογική του εξήγηση χώρο, που ονομάζεται περιθώριο. Το κέντρο βάρους και η βασική υπόθεση της συγκεκριμένης εργασίας είναι μέσα από τις πολύ γνωστές, βραβευμένες και αγαπημένες ταινίες που θα αναλυθούν να δημιουργηθεί ένα πορτρέτο του παραβατικού, αποκλίνοντος ή απόκληρου και εν τέλει περιθωριακού ατόμου την χρονική περίοδο από το 1950 μέχρι το 1967 που θα λαμβάνει υπόψη τόσο την αλληλεπίδρασή του με την οργανωμένη κοινωνία όσο και την σχέση του με τις ιστορικές συγκυρίες. Πρόκειται για τις ταινίες «Ο μεθύστακας» του Γιώργου Τζαβέλλα (1950), η «Μαγική Πόλη» (1954) και ο «Δράκος» (1956) του Νίκου Κούνδουρου, η «Στέλλα» του Μιχάλη Κακογιάννη (1955), η «Συνοικία το όνειρο» του Αλέκου Αλεξανδράκη (1961), τα «Κόκκινα Φανάρια» του Βασίλη Γεωργιάδη (1963), η «Λόλα» του Ντίνου Δημόπουλου (1964), οι «Αδίστακτοι» του Ντίνου Κατσουρίδη (1965), ο «Κλέφτης» του Παντελή Βούλγαρη (1965) και ο «Δραπέτης» του Στέλιου Ζωγραφάκη (1966). Οι ταινίες αυτές ανήκουν κυρίως στο είδος του κοινωνικού δράματος ή μελοδράματος με νεορεαλιστικά και νουάρ στοιχεία, και οι περισσότερες δημιούργησαν εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία με τους συντελεστές τους να ανήκουν στην αφρόκρεμα της ελληνικής κινηματογραφικής δημιουργίας.

Φυσικά γύρω από το συγκεκριμένο αντικείμενο μελέτης θα μπορούσαν να εισαχθούν και άλλες ταινίες, οι οποίες να δίνουν κάποια από τα στοιχεία που πραγματεύεται η συγκεκριμένη εργασία. Ειδικότερα οι ταινίες του Ντίνου Δημόπουλου όπως το *Αμόκ* (1963), οι *Εχθροί* (1965) και ο *Πυρετός στην άσφαλτο* (1967) θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν συμπληρωματικά σε κάποια σημεία όμως,

εν τέλει, για να μην ξεφύγει η έκταση της εργασίας προτιμήθηκε μόνο η *Λόλα* (1964). Επιπλέον όσον αφορά τα μοτίβα που αφορούν τα καμπαρέ, τις πόρνες, τους προαγωγούς και τον υπόκοσμο της Τρούμπας θα μπορούσαν να μελετηθούν προσθετικά (αν δεν υπήρχαν στην εργασία τα *Κόκκινα φανάρια* και η *Λόλα*), η *Αγνή του λιμανιού* (1952) του Γιώργου Τζαβέλλα, το *Κάθαρμο ή Η Μαρκησία του λιμανιού* (1963), η *Τρούμπα '67* (1967) του Γρηγόρη Γρηγορίου, οι *Στιγματισμένοι* (1966) του Κώστα Ανδρίτσου και οι *Παράνομοι πόθοι* (1966) του Παύλου Τάσιου. Αξίζει να σημειωθεί πως δεν προστέθηκαν στο δείγμα οι ταινίες το *Ρεμάλι της Φωκίωνος Νέγρη* (1965) του Κώστα Καραγιάννη και ο *Ζεστός μήνας Αύγουστος* (1966) του Σωκράτη Καψάσκη στις οποίες αν και οι βασικοί χαρακτήρες είναι ζιγκολό και άτομα του υποκόσμου εντούτοις απεικονίζουν μεσοαστικά ερωτικά εγκλήματα τα οποία απέχουν από τις εικόνες του περιθωρίου και τα προλεταριακά κοινωνικά στρώματα στα οποία εστιάζουμε στην παρούσα εργασία. Επιπρόσθετα, το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* (1959) του Τζανή Αλιφέρη, το *Έγκλημα στα Παρασκήνια* (1960) του Ντίνου Κατσουρίδη, *Ο θάνατος θα ξανάρθει* (1961) του Ερρίκου Θαλασσινού, το *Έγκλημα στην Ομόνοια* (1962) του Χρήστου Λαθουρόπουλου και το *Μια γυναίκα κατηγορείται* (1966) του Γρηγόρη Γρηγορίου αποτελούν ταινίες που χαρακτηρίζονται σαν αστυνομικά ελληνικά νουάρ, αφορούν εγκλήματα μυθιστορηματικού τύπου (κάποια βασισμένα στα αστυνομικά του Γιάννη Μαρή) που συμβαίνουν συνήθως στην κοσμική Αθήνα, και κατά την γνώμη μου δεν είναι εύκολο να εξάγουμε στέρεα συμπεράσματα για την εποχή και το περιθώριο. Γενικότερα, οι ταινίες του Γιάννη Δαλιανίδη *Κατήφορος* (1961), *Νόμος 4000* (1962), *Χωρίς ταυτότητα* (1963), *Εγωισμός* (1964), *Δάκρυα για την Ηλέκτρα* (1966) αφορούν κυρίως κακομαθημένους παραστρατημένους νέους των μικρομεσαίων κοινωνικών στρωμάτων και την έκφυλη ζωή τους ή ερωτικά εγκλήματα και κομπίνες που συμβαίνουν στις ανώτερες κοινωνικές τάξεις με εξαίρεση ίσως τον *Υλιγγο* (1963) και την *Στεφανία* (1966) που παρουσιάζουν ένα διαφορετικό περιβάλλον πιο κοντά στα κοινωνικά δράματα του περιθωρίου τα οποία θα μελετήσουμε παρακάτω. Επίσης στο ίδιο μοτίβο με άμαθους νεαρούς, εκπέσαντες στην παρανομία και στο περιθώριο ανήκουν οι ταινίες τα *Παλιόπαιδα* (1963) του Νέστορα Μάτσα και τα *Μυστικά της αμαρτωλής Αθήνας* (1966) του Κώστα Καραγιάννη. Αναφορικά με ταινίες όπως οι *Παράνομοι* (1958) και το *Ποτάμι* (1960) του Νίκου Κούνδουρου, καθώς και οι *Βοσκοί* (1967) του Νίκου Παπατάκη και το *Μέχρι το πλοίο* (1966) του Αλέξη Δαμιανού, οι οποίες ήταν πρόσφορες για εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με εικόνες από τους παράνομους

και το περιθώριο στην επαρχία και την ύπαιθρο και θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα ξεχωριστό κεφάλαιο, κατέστη δύσκολο να βρω και να μελετήσω το μεγαλύτερο μέρος του παραπάνω δείγματος συνεπώς, προκειμένου να καταλήξω σε κάτι αποσπασματικό θεώρησα σκόπιμο να εμμείνω στις αρχικές μου επιλογές. Επιπλέον στοιχεία της ταινίας *Φτωχολογιά* (1965) του Παύλου Τάσιου υπερκαλύπτονται από τις προηγούμενες επιλογές, ενώ οι κωμωδίες οι *Παπατζήδες* (1954) του Αλέκου Σακελλάριου και *Τζο ο τρομερός* (1955) του Ντίνου Δημόπουλου θα μπορούσαν να προσφέρουν παραδείγματα σχετικά με παράνομους αλλά δεν προτιμήθηκαν λόγω της έκτασης που θα έπαιρνε η μελέτη, λόγω του γεγονότος ότι οι παραπάνω επιλεγμένες ταινίες είχαν μια συνοχή συνολικά σαν δείγμα επειδή το είδος τους ήταν το κοινωνικό μελόδραμα με νεορεαλιστικά και νουάρ στοιχεία και τέλος λόγω της υπόθεσης πως τα τεκταινόμενα στις προαναφερθέντες ταινίες με τις κωμικές υπερβολές και τη χιουμοριστική μεγέθυνση των χαρακτήρων και των καταστάσεων δεν θα αντιστοιχούσαν σε ένα ορθά ρεαλιστικό, δομημένο πλαίσιο για το πώς εν τέλει παρουσιάζεται το περιθώριο και οι παράνομοι εκείνης της περιόδου στην ελληνική κοινωνία. Τέλος, θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν τα αισθηματικά και κοινωνικά δράματα *Όσα κρύβει η νύχτα* (1963) του Νίκου Φώσκολου και *Μόνο για μια νύχτα* (1958) της Μαρίας Πλυτά καθώς οι πρωταγωνιστές τους είναι άνθρωποι του υποκόσμου (διαρρήκτες και κλέφτες), αν δεν χρησιμοποιούνταν ήδη στις παραπάνω φιλικές επιλογές (στη *Μαγική Πόλη*, στο *Δράκο*, στους *Αδίστακτους* και στον *Κλέφτη*). Το δείγμα ανάλυσης μπορεί να φαντάζει μικρό σε σχέση με την παραγωγή ταινιών της περιόδου όμως θεωρώ ότι είναι αρκετό για να εξαχθούν τα ανάλογα συμπεράσματα.

Παρά τις ενστάσεις στην εξαγωγή κοινωνικών ή και ιστορικών συμπερασμάτων που ίσως κάποιος προβάλλει, εντούτοις για έναν ιστορικό ερευνητή οι κινηματογραφικές ταινίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν σαν εργαλείο κατανόησης και έρευνας μιας περιόδου. Προσεγγίζοντας την ταινία ως πηγή κατανοούμε δομικά της στοιχεία όπως την υποκειμενική της φύση ως έργο τέχνης, την ιδεολογία και τις στοχεύσεις του δημιουργού της, την ιστορικοκοινωνική περίοδο στην οποία αναφέρεται, την επίδραση στο θεατή, δηλαδή χαρακτηριστικά του πυρήνα της τα οποία χρειάζονται αξιολόγηση, επεξεργασία και ανάλυση. Κάτω από αυτή τη συλλογιστική, ο κινηματογράφος ως μια πολυδιάστατη μορφή επικοινωνίας και καλλιτεχνικής έκφρασης όταν χρησιμοποιείται ως πηγή και τεκμήριο ιστορίας προϋποθέτει το συνδυασμό θεωρητικών εργαλείων της ιστορίας, της κοινωνιολογίας,

της ανθρωπολογίας και της ιστορίας, της αισθητικής και της θεωρίας του κινηματογράφου έτσι ώστε να εξάγονται συμπεράσματα τα οποία να στηρίζονται σε όρους «πραγματικότητας».

Στην παρούσα μελέτη το κινηματογραφικό «όνειρο» έχει άμεση αλληλεπίδραση με την κοινωνία, την λαϊκή μνήμη και τα γεγονότα της περιόδου. Με την συγκεκριμένη εργασία προσπάθησα να εξάγω συμπεράσματα και στοιχεία για την έννοια, το περιεχόμενο και τις ρίζες του περιθωρίου, των παράνομων και των μη προνομιούχων στρωμάτων της κοινωνίας την περίοδο 1950-1967. Επίσης η μελέτη θα επικεντρωθεί στις αναφορές στο κοινωνικό όσο και στο κινηματογραφικό πλαίσιο της περιόδου που καλύπτει την προαναφερόμενη ιστορική περίοδο.

ΜΕΡΟΣ Α΄

1. Περιθωριακές απαρχές

Οι μεταπολεμικές ζυμώσεις οδήγησαν στην άνοδο μιας ερμαφρόδιτης κοινωνικής ομάδας, συνδεδεμένης με την οικονομία των πόλεων και τον διοικητικό πολιτικό μηχανισμό, σε αντίθεση με άλλες υπανάπτυκτες χώρες που είχαν ως σημείο αναφοράς μια αγροτική άρχουσα τάξη¹. Η νέα ελληνική αστική τάξη, όπως αυτή δημιουργήθηκε μετά την Κατοχή και τον Εμφύλιο, χρωστά την συγκρότηση και την επιβίωσή της στον κρατικό μηχανισμό, που ήταν ο κύριος χρηματοδότης της². Στο πλαίσιο ενός αδιάκοπου ιδεολογικού πολέμου μεταξύ νικητών και ηττημένων, μιας λανθάνουσας «αστυφιλίας» και της ελπίδας για κοινωνικό εκσυγχρονισμό δομείται το «αμερικανικής προελεύσεως» όνειρο για την δημιουργία της μεσαίας αστικής τάξης, που θα εδραιώσει την κοινωνική ισορροπία. Όμως, πέρα από την ανερχόμενη μεσαία τάξη τι συμβαίνει κάτω από αυτή;

Η μετατροπή του αγροτικού πληθυσμού σε κατοίκους αστικών κέντρων και η εσωτερική μετανάστευση λόγω του Εμφυλίου οδήγησε στην απομάκρυνση από τις αγροτικές εργασίες και στην εμφάνιση εργατών βιομηχανίας, υπαλλήλων, μικροεπιτειδευματιών και απασχολούμενων σε ευκαιριακά επαγγέλματα στον αστικό χώρο. Στην αναζήτηση μιας καλύτερης ποιότητας ζωής και βελτίωσης της κοινωνικής τους θέσης μέρος των ομάδων αυτών παρατηρείται να κινείται στα όρια μεταξύ παρανομίας και νομιμότητας, χωρίς απαραίτητα να ταυτίζονται με τους εγκληματίες του κοινού ποινικού δικαίου. Ας μην λησμονούμε ότι οι πρόγονοι των αλητών και των ατόμων του υποκόσμου θεωρείται ότι έλκουν την καταγωγή τους από τους αντάρτες και τους αγωνιστές της εθνικής επανάστασης που μετά το πέρας των μαχών κατάντησαν ζητιάνοι³.

¹Βεργόπουλος Κώστας, «Η συγκρότηση της νέας αστικής τάξης 1944-1952», στο Μοσχονάς Μάνος, *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950, Ένα έθνος σε κρίση*, Αθήνα, 1984, σελ. 530

² Βεργόπουλος, ό.π., σελ.531

³ Πετρόπουλος Ηλίας, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Αθήνα, 1980, σελ.9

Στην Ευρώπη, η χρήση του όρου περιθωριακός γενικεύεται στις αρχές της δεκαετίας του 1970 στις κοινωνικές επιστήμες συμπαρασύροντας μια ευρεία κατηγορία κοινωνικών ομάδων, ενώ οι πολιτικοί νομείς της εξουσίας το 1974 θα κατασκευάσουν στο πλαίσιο της κοινωνικής πρόνοιας και καταστολής τον όρο αποκλεισμένος⁴. Ως περιθωριακός ορίζεται εκείνος ο οποίος εκουσίως εγκαταλείπει την κοινωνία ή εκείνος τον οποίο ο τρόπος παραγωγής αποβάλλει στα σύνορα, στις παρυφές της κοινωνίας, και ως αποκλεισμένος εκείνος τον οποίο καταδικάζει σαφώς η νομοθεσία ή η κυρίαρχη κουλτούρα⁵. Βέβαια οι έννοιες αυτές δεν αποκλείουν την δυνατότητά τους να λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία δηλαδή οι περιθωριακοί μπορεί να γίνουν αποκλεισμένοι και οι αποκλεισμένοι να εμφανιστούν μεταξύ των περιθωριακών. Η περιθωριακότητα είναι ένα δημιούργημα της κοινωνίας, οριοθετημένο και αποκομμένο από τα ταξικά κέντρα εξουσίας τα οποία επιβάλλουν την αλλοτρίωση και απαιτούν την εκδίωξη και τον εξοβελισμό ώστε να ελέγχουν την εξουσιαστική τους ιδιοκτησία⁶. Εμπεριέχει την ίδια στιγμή τις έννοιες της ταυτότητας και της συνείδησης, της δομής και του χώρου ενώ επικεντρώνεται στα ζητήματα της απομόνωσης, της ιδιαιτερότητας, της ανομίας, του κοινωνικού κατακερματισμού, της μοναξιάς και της απόγνωσης⁷. Για έναν αλήτη, ένα ζητιάνο ή ένα διαρρήκτη, η δυσκολία ολοκλήρωσής του σαν άτομο στα πλαίσια μιας οργανωμένης κοινωνίας και η μη συμμετοχή του σε θεμελιώδεις λειτουργικές δραστηριότητες της κοινωνίας αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά του⁸. Οι κοινωνικά αποκλεισμένοι αποπέμπονται ως ακατάλληλοι, μη απασχολήσιμοι, «αποτυχημένοι του εκσυγχρονισμού», αφανείς και «λειψοί», απόντες και περιθωριακοί⁹ ή λούμπεν. Το λούμπεν προλεταριάτο ή υποπρολεταριάτο ή κουρελοπρολεταριάτο προέρχεται ετυμολογικά από τη γερμανική λέξη *lumpen* που σημαίνει κουρέλια και δηλώνει τα άτομα που βρίσκονται σε κατάσταση απόλυτης ένδειας ή έσχατης κοινωνικής εξαθλίωσης¹⁰. Ο ορισμός χρησιμοποιείται πρώτη φορά από τον Μάρξ στο βιβλίο του «Ταξικοί αγώνες στη Γαλλία» (1848) όπου διακρίνει επτά κοινωνικές τάξεις και στρώματα: την αστική

⁴Καυταντζόγλου Ιωάννα, *Κοινωνικός αποκλεισμός: Εκτός, Εντός, Υπό*, Αθήνα 2006, σελ. 40-41

⁵Καυταντζόγλου, ό.π., σελ. 42

⁶Palmer Bryan, *Κουλτούρες της νύχτας, Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, Αθήνα, 2006, σελ. 21

⁷Palmer, ό.π., σελ. 26

⁸Χρηστάκης Λεωνίδας, *Η ιστορία της αλητείας*, Θεσσαλονίκη, 1990, σελ.19

⁹Καυταντζόγλου, ό.π., σελ. 11

¹⁰Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος, «Σημειώσεις για το λούμπεν προλεταριάτο», *Θέσεις – τριμηνιαία επιθεώρηση*, σελ.1,

τάξη, την βιομηχανική αστική τάξη, την εμπορική αστική τάξη, τους μικροαστούς, τους αγρότες, το προλεταριάτο και τέλος το λούμπεν προλεταριάτο¹¹. Ακόμη στο «Η 18η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη» περιγράφει αναλυτικά τα στοιχεία που αποτελούν το λούμπεν προλεταριάτο και στρατολογούσε τότε ο Λουδοβίκος Βοναπάρτης: «Πλάι σε διεφθαρμένα και τυχодиωκτικά αποβράσματα της αστικής τάξης, βρίσκονταν αλήτες, απολυμένοι φαντάροι, πρώην κατάδικοι, δραπετές των κατέργων, απατεώνες, τσαρλατάνοι, λατζαρόνι (τεμπέληδες ζητιάνοι στη Νάπολη), κλεφτοπορτοφολάδες, ταχυδακτυλουργοί, χαρτοπαίκτες, *maquereans* (προαγωγοί), μπορντελιάρηδες, χαμάληδες, γραφιάδες, λατερνατζήδες, ρακοσυλλέκτες, πλανόδιοι τροχιστές και γανωτζήδες, ζητιάνοι, με μια λέξη ολόκληρη η ακαθόριστη ή ξεχαρβαλωμένη μάζα, που ρίχνεται πότε εδώ και πότε εκεί και οι Γάλλοι τη λένε *laboheme* (μυοέμ).»¹². Το ξεριζώμα των φτωχών αγροτών από τα χωριά τους και η βίαιη μετακίνησή τους στα αστικά κέντρα, δηλαδή η μετάβαση από την κατάσταση του μικροϊδιοκτήτη φτωχού καλλιεργητή στην κατάσταση του ανειδίκευτου μισθωτού προλετάριου που αναζητά εναγωνίως εργασία, αρκετές φορές καταλήγει λόγω ανεργίας και πείνας στην κλεψιά, στη ληστεία, στο έγκλημα, στην απατεωνιά και στη ζητιανιά¹³. Η περιφρόνηση προς την κοινωνική τάξη και τους αστικούς θεσμούς που εγκαθίδρυσαν οι καπιταλιστικές σχέσεις παραγωγής, οδηγεί με τη σειρά της στον αλκοολισμό, στη πορνεία και τελικά στην κοινωνική περιθωριοποίηση αγγίζοντας τις παρυφές του λούμπεν προλεταριάτου¹⁴.

Οι διαδικασίες αποκλεισμού ατόμων περιλαμβάνουν περιορισμό σε γκέτο, παραγκουπόλεις, λεπροκομεία, άσυλα και φυλακές, περιορισμό των κοινωνικοπολιτικών δικαιωμάτων και της συμμετοχής σε κοινωνικές δραστηριότητες ενώ παράλληλα συμβιώνουν και είναι ενταγμένοι στην ίδια κοινωνία¹⁵. Σύμφωνα με τον Μ. Φουκό η ίδρυση στο Παρίσι του «Hospital General» το 1656 σηματοδοτεί την οργάνωση του κοινωνικού αποκλεισμού των φτωχών, των αλητών, των αλαφροϊσκιωτων και ξεστρατισμένων. Στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα μπροστά στα οικονομικά προβλήματα που δημιουργεί η ανεργία και η αεργία γεννιέται μια ηθική της εργασίας καθώς και το όνειρο μιας πολιτείας όπου οι ηθικές υποχρεώσεις και ο αστικός κώδικας θα έσφιγγαν τις σχέσεις τους και τα λουριά των πολιτών, κάτω

¹¹ Χατζηπαρασκευαΐδης, ό.π., σελ. 1

¹² Μάρξ Κάρλ, *Η 18η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη*, Αθήνα, 1986, σελ 132-133

¹³ Χατζηπαρασκευαΐδης, ό.π., σελ. 1

¹⁴ Χατζηπαρασκευαΐδης, ό.π., σελ. 2

¹⁵ Καυταντζόγλου, ό.π., σελ. 47

από τις αυταρχικές μορφές του καταναγκασμού¹⁶. Ο εγκλεισμός λοιπόν ως μέτρο κατά των άνεργων, άεργων, επαιτών, απόκληρων, τρελών, εξαθλιωμένων, αλητών και ζητιάνων, ξεκίνησε στην Ευρώπη τον 17ο με 18ο αιώνα σε ιδρύματα εγκάθειρξης προκειμένου να κρυφτεί η αθλιότητα και να αποφευχθούν οι κοινωνικοπολιτικές ταραχές¹⁷. Ο αντικοινωνικός άνθρωπος τότε έγινε γνωστός σαν «ξένος» στην κοινωνία, σαν ένας άνθρωπος απροσάρμοστος στις απαιτήσεις της ορθολογικής κοινωνίας, σαν ένας αδιαφοροποίητος υποψήφιος όλων των φυλακών, ασύλων και ποινών. Δεν απομόνωνσαν τα «ξένα» στοιχεία, που η καθημερινότητα είχε κρατήσει παραγνωρισμένους ή σε αφάνεια αλλά δημιούργησε «ξένους» παίρνοντας πρόσωπα οικεία, μέσα από το κοινωνικό τοπίο, για να τα αλλοτριώσει και να τα μεταβάλλει σε αλλόκοτες μορφές¹⁸. Επιπλέον η ελευθεριότητα αλλά και τα αφροδίσια νοσήματα, η ομοφυλοφιλία, η βλασφημία, η ακολασία και η ασέλγεια, η ασωτεία και η εκδήλωση σεξουαλικής ελευθερίας που η ηθική των προηγούμενων εποχών καταδίκασε, τον 18ο και 19ο αιώνα αποτελούσε στοιχείο εγκλεισμού και αστυνόμευσης, λόγω ηθικού ξεπεσμού και εκτροπής από την κοινωνική νόρμα¹⁹. Η σεξουαλικότητα, με εξαίρεση την αυστηρά περιχαρακωμένη σφαίρα της μονογαμικής οικογένειας, πολεμήθηκε, καταπιέστηκε και αποσιωπήθηκε με απώτερο σκοπό να εξαλειφθεί²⁰. Η τρέλα συνδέθηκε με το έγκλημα και την εγκάθειρξη δημιουργώντας ένα τρίπτυχο αλληλεξάρτησης. Μανιακοί και φρενοβλαβείς άξιζαν να τεθούν αυθαίρετα υπό περιορισμό σε άσυλα γιατί ήταν ανεπίδεκτοι διόρθωσης, χωρίς λογική και συνιστούσαν απειλή για την κοινωνία²¹. Η συμβατική ηθική συμπεριφορά, οι κανόνες της αστικής τάξης, οι αξίες της οικογένειας και της εργασίας έπρεπε να προστατευθούν, τοποθετώντας το περιθωριακό στοιχείο σε αυστηρά επιτηρούμενο περιβάλλον και δημιουργώντας του το ασφυκτικό συναίσθημα της ενοχής για τον εαυτό του. Με τη φυσική-σωματική μορφή της φυλάκισης, τις διατεταγμένες συγκεντρώσεις και την καταναγκαστική εργασία δημιουργήθηκε η μορφή ενός αυστηρού κανονιστικού συστήματος και μιας τιμωρητικά δομημένης αγωγής η οποία προάγει την παραγωγή «υπάκουων σωμάτων»²². Η φυλακή, χώρος εκτέλεσης της

¹⁶ Φουκώ Μισέλ, *Ιστορία της τρέλας*, Αθήνα, 1979, σελ. 50

¹⁷ Φουκώ, ό.π., σελ. 56-57

¹⁸ Φουκώ, ό.π., σελ. 66

¹⁹ Φουκώ, ό.π., σελ. 78

²⁰ Gutting Gary, *Φουκώ*, Αθήνα, 2006, σελ. 115

²¹ Φουκώ, ό.π., σελ. 224-225

²² Gutting, ό.π., σελ. 57-58

ποινήs, είναι ταυτόχρονα και χώρος παρατήρησης και επιτήρησης των τιμωρημένων ατόμων ώστε να επιτευχθεί μια βαθύτερη εξατομικευμένη αναμόρφωση της ψυχοσύνθεσης και του «πνεύματός» τους²³. Ο θεσμός της φυλακής στην ουσία παράγει και αναπαράγει το παθογενές περιθώριο απ' όπου προέρχονται παραβατικοί και εγκληματίες χρεώνοντάς του όλες τις δυσλειτουργικές εκφάνσεις του κοινωνικού συστήματος²⁴. Η καταδίκη σε μια κοινωνία συνεπάγεται και έναν στιγματισμό που τον ακολουθεί και μετά την έξοδό του από την φυλακή, καθόσον θεωρείται πάντα υπότροπος και ύποπτος από τις αστυνομικές αρχές²⁵. Το άτομο όμως μπορεί να κουβαλάει το στίγμα και να βρίσκεται στο στόχαστρο των αρχών και στην απαξίωση του κοινωνικού περιθωρίου από πιο νωρίς, αν ανήκει σε ομάδες ανθρώπων με χαμηλό κοινωνικό κύρος (πολιτισμικές υποκοουλτούρες, αλλοδαποί, νοητικά διαταραγμένοι, κοινωνικά παρεκκλίνοντες, μέλη μειονοτήτων, εξαρτημένοι, εξαθλιωμένοι και άλλες κοινωνικά σπλωμένες ομάδες)²⁶.

Με τη γέννηση της βιομηχανίας, η οποία έχει ανάγκη από εργατικό δυναμικό, ακαμάτηδες, αλήτες, άνεργοι, εξόριστοι, εμικρέδες, φτωχοί και ζητιάνοι αθρώνονται από την ηθική χριστιανική καταδίκη και την εκ γενετής νοούμενη αθλιότητα και οκνηρία στην οποία διαβιούν για να γίνουν αναπόφευκτο στοιχείο του Κράτους και επανατοποθετούνται κοινωνικοοικονομικά²⁷. Η βιομηχανική ανάπτυξη απαιτούσε το κοινωνικό περιθώριο να ενσωματωθεί και να αναμορφωθεί μέσω μιας ιδρυματικής υποδομής που στόχευε μέσω μιας σωφρονιστικής διαδικασίας να το επανεντάξει στην εργασία διαφορετικά να υποστεί τις συνέπειες (αποπομπή, καταστολή, σωφρονισμός και ιδρυματοποίηση)²⁸. Παράλληλα εγκαινιάζεται μια πολιτική ποινικοποίησης και καταστολής απέναντι σε κατάλοιπους τρόπους ζωής και συμπεριφορές (καταστολή της αργίας, της επαιτείας, καταδίωξη της ανεστίας) που αμφισβητούν τα πρότυπα της βιομηχανικής κοινωνίας καθώς και την φυσική και κοινωνική σταθερότητα²⁹. Οι ζητιάνοι και οι φτωχοί είναι πλέον προϊόντα της αθλιότητας των ανωμαλιών της οικονομίας δηλαδή της βιομηχανικής και γεωργικής παραγωγής, της ύψωσης των τιμών των εμπορευμάτων και του υπερπληθυσμού, «λυτρωμένοι» από τις λογικές της

²³ Φουκώ Μισέλ, *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, Αθήνα 1989, σελ.324 και 327

²⁴ Αλεξίου Θανάσης, *Περιθωριοποίηση και ενσωμάτωση, η κοινωνική πολιτική ως μηχανισμός ελέγχου και κοινωνικής πειθάρχησης*, Αθήνα, 1998, σελ. 205

²⁵ Αλεξίου, ό.π., σελ. 206

²⁶ Goffman Erving, *Στίγμα*, Αθήνα, 2001, σελ. 67 και 88-89

²⁷ Φουκώ Μισέλ, *Ιστορία της τρέλας*, ό.π., σελ. 226-227

²⁸ Αλεξίου, ό.π., σελ. 187

²⁹ Αλεξίου, ό.π., σελ. 188-189

εγκάθειρξης διοχετεύονται στην αγορά εργασίας και στο κύκλωμα παραγωγής σε σημεία όπου η χειρωνακτική εργασία σπανίζει περισσότερο, προκείμενου να επιτευχθεί το μέγιστο κέρδος³⁰. Πληθυσμιακές ομάδες που δεν ήταν σε θέση να πειθαρχήσουν και να εκθέσουν την εργατική τους δύναμη (άρρωστοι, ανάπηροι, τρελοί και άλλοι) στην αγορά, δεν ήθελαν να προσφέρουν, επειδή δεν ήταν διατεθειμένοι να αποδεχθούν τους νέους βιορυθμούς που η φάμπρικα και το εργοστάσιο απαιτούσαν ή είχαν αποκλεισθεί από αυτήν (ανεργία), απωθούνταν κοινωνικά, καταδικάζονταν και στιγματίζονταν ιδεολογικά³¹. Οι φτωχοί της δεκαετίας του 1960, άφωνοι και αφανείς πολιτικά και κοινωνικά στις τρώγλες τους, υποτάσσονται έτσι σε μια μοιρολατρία λόγω της κατάστασής τους και μια θυματοποιούνται εξαιτίας της θέσης του³². Οι διακυμάνσεις στην αγορά εργασίας, αν δηλαδή υπάρχει στενότητα ή πλεόνασμα εργατικής δύναμης, ευθύνονται έμμεσα και για τις αυξομειώσεις στους δείκτες εγκληματικότητας και κατ' επέκταση είτε στην πυκνότητα πρακτικών αποκλεισμού, εντείνοντας τον κατασταλτικό κοινωνικό έλεγχο, είτε σε κάποιου είδους κοινωνική πολιτική βασισμένη στο εργασιακό ήθος και στην προνοιακή αρωγή³³.

Η μετα-πολεμική ευημερία εκτόπισε και άφησε απ' έξω τους απόκληρους και τους αποτυχημένους, αυτούς που δεν χρειάζονταν, (φτωχοί, ναρκομανείς και αλκοολικοί, άνεργοι και άστεγοι, άτομα με ειδικές ανάγκες και περιθωριακοί) από τον κοινωνικό βίο και το κράτος πρόνοιας. Αυτή η κατάσταση ορίστηκε και πολιτογραφήθηκε στην Γαλλία ως κοινωνικός αποκλεισμός και είχε κοινωνικά αίτια³⁴. Σε αντιστοιχία με τον αποκλεισμό παρουσιάζεται η ανομία η οποία ανταποκρίνεται στις αναζητήσεις για την κρίση της κοινωνίας και για την αμφισβήτηση των αξιών της, στους προβληματισμούς για τα αίτια της πλημμελούς ένταξης των μελών της και διαταράσσει τα θέματα της κοινωνικής συνοχής³⁵. Το ζήτημα της ανομίας μπορεί να συνδεθεί με αυτό της κοινωνικής ρήξης, όχι όμως με την έννοια της κοινωνικής αλλαγής, αλλά με τις αλλοιώσεις και απορρυθμίσεις των κανόνων και την κατάλυση της παράδοσης³⁶. Αυτά τα δεδομένα οδηγούν κάποιες φορές σε αντίδραση, σε

³⁰ Φουκώ, *Ιστορία της τρέλας*, ό.π., σελ. 225-228

³¹ Αλεξίου, ό.π., σελ. 190

³² Κανταντζόγλου, ό.π., σελ. 122-126

³³ Αλεξίου, ό.π., σελ. 195

³⁴ Κανταντζόγλου, ό.π., σελ. 58-59

³⁵ Κανταντζόγλου, ό.π., σελ. 98

³⁶ Κανταντζόγλου, ό.π., σελ. 101-102

αποκλίνουσες συμπεριφορές των στιγματισμένων σχετιζόμενες και χαρακτηριζόμενες με την έννοια της παραβατικότητας ως απότοκο συνθηκών που η ίδια η κοινωνία δομεί³⁷. Οι αποκλίνοντες εν τέλει κατασκευάζονται από την κοινωνία ως περιθώριο που υποκριτικά δεν το βλέπει, το αγνοεί και το υποκρύπτει. Ο κοινωνικός αποκλεισμός με τις πρακτικές εγκλεισμού και απώθησης ανθρώπων (φυλακή, ψυχιατρείο, λεπροκομείο) εφαρμόστηκε σε ευρεία κλίμακα από το κράτος ως τρόπος ελέγχου, για να βρει στα στρατόπεδα συγκέντρωσης της φασιστικής Γερμανίας την αποθέωσή του³⁸. Το κοινό χαρακτηριστικό, βέβαια, που ομαδοποιούσε τους έγκλειστους στα ιδρύματα ήταν η ανικανότητα να συμμετέχουν στην παραγωγή, κυκλοφορία και συσσώρευση του πλούτου³⁹. Ένας άλλος μηχανισμός ελέγχου της συμπεριφοράς των ατόμων από το κράτος αποτελεί η μονοπώληση της φυσικής βίας από ένα σώμα ειδικών (στρατός, αστυνομία)⁴⁰.

Γενικότερα, το περιθώριο και οι περιθωριακοί είναι όσοι κρατούν αποστάσεις από το κυρίαρχο σύστημα και αποτελούν τα φτωχά και αποκλεισμένα στρώματα του πληθυσμού που κοινωνικά, οικονομικά και πολιτισμικά αδυνατούν να ενταχθούν στην αγορά εργασίας και στο καπιταλιστικό σύστημα, που ανήκουν χωροταξικά στις παραγκουπόλεις της περιφέρειας των μεγάλων αστικών κέντρων, στα γκέτο και στις κακόφημες συνοικίες (όρος *marginalidad* που αναδείχθηκε και διαδόθηκε τη δεκαετία του 1950 στη Λατινική Αμερική)⁴¹. Η μέθοδος παραγωγής του περιθωρίου ξεκινάει από την εκβιομηχάνιση, που διαμορφώνεται από μια δομή της αγοράς εργασίας στην οποία τα αυξανόμενα μεταναστευτικά κύματα από την ύπαιθρο και οι νέες γενιές λαϊκών στρωμάτων αδυνατούν να ενταχθούν σταθερά και στέρεα στη δομή ρόλων και θέσεων της νέας αστικής κοινωνίας. Συνεπικουρούμενη από την κρίση της αγροτικής κοινωνίας και την αλλοίωση των αγροτικών δομών έχει ως αποτέλεσμα την περιθωριοποίηση αυξανόμενων τμημάτων του αστικού και του αγροτικού πληθυσμού⁴².

Περιθωριακά παρεκκλίνοντα στοιχεία, τοξικοεξαρτημένοι και καταφρονεμένοι, περιπλανώμενοι επαίτες και φτωχοδιάβολοι, φυγάδες και παράνομοι, κοινωνικά απροσάρμοστοι και τυχοδιώκτες διεγείρουν την ευθιξία της έννομης τάξης

³⁷ Κανταντζόγλου, ό.π., σελ. 104-106

³⁸ Αλεξίου, ό.π., σελ. 22-23

³⁹ Φουκώ Μισέλ, *Ψυχική αρρώστια και ψυχολογία*, Αθήνα, 1988, σελ. 88

⁴⁰ Αλεξίου, ό.π., σελ. 40

⁴¹ Κανταντζόγλου, ό.π., σελ. 135-137

⁴² Κανταντζόγλου, ό.π., σελ. 142-143

διαμορφώνοντας αντικοινωνικές καταστάσεις καθότι στηρίζονται σε μια αποστασιοποιημένη ατομικότητα αντίθετη με τους κοινωνικούς θεσμούς, την συμβατική «κοινή γνώμη» και τις κυρίαρχες αξίες. Αυτά τα κοινωνικά σύνολα, τα μη ενσωματωμένα στο σύστημα ή περιθωριακά, όπως οι διάφορες φυλετικές, εθνικές ή κοινωνικές μειονότητες, διατηρούν σε οριοθετημένες ιστορικά συγκυρίες (ανάδυση καπιταλιστικών και αστικών δομών και νέο καθεστώς στην εργασία και την έγγεια ιδιοκτησία) όμοια κοινοτικά χαρακτηριστικά με τις παραδοσιακές αγροτικές κοινωνίες (σχετική αυτονομία, διαπροσωπικές σχέσεις, χωρική συγκέντρωση, σχεδόν μηδενική κοινωνική κινητικότητα, προφορικό πολιτισμό, αναλφαβητισμό, κοινή θέση ή από κοινού απόρριψη στο παραγωγικό σύστημα, υλικές συνθήκες ύπαρξης, ήθη, συνήθειες, κοσμοθεώρηση, φιλοσοφία, αισθητική, κανόνες συμπεριφοράς και αξίες). Ένα κοινό υπόβαθρο εξαθλίωσης και καταπίεσης, μαζί με μια όξυνση των ταξικών αντιθέσεων στην καπιταλιστική κοινωνία, θωρακίζει τον πολιτισμό αυτών των μειονοτήτων (την πολιτισμική τους ταυτότητα) με μια ιδεολογική αυτονομία και του δίνουν μια όψη αντίστασης στον κυρίαρχο πολιτισμό και ιδεολογία⁴³.

⁴³ Δαμιανάκος Στάθης, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, 2003, σελ. 151

2. Ρίζες ανταρσίας

*«Κάθε εξέγερση είναι νοσταλγία αθωότητας
και κραυγή προς το είναι»*

Αλμπέρ Καμύ

Ο γάλλος φιλόσοφος και συγγραφέας Αλμπέρ Καμύ αναφέρει ότι: *«η ανταρσία είναι και αυτή μια ασκητική που αρνιέται κάθε άνεση. Ο αντάρτης δεν θα συμφωνήσει με τους άλλους ανθρώπους παρά μόνο όσο και όταν ο εγωισμός τους θα ταυτίζεται με τον δικό του. Η αληθινή του ζωή είναι μέσα στην μοναξιά»*⁴⁴. Η παράδοση της ανταρσίας και της παρανομίας που βρίσκουμε στα άτομα του λεγόμενου «κοινωνικού υπογείου» έχει τις βαθιές της ρίζες, στην περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας όπου ο αγροτοκτηνοτροφικός χώρος ήταν φυτώριο «κλεφταρματολών»⁴⁵ και ληστών⁴⁶. Οι αρματολοί, αν και τοποτηρητές της οθωμανικής εξουσίας, πολλές φορές μετατρέπονταν σε αμφισβητίες της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων όταν διακυβευόνταν τα συμφέροντά τους. Αυτό τους έφερνε πιο κοντά στις ομάδες κλεφτών, που όφειλαν να καταδιώκουν, οι οποίες αμφισβητούσαν την έννομη τάξη κυρίως στο επίπεδο της ιδιοκτησίας (κλοπές, ληστείες, απαγωγές κ.λπ.)⁴⁷. Αυτή η

⁴⁴ Καμύ Αλμπέρ, *Ο επαναστατημένος άνθρωπος*, Αθήνα 2013, σελ. 88

⁴⁵ «*Νομαδικές ή ημινομαδικές ποιμενικές ομάδες (Σαρακατσαναίοι, Βλάχοι, Κουτσόβλαχοι, Αρβανίτες) που κυριαρχούν στις οροσειρές των Βαλκανίων και που τόσο ο τρόπος ζωής και κοινοτικής τους οργάνωσης, όσο και η φύση των σχέσεών τους με την εξωτερική κοινωνία, οι παραδόσεις και ορισμένες κοινωνικές τους αξίες, καθιστούν την ληστεία ως «συμπληρωματική λειτουργία» της ποιμενικής ζωής.*» Ορισμός του Στάθη Δαμιανάκου στο *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα 2003, σελ. 51

⁴⁶ «*Οι ληστές δεν είναι τελείως κοινωνικοπολιτικοί αντάρτες και επαναστάτες αλλά είναι απλούστατα χωρικοί με αρχηγικά χαρακτηριστικά, σκληρότητα, δυνατή προσωπικότητα και στρατιωτικό ταλέντο που αρνούνται να υποταχθούν, ξεκόβουν από τους άλλους αγρότες, βρίσκονται έξω από τη συνηθισμένη τους απασχόληση και κατά συνέπεια αναγκάζονται να βγούνε στην παρανομία και να «επιδίδονται» στο έγκλημα. Όταν η ληστεία γίνεται σύμβολο αντίστασης από την παραδοσιακή αγροτική κοινωνία ενάντια στις δυνάμεις που την επιβουλεύονται, την εκμεταλλεύονται και προσπαθούν να τη διασπάσουν, τότε όμως λαμβάνει μια κατεύθυνση γνήσιας επαναστατικής κίνησης.*» Στο Χομπσμπάουμ Έρικ, *Οι ληστές*, Αθήνα 1975, σελ. 17 και 20-21

⁴⁷ Γκότση Κωνσταντίνου, «Οι ένοπλοι περιθωριακοί», *Τα Ιστορικά*, 265, (2004), σελ. 32-33.

αμφίσημη και ιδιότυπη σχέση καταδεικνύει την μαγιά που δημιούργησε τις ένοπλες τάξεις που πήραν μέρος στον απελευθερωτικό αγώνα της Επανάστασης του 1821. Μετά την απελευθέρωση ένα μέρος εντάσσεται στον τακτικό στρατό και σε άλλους θεσμούς του νεοσύστατου ελληνικού κράτους και ένα άλλο μέρος μετατρέπεται σε «ληστές» και «λησταντάρτες» που δραστηριοποιούνται καθ' όλη την διάρκεια του 19ου αιώνα μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα⁴⁸. Η διπλή ταυτότητα (ρομαντικός ήρωας αλλά και αιμοβόρος εγκληματίας) του ορεσίβιου παράνομου του ελλαδικού χώρου του 19ου και 20ου αιώνα παρουσιάζει έντονες ομολογίες με την αντίστοιχη εικόνα του κλεφταρματολού του 18ου αιώνα⁴⁹. Βέβαια, οι ληστές του 19ου αιώνα παρουσίαζαν μεγαλύτερη ομοιότητα με τους κοινωνικούς ληστές απ' ότι οι κλεφταρματολοί του προηγούμενου αιώνα, γιατί όσο μεγαλύτερη η εδραίωση του έθνους-κράτους τόσο μικρότερη η προστασία που χορηγείται στους ληστές⁵⁰. Η ίδρυση του ελληνικού κράτους το 1830 και η μετέπειτα προσπάθεια για μια σύγχρονη βιομηχανική αστική κοινωνία με οργανωμένο εργατικό κίνημα, με κράτος δικαίου και αντιπροσωπευτικό πολίτευμα, με νομιμότητα και εγκαθίδρυση και λειτουργία κατασταλτικών-σωφρονιστικών μηχανισμών έρχονται σε σύγκρουση με τους αιωνόβιους πολιτικοκοινωνικούς συσχετισμούς των αγροτικών-ορεινών κοινωνιών (αυθόρμητη λαϊκή ανυποταγή, κοινοτική αυτονομία, τύπους «νομιμοποιημένης» παρανομίας όπως η ζωοκλοπή)⁵¹. Πλέον, «κάθε κακοποιός που αντιτάσσεται στο κοινωνικό δίκαιο γίνεται, με τα κακουργήματά του, επαναστάτης και προδότης της πατρίδας του και τότε, η επιβίωση του Κράτους είναι ασύμβατη με τη δική του. Ένας από τους δύο πρέπει να αφανιστεί, και όταν αφανίζεται ο ένοχος, δεν είναι τόσο σαν πολίτης που αφανίζεται αλλά σαν εχθρός»⁵². Η ληστεία στον Ηπειρωτικό χώρο αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στις περιοχές Ζαγορίου, Πωγωνίου, Λάκκας Σουλίου και Τζουμερκοχωρίων και κορυφώθηκε από τα μέσα του 19ου αιώνα έως τις αρχές του 20ου ⁵³. Ακόμη η ληστοκρατία υπήρξε διαδεδομένη, σε όλες τις περιοχές της Κεντρικής Ελλάδας, από το 1913 ως το 1932, με γνωστούς ληστές στις τοπικές

⁴⁸ Γκότση, «Οι ένοπλοι περιθωριακοί», ό.π., σελ. 33.

⁴⁹ Δερμεντζόπουλος Χρήστος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα, Μύθοι-Παραστάσεις-Ιδεολογία*, Αθήνα, 1997, σελ. 146-147

⁵⁰ Riki VanBoeschoten, «Κλεφταρματολοί, ληστές και κοινωνική ληστεία», *Μνήμων*, τόμος 13, 1991, σελ. 19

⁵¹ Δαμιανάκος Στάθης, *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, Αθήνα 2005, σελ. 35

⁵² Φουκώ Μισέλ, *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, Αθήνα 1989, σελ.120

⁵³ Αναστασόπουλος Νικόλαος, *Παραβατικές συμπεριφορές και καταστολή στην Ελλάδα κατά τον Μεσοπόλεμο: Το παράδειγμα του Νομού Ιωαννίνων*, Ιωάννινα, 2012, σελ. 55-56

κοινωνίες όπως ο Γιαγκούλας, ο Καντάρας, ο Παπαγεωργίου, ο Τζατζάς, ο Βελώνης και οι Μπαμπάνηδες⁵⁴.

Ο Στρατής Δούκας στο άρθρο του «Η ληστρική κοινωνία» στην εφημερίδα *Πρωία* το 1929 αναγνωρίζει τρεις κύριες φάσεις στη ληστρική δραστηριότητα: μια πρώτη φάση από το 1856 μέχρι το 1860, μια δεύτερη φάση σχετικής ύφεσης λόγω των κατασταλτικών μέτρων της οθωμανικής διοίκησης έως τον ρωσοτουρκικό πόλεμο του 1878 και μια τρίτη φάση αναβίωσης για την πενηκονταετία έως το 1928⁵⁵. Το καπιταλιστικό κράτος σύμφωνα με τον Φουκώ επιδιώκει και πετυχαίνει να αποκόψει τον λαϊκό παράνομο από το φυσικό του περιβάλλον, να χαλιναγωγήσει τις παρανομίες, να «κατασκευάσει» τον σύγχρονο εγκληματία με την χρήση της φυλακής (η οποία δεν στοχεύει στην εξάλειψη του κακούργηματος, αλλά στην εξατομίκευση, τη διάκριση, την ταξινόμηση και τη χρησιμοποίηση των εκτός νόμου) και να οικειοποιηθεί σε ένα χώρο την εγκληματική δράση προς όφελος του πολιτικού μηχανισμού που είναι στην υπηρεσία του⁵⁶. Ως υπερήρωες της λαϊκής ιδεολογίας οι ληστές, που προέρχονται από τον αγροτικό κόσμο, καταφέρνουν και επιβιώνουν στις κοινωνικές αναπαραστάσεις και στο φιλολογικό είδος του ληστρικού μυθιστορήματος την περίοδο 1900-1930⁵⁷. Δρώντας κατά ομάδες (ο αριθμός των ατόμων κάθε ομάδας πολλές φορές ξεπερνούσε τους 50), σχεδίαζαν επιμελώς την επιχείρηση και η μέθοδος επίτευξης των στόχων τους ήταν ο αιφνιδιασμός, η αιχμαλωσία, η απαγωγή και η απαίτηση λύτρων με χρήση σωματικής και ψυχολογικής βίας ή η απόπειρα ληστείας και η διάπραξη δολοφονίας⁵⁸. Ο ληστής εξασφαλίζει μια κοινωνική νομιμοποίηση ως προστάτης των κοινοτικών αξιών και μέσα από το ληστρικό τραγούδι, με τις ρίζες του στο κλεφταρματολίκι, εξιδανικεύεται η δράση και η λαϊκή εικόνα του⁵⁹. Προς επίρρωση των δεσμών του λαϊκού φαντασιακού με την ληστρική παρανομία ακολουθεί ένα περιστατικό που συνέβη, πιθανότατα την δεκαετία του '30, στην Μονή Οσίου Λουκά του Στειρίτη στους πρόποδες του Ελικώνα το οποίο αναφέρει ο λογοτέχνης και συγγραφέας Φώτης Κόντογλου (1895-1965). Ενώ ζωγράφιζε στο μοναστήρι του Οσίου Λουκά ήρθε πρόσωπο με πρόσωπο με ένα ληστή ο οποίος του ζήτησε να τον ζωγραφίσει και εντυπωσιάστηκε από το αποτέλεσμα

⁵⁴ Αναστασόπουλος, ό.π., σελ. 102

⁵⁵ Δαμιανάκος, ό.π., σελ. 73-74

⁵⁶ Φουκώ, *Επιτήρηση και Τιμωρία*. ό.π., σελ.227

⁵⁷ Δερμεντζόπουλος, ό.π., σελ. 44

⁵⁸ Αναστασόπουλος, ό.π., σελ.61-62 και 108

⁵⁹ Δαμιανάκος, *Ηθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 41

της τέχνης του Κόντογλου. Στη συνέχεια τον κέρασε και αφού κουβέντιασαν και έψαλλαν μαζί λίγα τροπάρια αναχώρησε αφήνοντάς τον ζωγράφο έκθαμβο και γοητευμένο⁶⁰.

Η ακόλουθη μετατόπιση του πεδίου δράσης από το χωριό και την ύπαιθρο στην πόλη και από την αγροτιά στην φτωχική γειτονιά ή ακόμα στις σκοτεινές γωνιές του υπόκοσμου αποτελεί ένα κομβικό σημείο στην δημιουργία μιας έκφρασης του λαϊκού πολιτισμού στην καρδιά των πόλεων⁶¹. Τα διακυβεύματα μετατίθενται, χωρίς να αλλάζει ο σκοπός τους: η προς υπεράσπιση τοπική αυτονομία των ληστών είναι τώρα εκείνη των παράνομων δραστηριοτήτων και του *modus vivendi* του αστικού γκέτο κατά των προθέσεων ελέγχου (ή ιδιοποίησης) που εκφράζονται από ένα βάνουσο αλλά αναποτελεσματικό κατασταλτικό όργανο⁶².

Οι εξαθλιωμένοι πρόσφυγες του '22, οι αποστρατευμένοι στρατιώτες και αξιωματικοί των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, οι εκτοπισμένοι του Εμφυλίου (ανταρτόπληκτοι ή καταδιωγμένοι αριστεροί), οι εσωτερικοί μετανάστες από τα χωριά της υπαίθρου και οι υποαπασχολούμενοι αγρότες συσσωρεύτηκαν στα αστικά κέντρα όπου οι δυνατότητες ευκαιριών απασχόλησης, μόρφωσης και συνθηκών διαβίωσης φαίνονταν καλύτερες⁶³. Από την άλλη, προσθέτοντας σ' αυτό το κράμα την φτωχολογιά, τους παράνομους, τους χασισοπότες, τους ρεμπέτες οδηγούμαστε στην ανάπτυξη ενός «πρώιμου» προλεταριάτου και ενός λούμπεν προλεταριάτου. Μακριά από πρακτικές και συνείδηση επαναστατικοποίησης και ζώντας σε καταστάσεις κοινωνικής εξαθλίωσης ο λούμπεν προλετάριος παρουσιάζεται ως άεργος, άνεργος ή εποχιακός εργάτης εκτός εργατικής τάξης, ένας εν δυνάμει κοινωνός κάποιας παράνομης δραστηριότητας (κλοπές, λαθρεμπόριο, πορνεία) ή κάποιας έκπτωτης συμπεριφοράς (ναρκωτικά, αλκοόλ, τζόγος). Η κοσμοθεωρία του χαρακτηρίζεται από ανασφάλεια και αβεβαιότητα, και ο τρόπος ζωής του αποθεώνει

⁶⁰ «Αρματομένοι με φουστάνελες και φέρμελη. Στο σελάχι του είχε μαχαίρια και κουμπούρια περασμένα. Καριοφίλι κρεμότανε στον ώμο του. Γύρω του άλλοι το ίδιο σαν αυτόν ντυμένοι τον συνοδεύανε. Σάστισα άμα τους είδα. Ακουστά είχα πως σ' αυτά τα μέρη είναι γεμάτα τα βουνά απ' αυτούς και πως το έχουνε για ασικλήκι να κάνουνε τούτη τη ζωή. Ήτανε σαν συνέχεια των κλεφτών. Πολλοί λόγιοι τους οδηγήσανε στα βουνά, συμφορές οικογενειακές, μίση αδελφικά και καμιά φορά η σκληρή συμπεριφορά της εξουσίας... Παλικάρι ήτανε εκείνος ο ληστής. Είχε μυαλό και φόβο θεού. Δεν έμοιαζε με τους χαλασμένους Έλληνες που ξέρουμε.» Στο Καρακατσάνη Αγάπη- Κοψίδης Ράλλης, *Οι μεγάλοι Έλληνες ζωγράφοι-Φώτης Κόντογλου*, Αθήνα 2006, σελ. 108

⁶¹ Πετρόπουλος, ό.π., σελ. 10.

⁶² Δαμιανάκος, *Ήθος και πολιτισμός...*, ό.π., σελ. 105

⁶³ Σαρηγιάννης Γιώργος, «Παραγκουπόλεις ένα τυπικό καπιταλιστικό φαινόμενο», <http://historiasmarginales.wordpress.com/2009/03/05/paragoupolis/>, 29/4/2018

την αμεσότητα, τις πρόσκαιρες απολαύσεις και την αναζήτηση της υπέρτατης «ευκαιρίας» πλουτισμού ως μέσου διαφυγής από τον εφιάλτη. Όλα τα παραπάνω έχουν σαν αποτέλεσμα την θλίψη, την εγκαρτέρηση, τη μοιρολατρία, την παθητικότητα και την ανικανότητα να δει την πραγματική του θέση⁶⁴. Ανάμεσα σ' αυτές τις ομάδες ατόμων δεσπάζει η διττή ιδεολογικά μορφή του «ρεμπέτη» ο οποίος για την κυρίαρχη αστική ιδεολογία είναι το άτομο «του σκοινιού και του παλουκιού», με ύποπτες δραστηριότητες, που ανήκει στο σκοτεινό σύμπαν του υποκόσμου και της εγκληματικότητας, ένας αλήτης⁶⁵. Ο χώρος δράσης και δημιουργίας για τον ρεμπέτη είναι ο χώρος συνάθροισης, όπως η ταβέρνα, ο τεκές ή η φυλακή⁶⁶. Για τους ίδιους τους ρεμπέτες ο σημασιολογικός χαρακτηρισμός της φύσης τους αλλάζει και εμφανίζεται σαν ένας άνθρωπος δίκαιος, τίμιος, ικανός, που ξέρει να ζήσει, ένας αντικομορμιστής, με λίγα λόγια ένας «μάγκας»⁶⁷.

Ο αχρείος ή έντιμος (αναλόγως την οπτική του κρίνοντος), περιθωριακός τύπος του «μάγκα» βρίσκει αλληλεγγύη, κατανόηση για την φύση και τις ενέργειές του στην κοινότητα ή στην αστική συνοικία θυμίζοντας την στήριξη των αγροτικών κοινοτήτων στον κλεφταρματωλό του '21 ή αργότερα στον ληστοσυμμοριτή του βουνού και της υπαίθρου. Τα στοιχεία της συμβολικής του ληστή αποτελούν επιρροή για τον «μάγκα», για τον περιθωριακό τύπο⁶⁸. Αυτά τα στοιχεία είναι η ιδέα της προσωπικής ελευθερίας και ανεξαρτησίας, κατά κάποιο τρόπο μια μορφή αντί-εξουσίας, στο πλαίσιο της «δικής» του περιοχής και μέσα από την συλλογικότητα της κοινότητας απέναντι στους κατέχοντες «άρχοντες» και στη λογική των εξουσιαστών. Ο ληστής δεν επιδιώκει απαραίτητα την ανατροπή της καθεστηκυίας κοινωνικής τάξης όμως αντιπροσωπεύει μια διαρκή απειλή για τους κατέχοντες και ως «υπερασπιστής των καταπιεσμένων» (εικόνα που του δόθηκε από την ρομαντική, λογοτεχνική και λαογραφική παράδοση) υποδηλώνει μια ελπίδα ελευθερίας για τους μη κατέχοντες⁶⁹. Η προέλευσή του προέρχεται από το περιβάλλον της αγροτιάς, της

⁶⁴ Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας...*, ό.π., σελ. 112-113.

⁶⁵ Δαμιανάκος, *Ήθος και πολιτισμός...*, ό.π., σελ. 102

⁶⁶ Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας...*, ό.π., σελ. 107

⁶⁷ Δαμιανάκος, *Ήθος και πολιτισμός...*, ό.π., σελ. 102. Ακόμη σύμφωνα με το λεξικό του Κριαρά, η λέξη μάγκας έλκει την καταγωγή της από την μάγκα (τουρκ. manga) που ήταν η μικρή ομάδα ληστών επί Τουρκοκρατίας. «Ο μάγκας ντύνεται και φέρεται διαφορετικά από τον πρόγονό του τον κουτσαβάκη και επιβάλλεται κατά την περίοδο 1922-1932, όπου ο ελληνικός υπόκοσμος ανθίζει στον Πειραιά (αλλά και σε άλλα αστικά κέντρα της Ελλάδας όπως Ηράκλειο, Πάτρα, Αθήνα και Θεσσαλονίκη) και εμπλουτίζεται με νέο προσφυγικό αίμα.» Στο Πετρόπουλος, ό.π., σελ. 47.

⁶⁸ Δαμιανάκος, *Ήθος και πολιτισμός...*, ό.π., σελ. 59

⁶⁹ Δαμιανάκος, ό.π., σελ. 60-61

κτηνοτροφίας και του βουνού και πρέπει να αναζητηθεί στους πληθυσμούς εκείνους που παρουσιάζουν πλεόνασμα σε νέο ανθρώπινο δυναμικό⁷⁰. Η δεύτερη πηγή προέλευσής τους είναι τα ελεύθερα άτομα που είναι αναγκασμένα να ζούνε στο περιθώριο ή εκτός νόμου όπως οι φυγάδες δουλοπάροικοι, ελεύθεροι άνθρωποι που φτωχοποιήθηκαν, οι δραπέτες από τις φυλακές, οι πρώην στρατιώτες και οι λιποτάκτες, οι άκληροι εργάτες, οι ακτήμονες αγρότες και βοσκοί, οι ατομικοί επαναστάτες και απειθάρχητοι, τα άτομα χωρίς μια σίγουρη θέση στην κοινωνία⁷¹. Οι διαβόητοι ληστές και δολοφόνοι αδελφοί Γιάννης και Θύμιος Ρέτζος που έδρασαν από το 1917 έως το 1928 στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου στρατολογήσαν τους άφθονους επιχώριους υποστηρικτές τους μέσα από τις πιο φτωχές οικογένειες του κάθε χωριού⁷². Ακόμη η κοινωνική περιθωριακότητα του ληστή και η ζωή του από μέρα σε μέρα, η απουσία της σταθερής οικογενειακής εστίας, η μη ένταξη στην παραγωγή και η αποστροφή της εργασίας προσεγγίζουν το αντιεξουσιαστικό-αναρχικό ιδεώδες⁷³. Η αναζήτηση της έννοιας της δικαιοσύνης πραγματώνεται για τον ληστή μέσα από την λεηλασία και την απαγωγή, την επιθετικότητα και την ωμότητα, τον φόνο και τη σφαγή, την κλοπή και την καταστροφή αλλά παράλληλα και μέσα από θεμελιώδεις αξίες του λαϊκού ηθικού κώδικα όπως η «μπέσα», η ισοτιμία, η αμοιβαιότητα, η αδερφότητα, η ακριβοδικία, η αμοιβαιότητα, η αλληλεγγύη και το καθήκον προστασίας και εκδίκησης ενός συγγενούς ή φίλου⁷⁴. Σχετικά με το ηθικό σύμπαν των ληστών σημαντικό ρόλο παίζει η αδελφοποιία, η τιμή του σογιού και η υπόληψη, η αυτοδικία, η ζωκλοπή, η έξη στα ασημωμένα άρματα και η κοινωνική αξία στη σπλαχνομαντεία ή οστεομαντεία που τους αποκαλύπτει τη μοίρα και τα μελλούμενα⁷⁵. Τέλος το χαρακτηριστικό του ατομικού ηρωισμού που προσμένει μια συλλογική ανατροπή και βασίζεται στην ανδρεία και στη δεξιολογία στη χρήση των όπλων, στην γενναιότητα και στο σφρίγος, στη φυσική δύναμη και στην αντοχή, στην τόλμη και στην περιφρόνηση του θανάτου εξάρει το λαϊκό φαντασιακό⁷⁶. Ο ρομαντικός αυτός «ήρωας» (που τόσο εξυμνείται

⁷⁰ Χομπσμπάουμ Έρικ, *Οι ληστές*, Αθήνα 1975, σελ. 25

⁷¹ Χομπσμπάουμ, ό.π., σελ. 28-30

⁷² Δαλκαβούκης Βασίλης, «Παράδοση ανταρσίας και νεοτερικότητας στο αγροτικό χωριό. Το παράδειγμα της εαμικής αντίστασης στο Ζαγόρι», στο Δερμεντζόπουλος Χρήστος, Βασίλης Νιτσιάκος, *Ώψεις του λαϊκού πολιτισμού, Μνήμη Στάθη Δαμιανάκου*, Αθήνα 2007, σελ. 131

⁷³ Δαμιανάκος, Ήθος και πολιτισμός..., ό.π., σελ. 62

⁷⁴ Δαμιανάκος, ό.π., σελ. 63

⁷⁵ Δερμεντζόπουλος, ό.π., σελ. 222-223 και 225-226

⁷⁶ Δαμιανάκος, ό.π., σελ. 65

στα κλέφτικα τραγούδια) θεωρεί τον εαυτό του αναγκασμένο να κάνει το κακό από νοσταλγία ενός αδύνατου καλού, είναι η κραυγή που του δίνει ζωή, η έξαρση αυτή παίρνει τη θέση της αλήθειας⁷⁷.

Σε οικονομικό επίπεδο, τα λεφτά από τις ληστείες πλούσιων σπιτικών ή χρηματοποστολών του δημοσίου, από την επιβολή έκτακτης φορολογίας, από τα λύτρα μέσω των απαγωγών πλουσίων, από τον εξαναγκασμό πλουσίων ατόμων να αποκαταστήσουν την απωλεσθείσα τιμή κόρης⁷⁸, ξοδεύονται στο πλαίσιο της τοπικής οικονομίας δηλαδή σε τοπικά μαγαζιά, πανδοχεία, στα μεσαία εμπορικά στρώματα της αγροτικής οικονομίας, σε τοπικούς μεσάζοντες, σε χωρικούς πληροφοριοδότες και σε δωρεές στους φτωχούς⁷⁹, στα πανηγύρια και στις γιορτές, στις δωρεές στους μοναχούς και στα μοναστήρια μέχρι και στην προίκιση φτωχών κοριτσιών⁸⁰. Στην ελεύθερη ζωή που προσφέρει το βουνό και η άγρια φύση, χωρίς τον έλεγχο της πολιτικής και στρατιωτικής εξουσίας και με την μεγάλη γεωγραφική κινητικότητα που χαρακτηρίζει τους ληστές, τα πελατειακά δίκτυα καθώς και οι συνένοχοι και συνεργάτες των ληστών πολλαπλασιάζονται. Η ιεραρχία μιάς ληστρικής συμμορίας⁸¹ περιλαμβάνει μετά τον λήσταρχο ή τους λήσταρχους, τα απλά μέλη της συμμορίας, τους μαθητευόμενους, τις ερωμένες, τους ψυχογιούς και τα πρωτοπαλίκαρα των αρχηγών⁸². Χωρικοί, κτηνοτρόφοι, βοσκοί, παραγιοί, αγωγιάτες, τσοπανόπουλα κρατούν κλειστό το στόμα τους εξιδανικεύοντας και θαυμάζοντας τους λήσταρχους οι οποίοι ανυπότακτοι από το κράτος και τους φορείς του σκορπούν τον φόβο σ' αυτούς που αδικούν τους φτωχούς και τους ανήμπορους. Ο θρυλικός «βασιλιάς των ελληνικών ορέων» Φώτης Γιαγκούλας (1894-1925) συνήθιζε να λέει: «Οι κλέφτες θα ξοφλήσουν από τα βουνά και θα κατέβουν στις πόλεις»⁸³. Η σκυτάλη που δίνεται στο λαϊκό θυμικό από τους λήσταρχους των βουνών στους παράνομους των πόλεων παρατηρείται σε σκηνές στην ταινία ο *Δράκος* του Νίκου Κούνδουρου, όπου στο συμβούλιο της συμμορίας για τον σχεδιασμό μιας παράνομης επιχείρησης

⁷⁷ Καμύ, *Ο επαναστατημένος άνθρωπος*, ό.π., σελ. 69-71

⁷⁸ Δερμεντζόπουλος, ό.π., σελ. 209

⁷⁹ Χομπσμπάουμ, ό.π., σελ. 87

⁸⁰ Δερμεντζόπουλος, ό.π., σελ. 196-197

⁸¹ «Κρίσιμη είναι η σημασία του συγγενικού πλαισίου (γαμικές ανταλλαγές, πνευματικές συγγενικοί και φιλικό δεσμοί, αγχιστεία, αδερφοποιίες, υιοθεσίες, συμπεθερίες και κουμπαριές) και του πλαισίου του τσελιγκάτου και της εργασίας (αρχηγοί της στάνης, βοσκοί που διαθέτουν ένα κεφάλαιο από ζωντανά, απλοί μεροκαματιάρηδες) στην πολυδαίδαλη εσωτερική ιεράρχηση και οργάνωση, στην κοινωνική προστασία, στην αλληλεξάρτηση και στην πυκνότητα ανταλλαγών ανάμεσα σε βοσκούς και ληστές.» Στο Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, ό.π., σελ. 83-85

⁸² Δερμεντζόπουλος, ό.π., σελ. 204

⁸³ Τζανακάρης Ι. Βασίλης, *Τα παλληκάρια τα καλά σύντροφοι τα σκοτώνουν*, Αθήνα, 2002, σελ. 68

λαθρεμπορίας αρχαίων στο φόντο το ραδιόφωνο αναμεταδίδει και παρουσιάζει τον διαβόητο παράνομο της ταινίας, «ο θρυλικός δράκος που την εγκληματική του προσωπικότητα ο θρύλος την εμφανίζει ως ένα κράμα λαϊκού ήρωα και ειδικούς εγκληματία.. Το γεγονός είναι ότι αν ανατρέξουμε στο πάνθεον των μεγάλων εγκληματιών του είδους πολλές φορές θα συναντήσουμε το περίεργο φαινόμενο της συμπάθειας των λαϊκών μαζών προς τον εγκληματία, ερωτικών ιδίως εγκλημάτων, μια συμπάθεια που συχνά ακολουθεί αυτόν μέχρι την αγχόνη ή το εκτελεστικό απόσπασμα. Και δεν είναι σπάνιο το φαινόμενο, τόσο στη πατρίδα μας όσο και στην Δύση, της ανύψωσης μέχρι του θρύλου ληστών και απαίσιων εγκληματιών για τους οποίους ο θάνατος είναι η ελαχίστη των ποινών». Η οπτική του Νίκου Κούνδουρου όσον αφορά τον παράνομο Δράκο αποκαλύπτεται από τα πρωτοσέλιδα και την ολόπλευρη κάλυψη και ενδιαφέρον του Τύπου σχετικά με τα «κατορθώματα» του Δράκου αλλά και στη σκηνή της σύλληψής του η αστυνομία εμφανίζεται για άλλον και τελικά συλλαμβάνει τον Δράκο στον οποίο απευθύνονται με ένα σεβασμό αφύσικο για εγκληματία «...να μας συγχωρείτε, το καθήκον...» ψελλίζει ο αστυνομικός φορώντας του τις χειροπέδες, δείγμα της αύρας του θρύλου που τον περιβάλλει, ενώ όλη η φτωχογειτονιά παρακολουθεί εκστατικά με κλάματα, στεναχώρια και αγωνία.

Οι μετασχηματισμοί της ελληνικής κοινωνίας με την προοδευτική ρήξη των λαϊκών παρανομιών και την ανάπτυξη των μαζικών κινημάτων θα προκρίνουν μια λύση, πέρα από το δίπολο συντηρητικές λειτουργίες-ηθικό ληστρικό σύμπαν. Στο τέλος της δεκαετίας του '20 και στις αρχές της δεκαετίας του '30 στην μεγάλη κολυμβήθρα του άστεως οι λαϊκές αγροτικές παρανομίες μετατρέπονται σε άλλου είδους λαϊκή ανυποταγή. Η εθνική εκπαίδευση μεταφέρει και επιβάλλει το λόγο μιας κοινωνικής τάξης σε μια άλλη, που έχει διαφορετικό λεξιλόγιο και ιδέες, οι σχέσεις μισθωτής εργασίας μεταλλάσσονται διαδίδοντας το νέο ταξικό ήθος της εγκράτειας, της ευταξίας, της προβλεψιμότητας, του υπολογισμού και της οργάνωσης⁸⁴. Επιπλέον η στρατιωτική θητεία γενικεύεται εξοικειώνοντας τον ανδρικό πληθυσμό με τις αρχές της πειθαρχίας και της ιεραρχίας⁸⁵, η αστυνόμευση συστηματοποιείται υποχρεώνοντας τους πληθυσμούς σε καταγραφή και μόνιμη εγκατάσταση και, τέλος

⁸⁴ Δαμιανάκος, *Ηθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 77

⁸⁵ Σύμφωνα με τον Φουκώ στο *Επιτήρηση και τιμωρία*, η πειθαρχία κατασκευάζει σώματα αυστηρά υποταγμένα και εξασκημένα. Η στρατιωτική παιδαγωγία μέσα σε ένα περιχαρακωμένο μονότονο χώρο (στρατώνας) δημιουργεί σώματα «πειθήνια». Τα άτομα διαιρούνται σε καταναμημένα τεμάχια χωρίς ομαδοποιήσεις και συσπειρώσεις. Το κάθε άτομο στη θέση του και σε κάθε θέση ένα άτομο χωρίς λιποταξίες και περιπλανήσεις.

το σωφρονιστικό σύστημα εκσυγχρονίζεται ώστε να επεμβαίνει, ποινικοποιώντας, στο σημείο εκείνο όπου οι λαϊκές παρανομίες διασταυρώνονται με τις κοινωνικές συγκρούσεις⁸⁶. Σε αυτό το σημείο είναι χρήσιμο να διαχωρίσουμε τις κατευθύνσεις που μπορεί να πάρει αυτός ο ιδιαίτερος κοινωνικό χώρος. Είναι πιθανό, λοιπόν, συμπεριλαμβάνοντας όλο το φάσμα με τα επακόλουθα διαπροσωπικά δίκτυα μεταξύ των ατόμων, με τις ποικίλες δραστηριότητες που προκύπτουν και την ατομική διάσταση της πραγματικότητας του υποκειμένου, να νοικοκυρευτούν στα πλαίσια της αστικής και μικροαστικής νομιμότητας και της φρόνιμης τοπικής κοινωνίας, να φτωχοποιηθούν σαν παρίες, να προσχωρήσουν στον κόσμο της σύγχρονης εγκληματικότητας και των ημιπαράνομων ομάδων (ο οποίος όμως μπορεί να κρύβει επικίνδυνες εκτροπές όπως η οργάνωση «Χ» κατά τη δεκαετία του '40 ή οι μετέπειτα παρακρατικές οργανώσεις)⁸⁷, ή να ενταχθούν, ως φορείς της επαναστατικής ιδεολογίας, στο αντάρτικο κίνημα (EAM)⁸⁸.

Η ληστρική δράση εμφανίζεται σε κοινωνίες όπου το «φρόνιμο» κοινωνικό και πολιτικό σύστημα δεν κατορθώνει να ρυθμίζει τις αντίρροπες καταστάσεις και να ελέγχει επαρκώς τον χώρο⁸⁹. Η συντηρητικοποίηση των παραδοσιακών φορέων ανταρσίας (κτηνοτροφικός κόσμος, τσελιγκάτο) και η ανάπτυξη πελατειακών σχέσεων με τους φορείς της εξουσίας (ρουσφέτι) ήρθε σε αντίθεση με την παράλληλη συνειδητή ριζοσπαστικοποίηση των ελλήνων ντόπιων χωρικών, αγροτών και μικροϊδιοκτητών που λόγω των ανακατατάξεων και της προλεταριοποίησης τους οδηγήθηκαν σε μαζική υποστήριξη του EAM⁹⁰. Η πολιτική αυτή στάση ταυτίζονταν με τα νεωτερικά αιτήματα αμφισβήτησης ανθρώπων που παρουσίαζαν ένα επίπεδο καλλιέργειας (η περίπτωση των κατοίκων του Ζαγορίου), ενώ αντίθετα απωθούσαν τους σχεδόν αγράμματους και απείθαρχους κτηνοτρόφους προσκολλημένους σε πάγιες και αναλλοίωτες συντηρητικές αξίες όπως η θρησκευτική πίστη και ο βασιλιάς⁹¹.

⁸⁶ Δαμιανάκος, ό.π., σελ. 78

⁸⁷ Εδώ έχει αξία να αντιπαραβάλλω την θιγμένη απάντηση κάποιου αγνώστου στην επιγραφή «Ζητούνται αλήτες για τα Τάγματα Ασφαλείας» σε ένα τοίχο της Θεσσαλονίκης κατά την Κατοχική περίοδο που έγραφε: «Οι αλήτες έχουν φιλότιμο και δεν πάνε στα Τάγματα Ασφαλείας». Στο Χαριτόπουλος Διονύσης, *Άρης, ο αρχηγός των ατάκτων*, Αθήνα, 2013, τόμος 3, σελ. 76

⁸⁸ Δαμιανάκος, *Ηθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 65

⁸⁹ Δαλκαβούκης, ό.π., σελ. 139

⁹⁰ Δαλκαβούκης, ό.π., σελ. 139-140

⁹¹ Δαλκαβούκης, ό.π., σελ. 140

Οι ληστές επανεμφανίστηκαν εντυπωσιακά το πρώτο έτος της Κατοχής, καθώς η κατάρρευση του κράτους μετά τη γερμανική επίθεση επέτρεψε την επαναδραστηριοποίηση τους⁹². Μπορούμε να παρατηρήσουμε το ζήτημα να ανακύπτει, όταν το 1943 ο ποιητής Γιώργος Κοτζιούλας στρατολογούσε για τον ΕΛΑΣ μέλη από τις αγροτοποικιμικές φατρίες στα βουνά των Τζουμέρκων πολλοί από τους οποίους ήταν ζωοκλέφτες και ληστοφυγόδικοι όπως οι Μπουντουραίοι και οι Γρατζουναίοι⁹³. Βέβαια η «κατήχηση» δεν είχε μεγάλη επιτυχία σ' αυτές τις ομάδες διότι συνέχισαν τις ζωοκλοπές και τις λεηλασίες και εν τέλει αρκετοί πέρασαν στον ΕΔΕΣ, όπου λόγω της αδυναμίας τους να κατανοήσουν τις συνέπειες ένταξής τους σε ένα πολιτικό σχηματισμό αυτού του είδους οδηγήθηκαν πάλι σε ρήξη και εξολοθρεύτηκαν⁹⁴. Οι ληστές, ανάλογα με τις ανάγκες τους, συνήθιζαν να προσεγγίζουν και να υπηρετούν την εκάστοτε εξουσία, περνώντας εύκολα από το ένα στρατόπεδο στο άλλο και αποτελώντας αστάθμητο παράγοντα με αποτέλεσμα να τους εξολοθρεύουν⁹⁵. Υπήρχαν βέβαια και άλλες περιπτώσεις, όπως ο μαυροσκούφης Γιώργος Φυσέκης, ο οποίος αν και ήταν μέλος ομάδας ληστοφυγόντων της Γκιώνας με αρχηγό τον Μπάφα, ορκίστηκε στον ΕΛΑΣ το 1942, διακρίθηκε στη μάχη για την ανατίναξη της γέφυρας του Γοργοποτάμου και σκοτώθηκε το 1944 στη μάχη των Γαργαλιάνων πολεμώντας εναντίον των ταγματσαφαιτών⁹⁶. Σε άλλη περίπτωση η περιγραφή του μόνιμου υπολοχαγού Γιώργου Κατσίμπα για τον ληστή Δήμο

⁹² Συγκεκριμένα, «στη Βοιωτία ο Νάκιος, ο Αποστόλου, ο Αβορίτης, ο Αράπης Αφγάν και παραπάνω, ως τον Όλυμπο, οι Αγουριδαίοι, ο Μπελής, ο Μπεγνής, ο Πλιατσικολουκάς, ο Δράκος, ο Βελέντζας, ο Τρεμπεσίνας, ο Βασιλειάδης, ο Σούβλας, ο Παππούδος. Κάθε κορφή και φλάμπουρο, κάθε κλαρί και κλέφτης». Στο Τζούκας Βαγγέλης, «Η κοινωνική ληστεία και η παράδοση ανταρσίας Ληστές και αντάρτες στη δεκαετία 1940-1950.», στο Δερμεντζόπουλος Χρήστος, Βασίλης Νιτσιάκος, *Όψεις του λαϊκού πολιτισμού, Μνήμη Στάθη Δαμιανάκου*, Αθήνα, 2007, σελ. 146

⁹³ Πολλοί από αυτούς παραδέχονταν: «*Χάρη σ' αυτό το μάγο γινήκαμεν κι μεις εαμίτις. Που ξέραμεν, μείς απ' αγώνις;*». Ο Κοτζιούλας αναφέρει στο ποίημα του «Αντάρτες» τα εξής: «Με κλέφτες έσμιξα κι εγώ, με χαραμήδες που βγαίνουν –σκιάχτρα ζωντανά- στις δημοσιές κι αρπάζουν χρήματα, περίσσιες φορεσιές από μαυραγορίτες και πλούσιους μουστερήδες» και όταν ο Αλέξανδρος Μπουντούρης, ηγετικό μέλος μιας από τις φατρίες των Γρατζουναίων του χάρισε το όπλο του: «*Βαρύζωστο φορώ στη μέση μου κουμπούρι που δε λαθεύει από τις έξι του καμιά και θα στρανες με δαύτο κάμποσα κορμιά, ω Αλέξη, αν δεν το αποχωρίζουσιν, Μπουντούρη*». Στο Βογιατζόγλου Αθηνά, *Ποίηση και πολεμική, μια βιογραφία του Γιώργου Κοτζιούλα*, Αθήνα, 2015, σελ. 164-165

⁹⁴ Βογιατζόγλου, ό.π., σελ. 164

⁹⁵ Αντωνίου Αντώνης, «Ενοπλη ανταρσία και παραδοσιακή ληστεία», Συλλογικό, Κλεομένης Κουτσούκης, Ιωάννης Σακκάς, Επιστημονικό συνέδριο, *Πτωχές του εμφυλίου πολέμου 1946-1949*, Αθήνα, 2000, σελ. 200

⁹⁶ Κοτζιούλας Γιώργος, *Όταν ήμουν με τον Άρη*, Αθήνα, 1983, σελ. 187

Καραλίβανο όταν προσχώρησε στον ΕΛΑΣ απηχεί θαυμασμό και δέος⁹⁷. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, μεγάλο μέρος των φτωχών αγροτοκτηνοτρόφων έσμιξε με τους αντιστασιακούς μικροαστούς και διανοούμενους πολεμώντας για το όνειρο μιας αταξικής, καλύτερης κοινωνίας. Πολλοί πιθανόν να εντάχθηκαν από καιροσκοπισμό, δηλαδή με την πλευρά του «ισχυρού της ημέρας» και θα εγκαταλείψουν το κόμμα μετά τα Δεκεμβριανά, άλλοι νεότεροι σε ηλικία και με μικρή κομματική εμπειρία δεν θα εξοικειωθούν πλήρως με τα ιδεολογικά και οργανωτικά χαρακτηριστικά του κομμουνιστικού κινήματος και τέλος τα περισσότερα κομματικά μέλη (το 50% με 70%) ήταν αγρότες και άνθρωποι της υπαίθρου που εισήγαγαν στο κόμμα την κουλτούρα του ένοπλου αγώνα⁹⁸. Γενικότερα, την περίοδο του Νοέμβρη και Δεκέμβρη του 1943, όταν όλα τα χωριά της Ελλάδας καίγονταν, οι αληθινοί ήρωες της ελληνικής Αντίστασης είναι οι χωρικοί των βουνών μεταξύ των οποίων οι αντάρτες κινούνταν ελεύθερα και άφοβα αφήνονταν να τους οδηγούν σε χωριά κατεχόμενα από Γερμανούς⁹⁹.

Τα αποτελέσματα των εκλογών που οργάνωσε το ΕΑΜ τον Απρίλη του 1944 για το Εθνικό Συμβούλιο που συνήλθε στους Κορυσκάδες, η επίσημη «απογραφή» των «οργανωμένων μελών» του ΕΑΜ στην Πανελλαδική σύσκεψη στις 1 και 2 Σεπτέμβρη του 1944 και οι αναφορές των Ελλήνων και ξένων παρατηρητών (π.χ. βρετανοί αξιωματικοί) υποδηλώνουν ότι το ΕΑΜ είχε με το μέρος του την πλειοψηφία της κοινή γνώμης του λαού, καθώς τον κινητοποιούσε και τον γέμιζε ελπίδα και πίστη στις δυνάμεις του¹⁰⁰. Η ιδιομορφία της κατάστασης ήταν ότι αυτή η σύγκρουση συνδύαζε τα προβλήματα της απελευθέρωσης από τον κατοχικό ζυγό με ζητήματα όπως η κοινωνική απελευθέρωση του προλεταριάτου από τον καπιταλιστικό ζυγό της εκμετάλλευσης και της καταπίεσης τόσο με το αγροτικό κίνημα των χωρικών στην ύπαιθρο όσο και με το προλεταριακό κομμουνιστικό

⁹⁷ «Δασωτά πουρνάρια τα μαλλιά, σπιθαμές τα γενιομούστακα, γεμάτοι άγρια μεγαλοπρέπεια. Αίτιοί. Κείνος ο Καραλίβανος έτοιμος για πέταμα. Πρώτη μου φορά έβλεπα άνθρωπο να περπατάει χωρίς ν' αγγίζει τη γη. Ασπίτης το μάτι του. Κάθε εκατό χρόνια τα δάσα με τα στοιχειά σκαρώνουν μες στη νύχτα ένα Καραλίβανο για να τον καμαρώσουν.» Στο Χαριτόπουλος Διονύσης, *Άρης, ο αρχηγός των ατάκτων*, Αθήνα, 2013, τόμος 1, σελ. 62-63

⁹⁸ Βόγλης Πολυμέρης, *Η αδύνατη επανάσταση, η κοινωνική δυναμική του Εμφύλιου πολέμου*, Αθήνα, 2014, σελ. 61

⁹⁹ Χαριτόπουλος, *Άρης, ο αρχηγός των ατάκτων*, ό.π., τόμος 3, σελ. 8

¹⁰⁰ BaerentzenLars, «Η λαϊκή υποστήριξη του ΕΑΜ στο τέλος της Κατοχής», *Μνήμων*, τεύχος 9, 1984, σελ. 158

κίνημα στις πόλεις¹⁰¹. Στις μνήμες του Κοτζιούλα, ο Άρης Βελουχιώτης¹⁰² εκμυστηρεύεται: «*Άμα σκολάσουμε απ' το ντουφεκίδι και πάμε καμιά φορά στην Αθήνα, όσοι βέβαια ζήσουν από μας, θα 'μαστε άχρηστοι πια. Το κίνημα δεν θα μας χρειάζεται άλλο, τι να μας κάμει; Εμείς είμαστε καλοί μονάχα για ντουφέκι. Και τότε αυτό δεν θα έχει πέραση. Τότε θα 'μαστε απόμαχοι του αγώνα, σε τίποτε καφενέδες*»¹⁰³. Σε άλλη αποστροφή του λόγου του ο Άρης Βελουχιώτης μετά τη διάσκεψη της Πλάκας στις 27 Φεβρουαρίου όπου υπεγράφη συμφωνία για κατάπαυση των εχθροπραξιών μεταξύ ΕΔΕΣ και ΕΑΜ θα σχολιάσει προφητικά: «*Μετά την απελευθέρωση οι Άγγλοι θα φέρουν το βασιλιά και η Εθνική Αντίσταση θα τεθεί υπό διωγμό. Είμαστε καταδικασμένοι να σκοτωθούμε σαν ληστές με την κάπα στον ώμο...*»¹⁰⁴. Όταν στην περίοδο του εμφυλίου αλλά και αργότερα στο κυβερνητικό στρατόπεδο επικράτησαν οι όροι «ληστοσυμμορίες», «λησταντάρτες» και «συμμοριτοπόλεμος» και οι πρακτικές αποκεφαλισμού ανταρτών των παρακρατικών ομάδων και έκθεσής τους σε δημόσιους χώρους (όπως και του Άρη Βελουχιώτη στους φανοστάτες της κεντρικής πλατείας των Τρικάλων τον Ιούνιο του 1945) καταδείχθηκε ολοφάνερα πως ορίζεται η συνέχεια της κρατικής νομιμότητας¹⁰⁵. Το τέλος του Εμφυλίου σηματοδότησε και την εξαφάνιση των ληστών από την ελληνική ύπαιθρο και την μετατόπιση του πεδίου της παρανομίας σε άλλες δραστηριότητες, στο εσωτερικό των πόλεων και επιπροσθέτως η αποδιάθρωση του ορεινού χώρου, η παρακμή της ημινομαδικής κτηνοτροφίας, τα εκτεταμένα έργα οδοποιίας που μείωσαν τις δυνατότητες ασφαλούς διαφυγής¹⁰⁶, η μαζική εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση, η αποσάρθρωση των εθιμικών κανόνων δικαίου του τσελιγκάτου και η χαλάρωση των εκτεταμένων οικογενειακών δεσμών¹⁰⁷, η ενίσχυση των κατασταλτικών κρατικών μηχανισμών και η επέλαση της νεωτερικότητας έκαναν αδύνατη την επανεμφάνιση των συμμοριών¹⁰⁸.

¹⁰¹ Κουτσούμπος Θόδωρος, *Ελλάδα 1941-1945, Πόλεμος των χωρικών και κοινωνική επανάσταση*, Αθήνα, 2015, σελ. 51-52

¹⁰² Το απροσάρμοστο, ασυμβίβαστο και αλήτικο παρελθόν του αρχικαπετάνιου του ΕΛΑΣ πάντοτε τον ακολουθούσε στις συγκρούσεις του με την κομματική ηγεσία αλλά και στη ζηλόφθονη στάση τους. Στο Χαριτόπουλος Διονύσης, *Άρης, ο αρχηγός των ατάκτων*, ό.π., τόμος 1, σελ. 30-31

¹⁰³ Κοτζιούλας, *Όταν ήμουν με τον Άρη*, Αθήνα, 1974, σελ. 114

¹⁰⁴ Χαριτόπουλος, *Άρης, ο αρχηγός των ατάκτων*, ό.π., τόμος 3, σελ. 50

¹⁰⁵ Τζούκας, ό.π., σελ. 151-152

¹⁰⁶ Αντωνίου, ό.π., σελ. 202

¹⁰⁷ Αντωνίου, ό.π., σελ. 203

¹⁰⁸ Τζούκας, ό.π., σελ. 152-153

Σε πολιτικό επίπεδο, εκτός από την συμβολή των ληστών σε μια εθνική απελευθέρωση ενάντια σε ξένο δυνάστη¹⁰⁹, ενώ είναι πιθανό να προσαρμοστούν σε επαναστατικές κινητοποιήσεις σε αγροτικές ή κοινωνικές επαναστάσεις (ως υποδεέστερο παράγοντας) κατά των κρατικών δυνάμεων που καταδυναστεύουν τον λαό και τους φτωχούς, είναι αμφίβολο έως δύσκολο να ενταχθούν στις σύγχρονες επαναστάσεις¹¹⁰. Ο τύπος της κοινωνικής ληστείας έχει μια ομοιότητα με την επανάσταση και ως φαινόμενο κοινωνικής διαμαρτυρίας αποτελεί προάγγελο ή το δυναμικό εκκολαπτήριο της εξέγερσης¹¹¹. Το συγκεντρωτικό κράτος έρχεται σε σύγκρουση με τον ποιμενικό χαρακτήρα της ορεσίβιας κοινότητας καθώς η διαχείριση των εθνικών ή κοινοτικών γαιών σε βάρος της ορεσινομής, η απληστία της φορολογίας, οι αυθαιρεσίες της χωροφυλακής και του στρατού, οι κατασταλτικοί νόμοι, η εγκατάσταση νέων αξιωματούχων υποταγμένων στα εθνικά πολιτικά κόμματα, η αυθαιρεσία της στρατολογίας της οποίας το σύστημα αδικεί τους φτωχότερους και η μεγάλη διάρκεια της στρατιωτικής θητείας (τέσσερα χρόνια) δημιουργούν ένα πλαίσιο ρήξης και ανυποταγής¹¹².

Εδώ είναι χρήσιμο να προσθέσουμε ότι στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα η παρανομία είναι ένα πεδίο αρκετά θολό για να προσδιοριστεί τόσο ηθικά όσο και νομικά. Είναι υπαρκτή μια αλληλουχία με ασαφή όρια από τη φορολογική και δασμολογική παρανομία, το λαθρεμπόριο, τη λεηλασία, τον ένοπλο αγώνα ενάντια στα όργανα του κράτους μέχρι τέλος την εξέγερση¹¹³. Η εγκληματικότητα με την ευρύτερη έννοια της παρανομίας είναι το μέσο στο οποίο τα λαϊκά στρώματα εναποθέτουν τις ελπίδες τους για επιβίωση. Επίσης ο κατακτημένος, με τη βία ή με επιμονή, χώρος ανεκτικότητας των μη προνομιούχων κοινωνικών στρωμάτων αποτελεί αφορμή για λαϊκή εξέγερση, όταν περιορίζονταν, διότι ήταν απαραίτητος για την επιβίωσή τους¹¹⁴.

Παρά τα συγκρουσιακά χαρακτηριστικά με το κράτος, ο ληστής ακολουθεί ορισμένες αρχές που είναι ίδιες με τις αρχές οποιασδήποτε θεσμοθετημένης εξουσίας όπως η αρχή του παραδειγματικού χαρακτήρα της ποινής, η αρχή της ευθύτητας, της εμπιστοσύνης και της υπευθυνότητας στις συναλλαγές, η αρχή της σταθερότητας

¹⁰⁹ Όπως το παράδειγμα των κλεφτών και αρματολών το '21.

¹¹⁰ Χομπσμπάουμ, ό.π., σελ. 103

¹¹¹ Χομπσμπάουμ, ό.π., σελ. 101

¹¹² Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, ό.π., σελ. 88

¹¹³ Φουκώ, *Επιτήρηση και τιμωρία, η γέννηση της φυλακής*, Αθήνα, 1989, σελ. 111

¹¹⁴ Φουκώ, ό.π., σελ. 110

στην απόφαση που έχει ληφθεί, η αρχή της εσωτερικής συνοχής και ομοιογένειας, η αρχή της αποτελεσματικότητας και η αρχή της αναγνώρισης της σπουδαιότητας των συμβολικών διαστάσεων της εξουσίας¹¹⁵. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η περίπτωση των «γιαγιάδικων» στη Σάμο. Με την ενεργή συμμετοχή τους στο κίνημα της Σάμου (ένωση της Σάμου με την Ελλάδα το 1912-1913), τα τέσσερα αδέρφια Γιαγά εντάσσονται στις τοπικές αστυνομικές αρχές ως βαθμοφόροι, αλλά μετά την αναγκαστική κατάταξη στον Εθνικό στρατό (εξαιτίας του νόμου «Περί Στρατολογίας») ο Κώστας Γιαγάς θα λιποτακτήσει και θα ηγηθεί ενός μαζικού ένοπλου κινήματος ως «ληστής»¹¹⁶. Στη συνέχεια θα ενωθεί με το ένοπλο σώμα του Γιώργου Γιαγά και με κέντρο τους τον τόπο καταγωγής τους, τον Μαραθόκαμπο, θα θέσουν υπό αμφισβήτηση την κυριαρχία των επίσημων κατασταλτικών μηχανισμών και θα εκφράσουν δημόσια αιτήματα πολιτικού χαρακτήρα με αποτέλεσμα να τους επικηρύξουν, να εφαρμόσουν βίαια κατασταλτικά μέτρα και να εκτοπίσουν τους συγγενείς τους¹¹⁷. Οι αντεκδικήσεις με τους διώκτες τους συνεχίστηκαν, και το 1916 μετατράπηκαν από ένοπλοι φυγάδες στο βουνό σε ηγέτες της αντιβενιζελικής παράταξης του νησιού και ενός επαναστατικού κινήματος με μαζικά χαρακτηριστικά, λόγω της συγκυρίας του Εθνικού Διχασμού, της στρατιωτικής κατάληψης του νησιού από τις δυνάμεις της Εθνικής Άμυνας και της στρατολογίας που από εθελοντική έγινε υποχρεωτική με μεθόδους «κρατικής τρομοκρατίας»¹¹⁸. Τα γεγονότα που συνέβησαν τον Ιούνιο του 1925 θα τερματίσουν το αυτονομιστικό-αποσχιστικό κίνημα των «Γιαγιάδων». Με εφιαλτήριο τον Μαραθόκαμπο, θα κατασχέσουν τα χρήματα του Δημόσιου Ταμείου στο Καρλόβασι στο όνομα της «Ανεξάρτητης Δημοκρατίας της Σάμου» και θα καταλάβουν την πρωτεύουσα του νησιού το Βαθύ όπου θα εκδώσουν προκήρυξη με τα αιτήματα του «επαναστατικού κινήματος» και θα καταρτιστεί ψήφισμα υπογεγραμμένο από τους πολίτες το οποίο θα επιδοθεί στους πρόξενους της Αγγλίας, της Γαλλίας και της Ιταλίας¹¹⁹. Η αντίδραση του κράτους ήταν άμεση και το ένοπλο κίνημα τερματίστηκε με τους αρχηγούς του να οδηγούνται στη φυγή και τους οπαδούς του στο στρατοδικείο. Τον Ιούνιο του 1927 μετά από πολύωρη συμπλοκή με

¹¹⁵ Δαμιανάκος, ό.π., σελ. 94-97

¹¹⁶ Βαφέας Νίκος, «Από τη «ληστεία» στο κοινωνικό κίνημα: Η περίπτωση των Γιαγιάδικων στη Σάμο» στο Δερμεντζόπουλος Χρήστος, Βασίλης Νιτσιάκος, *Όψεις του λαϊκού πολιτισμού, Μνήμη Στάθη Δαμιανάκου*, Αθήνα 2007, σελ. 111-113

¹¹⁷ Βαφέας, ό.π., σελ. 113-116

¹¹⁸ Βαφέας, ό.π., σελ. 116-119

¹¹⁹ Βαφέας, ό.π., σελ. 125-126

απόσπασμα χωροφυλάκων ο «λήσταρχος» Κώστας Γιαγός θα σκοτωθεί και το κομμένο κεφάλι του θα μεταφέρονταν για επίδειξη στα χωριά της Σάμου¹²⁰. Ένα συγγενές και εκτενέστερο παράδειγμα εφαρμογής δυαδικής εξουσίας παρατηρούμε το καλοκαίρι του 1941 στις ορεινές περιοχές της υπαίθρου όπου μια νέα εξουσία άρχισε να εμφανίζεται στηριγμένη σε ένοπλες αντάρτικες ομάδες. Η εμφάνιση της ένοπλης αντίστασης θα ενισχύσει την άρνηση πολλών αγροτών να παραδώσουν την σοδειά, θα αποδυναμώσει την εμπιστοσύνη στην κυβέρνηση και θα αμφισβητήσει έμπρακτα την εξουσία του κράτους στην ύπαιθρο¹²¹.

Οι πρώτες αναταρτοομάδες που ύψωσαν το ανάστημά τους και αντιστάθηκαν στη κακομεταχείριση και στις δολοφονίες, στο πλιάτσικο και στις επιτάξεις από τις δυνάμεις Κατοχής αποτελούνταν από ένοπλους αγρότες από τα χωριά της υπαίθρου¹²². Η μετατροπή του ενόπλου των πρωτόλειων πολιτοφυλακών των χωριών ή του πρώην ληστή σε αντάρτη, του αγρότη-κτηνοτρόφου σε αγωνιστή αποτέλεσε ένα σημαντικό διακύβευμα για τις αντιστασιακές οργανώσεις που είχαν συγκροτηθεί στην Αθήνα¹²³. Η θέση του Άρη Βελουχιώτη για τους κλαρίτες της Στερεάς Ελλάδας ήταν απλή «Η μαζί μας ή αφήνεις τα όπλα και γυρνάς σπίτι σου. Το Βουνό δεν μας χωράει και εσάς και εμάς»¹²⁴. Ο Βελουχιώτης αντλούσε έμπνευση από τους αγωνιστές του '21¹²⁵ και εκτιμούσε πολύ την προσωπική παλικαριά, λοιδορούσε τους πολιτικάντηδες και βασιζόταν στην μπέσα¹²⁶. Κατ' αυτόν τον τρόπο πολλοί φυγόδοκοι και ληστοσυμμορίες¹²⁷ θα συνεργαστούν, άλλοι θα εξοντωθούν (όπως οι

¹²⁰ Τζανακάρης, ό.π., σελ. 212

¹²¹ Βόγλης Πολυμέρης, *Η αδύνατη επανάσταση, η κοινωνική δυναμική του Εμφύλιου πολέμου*, Αθήνα, 2014, σελ. 47

¹²² Ήταν οι «κλαρίτες» της Ρούμελης, οι «Λαϊκοί Εκδικητές» από την Ανατολική Μακεδονία, οι «Ένοπλες ομάδες για την Ελευθερία» στο Κιλίκι και τη Νιγρίτα, οι «Ομάδες Αυτοάμυνας και Ελευθερίας» στην Δυτική Μακεδονία, οι «Ελεύθεροι Σκοπευτές» στον Όλυμπο, οι «Ομάδες Αιφνιδιασμού» στη Θεσσαλία, οι «Ελευθερωτές» στην Ήπειρο, οι «Αυτοαμυνίτες» στην Πελοπόννησο, η «Νέα Φιλική Εταιρεία» στην Καλαμάτα και τον Πύργο, το «Μέτωπο Ελευθέρης Ελλάδας» στην Κρήτη. Στο Κουτσούμπος, ό.π., σελ. 34

¹²³ Τζούκας, ό.π., σελ. 147

¹²⁴ Χαριτόπουλος, *Άρης, ο αρχηγός των ατάκτων*, Αθήνα, 2013, τόμος 1, σελ. 54

¹²⁵ Για τους συνεργάτες του κατακτητή απειλεί με τα λόγια του Κολοκοτρώνη «Στήστε φούρκα και παλούκι, φωτιά και τσεκούρι στους προσκυνημένους». Στο Χαριτόπουλος, ό.π., σελ. 59

¹²⁶ Χαριτόπουλος, ό.π., σελ. 74

¹²⁷ «Στην πλατεία της Κουκουβίστας έκπληκτοι οι κάτοικοι του χωριού παρακολουθούν τους φοβερούς Καραλιβαναίους, τον Δήμο, τον Θεοχάρη, τον Θύμιο Μπάφα, τον Λουκά Τζιτζίρα, τον Φυσέκη, τον Κώστα Σαράντη, τον Γ. Κασούτα να ορκίζονται με παπά και με σημαία. Σαν να μην ήταν αρκετό αυτό, ακούνε το θηρίο τον Δήμο Καραλίβανο να τους ζητάει συγγνώμη και να υπόσχεται ότι δεν πρόκειται να αδικήσει ξανά κανέναν. Πλάι τους ο Άρης παρακολουθεί μειδιών.» Χαριτόπουλος Διονύσης, Άρης..., ό.π., σελ. 62

Αγοριδαίοι) ή άλλοι θα ενταχθούν πλήρως στον ΕΛΑΣ, ενώ το προσωνόμιο «Κατσαντώνια» που τους δίνουν οι άνδρες της Χωροφυλακής, ακολουθεί τους αντάρτες του Άρη και τους ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους ενόπλους των βουνών¹²⁸. Μια διαφορετική περίπτωση αποτέλεσε το ένοπλο συγκρότημα των Κολιοδημητριάων, με πλούσια παράδοση κλεφταρματολών τον 18ο αιώνα όσο και ληστών στο μεσοπόλεμο, στην περιοχή της Λάκκας Σουλίου που εντάχθηκε όμως στον ΕΔΕΣ τον Μάρτιο του 1943 και θα έρθει σε αιματηρές συγκρούσεις με το εαμικό στρατόπεδο¹²⁹. Το ζήτημα της ενσωμάτωσης αυτών των ενόπλων στις αντιστασιακές οργανώσεις δεν ήταν εύκολο, καθώς έπρεπε να απεκδυθούν την δυνατότητα προσπορισμού προσωπικής και ομαδικής λείας και να συμβιβαστούν με νεώτερα αξιακά προτάγματα και συλλογικές διαδικασίες¹³⁰. Με το πέρας του χρόνου και την εναλλαγή των μαχών ο αντάρτης έπαψε να ταυτίζει τον εαυτό του με το δικό του χωριό ή βουνό διότι βλέποντας τον εαυτό του σαν μέρος μιας ευρύτερης δύναμης, η στενή τοπική του αντίληψη κατέρρευσε¹³¹. Επίσης έπρεπε να αποτραπούν οι πρακτικές του «κατσαπλιά» για τις οποίες κατηγορούνταν συχνά οι ελασίτες, ακόμη και από τα ηγετικά στελέχη του ΚΚΕ που φοβούνταν «τους γενειοφόρους με τις κουμπούρες», τους «απογόνους των Κλεφτών»¹³². Οι περισσότεροι πολεμιστές του ΕΛΑΣ ήταν νεαροί βουνίσιοι ηλικίας μεταξύ 15 και 25 χρονών, είχαν έντονο το αίσθημα του φιλότιμου, της τιμής, της ανιδιοτέλειας, του πατριωτισμού και της θέλησης για κοινή δράση¹³³. Αυτός ο συρφετός αλλοπαρμένων με γένια, χατζάρες, ντουλαμάδες, τσαρούχια φουσεκλίκια, σάλπιγγες, σημαίες, παπάδες και σταυρούς αποτελούμενος, εκτός από λίγους παλιούς κομμουνιστές, από χωρικούς χωροφύλακες, πρώην ληστές, ζωοκλέφτες, αμούστακα παιδιά, αλαφροΐσκιωτους και αγρίμια¹³⁴ έμελλε να συγκροτήσει την Αντίσταση, τον Ελληνικό Λαϊκό Απελευθερωτικό Στρατό και το ΕΑΜ¹³⁵.

¹²⁸ Χαριτόπουλος, ό.π., σελ. 66

¹²⁹ Τζούκας Βαγγέλης, «Απαρχές του Εμφυλίου στην Ήπειρο. Η περίπτωση των Κολιοδημητριάων στη Λάκκα Σουλίου», Στο Κλεομένης Κουτσούκης, Ιωάννης Σακκάς, Επιστημονικό συνέδριο, *Πτυχές του εμφυλίου πολέμου 1946-1949*, Αθήνα, 2000, σελ. 343-344

¹³⁰ Τζούκας Βαγγέλης, «Η κοινωνική ληστεία και η παράδοση ανταρσίας Ληστές και αντάρτες στη δεκαετία 1940-1950.», ό.π., σελ. 148

¹³¹ Χαριτόπουλος, ό.π., σελ. 70

¹³² Τζούκας, ό.π., σελ. 150

¹³³ Χαριτόπουλος, ό.π., σελ. 73

¹³⁴ Χαριτόπουλος, ό.π., σελ. 111

¹³⁵ Με την ίδρυση του ΕΑΜ τον Σεπτέμβριο του 1941 στα βουνά της «Ελεύθερης Ελλάδας» (Πίνδος, Άγραφα, Ρούμελη) γεννήθηκε ένα αναπληρωματικό κράτος αμφισβητώντας την κυβέρνηση της Αθήνας και μέσα από οργανωτικές διαδικασίες αναλάμβανε αρμοδιότητες για την εξασφάλιση ειδών

Χιλιάδες πρόσφυγες (300.000-350.000) εγκατέλειπαν τα χωριά λόγω της έκρυθμης κατάστασης και των πολεμικών συγκρούσεων, για να αναζητήσουν καταφύγιο στις πλησιέστερες πόλεις ή κωμοπόλεις, στις οποίες δίνονταν ανθρωπιστική βοήθεια (η Αθήνα συγκέντρωνε 1.500.000 κατοίκους στο τέλος της Κατοχής)¹³⁶. Το κοινωνικό πρόβλημα των προσφύγων επεκτάθηκε το 1945 και περιελάμβανε αυτούς που εγκατέλειψαν τη βουλγαρική ζώνη κατοχής, τους πυροπαθείς που εγκαταστάθηκαν προσωρινά στις πόλεις, τους εκτοπισμένους που ήθελαν να επαναπατριστούν (έγκλειστους σε στρατόπεδα συγκέντρωσης και εργάτες που είχαν μεταναστεύσει «εθελοντικά») και τους αλλοδαπούς πρόσφυγες (Γιουγκοσλάβοι, Εβραίοι)¹³⁷. Από το 1947 μέχρι το 1949 ο αριθμός προσφύγων από τις εκκενώσεις «ανταρτόπληκτων» ορεινών περιοχών και «ύποπτων» πληθυσμών της Ρούμελης, της Ηπείρου και γενικότερα της Βορείου Ελλάδας προς καταυλισμούς, «κέντρα ασφαλείας», στρατόπεδα και επαρχιακές πόλεις παρουσίασε ραγδαία αύξηση (600.000 με 700.000 εξαθλιωμένοι πρόσφυγες)¹³⁸. Στην περίοδο του εμφυλίου η επιφυλακτικότητα, η «έγνοια του αύριο», αντανakλούσε τη γενικότερη στάση του πληθυσμού απέναντι στον πόλεμο που μόλις ξεκινούσε καθώς ύστερα από τέσσερα χρόνια πολέμου και κατοχής, ο ΔΣΕ καλούσε το λαό να ξαναπάρει τα όπλα, ενώ ο κόσμος ήθελε να ξαναγυρίσει στις δουλειές και τις οικογένειές του, να ξαναχτίσει τα σπίτια του, να θρηνηήσει τους νεκρούς του και όχι να πολεμήσει τον ελληνικό στρατό που αν και δεν ήταν ξένη δύναμη κατοχής αντιπροσώπευε ένα εχθρικό κράτος καταστολής και διακρίσεων¹³⁹.

διατροφής, την επίλυση διάφορων κοινοτικών ζητημάτων μέσω λαϊκής αυτοδιοίκησης και δικαιοσύνης, την μερική απαλλοτρίωση τσιφλικιών και αναδιανομή τους, την παραχώρηση γης για προσωρινή καλλιέργεια σε ακτήμονες αγρότες, την προστασία του πληθυσμού από κλοπές, ληστείες και επιτάξεις. Επιπλέον ο αφοπλισμός και η διάλυση τμημάτων χωροφυλακής, το κάψιμο των φορολογικών καταλόγων από τις εφορίες και των επίσημων εγγράφων από τα κοινοτικά γραφεία σηματοδοτούσε την επανάσταση και τους νέους θεσμούς εξουσίας, την διάρρηξη των δεσμών που ένωναν την παραγωγή του τόπου με την κεντρική στατιστική και κρατική εξουσία. Στο Κουτσούμπος, ό.π., σελ. 54 και 76-77

¹³⁶ Βόγλης, ό.π., σελ. 51

¹³⁷ Βόγλης, ό.π., σελ. 85-86

¹³⁸ Βόγλης, ό.π., σελ. 308-316

¹³⁹ Βόγλης, ό.π., σελ. 296-297

Η ιδεολογία της δεξιάς, ο αντικομμουνισμός και η εαμική παρακαταθήκη

Το ιδεολογικό πνεύμα της εξουσίας των δεκαετιών του 1950 και του 1960 επηρεάζει δραστικά με την εξοντωτική για τα λαϊκά στρώματα οικονομική ανάπτυξη, με την φαύλη δημόσια διοίκηση, με το ανελεύθερο αστυνομοκρατούμενο κράτος των πιστοποιητικών κοινωνικών φρονημάτων και με την ευνοιοκρατία που διέπει η ταύτιση κράτους και κόμματος¹⁴⁰. Ήδη από τον Μεσοπόλεμο αρχίζει η επίσημη κρατική ιδεολογία να μετατρέπεται σε συστηματικό και θεσμοθετημένο αντικομμουνισμό. Οι μεγάλες απεργίες του καλοκαιριού του 1923 εξαιτίας της μείωσης κατά 30-40% των εργατικών ημερομίσθιων οδήγησαν σε βίαιη καταστολή, σε συλλήψεις απεργών, σε κατάργηση με νομοθετικό διάταγμα των εργατικών συνδικάτων και σε εξορίες και φυλακίσεις κομμουνιστών¹⁴¹. Τα νομοθετικά διατάγματα του 1924 «περί κατοχυρώσεως του δημοκρατικού πολιτεύματος» που επιτρεπόταν η δίκη από στρατοδικείο Αθηνών και η φυλάκιση όσων στρέφονταν με δηλώσεις τους εναντίον του πολιτεύματος και το διάταγμα «περί επιτροπών δημοσίας ασφαλείας», που είχε εκδοθεί για την καταπολέμηση της ληστείας, χρησιμοποιήθηκε τελικά εναντίον των κομμουνιστών αφού οποιοσδήποτε ύποπτος για πράξεις αντίθετες με τη δημόσια τάξη, την ειρήνη και την ασφάλεια του κράτους μπορούσε είτε να εξοριστεί είτε να απελαθεί χωρίς δίκη¹⁴². Ο δικτάτορας Πάγκαλος την περίοδο 1925-1926 με πρόσχημα την «κομμουνιστική απειλή» επιβάλλει αυστηρούς περιορισμούς. Στη συνέχεια σε νομοθετικό και πολιτικό επίπεδο, ο προστάτης της αστικής τάξεως και λαοφιλής Ελευθέριος Βενιζέλος ψηφίζει τον νόμο «περί προστασίας του κοινωνικού καθεστώτος» στις 25-7-1929, που προέβλεπε φυλακή ή εξορία για τους κομμουνιστές, διάλυση των κομμουνιστικών σωματείων και απαγόρευση των κομμουνιστικών συγκεντρώσεων¹⁴³. Με την επιβολή της δικτατορίας της 4ης Αυγούστου 1936, ο Ιωάννης Μεταξάς με την στήριξη και

¹⁴⁰ Μητάκος Γιάννης, «Οικονομικά και κοινωνικά αδιέξοδα στη δεκαετία του '60 και τάσεις υπέρβασής τους σε πολιτικό επίπεδο. Οι αγκυλώσεις μιας ανάπηρης καρέκλας», *Επιστημονικό συνέδριο, Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο 1945-1967*, Αθήνα, 1994, σελ. 700

¹⁴¹ Μπαχάρης Δημήτρης, «Μελετώντας τις απαρχές του αντικομμουνισμού τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1920 στην Ελλάδα», *Μνήμων*, 29, (2008), σελ. 178

¹⁴² Μπαχάρης Δημήτρης, *ό.π.*, σελ. 184-185

¹⁴³ Μελετόπουλος Μελέτης, *Ιδεολογία του δεξιού κράτους 1949-1967*, Αθήνα 1993, σελ. 35

ενίσχυση του βασιλιά Γεωργίου του Β΄ και των Ανακτόρων¹⁴⁴ ανέπτυξαν τον αντικομμουνισμό που αποτέλεσε κυρίαρχο ιδεολογικό συστατικό του καθεστώτος, κυρίαρχο πολιτικό λόγο και επίσημη κρατική θεωρία. Κατά την μεταξική περίοδο τα νησιά του Αιγίου υπήρξαν τόποι εξορίας για τους παραβάτες του κοινού ποινικού δικαίου (όπως οι πολυπληθείς περιπτώσεις ζωοκλοπής ή το λαθρεμπόριο καπνού και οι πάσης φύσεως κλοπές) αλλά και για τους εκτοπισμένους για πολιτικούς λόγους¹⁴⁵.

Η ανάλυση του λήμματος αντικομμουνισμός μπορεί να πάρει τρεις μορφές που είτε συνδυάζονται είτε δρούν αυτόνομα. Αρχικά συναντούμε την μορφή της ιδεολογίας η οποία εισχωρεί στην κοινωνία (στις κοινωνικές ομάδες, στους λόγους των πολιτικών και στο πανεπιστήμιο), ακολούθως υπάρχει η μορφή των κρατικών πολιτικών που στοχεύουν τον κομμουνισμό (νόμοι, διατάγματα, εξορίες και φυλακίσεις) και τέλος, παίρνει τη μορφή ενός «επιθετικού αντικομμουνισμού» ο οποίος χρησιμοποιεί φασιστικού τύπου ομάδες για να κυνηγήσει τους κομμουνιστές¹⁴⁶. Η αντιμετώπιση του «κομμουνιστικού κινδύνου» οδήγησε σε μια πανεθνική εκστρατεία ηθικής αρετής και αυταρχικής κατασταλτικής πολιτικής στην οποία τα σκληρά μέτρα κοινωνικού ελέγχου επεκτάθηκαν σε ολόκληρη την κοινωνική ζωή¹⁴⁷. Μαζί με τους κομμουνιστές, κάποιες κοινωνικές κατηγορίες πληθυσμού που θεωρήθηκε ότι αντιπροσώπευαν την κοινωνική διαφθορά και τον κοινωνικό εκφυλισμό (σωματέμποροι, χασικλήδες, πρεζάκηδες, μάγκες κλπ.), τέθηκαν υπό αστυνομική επιτήρηση, φυλακίστηκαν και εξορίστηκαν (π.χ. η εξορία των πρεζάκηδων και των χασικλήδων στην Ίο με διττό ρόλο την προφύλαξη της κοινωνίας και την φυσική τους εξόντωση)¹⁴⁸.

Στο μετεμφυλιακό κράτος το ιδεολογικό σύστημα πρόβαλε, εκτός από τον αντικομμουνισμό, μια πίστη σε προ-βιομηχανικές αξίες που υπηρετούσαν έναν τύπο πειθαρχημένης κοινωνίας με περιορισμένα ατομικά δικαιώματα και στηρίζονταν σε

¹⁴⁴ Μελετόπουλος Μελέτης, *Ιδεολογία του δεξιού κράτους*, ό.π., σελ. 55, 63, 70 και 83.

¹⁴⁵ Αναστασόπουλος, ό.π., σελ. 450-451

¹⁴⁶ Μπαχάρας, ό.π., σελ. 176

¹⁴⁷ Συγκεκριμένα, «επιτήρηση δραστηριοτήτων αναψυχής και χώρων συνάθροισης, επιβολή λογοκρισίας στις τέχνες και στα γράμματα όπως για παράδειγμα στα ρεμπέτικα, απαγόρευση οργανώσεων δημοσίων χορευτικών εκδηλώσεων και η χρήση μουσικών οργάνων, περιορισμός των ωρών λειτουργίας θεάτρων και κινηματογράφων, δίωξη «θορυβωδών» παιχνιδιών στα καφενεία και στους δημόσιους χώρους όπως και δίωξη των λατερνατζήδων, γραμμοφωνατζήδων και πλανόδιων μουσικών από πολυσύχναστους χώρους, επιτήρηση και επίβλεψη της τήρησης του ωραρίου σε καφενεία, ταβέρνες, οينوπωλεία και χαμαιτυπεία-πορνεία, κλείσιμο τεκέδων, καφέ-αμαν και χασισοποτεϊών». Στο Ζαϊμάκης Γιάννης, *Καταγώγια ακμάζοντα*, Αθήνα, 1999, σελ. 133-135. Ειδικότερα για τους τεκέδες στο ίδιο, σελ. 217 και για τα καφέ αμάν, σελ. 140-148.

¹⁴⁸ Ζαϊμάκης, ό.π., σελ. 133

έννοιες όπως πατρίδα-θρησκεία-οικογένεια, στρατός, Βασιλιάς, εργασία, αποταμίευση, ιδιοκτησία, πειθαρχία, καθήκον¹⁴⁹. Επι παραδείγματι, στο μελόδραμα ο *Μεθύστακας* του Γιώργου Τζαβέλλα, ο Δημήτρης Χόρν υποδύεται τον γιό του εργοστασιάρχη που ερωτεύεται την πτωχή πλην τίμια κοπέλα. Αυτό ειδικότερα αποτελεί και το ιδανικό μοντέλο του νέου εργοστασιάρχη-επιχειρηματία που μαζί με τις εκσυγχρονιστικές ιδέες φέρνει την ανθρωπιά στις εργασιακές σχέσεις στο πλαίσιο και τη σταθεροποίηση του καθεστώτος, καθώς τα κομμουνιστικά συνδικάτα δεν θα περνούσαν από τον φακό της λογοκρισίας¹⁵⁰. Αδελφική έννοια που συγκεράζει τις ανωτέρω παραδοσιακές συντηρητικές αξίες με τον αντικομμουνισμό ήταν η εθνικοφροσύνη. Ήταν απότοκο του Εμφυλίου και απέκτησε σαφές κομματικό χρώμα στο λόγο της Δεξιάς μετά το 1950 για να συνεχιστεί και μέσα στη δεκαετία του 1960¹⁵¹. Η έννοια της εθνικοφροσύνης βασίστηκε στην προσήλωση στα «εθνικά ιδεώδη» («ελληνοχριστιανικός πολιτισμός» και κατάλοιπα της Μεγάλης Ιδέας), τη διαρκή επαγρύπνηση απέναντι στον κατεξοχήν εθνικό κίνδυνο, εξωτερικό και εσωτερικό, τον κομμουνισμό («σλαβικός κίνδυνος») και στην υπέρβαση των ταξικών αντιθέσεων χάριν της εθνικής ενότητας¹⁵². Ο κόσμος οργανώνεται στα δίπολο «πας μη εθνικόφρων είναι κομμουνιστής», εξωτερικός εχθρός και αντεθνικό στοιχείο που του αξίζει τρομοκρατία και θάνατος¹⁵³. Κυρίαρχη επί δύο δεκαετίες αυτή η ιδεολογία του τρόμου, του φόβου και της ενοχοποίησης προστάζει, εγκαλεί, προτρέπει, πειθαναγκάζει, διαμορφώνει τις νόρμες του καλού και του κακού και θεσπίζει τα πρότυπα συμπεριφοράς και αξιών¹⁵⁴. Δημιουργήθηκε έτσι ένα πλαίσιο διώξεων και καταστολής, με την θέσπιση του Γ΄ Ψηφίσματος (18/6/1946), του νομοθετικού διατάγματος της 4/5/1946, του αναγκαστικού νόμου 509 (27/12/1947), το συμπλήρωμά του ο αναγκαστικός νόμος 375 περί κατασκοπείας και πλήθος άλλων

¹⁴⁹ Μελετόπουλος, ό.π., σελ. 39

¹⁵⁰ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, Θεσσαλονίκη, 1994, σελ. 78

¹⁵¹ Μπουρνάζος Στρατής, «Το κράτος των εθνικοφρόνων: αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές», στο Χατζηιωσήφ Χρήστος-Κατσιαμπούρα Γιάννα, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση 1945-1952*, τόμος Δ΄, Αθήνα 2009, σελ. 11

¹⁵² Στεφανίδης Ιωάννης, «...Η δημοκρατία δυσχερής; Η ανάπτυξη των μηχανισμών του «αντικομμουνιστικού αγώνος» 1958-1961». *Μνήμων*, 29, (2008), σελ. 200

¹⁵³ Ελεφάντης Άγγελος, «Εθνικοφροσύνη: Η ιδεολογία του τρόμου και της ενοχοποίησης», Επιστημονικό συνέδριο, *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο 1945-1967*, Αθήνα, 1994, σελ. 648-650

¹⁵⁴ Ελεφάντης, ό.π., σελ.651

νόμων και ψηφισμάτων¹⁵⁵. Επιστρέφοντας στον Μισέλ Φουκώ τονίζουμε ότι η «τέχνη της διακυβέρνησης» είναι μια τεχνολογία εξουσίας που έχει στο επίκεντρό της τη διαχείριση του πληθυσμού και συνδέεται με τεχνικές πειθάρχησης και μηχανισμούς ασφαλείας¹⁵⁶.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 που γυρίζονταν η *Μαγική Πόλη* του Νίκου Κούνδουρου γίνονται οι καταστροφικοί σεισμοί στην Κεφαλονιά και ο Κούνδουρος διακόπτει τα γυρίσματα και με το συνεργείο του, φτάνει στον τόπο της καταστροφής καταγράφοντας συγκλονιστικές σκηνές¹⁵⁷. Αυτό το υλικό κατασχέθηκε από το υπουργείο Προεδρίας (τότε βρίσκονταν στην εξουσία ο στρατάρχης Παπάγος) με την δικαιολογία πως οι ωμές σκηνές θα έβλαπταν την ανερχόμενη τουριστική ελληνική βιομηχανία¹⁵⁸. Ο Νίκος Κούνδουρος θυμάται: «Όπως οι επαρχιώτες που συνέρρευαν στην Αθήνα λόγω εμφυλίου φοβόταν τους χαφιέδες, έτσι και ο πνευματικός κόσμος ζήτην πανικόβλητος από το φόβο του κράτους, της πολιτείας, του Παπάγου και των δεξιών κυβερνήσεων»¹⁵⁹. Δύο χρόνια αργότερα, το 1956, η κρατική εξουσία θα ανησυχούσε πάλι με τον Νίκο Κούνδουρο λόγω της κορυφαίας ταινίας του *ο Δράκος*, ενός υπαρξιακού δράματος, μιας αλληγορίας της μετεμφυλιακής ελληνικής κοινωνίας με νουάρ αισθητική¹⁶⁰. Ο σκηνοθέτης αφηγείται: «Η έννοια της ταινίας είναι ο υπόκοσμος, δηλώνοντας ότι η Ελλάδα όλη εδώ εκπροσωπείται, σ' αυτόν τον άνθρωπο με ψυχή, γιατί όλος ο υπόκοσμος ήταν ο άνθρωπος με τα ντέρτια, με καημούς, με αναστεναγμούς. Αυτήν την Ελλάδα ήθελα να δείξω εγώ, την άλλη την χαρίζω στη

¹⁵⁵ Νίκος Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση 1922-1974. Όψεις της ελληνικής εμπειρίας.*, Αθήνα 1986, σελ. 447-523. Ακόμη, «Περιλαμβάνουν θεσμικά, την απαγόρευση λειτουργίας του ΚΚΕ και των προσκείμενων πολιτικών ή άλλων σχηματισμών, την απαγόρευση διαδηλώσεων, την απόταξη στρατιωτικών και απόλυση δημοσίων υπαλλήλων που έλαβαν μέρος στην «κομμουνιστική ανταρσία» και την διοικητική εκτόπιση και δίωξη ατόμων που ήταν ύποπτα για ενέργειες που θα βάλουν κατά της δημόσιας τάξης και ασφάλειας με την παράλληλη επανίδρυση στρατοπέδων συγκέντρωσης σε ξερονήσια. Επιπλέον προέβλεπαν την ισόβια κάθειρξη ή τη θανατική καταδίκη για πληθώρα αδικημάτων, την πραγματοποίηση ερευνών σε σπίτια καθ' όλη την διάρκεια του 24ώρου, την επιβολή περιορισμών στην ελεύθερη κυκλοφορία, την στέρηση της ιθαγένειας και την δήμευση των περιουσιών των «συμμοριτών», την απαγόρευση κυκλοφορίας αριστερών εφημερίδων και εντύπων (όπως ο Ριζοσπάστης, ο Ρίζος της Δευτέρας, η Ελεύθερη Ελλάδα, η Κομμουνιστική Επιθεώρηση και πολλές τοπικές εκδόσεις ανά την Ελλάδα) και συνακόλουθα τον περιορισμό στην ελευθερία της έκφρασης και του τύπου. Ακόμη την αυθαίρετη ποινικοποίηση του φρονήματος η οποία άνοιγε την κερκόπορτα για την ευρεία χρήση των «δηλώσεων μετανόιας» και των «πιστοποιητικών κοινωνικών φρονημάτων» για τον έλεγχο της νομιμοφροσύνης των πολιτών» Στο Μπουρνάζος, ό.π., σελ. 13-15

¹⁵⁶ Βόγλης, ό.π., σελ. 37

¹⁵⁷ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, 1999, σελ. 193

¹⁵⁸ Σολδάτος, ό.π., σελ. 193-194

¹⁵⁹ Ντοκιμαντέρ παραγωγής ΕΡΤ, 2009, «Νίκος Κούνδουρος, Η Αθήνα το '50», <https://www.youtube.com/watch?v=wZLExQODcs4>, 1/5/2018

¹⁶⁰ Σολδάτος, ό.π., σελ. 194

*Βουγιουκλάκη και στον Φίνο»*¹⁶¹. Μετά την εμπορική αποτυχία του *Δράκου* ο Κούνδουρος δυσκολεύτηκε να κάνει την επόμενη ταινία του ώσπου επανήλθε τέσσερα χρόνια αργότερα με τους *Παράνομους* (1959), μια ταινία με ευθείς αναφορές στον εμφύλιο πόλεμο με αντάρτες, φυγόδικους και κατοχική ιστορία εκδίκησης σε μια περίοδο έντονης λογοκρισίας από τους καταπιεστικούς κρατικούς, αλλά και τους βίαιους παρακρατικούς, μηχανισμούς που οδήγησε στην απαγόρευσή της και την εξαφάνισή της από τις αίθουσες για χρόνια¹⁶². Οι παγίδες της λογοκρισίας, που στην καλύτερη περίπτωση, βγάζει συστηματικά το «Ακατάλληλον δι' ανηλίκους» σε ταινίες με θέματα την Αντίσταση ή την κριτική κοινωνική αναφορά, η επιβολή του παραγωγού και η ανεπάρκεια των τεχνικών μέσων¹⁶³ δεν άφηναν πολλά περιθώρια για πνευματικές και αισθητικές αναζητήσεις. «*Η λογοκρισία εξακολουθούσε να είναι ασύδοτη και να επεμβαίνει καταλυτικά κάθε φορά που έκρινε πως η έννομη τάξη κινδύνευε από το έργο κάποιων συγγραφέων ή κάποιων σκηνοθετών που θα τολμούσαν να παρεκκλίνουν από τα αυστηρά όρια που καθόριζε η εθνοπροσύνη των κυβερνώντων*», γράφει ο σκηνοθέτης Ντίνος Δημόπουλος¹⁶⁴. Στο μετεμφυλιακό καθεστώς έκτακτης ανάγκης, το εθνικό κράτος εμφανίστηκε ως ο πραγματικός φορέας επαγγελματικής και κοινωνικής ολοκλήρωσης και ως καταξιωμένη συμβολική ενότητα που δημιουργούσε μια συλλογική ταυτότητα¹⁶⁵. Σ' ένα διεθνές πλαίσιο Ψυχρού πολέμου η δημοκρατία ελέγχονταν, είχε όρια και πολιτικές συντεταγμένες που απέκλειαν αριστερές παρεκκλίσεις σε ένα υπανάπτυκτο αστικό κοινοβουλευτικό καθεστώς περικυκλωμένο από κράτη του υπαρκτού σοσιαλισμού. Στην αρχή της ταινίας ο *Δράκος* ένας μικροαστός υπάλληλος τραπέζης δίνει πρωτοχρονιάτικες ευχές στον συνάδελφό του αναδεικνύοντας παράλληλα μια εικόνα της μετεμφυλιακής και μεταπολεμικής κατάστασης: «*Χρόνια πολλά κύριε Θωμά. Είθε να δώσει ο θεός να ησυχάσει αυτός ο κόσμος. Να βάλουν μυαλό και εκείνη οι μεγάλοι, να αφήσουνε τον κοσμάκη να βγάζει ήσυχα το ψωμάκι του. Υδρογόνο ο αμερικάνος, οξυγόνο ο ρώσος, ουράνιο ο αμερικάνος, κοτρόνιο ο ρώσος. Για να εξασφαλίσει λείει την ειρήνη, και όσο για τον κακομοίρη τον ρωμό...*».

¹⁶¹ Ντοκιμαντέρ παραγωγής ΕΡΤ, 2009, «Νίκος Κούνδουρος, Η Αθήνα το '50», <https://www.youtube.com/watch?v=wZLExQQDcs4>, 1/5/2018

¹⁶² Σολδάτος, ό.π., σελ. 199 -201

¹⁶³ Συλλογικό, *Ντίνος Δημόπουλος*, Αθήνα, 2001, σελ. 11

¹⁶⁴ Συλλογικό, *Ντίνος Δημόπουλος*, ό.π., σελ. 12

¹⁶⁵ Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, *Κράτος, Κοινωνία, Εργασία στη Μεταπολεμική Ελλάδα*, Αθήνα, 1987, σελ. 32

Ο κομμουνισμός προβάλλεται ως ένα σύστημα αξιών αντίθετο προς τις ελληνοχριστιανικές αξίες και το ΚΚΕ εμφανίζεται ως κατεξοχήν όργανο των ξένων συμφερόντων, εγγενώς αντεθνικό. Οι αντάρτες ταυτίζονταν με την εξωτερική απειλή, την προδοσία και τον σλαβισμό, με το έγκλημα και την «κληστική» βία και με την ασθένεια (καθότι ο κομμουνισμός περιγράφονταν ως μόλυνση)¹⁶⁶. Η μανιχαϊστική και εμμονική ταύτιση του κομμουνισμού με το «κακό» και του δυτικού κόσμου, των Η.Π.Α¹⁶⁷ και μιας «τυπικής» Δημοκρατίας με το «καλό» δίνει το στίγμα. Με την πρόσθεση των διώξεων και των εκτελέσεων, των τόπων εξορίας και «διαπαιδαγωγήσεως», της αστυνομοκρατίας και στρατοκρατίας, των φακέλων και των πιστοποιητικών κοινωνικών φρονημάτων η εικόνα συμπληρώνεται¹⁶⁸. Μετά την λήξη του Εμφυλίου και την ήττα του ΔΣΕ τα «έκτακτα μέτρα» και η «έκτακτη νομοθεσία» θα παραμείνουν ενεργά, με το Σύνταγμα και το «Παρασύνταγμα» του 1952 θα επινοηθεί η «θεωρία του διαρκούς εμφυλίου πολέμου», που θα ισχύσει μέχρι και το 1962 και θα ενεργοποιηθεί ο μεταξικός νόμος 375/1936 περί κατασκοπείας μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '60 με αποτέλεσμα τις συλλήψεις και εκτελέσεις στελεχών και ηγετών¹⁶⁹ του ΚΚΕ¹⁷⁰. Συγκεκριμένα, στο διάγγελμα του Κωνσταντίνου την 1η Ιανουαρίου του 1966 ο κομμουνισμός χαρακτηρίζονταν ως «μίασμα», χαρακτηρισμό που ο θρήσκος Βασιλιάς Παύλος είχε χρησιμοποιήσει 13 χρόνια νωρίτερα σε δικό του λόγο¹⁷¹. Η κυβερνητική πολιτική της Δεξιάς είτε με την κυβέρνηση του «Ελληνικού Συναγερμού» υπό τον Στρατάρχη Παπάγο το 1952 είτε με την άνοδο του Κωνσταντίνου Καραμανλή το 1955 και αργότερα με την ΕΡΕ (Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση) δεν μεταβάλλεται ουσιαστικά: οικονομική ανάπτυξη,

¹⁶⁶ Μπουρνάζος, ό.π., σελ. 17-19

¹⁶⁷ «Ο Ψυχρός Πόλεμος, λέει ο Χάρν Τρούμαν, κηρύσσοντας την έναρξη της προπαγανδιστικής «Εκστρατείας της Αλήθειας» τον Απρίλιο του 1950 είναι ένας πόλεμος για τον «νου των ανθρώπων». Στην Ελλάδα η ίδρυση της ΚΥΠ με άμεση εμπλοκή της CIA το 1953, οι «ψυχολογικές ενέργειες» του ΓΕΣ, ο προπαγανδιστικός αντικομμουνιστικός λόγος, η έκδοση και το σπονσοράρισμα εντύπων, η παραγωγή ταινιών, τα προγράμματα μετάφρασης αμερικανικών βιβλίων, η ίδρυση βιβλιοθηκών, οι υποτροφίες πανεπιστημιακών Fulbright, τα σεμινάρια Foreign Leader Program για «φερέλπιδες» πολιτικούς, τα προγράμματα «ψυχολογικού πολέμου» για κρατούμενους κομμουνιστές και ο ελληνικός κλάδος του παραστρατιωτικού δικτύου της CIA Stay Behind με όνομα Κόκκινη Προβιά με όργανα τον Λόχο Ορεινών Καταδρομών και τον ΙΔΕΑ δείχνουν την τάση του «ψυχολογικού πολέμου» που οραματίστηκε η εξωτερική πολιτική των ΗΠΑ». Στο Μπουρνάζος, ό.π., σελ. 36-46

¹⁶⁸ Μελετόπουλος, ό.π., σελ. 59

¹⁶⁹ Εκτελέσεις όπως των Ν. Μπελογιάννη, Δ. Μπάτση, Ν. Καλούμενου και Η. Αργυριάδη στις 30 Μαρτίου του 1952 και του Ν. Πλουμπίδη στις 14 Αυγούστου του 1954.

¹⁷⁰ Μπουρνάζος, ό.π., σελ. 34

¹⁷¹ Μελετόπουλος, ό.π., σελ. 82

εσωτερική καταστολή και κρατική τρομοκρατία υπό τον φόβο του «κομμουνιστικού κινδύνου»¹⁷².

Ο μηχανισμός που επεξεργαζόταν την πολιτική του παρακράτους¹⁷³, ιδεολογική και οργανωτική, ήταν η Υπηρεσία Πληροφοριών του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβερνήσεως, η Κρατική Υπηρεσία Πληροφοριών (Κ.Υ.Π.) και το κλιμάκιο της Υπηρεσίας Πληροφοριών Προεδρίας της Κυβερνήσεως παρά τω Υπουργείο Βορείου Ελλάδος με επικεφαλείς τον ειδικό σύμβουλο στρατηγό Ν. Γωγούση, τον υποστράτηγο Α. Νάτσινα και τον ταγματάρχη Χ. Κωστάκη, οι οποίοι αποτελούσαν ηγέτες του ΙΔΕΑ (Ιερή Δέσμη Ελλήνων Αξιωματικών) της ιδρυθείσας το 1944 μυστικής οργάνωσης του στρατού για την αντιμετώπιση του κομμουνιστικού κινδύνου μέσα στο στράτευμα αλλά με φιλοδοξία την επιβολή φασιστικής στρατοκρατικής δικτατορίας στη χώρα¹⁷⁴. Η επιτυχία της νοθείας των εκλογών του 1961 μέσω του σχεδίου με την κωδική ονομασία «Περικλής» (σχεδιασμού Γεωργαλά και συντονισμού Γ. Παπαδόπουλου) είχε σαν αποτέλεσμα την νίκη της ΕΡΕ¹⁷⁵. Με την άνοδο του Κέντρου στην εξουσία τον Φεβρουάριο του 1964 το μεγαλύτερο μέρος του αρχείου της ΚΥΠ, της Υπηρεσίας πληροφοριών της Ασφάλειας και της Υπηρεσίας του Γωγούση καταστράφηκε και ένα άλλο μέρος κρύφτηκε, ενώ σχεδόν όλες παρακρατικές οργανώσεις, ελλείψει κρατικής χρηματοδότησης και αστυνομικής προστασίας, διαλύθηκαν νομικά¹⁷⁶. Το κλίμα που διαμορφώνεται τη δεκαετία του '60 με την άνοδο της Αριστεράς, το κίνημα των Λαμπράκηδων, τη συσπείρωση

¹⁷² Μελετόπουλος, ό.π., σελ. 87

¹⁷³ «Έργο του παρακρατικού επιτελείου ήταν η αντικομμουνιστική προπαγάνδα και η ιδεολογικοπολιτική διαφώτιση του στρατού και των σωμάτων ασφαλείας, η φιλοκυβερνητική προπαγάνδα μέσω του ραδιοφώνου και των εφημερίδων, προσέγγιση κριτικών θεάτρου, κινηματογράφου και βιβλίων, η έκδοση και κυκλοφορία κάθε μορφής αντικομμουνιστικών ή άλλων εντύπων ανώνυμα ή με ψεύτικα ονόματα, η προπαγανδιστική και διαφωτιστική εκστρατεία των παρακρατικών οργανώσεων, τακτικές «αυθόρμητων» αντισυγκεντρώσεων επ' αμοιβή «αγανακτισμένων πολιτών» εμπνεύσεως Γεωργαλά (σε μία από αυτές τις οργανωμένες αντισυγκεντρώσεις, στις 23 Μαΐου του 1963 στη Θεσσαλονίκη, δολοφονήθηκε ο βουλευτής της ΕΔΑ Γρηγόρης Λαμπράκης) καθώς και η προβολή της δραστηριότητας των ελεγχόμενων οργανώσεων της στους ελληνικούς θύλακες στο εξωτερικό και τη σχετική διαφώτιση της ξένης κοινής γνώμης περί των τεκταινόμενων στην Ελλάδα.» Αναλυτικά, στο Λεντάκης Ανδρέας, *Παρακρατικές οργανώσεις και 21η Απριλίου*, σελ. 42

¹⁷⁴ Λεντάκης Ανδρέας, *Παρακρατικές οργανώσεις και 21η Απριλίου*, Αθήνα, 1975, σελ. 40-41

¹⁷⁵ «Το σχέδιο περιελάμβανε ψυχολογική βία με κλήσεις στα τμήματα, συστάσεις, απειλές ξυλοδαρμού και εκτοπίσεως, συλλήψεις, παρακολούθησεις, φυσική βία με ξυλοδαρμούς, βασανιστήρια, πυροβολισμούς και μαχαιρώματα, εκτεταμένη νοθεία με διπλοψηφίες, ανύπαρκτους ψηφοφόρους, παράνομες εγγραφές σε εκλογικούς καταλόγους, χωριστή ψήφο του στρατού (έβγαλε 96% υπέρ της ΕΡΕ η κάλπη) και χρήση της απογραφής του 1951 αντί αυτής του 1961 για να υπάρχει μια πλασματική εικόνα του νόμιμου πληθυσμού.» Στο Λεντάκης, ό.π., σελ. 47-49

¹⁷⁶ Λεντάκης, ό.π., σελ. 121

καλλιτεχνών-διανοούμενων γύρω από το περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης και γενικότερα η στροφή στην «πραγματικότητα» είτε του παρόντος είτε του παρελθόντος¹⁷⁷ δεν άλλαζε τους μηχανισμούς της λογοκρισίας. Για παράδειγμα στην ταινία *Συνοικία το όνειρο* του Αλέκου Αλεξανδράκη κόπηκαν πολλές σκηνές καθώς δεν ταίριαζαν με την εθνική εικόνα της ευημερούσας Ελλάδος που ήθελε να δείξει η κυβέρνηση Καραμανλή. Τα σημεία που κόπηκαν από την ταινία εστιάζονταν στην προσπάθεια της λογοκρισίας να μην φαίνεται ότι αυτή η προσφυγική εξαθλιωμένη φτωχογειτονιά του Ασύρματος βρίσκεται στην Αθήνα¹⁷⁸. Επιπροσθέτως κόπηκε μια σκηνή όπου ένας εργάτης προσπαθούσε να πείσει αυτούς που ασχολούνταν με παρανομίες στη συνοικία, ότι μόνο αν ενωθούν συλλογικά μπορούν να τα καταφέρουν να αλλάξουν την ζωή τους και ακόμη, η πετσοκομμένη σκηνή (διάρκειας λίγων δευτερολέπτων), όπου ένα τσούρμο από πιτσιρίκια κυνηγεί και πειράζει ένα τρελό, δημιούργησε έντονη δυσφορία στη λογοκρισία, διότι «οι τρελοί είναι στα άστυλα, δεν είναι στους δρόμους στην Ελλάδα»¹⁷⁹. Αν και το παρακράτος χτυπήθηκε και εν μέρει ξηλώθηκε, δεν έπαψε να υφίσταται ιδιαίτερα στον καταλυτικό και φιλόξενο μηχανισμό του στρατεύματος και των Σωμάτων Ασφαλείας.

Ο μαχόμενος στρατός εκφράζει το έθνος στον αγώνα κατά του κομμουνισμού και οργανώνει την αντικομμουνιστική δράση σε συνεργασία με τη Χωροφυλακή, την Αστυνομία και με παραστρατιωτικά σώματα ΜΑΥ-ΜΑΔ¹⁸⁰. Από την περίοδο της Κατοχής η άνοδος της Αριστεράς, με το δημοκρατικό της πρόγραμμα περί κοινωνικής δικαιοσύνης και δημοκρατικής μεταρρύθμισης, δημιούργησε τις συνθήκες για την άνοδο του φασισμού δηλαδή μιας προληπτικής αντεπανάστασης, από πλευράς των αστών και των ωφελημένων της Κατοχής, με τη μορφή φασιστικών μαζικών κινητοποιήσεων¹⁸¹. Όργανά της ήταν οι μαζικές οργανώσεις των Ταγμάτων Ασφαλείας¹⁸², των αντεαμικών αντάρτικων σωμάτων του ΕΔΕΣ με αρχηγό τον

¹⁷⁷ Λαμπρινός Φώτος, «Κινηματογράφος, Η εποχή της καταξίωσης», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού (1770-2000)*, τόμος 9, Αθήνα 2003, σελ.223

¹⁷⁸ Συνέντευξη του Αλέκου Αλεξανδράκη στην εκπομπή της ET1 Νυχτερινός Επισκέπτης (1996), <https://www.youtube.com/watch?v=L2vGqj6kKJU>, 2/5/2018

¹⁷⁹ Συνέντευξη του Αλέκου Αλεξανδράκη, ό.π.

¹⁸⁰ Οι βοηθητικές ομάδες εθνοφυλάκων Μονάδες Ασφαλείας Υπαίθρου και οι Μονάδες Αποσπασμάτων Διώξεως συγκροτήθηκαν από τον στρατό και στελεχώθηκαν με ακραίους αξιωματικούς το φθινόπωρο του 1946 προσελκύοντας πολλούς χίτες.

¹⁸¹ Μαρκέτος Σπύρος, «Η ελληνική Άκρα Δεξιά τη δεκαετία του '40», στο Χατζηιωσήφ Χρήστος-Κατσιαμπούρα Γιάννα, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση 1945-1952*, τόμος Δ', Αθήνα 2009, σελ. 290-291

¹⁸² «Για τα τάγματα στρατολογούνταν κυρίως «λούμπεν» τυχοδιωκτικά στοιχεία από τα μεγάλα αστικά κέντρα και ορεινά χωριά, «εγκληματικοί τύποι» με σκοπό το ξεκαθάρισμα προσωπικών διαφορών και

Ναπολέοντα Ζέρβα, η οργάνωση Χ του διαβόητου στρατηγού Γρίβα¹⁸³, η Εθνικοκοινωνική Επανάσταση, η ΡΑΝ κ.α., οι οποίες είχαν κοινές ιδεολογικές σταθερές (τον αντικομμουνισμό, τον αντιδημοκρατισμό, τον μοναρχοφασισμό, την βασιλοφροσύνη ως ενωτικό και σταθεροποιητικό παράγοντα και τον σωβινιστικό εθνικισμό) και στηρίζονταν στην ξένη στρατιωτική και οικονομική βοήθεια. Μετά την απελευθέρωση αυτές οι συσχετιζόμενες ομάδες μεταχειρίστηκαν ευνοϊκά με «ποινές-χάδια», αποκαταστάθηκαν και εντάχθηκαν στον «εθνικό κορμό»¹⁸⁴. Στο μεταπολεμικό και μετεμφυλιακό κράτος η ενσωμάτωση και επανένταξή τους έγινε αντιληπτή σαν μια ανομολόγητη λειτουργική αναγκαιότητα, μια σιωπηλή άφεση αμαρτιών για την οποία καλύτερα θα ήταν να μην μιλάει κανείς δημόσια ενώ, η επανεμφάνισή τους ήταν ορατή στο καραμανλικό παρακράτος¹⁸⁵.

Σε ιδεολογικό επίπεδο σοβαρή είναι η συνεισφορά στον αντικομμουνιστικό αγώνα των πνευματικών ιδρυμάτων (Ακαδημία Αθηνών, ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα, σχολεία)¹⁸⁶. Οι αξίες που εμπεριέχονται στο τρίπτυχο «Πατρίς-Θρησκεία-Οικογένεια» αποτελούσαν τη σπονδυλική στήλη του ιδεολογικού κορμού, πάνω στον οποίο στηρίχτηκε ο εκπαιδευτικός θεσμός, συνδεδεμένος με την εμμονή στη θρησκευτική, εθνική και ηθική διαπαιδαγώγηση¹⁸⁷. Το παλιό και δοκιμασμένο ιδεολόγημα του ελληνοχριστιανισμού, ταυτίζονταν μ' έναν ιδιόμορφο θρησκευτικό ιδεαλισμό και θεωρούνταν ο κατάλληλος αμυντικός μηχανισμός απέναντι στην «απειλή» του υλισμού και την αθεΐα του κομμουνισμού¹⁸⁸. Ακόμη, ο ρόλος της Εκκλησίας ήταν σημαντικός, με τα κηρύγματα από άμβωνος για το φόβο του Θεού,

τον ατομικό πλουτισμό, μαυραγορίτες, δωσίλογοι αντιαμικοί εθελοντές και «πατριώτες» αξιωματικοί, μέλη συντηρητικών κοινοτήτων της μικροαστικής τάξης και εξαθλιωμένες μάζες χωρίς άλλα μέσα βιοπορισμού». Στο Κωστόπουλος Τάσος, *Η αυτολογοκριμένη μνήμη, Τα τάγματα ασφαλείας και η μεταπολεμική εθνοφροσύνη*, Αθήνα, 2005, σελ. 15-40

¹⁸³ «Με την απελευθέρωση, η οργάνωση μαζικοποιήθηκε (πρώην συνεργάτες των Γερμανών, καταδότες, κουκουλοφόροι, γερμανοτσολιάδες, μικροαστοί, κακοποιοί, στρατιωτικά στελέχη, μικροαγρότες και απόκληροι των πόλεων), στηρίζονταν από το κρατικό μηχανισμό και με άτακτες ομάδες και συμμορίες κρούσης καταδίωκαν αριστερούς και αντιβασιλικούς, σταματούσαν κινητοποιήσεις και συγκεντρώσεις, καταργούσαν τις διοικήσεις των εργατικών σωματείων, κατέστρεφαν τυπογραφεία και εφημερίδες, λήστευαν, φυλάκιζαν, βασάνιζαν και δολοφονούσαν.». Στο Μαρκέτος Σπύρος, *ό.π.*, σελ. 298-305

¹⁸⁴ Κωστόπουλος, *ό.π.*, σελ. 63-64

¹⁸⁵ Κωστόπουλος, *ό.π.*, σελ. 87-89

¹⁸⁶ Νούτσος Χαράλαμπος, «Το σχολείο της «εθνοφροσύνης» (1945-1952)», στο Χατζηιωσήφ Χρήστος-Κατσιαμπούρα Γιάννα, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση 1945-1952*, Αθήνα 2009, σελ. 109-131

¹⁸⁷ Καρακατσάνη Δέσποινα, «Το μάθημα πολιτικής διαπαιδαγώγησης στην μεταπολεμική Ελλάδα, Η «Αγωγή του Πολίτου», *Μνήμων*, 20(1998), σελ. 134

¹⁸⁸ Καρακατσάνη, *ό.π.*, σελ. 134-135

την αφοσίωση στο δόγμα της Ορθοδοξίας, την πίστη στη Θεία Πρόνοια, την προσήλωση στην παράδοση και την αγάπη στη πατρίδα, με την μορφή μιας «χριστιανικής οικογένειας αδελφών» και την προσπάθεια διαμόρφωσης «συνειδητών χριστιανών Ορθόδοξων και Ελλήνων πατριωτών»¹⁸⁹. Σημαντική ήταν η συνεισφορά σ' αυτή την κατεύθυνση των παραεκκλησιαστικών οργανώσεων (χαρακτηριστικό παράδειγμα η αδελφότητα θεολόγων «Η Ζωή» με το εκτεταμένο δίκτυο αδελφών σωματείων της)¹⁹⁰, των Προσκόπων και των «στρατευμένων» φιλανθρωπικών ιδρυμάτων (όπως η «Πρόνοια Συμμοριοπλήκτων» η «Φανέλλα του Στρατιώτου», η «Ελληνική Μέριμνα» και η «Βασιλική Πρόνοια» με την συμβολή της Βασίλισσας Φρειδερίκης¹⁹¹ για να αποφευχθεί το κομμουνιστικό «παιδομάζωμα», να αναπτυχθεί η πολύπαθη και κατεστραμμένη ύπαιθρος με κοινωφελή έργα και να βελτιωθεί η γεωργία και η κτηνοτροφία με προγράμματα κατάρτισης και επιμόρφωσης)¹⁹².

Ακόμη πληθώρα νεοφασιστικών οργανώσεων δρούσαν στις μάζες της Νεολαίας (μαθητικής, εξωμαθητικής, εργαζόμενης, αγροτικής) με σκοπό τον προσεταιρισμό και εκφασισμό των νέων, τη μαζική ένταξη στις οργανώσεις-τάγματα, τη φασιστική τους διαπαιδαγώγηση και τη στρατιωτική τους οργάνωση και δράση¹⁹³. Η σημαντικότερη οργάνωση είναι η ΟΕΝ (Οργάνωση Εθνικής Νεολαίας) και το παρακλάδι της ΣΕΝ (Σώμα Ελπιδοφόρων Νέων), πιστό αντίγραφο της ΕΟΝ του Μεταξά, οι φασίστες Άλκιμοι και η Βασιλική Νεολαία¹⁹⁴. Στο χώρο της φοιτητικής νεολαίας δρούσαν, με την υποστήριξη της ΕΡΕ, το όργανό της η ΕΚΟΦ (Εθνική Κοινωνική Οργάνωση Φοιτητών) με παρακλάδια την Κίνηση Φοιτητών δια την Ειρήνη, την Ελευθερία και την Δημοκρατία με σκοπό την αποδιοργάνωση και τον εκφασισμό του σπουδαστικού κινήματος, το διχασμό των φοιτητών, την άλωση ή την αδρανοποίηση των φοιτητικών συλλόγων, την επίθεση κατά των σπουδαστικών συγκεντρώσεων και εκδηλώσεων¹⁹⁵.

¹⁸⁹ Καρακατσάνη, ό.π., σελ. 135

¹⁹⁰ «Κατηχητικά, φοιτητικά, επιστημονικά, εκπαιδευτικά και εργατικά σωματεία, γυναικείες αδελφότητες, φοιτητικά οικοτροφεία, νυχτερινά σχολεία και βιβλιοθήκες». Στο Μπουρνάζος, ό.π., σελ. 27-32

¹⁹¹ Η Φρειδερίκη του Αννόβερου (1917-1981) ως βασίλισσα και βασιλομήτωρ ήταν αυταρχική και εξουσιομανής. Η ενεργή της συμμετοχή, η υπέρβαση του συνταγματικά καθορισμένου ρόλου της και η σύνδεσή της με έντονα αντιδημοκρατικά στοιχεία δημιουργούσαν προβλήματα.

¹⁹² Μαργαρίτης Γιώργος, *Η Ιστορία του Ελληνικού Εμφύλιου Πολέμου*, Αθήνα 2001, σελ. 605-614

¹⁹³ Λεντάκης Ανδρέας, *Παρακρατικές οργανώσεις και 21 η Απριλίου*, Αθήνα, 1975, σελ. 28

¹⁹⁴ Λεντάκης, ό.π., σελ. 28

¹⁹⁵ Λεντάκης, ό.π., σελ. 29

Με την συνεπικουρία ενός ευρέος δικτύου θυρωρών, περιπτεράδων και ταξιτζήδων, γκαρσονιών και γυρολόγων, εισπρακτόρων σε λεωφορεία και κουρέων, πρακτόρων της Κ.Υ.Π., χαφιέδων, μπράβων, ακροδεξιών τραμπούκων, ασφαλιτών και χωροφυλάκων, μελών παραεκκλησιαστικών, αντικομμουνιστικών και νεοφασιστικών οργανώσεων¹⁹⁶ και σωματείων, φακελώνουν, απειλούν, τρομοκρατούν, φυλακίζουν, βασανίζουν, εξορίζουν, εκτελούν και δολοφονούν¹⁹⁷ κρυπτοκομμουνιστές και συνοδοιπόρους και καλλιεργούν αίσθημα ανασφάλειας και καταστολής σε αστούς και μικροαστούς, στα λαϊκά στρώματα και στους περιθωριακούς υπό το πρόσχημα του κομμουνιστικού κινδύνου¹⁹⁸.

Παράλληλα οι πλατιές μάζες έπρεπε να πειστούν να εγκαταλείψουν κάθε διάθεση συμφιλίωσης, να δεχτούν την κυριαρχία της Δεξιάς και να ενταχθούν στην ολοκληρωτική πόλωση που εξέπεμπε η διαδικασία της «απο-ΕΑΜοποίησης». Το ΕΑΜ σύμφωνα με τα αποτελέσματα των εκλογών που οργάνωσε τον Απρίλη του 1944 για το Εθνικό συμβούλιο που συνήλθε στις Κορυτσάδες, με την επίσημη «απογραφή» των «οργανωμένων μελών» του που έγινε με αναφορές από τις εαμικές περιοχές στην Πανελλαδική Σύσκεψη στις 1 και 2 Σεπτεμβρίου του 1944 και με αναφορές Ελλήνων και ξένων παρατηρητών (κυρίως άγγλων αξιωματούχων) ήταν μαζικό και λαοφιλές¹⁹⁹. Το πρόβλημα του τρόπου δυσφήμισης της καθημερινής δράσης και πρακτικής του ΕΑΜ ήταν δυσεπίλυτο γιατί, για πρώτη φορά, οι λαϊκές μάζες επενέβαιναν άμεσα και αυθόρμητα στον πολιτικοκοινωνικό τομέα, αποκτούσαν την άμεση εμπειρία της συλλογικής δράσης και της πρωτοβουλίας και καλούνταν να αναμειχθούν ενεργά στην οικοδόμηση πολλών θεσμών²⁰⁰. Άλλωστε η δημοφιλία του ΕΑΜ ήταν αδιαμφισβήτητη.

Μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας, η πίστη των αγροτικών μαζών στην ικανότητα του προλεταριάτου και στη θέληση της ηγεσίας του ΚΚΕ να παλέψει για την εργατοαγροτική εξουσία κλονίστηκε²⁰¹. Το ΚΚΕ θα χάσει τη στήριξη των ευρύτερων «μικροαστικών» στρωμάτων, θα αποδυναμωθεί, λόγω των συλλήψεων, στις

¹⁹⁶ «Μεταξύ 1957 και 1967 έχουμε πλήθος νεοφασιστικών οργανώσεων που εμφανίζονταν και εξαφανίζονταν κατά βούληση». Όπως αναφέρονται λεπτομερώς στο Λεντάκης Ανδρέας, *Παρακρατικές οργανώσεις και 21 η Απριλίου*, σελ. 103-110

¹⁹⁷ Δολοφονίες όπως του συνεργαζόμενου με την ΕΔΑ βουλευτή Πειραιώς Γρ. Λαμπράκη στις 22 Μαΐου του 1963 και του δικηγόρου Νικηφόρου Μανδηλαρά τον Μάιο του 1967.

¹⁹⁸ Μελετόπουλος, ό.π., σελ. 111

¹⁹⁹ Baerentzen Lars, «Η λαϊκή υποστήριξη του ΕΑΜ στο τέλος της Κατοχής», *Μνήμων*, 9, (1984), σελ. 157-173

²⁰⁰ Τσουκαλάς, ό.π., σελ. 30

²⁰¹ Κουτσούμπος, ό.π., σελ. 166

κινητοποιήσεις των εργαζομένων και θα απογυμνωθεί από στελέχη στις πόλεις όπου η αστυνομοκρατία (μπλόκα στους δρόμους, έλεγχοι ταυτοτήτων και έφοδοι στα καφενεία) και η στρατοκρατία (φυλάκια, οχυρώσεις, φρουρές, σημεία ελέγχου στις εισόδους και εξόδους, κτίρια επιταγμένα, εκατοντάδες στρατιώτες στους δρόμους των πόλεων) ήταν πλέον καθημερινή και ασφυκτική πραγματικότητα²⁰². Ο εμφύλιος πόλεμος αντιπροσώπευε μια μορφή λαϊκής κοινωνικής ανταρσίας η οποία με αφορμή τις υπαρκτές και οξυμένες αντιθέσεις της ελληνικής κοινωνίας, είχε σαν σκοπό την ανατροπή των υφιστάμενων δομών εξουσίας και την αναδιάρθρωση των κοινωνικών σχέσεων με την προοπτική του σοσιαλιστικού μετασχηματισμού²⁰³. Το 1949, παραμονές της κατάρρευσης του Δημοκρατικού Στρατού θα διαμορφωθεί το σχήμα της μετεμφυλιακής Αριστεράς. Η πολυδιάσπαση του κομματικού δυναμικού αλλά και του πληθυσμού που υποστήριζε την Αριστερά, η έλλειψη επικοινωνίας και οι διαφορετικές πραγματικότητες και ανάγκες που δημιουργήθηκαν οδήγησαν σε μια τριχοτόμηση που περιελάμβανε τους μαχητές του βουνού (ΔΣΕ), στην πλειοψηφία τους άνθρωποι από αγροτικές, ορεινές, ημι-ορεινές ή πεδινές κοινότητες, σφυρηλατημένοι στη βία και στο θάνατο των μαχών και την φυγή τους ως εκπατρισμένοι πολιτικοί πρόσφυγες στις Λαϊκές Δημοκρατίες της Ανατολικής Ευρώπης και στην ΕΣΣΔ²⁰⁴. Το δεύτερο σκέλος αποτελούσε τους διωκόμενους παράνομους των πόλεων (ανώνυμα και επώνυμα στελέχη και μέλη του κόμματος και της ΕΠΟΝ, κυρίως αστικός πληθυσμός, νεολαίοι, ανυπότακτοι και ακατάτακτοι στο στρατό και φοιτητές) οι οποίοι μετά τα μεγάλα κύματα συλλήψεων του 1946 και 1947 ανέλαβαν να στηρίξουν τον παράνομο κομματικό μηχανισμό, να διατηρήσουν ενεργές τις κομματικές οργανώσεις και να φέρουν εις πέρας αποστολές (μοίρασμα προκηρύξεων, συνθήματα στους τοίχους, σαμποτάζ, «κινητοποίηση των μαζών» κλπ)²⁰⁵. Οι παράνομοι συνδιαλέγονταν με τους ευρύτερους αλλά αποδυναμωμένους κύκλους του ευρύτερου αριστερού κινήματος, κινούνταν συνωμοτικά σε σπίτια και «γιάφκες» εντός των ορίων της πόλης και ζούσαν υπό τον φόβο της κατάδοσης στις αρχές από χαφιέδες και την υποψία της προδοσίας²⁰⁶. Ο ευρύτερος αριστερός κύκλος,

²⁰² Βόγλης Πολυμέρης, *Η αδύνατη επανάσταση, η κοινωνική δυναμική του Εμφύλιου πολέμου*, Αθήνα, 2014, σελ. 201

²⁰³ Βόγλης, ό.π., σελ. 27

²⁰⁴ Παπαθανασίου Ιωάννα, «Το όπλο παρά πόδα», στο Νικολακόπουλος Ηλίας, Ρήγος Άλκης, Ψαλλίδας Γρηγόρης, *Ο Εμφύλιος Πόλεμος, Από τη Βάρκιζα στο Γράμμο, Φεβρουάριος 1945 – Αύγουστος 1949*, Αθήνα, 2002, σελ.146-147

²⁰⁵ Παπαθανασίου, ό.π., σελ. 148-149

²⁰⁶ Παπαθανασίου, ό.π., σελ. 149

όπως καταγράφηκε στις εκλογές του 1950 και του 1951²⁰⁷ (25,3% και 19,5% αντίστοιχα), ήταν αντικείμενο πραγματικής και ψυχολογικής πίεσης του διωγμού και αποτελούνταν από παροπλισμένα ή αδρανοποιημένα μέλη του κόμματος, «ανταρτόπληκτοι» που συσσωρεύτηκαν υποχρεωτικά στις παρυφές των πόλεων στο πλαίσιο εκκαθαριστικών επιχειρήσεων του στρατού, οικογένειες αριστερών που μετακινήθηκαν από την ύπαιθρο για να κερδίσουν την ανωνυμία, συγγενείς πολιτικών κρατουμένων στιγματισμένοι από τις διωκτικές αρχές, απολυθέντες μετά την υπογραφή της «δήλωσης μετανοίας»²⁰⁸.

Το τρίτο σκέλος αποτελούσε τους φυλακισμένους και τους εξόριστους ως πολιτικούς κρατούμενους και εκτοπισμένους (ή προληπτικώς συλληφθέντες) στις φυλακές και στα ξερονήσια. Η εκτόπιση ως μορφή ποινής εμφανίστηκε στον ελληνικό χώρο την περίοδο του Εθνικού Διχασμού το 1915-1916. Ο νόμος του 1871 για την καταστολή της ληστείας παρείχε στις διοικητικές και στρατιωτικές αρχές το δικαίωμα να εκτοπίζουν τους συγγενείς ληστών και το 1913, ένας ακόμα νόμος προέβλεπε την ποινή της εκτόπισης ατόμων ύποπτων για τη διατάραξη της δημόσιας ασφάλειας κάτι που επέτρεψε την εκτόπιση των πρώτων σοσιαλιστών και συνδικαλιστών²⁰⁹. Το 1929, λόγω της πίεσης της Αριστεράς, η κυβέρνηση των φιλελευθέρων ψήφισε το Ιδιώνυμο²¹⁰ που προέβλεπε την τον εκτοπισμό για ένα μήνα

²⁰⁷ «Η Θεσσαλία και η Μακεδονία είναι βασικές εστίες δύναμης της κομμουνιστικής Αριστεράς. Όπως επίσης και τα ενισχυμένα από την εαμική Αντίσταση Επτάνησα και Κρήτη. Στα δύο μεγάλα αστικά κέντρα, στη Αθήνα η ΕΔΑ συγκεντρώνει το 19,5% και στη Θεσσαλονίκη το 28,1%. Οι εργατικές (και κυρίως οι προσφυγικές-εργατικές) συνοικίες μετατράπηκαν στις κυριότερες εστίες δύναμης της κομμουνιστικής Αριστεράς: Πάνω από 30% για την ΕΔΑ σε Νίκαια, Κερατσίνι, Καισαριανή (ακόμη υψηλότερα ποσοστά σε Καλαμαριά και Αμπελόκηπους, στην περιφέρεια Θεσσαλονίκης) όσον αφορά τις εργατικές-προσφυγικές συνοικίες, και περίπου 25% στις εργατικές λαϊκές συνοικίες γηγενών ή εσωτερικής μετανάστευσης, όπως Αιγάλεω, Ηλιούπολη, Δάφνη, Μπραχάμι, Πετράλωνα κλπ.» Βλ. Νικολακόπουλος Ηλίας, «Η εκλογική επιρροή της κομμουνιστικής Αριστεράς, 1936-1951», στο Χάγκεν Φλάισερ, *Η Ελλάδα '36 – '49 Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο*, σελ. 231-232

²⁰⁸ Παπαθανασίου, ό.π., σελ. 149-150

²⁰⁹ Βόγλης Πολυμέρης, *Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας, Οι πολιτικοί κρατούμενοι στον εμφύλιο πόλεμο*, Αθήνα, 2004, σελ. 55

²¹⁰ «Το Ιδιώνυμο εφαρμόζονταν για όποιον «επιδιώκει την εφαρμογή ιδεών που έχουν έκδηλο σκοπό την δια βίαιων μέσων ανατροπή του κρατούντος κοινωνικού συστήματος ή την απόσπαση μέρους της Επικράτειας, προσηλυτίζει υπέρ της εφαρμογής αυτών ή επωφελούμενος απεργίας προκαλεί ταραχές ή συγκρούσεις». Οι ποινές εκτίονταν σε νησιά του Αιγαίου και του Ιονίου. Τόποι εξορίας και διοικητικής εκτόπισης αποτελούσαν η Φολέγανδρος, η Λέρος, η Γαύδος, η Σίκινος, η Σίφνος, η Ανάφη, η Θάσος, η Σαμοθράκη, η Αλόνησος, η Κίμωλος, η Νάξος, η Πάρος, η Γαύδος, η Αμοργός, ο Άγιος Ευστράτιος, η Ικαρία, η Ίος, η Κύθνος, τα Κύθηρα, τα Αντικύθηρα, οι Παζοί, η Ζάκυνθος, η Λήμνος, η Σύρος, η Σκύρος κ.α. Επίσης στις φυλακές όπως της Ακροναυπλίας, της Αίγινας, του Αβέρωφ, του Επταπύργιου, της Τρίπολης, των Τρικάλων, της Πύλου, του Ιτζεδίν, του Βόλου, της

έως δύο χρόνια. Οι καταδικασμένοι με το Ιδιώνυμο πολιτικοί κρατούμενοι που επιθυμούσαν να απελευθερωθούν μετά την έκτιση του ενός τετάρτου της ποινής τους, όφειλαν να δηλώσουν ότι είχαν μεταμεληθεί και ότι στο μέλλον δεν θα εμπλέκονταν σε ανατρεπτικές δραστηριότητες²¹¹, αυτή η δήλωση θα γίνει γνωστή ως «δήλωση μετανοίας»²¹².

Κατά την περίοδο των Δεκεμβριανών παρατηρείται υψηλή κινητικότητα φυλακίσεων²¹³, ενώ ο κρατικός μηχανισμός έβριθε από φανατικούς αντικομμουνιστές και η μεροληπτική εφαρμογή του νόμου είχε αναπόφευκτα επακόλουθα τις διώξεις αριστερών²¹⁴. Με την επαύριο των εκλογών του 1946 μέχρι το τέλος του Εμφυλίου θεσπίζονται μια σειρά νόμων και ψηφισμάτων που κλιμακώνουν τη διαδικασία του πολιτικού αποκλεισμού και φτάνουν τον αριθμό των πολιτικών κρατούμενων στο απόγειό του (40000 με 50000 άτομα βρέθηκαν έγκλειστοι σε στρατόπεδα και φυλακές)²¹⁵. Η επανεμφάνιση του θανάτου στον εμφύλιο με τη μορφή ανατριχιαστικού θεάματος με δημόσιους αποκεφαλισμούς και τουφεκισμούς καθώς και λεπτομερείς περιγραφές και φωτογραφίες στις ανταποκρίσεις του τύπου επικροτεί

Κεφαλονιάς και της Κέρκυρας. Τέλος, για τους καταδικασθέντες στρατιώτες στον πειθαρχικό ουλαμό του στρατοπέδου Καλπακίου για καταναγκαστικά έργα.» Αναλυτικά, στο Βόγλης, ό.π., σελ. 57-58

²¹¹ Βόγλης, ό.π., σελ. 59

²¹² Ήδη από το 1933 και ύστερα, αποτελούσε την αναγκαία προϋπόθεση για την απελευθέρωση ενός πολιτικού κρατούμενου, αποσκοπούσε στην αποδόμηση και απαξίωση της προσωπικότητας του κρατούμενου, τη διάσπαση της ενότητας των πολιτικών κρατούμενων στις φυλακές και βίωνονταν ως αυτοάρνηση, καθώς συνδυάζονταν με την αποκήρυξη τους από το Κομμουνιστικό Κόμμα. Η δήλωση αποτελούσε ένα προϊόν βασανιστηρίων και τρομοκράτησης, καθώς και απόδειξης του αναμορφωτικού ρόλου του εγκλεισμού, πιστοποίησης του βαθμού αφοσίωσης στο καθεστώς και ενσωμάτωσης του μεταμεληθέντα στους διωκτικούς μηχανισμούς, ως πληροφοριοδότη, και στις προπαγανδιστικές διαδικασίες με κύρια υποχρέωση να συνδράμει στην καταστολή του Κομμουνιστικού Κόμματος. Από την άλλη πλευρά το κόμμα καταδίκαιε απερίφραστα τις δηλώσεις, διέγραφε από τις τάξεις του τους προδότες δηλωσίες αλλά από το 1942 και μετά κράτησε μια κάπως διαλλακτικότερη στάση, χωρίς όμως να ξεχνάει ποτέ τη λιπόψυχη στάση τους. Λεπτομερώς στο Βόγλης, ό.π., σελ. 112-116 και 120-125

²¹³ Ο αριθμός των πολιτικών κρατούμενων αυξανόταν διαρκώς (ο πληθυσμός των φυλακών προπολεμικά ήταν περίπου 9500 δηλαδή λιγότερος από τον μισό σε σχέση μ' αυτόν της μεταπολεμικής περιόδου) με αποτέλεσμα να υπάρχει άκρατος συνωστισμός στις φυλακές κάτω από άθλιες συνθήκες υγιεινής και κακής διατροφής. Στο Βόγλης, ό.π., σελ. 148-150

²¹⁴ Βόγλης, ό.π., σελ. 87-89

²¹⁵ Συγκεκριμένα, τον Ιούλιο του 1947, επί υπουργίας Δημόσιας Τάξης Ναπολέον Ζέρβα, συνελήφθησαν πάνω από 9000 πολίτες και εκτοπίστηκαν χωρίς καμία δικαστική ή άλλη απόφαση σε νησιά με τη δικαιολογία ενός υποτιθέμενου σχεδίου για εξέγερση στις πόλεις ενώ τα έκτακτα στρατοδικεία καταδίκασαν σε θάνατο τουλάχιστον 8000 άτομα στο διάστημα από το 1946 μέχρι το 1949. Όπως αναφέρονται στο Βόγλης, ό.π., σελ. 92-99

την τρομακτική κρατική βία σε μια περίοδο όπου η εξουσία του κράτους αμφισβητείται²¹⁶.

Μεταξύ 1945 και 1950 οι πολιτικοί κρατούμενοι χωρίζονται σ' αυτούς που εκτοπίστηκαν στα νησιά με αποφάσεις των Επιτροπών Δημόσιας Ασφαλείας και άνηκαν στη δικαιοδοσία του Υπουργείου Δημόσιας Τάξης, στους καταδικασμένους για παραβάσεις της νομοθεσίας «περί εκτάκτων μέτρων», δηλαδή στο σώμα των νόμων που είχαν ψηφιστεί από το 1946 και μετά και ενέπιπταν στη αρμοδιότητα των έκτακτων στρατοδικείων, σ' αυτούς που καταδικάστηκαν ή ήταν υπόδικοι για εγκλήματα του κοινού ποινικού δικαίου κατά τη διάρκεια της Κατοχής και των Δεκεμβριανών και ενέπιπταν στην αρμοδιότητα των ποινικών δικαστηρίων και τέλος στους στρατιώτες και αξιωματικούς που είχαν εγκλειστεί για αναμόρφωση στα στρατόπεδα («ειδικά εθνικά σχολεία») της Μακρονήσου²¹⁷. Ζώντας από μικρός τους διωγμούς του πατέρα του από τη μεταξική δικτατορία και βιώνοντας τον δικό του «σωφρονισμό» από την Δεξιά για τέσσερα χρόνια στη Μακρόνησο ο σκηνοθέτης Νίκος Κούνδουρος έμαθε «να μην υποτάσσεται, γνώρισε την ψυχή του ανθρώπινου υλικού και μελλοντικό πρωταγωνιστή στις ταινίες του, έμαθε για το θέατρο και του μπήκε η ιδέα του κινηματογράφου»²¹⁸. Οι περισσότεροι από τους συντελεστές της πρώτης του ταινίας, της *Μαγικής Πόλης* (1954) (τεχνικοί, εθελοντές, ο ίδιος ο Θανάσης Βέγγος στο κινηματογραφικό του ντεμπούτο, ο Μάνος Κατράκης και πολλοί άλλοι) είχαν κάνει εξορία στη Μακρόνησο²¹⁹. Όταν σε ηλικία 24-25 χρονών, το 1953, παιδί του εμφυλίου και της φτώχειας, φίλος του Μάνου Χατζιδάκη και της

²¹⁶ Βόγλης, ό.π., σελ. 129-131

²¹⁷ Τα στρατόπεδα διαφώτισης (κυρίως η Μακρόνησος και η Γυάρος ενώ για τις γυναίκες πολιτικές εξόριστες το Τρίκερι και η Χίος) εμφανίστηκαν κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου σαν μια προσπάθεια του καθεστώτος να επιλύσει το ζήτημα του αυξανόμενου αριθμού πολιτικών κρατουμένων και κυρίως για να αναμορφώσει στην εθνικοφροσύνη τους πολιτικούς κρατούμενους κάτω από ακραίες συνθήκες βίας, βασανιστηρίων, απομόνωσης, αυστηρής πειθαρχίας, καταναγκαστικής εργασίας και ακραίας αντικομμουνιστικής και εθνικιστικής προπαγάνδας. Η Μακρόνησος ένα άγονο και ακατοίκητο νησί, μετατράπηκε σε μια μέγα-φυλακή, όπου συγκεντρώθηκαν (και από άλλα ξερονήσια) για αναμόρφωση, διαδοχικά, όλες οι διαφορετικές κατηγορίες πολιτικών κρατουμένων (στρατιώτες ύποπτοι αριστερών φρονημάτων, πολιτικοί εξόριστοι, προληπτικώς συλληφθέντες πολίτες από τις στρατιωτικές αρχές, «συμμορίται») υπό την διεύθυνση του στρατού. Ειδικότερα στο Βόγλης, ό.π., σελ. 100 και 152-154. Ακόμη την περίοδο 1950-1962, ο Αϊ-Στρατής ήταν ο κύριος τόπος εξορίας των αριστερών πολιτικών κρατούμενων. Στο Μητροφάνης Γιώργος, «Πολιτικοί κρατούμενοι, μετεμφυλιακό κράτος, δικτατορία», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού (1770-2000)*, τόμος 9, Αθήνα 2003, σελ. 123

²¹⁸ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, 1999, σελ. 189

²¹⁹ Παρουσίαση της ταινίας από τον Νίκο Κούνδουρο, 2011, *Ο Νίκος Κούνδουρος, η «Μαγική Πόλη» και ο Θανάσης Βέγγος* <https://www.youtube.com/watch?v=JNeON0uSQog>, 29/4/2018

Μαργαρίτας Λυμπεράκη αποφάσισε να γυρίσει την πρώτη του ταινία²²⁰, γεμάτος σκέψεις πως ο κινηματογράφος θα αποτελούσε το μέγαφωνο με το οποίο μπορούσε να ακουστεί η φωνή του και η φωνή των συντρόφων του²²¹. Κατάλαβε πως χρησιμοποιώντας κώδικες μπορούσε να μεταδώσει στο κοινό ένα μήνυμα που η άμεση καταγραφή του θα ήταν αδύνατη κάτω από τις επικρατούσες συνθήκες λογοκρισίας²²². Η οπτική του Κούνδουρου προκρίνει σαν λύση όλων των προβλημάτων τον ίδιο τον άνθρωπο, και ειδικότερα τον λαϊκό άνθρωπο, που η εσωτερική του δύναμη και η ταξική του συνείδηση είναι μεγαλύτερη από οποιοδήποτε ετεροκαθοριστικό νόμο²²³. Τέτοιες σκέψεις αποτυπώνονται παρά το γεγονός ότι βρισκόμαστε σε μια περίοδο που η ηττημένη Αριστερά δεν είχε ακόμα εσωτερικεύσει την ήττα της και δεν μπορούσε να δει και μια άμεση πολιτική προοπτική²²⁴.

Στον παρατεταμένο και αρκετές φορές αόριστο χρόνο του εγκλεισμού η αντίσταση στην υπογραφή της δήλωσης και η διατήρηση της ατομικής αξιοπρέπειας αντιπαραβάλλονταν στους ρυθμούς του χώρου κράτησης, στην εκτέλεση των συντρόφων, στις άθλιες συνθήκες διαβίωσης, στη «βραδινή επίσκεψη» των «σωφρονιστών», στη καθημερινή άφιξη του καϊκιού²²⁵. Δημιουργήθηκαν νέες συλλογικότητες που δεν υπάκουσαν υποχρεωτικά σε κομματικά κριτήρια και περιελάμβαναν εκτός από τα κομματικά στελέχη και μέλη, έναν μεγάλο αριθμό ατόμων με χαλαρούς έως ανύπαρκτους δεσμούς με το ΚΚΕ (π.χ. αναλφάβητοι αγρότες, μικροαστοί, άτομα από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, μικρός αριθμός περιθωριακών²²⁶), ανθρώπους που προέρχονταν από τους ευρύτερους δακτυλίους του κόμματος και από τις μετωπικές οργανώσεις του²²⁷.

Μετά την απόφαση της 6ης Ολομέλειας της ηγεσίας του ΚΚΕ στις 9 Οκτωβρίου του 1949 εγκαταλείφθηκε η στρατηγική της ένοπλης σύγκρουσης, υιοθετήθηκε το σχήμα της «προσωρινής υποχώρησης» και το «ετοιμοπόλεμο του ΔΣΕ»,

²²⁰ Παρουσίαση της ταινίας από τον Νίκο Κούνδουρο, 2011, *Ο Νίκος Κούνδουρος, η «Μαγική Πόλη» και ο Θανάσης Βέγγος*, <https://www.youtube.com/watch?v=JNeON0uSQog>, 29/4/2018

²²¹ Σολδάτος, ό.π., σελ. 190

²²² Κομνηνού Μαρία, *Σημειώσεις και άρθρα για το μάθημα: Κινηματογράφος-Ιδεολογία-Πολιτική*, Αθήνα, 1991, σελ. 65

²²³ Κούρτοβικ Δημοσθένης, *Η ελληνική διανόηση στον κινηματογράφο, μελέτη*, Αθήνα, 1979, σελ. 20

²²⁴ Κούρτοβικ, ό.π., σελ. 20

²²⁵ Παπαθανασίου Ιωάννα, ό.π., σελ. 151

²²⁶ Ο Χρόνης Μίσσιος στο βιβλίο του «...καλά εσύ σκοτώθηκες νωρίς» περιγράφει σκηνές συγχρωτισμού και κοινής στάσης με ποινικούς κρατούμενους και περιθωριακούς στους τόπους του εγκλεισμού.

²²⁷ Παπαθανασίου, ό.π., σελ. 151

προβλέπονταν η συνένωση όλων των προοδευτικών δυνάμεων του τόπου με βάση ένα μίνιμουμ πρόγραμμα για τον εκδημοκρατισμό της Ελλάδας, σε ένα κοινό μέτωπο πάλης για τα ζητήματα του λαού, για την αποστράτευση, για την ανεξαρτησία και την υπεράσπιση της ειρήνης και αποδίδονταν έμφαση στην οργάνωση κυρίως των «χώρων της μαζικής πάλης» στην Ελλάδα (εργατική τάξη και υπάλληλοι, ξεσπιτωμένοι αγρότες, τραυματίες, ανάπηροι, θύματα πολέμου, γυναίκες και νεολαία) και οργανωτική μέριμνα στο σύνολο των εκπατρισμένων²²⁸. Παρά τα «μέτρα ειρηνεύσεως» του 1950-1952 (αναθεώρηση των αποφάσεων των έκτακτων στρατοδικείων με μειώσεις ποινών, αποφυλακίσεις και απελευθερώσεις) η ποινή της εκτόπισης συνέχιζε να ισχύει και οι Επιτροπές Δημόσιας Ασφάλειας εξακολούθησαν να λειτουργούν²²⁹. Οι αριστεροί εν γένει και οι πρώην πολιτικοί κρατούμενοι στα μετεμφυλιακά χρόνια ήταν «φακελωμένοι» πολίτες δεύτερης κατηγορίας, στόχοι διακρίσεων, παρενοχλήσεων και συστηματικής καταστολής, ζούσαν υπό τον φόβο του χωροφύλακα και τα συναισθήματα της ήττας, της αποξένωσης, της απαισιοδοξίας, της περιθωριοποίησης και της μοναξιάς²³⁰. Ένα σπάνιο παράδειγμα εμφάνισης πολιτικού εξόριστου ως πρωταγωνιστή σε ταινία παρατηρούμε το 1966 στο ερωτικό δράμα του Στέλιου Ζωγραφάκη «ο Δραπέτης». Ο ναυαγός Στέφος Πέργαμος (Σπύρος Φωκάς) βρίσκει καταφύγιο από την καταγίδα σε μια απομονωμένη καλύβα που ανήκει σ' ένα κτηματία του νησιού, τον καπετάν-Νικόλα (Μάνος Κατράκης). Είναι λαθρεπιβάτης στο ποστάλ της γραμμής, που θα τον έστελναν εξορία, όχι για ζωοκλοπές όπως του λέει ο καπετάν-Νικόλας, αλλά για πολιτικούς λόγους διότι τον κατηγόρησαν ότι ξεσήκωνε τους ψαράδες στο νησί. «Αναρχικός δηλαδή» διατείνεται ο καπετάνιος, για να του απαντήσει ήρεμα ο Στέφος: «Αν το βλέπεις έτσι του λόγου σου, έτσι θα ναι». «Για σένα είναι αλλιώς δηλαδή;» επιμένει ο καπετάνιος, «Ναι γέρο, για μένα όλα τα στομάχια κάνουν το ίδιο γουργουρητό όταν πεινάνε». Σ' αυτό το σημείο, αντιπαρατίθενται δύο κόσμοι ο εύπορος, γέρος, τίμιος και νοικοκύρης κτηματίας και ο νέος, παράνομος και κομμουνιστής δραπέτης. Η αντίθεση και η οπτική του καπετάνιου στα λόγια του μας προσφέρει την εικόνα για τον κομμουνιστή της μετεμφυλιακής περιόδου («αναρχικός», «διαολάνθρωπος») όπως επίσης και για την δεξιά προπαγάνδα γι' αυτούς που στέλνει το καθεστώς εξορία δηλαδή τους κοινούς εγκληματίες

²²⁸ Παπαθανασίου, ό.π., σελ. 153-154

²²⁹ Βόγλης, ό.π., σελ. 327-329

²³⁰ Βόγλης, ό.π., σελ. 330-333

(ζωοκλέφτες). Ο «στοργικός πατέρας»-καπετάνιος αποφασίζει να δώσει δεύτερη ευκαιρία στο «απολωλός πρόβατο που παραστράτησε» - κομμουνιστή δραπέτη. Στο σπίτι του καπετάνιου, όπου ξεκουράζονται και καταλύουν οι υπόλοιποι επιβάτες του ποστάλ, που σώθηκαν από το ναυάγιο, ο καπετάν-Νικόλας συζητά με τον πονηρό χωροφύλακα, ο οποίος του εξηγεί ότι αν δεν τον διέταζαν να λύσει τα χέρια στο δραπέτη θα τον είχε ακόμη δέσμιό του και συμπληρώνει γελώντας σαρδόνια ότι «*αύριο θα τον βρούμε τούμπανο*» υπονοώντας ότι θα πεθάνει στη θάλασσα. Η εχθρική αρχική αντιμετώπιση από τον περίγυρο συνεχίζεται και από τα λεγόμενα της γυναίκας του καπετάνιου Κατερίνας (Ελενα Ναθαναήλ) που του λέει με αηδία: «*ποιος νομίζεις ότι θα έκρυβε ένα μούτρο σαν εσένα;*». Ο Στέφος της λέει ότι αν τον νομίσουν νεκρό θα μπορέσει να φύγει στο εξωτερικό γιατί βαρέθηκε να τον κυνηγάνε. Το τέλος της ταινίας φυσικά καταδεικνύει και το δίδαγμα καθώς η κατάληξη δεν ήταν ευτυχής για τον κομμουνιστή δραπέτη της ταινίας.

Αν και η δίωξη της «κομμουνιστικής» δραστηριότητας και η παρενόχληση της Αριστεράς ουδέποτε κατάπαυσαν κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο, εντούτοις οι εκτελέσεις σταμάτησαν το 1953, ο αριθμός των πολιτικών κρατούμενων μεταξύ 1953 και 1961 μειώθηκε και η καταστολή του κομμουνισμού στη διάρκεια των πρώτων κυβερνήσεων Καραμανλή (1955-1958) κινήθηκε σε επίπεδα «ρουτίνας»²³¹. Η περίπτωση της ταινίας *Συνοικία το όνειρο* και του σκηνοθέτη της Αλέκου Αλεξανδράκη είναι δείγμα της αντιμετώπισης αναφορικά με τις αριστερές φωνές. Οι προοδευτικές πεποιθήσεις του Αλεξανδράκη σε συνδυασμό με την πρότερη δράση του στον ΕΑΜ και στην ΕΠΟΝ, αλλά και αργότερα με την παρουσία του στις πορείες ειρήνης, όπου συνελήφθη μαζί με τον Μίκη Θεοδωράκη και τον Γρηγόρη Λαμπράκη, και με τον ενεργό ρόλο του στην οργανωτική επιτροπή των Λαμπράκηδων, του δημιούργησαν αρκετά προβλήματα με το παρακράτος²³². «*Στα άγρια χρόνια της Δεξιάς με ρώτησαν με ποιον θέλω να περάσω την Πρωτοχρονιά και απάντησα με τον Μανώλη Γλέζο που ήταν από φυλακή σε φυλακή και πολλές φορές καταδικασμένος σε θάνατο*»²³³. Μετά από αυτή την απάντηση στη συνέντευξη στον δημοσιογράφο Φιλιππούλη για τον «Ταχυδρόμο» είχε έντονες ενοχλήσεις οι οποίες εντάθηκαν την επόμενη χρονιά όταν βγήκε η *Συνοικία το Όνειρο*. Όταν μάλιστα πληροφορείται το γεγονός ο Κωνσταντίνος Καραμανλής, αναφέρει στο περιβάλλον του: «*Αυτό το παιδί*

²³¹ Στεφανίδης, ό.π., σελ. 204

²³² Συνέντευξη του Αλέκου Αλεξανδράκη, ό.π.

²³³ Συνέντευξη του Αλέκου Αλεξανδράκη, ό.π.

το είχα μέσα στην καρδιά μου. Κοίτα τι μου έκανε», φανερά δυσαρεστημένος με τα λεχθέντα της συνέντευξης²³⁴. Η διευθύντρια της Καθημερινής, δημοσιογράφος, Ελένης Βλάχου στάθηκε στο πλευρό του Αλεξανδράκη και μεσολάβησε στον Κωνσταντίνο Καραμανλή ο οποίος δίνει τελικά την άδεια να παιχτεί μια πετσοκομμένη από την λογοκρισία εκδοχή της ταινίας²³⁵. Έξω από τον κινηματογράφο βρίσκεται επί μονίμου βάσεως χωροφυλακή η οποία σημειώνει και κρατάει τα στοιχεία κάθε θεατή που μπαίνει να δει την ταινία²³⁶. Η ταινία δημιούργησε πολιτική θύελλα στην κυβέρνηση Καραμανλή και η αρνητική αντίδραση του κράτους, με τις διάφορες απαγορεύσεις και τα εμπόδια οδήγησε σε εισπρακτική αποτυχία²³⁷. Η εκλογική επιτυχία της ΕΔΑ το 1958 (αξιωματική αντιπολίτευση με 25%), τα ριζοσπαστικά και φιλειρηνικά κινήματα της νεολαίας την δεκαετία του 1960 όπως οι «Φίλοι της Ειρήνης» του αριστερού βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγορίου Λαμπράκη, οι Μαραθώνιες Πορείες ειρήνης, οι απεργίες, οι σπουδαστικές και εργατικές διαμαρτυρίες, διαδηλώσεις και κινητοποιήσεις εξέφρασαν τις ιδεολογικές αναζητήσεις για την μεταστροφή σ' ένα στάδιο πιο αναπτυγμένης κοινωνικής οργάνωσης, εκδημοκρατισμού και βιοτικού επιπέδου, αλλά κατηγορήθηκαν ως κρυπτοκομμουνιστικά σε μια εποχή και σε ένα κόσμο, όπου η αντικομμουνιστική ιδεολογία φαινόταν αναχρονιστική²³⁸.

²³⁴ Νικολίζας Νίκος, *Αλέκος Αλεξανδράκης, Ευχαριστώ*, Αθήνα, 2003, σελ. 87-88

²³⁵ Νικολίζας, ό.π., σελ. 88

²³⁶ Νικολίζας, ό.π., σελ. 89

²³⁷ Νικολίζας, ό.π., σελ. 88

²³⁸ Μελετόπουλος, ό.π., σελ. 92-93

ΜΕΡΟΣ Β΄

3. Κινηματογραφική αναπαράσταση

Να γιατί έρχεσαι σ' αυτά τα μέρη./

Νοσταλγείς αυτούς που δεν έχουν τίποτα...

Καλδερόν, Πιερ Πάολο Παζολίνι

Ο κινηματογράφος συμπλέκεται πολλαπλά με την ιστορία όπως διατείνεται ο Μάρκ Φερρό. Παρεμβαίνει ως παραγωγός ιστορίας καθώς οι κυβερνώντες αντιλαμβάνονται τη λειτουργία του και θέλουν να τον θέσουν στην υπηρεσία τους, παρεμβαίνει με εκφραστικά μέσα και τρόπους, εφαρμογές και μεθόδους άκρως αποτελεσματικούς και λειτουργικούς, παρεμβαίνει, τέλος, ο κινηματογράφος, με την επιρροή που δέχονται και έχουν τα προϊόντα του (με ή χωρίς λογοκρισία) από και προς την κοινωνία, την ηθική και την κουλτούρα της εκάστοτε εποχής¹. Η ταινία λειτουργεί πολυεπίπεδα σε σχέση με την ιστορία, καθώς μπορεί να επηρεάζεται θεματογραφικά από την ιστορική περίοδο ή από το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο ζουν και εργάζονται οι δημιουργοί της, μπορεί το ιστορικό παρελθόν να ενυπάρχει σε μια ταινία με συνδετικό κρίκο το βλέμμα και τις μνήμες του δημιουργού, μπορεί μια ταινία να αυτολογκρίνει την ιστορική μνήμη εξαιτίας του παραγωγού και του δημιουργού της ή να λογοκρίνεται επίσημα από το κράτος, μπορεί, ακόμα, μια ταινία να επηρεάζεται από την ματιά του θεατή που έχει ως βίωμα και μνήμη το ιστορικό παρελθόν². Η τεράστια λαϊκή απήχηση του κινηματογράφου έφερε νωρίς στην πόρτα του τη λογοκρισία και με την είσοδο των μαζών στην ιστορία, μετά την ολοκληρωτική ήττα της παλιάς τάξης της αριστοκρατίας στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά την κατάρρευση των παραδοσιακών αξιών και κοινωνικών σχέσεων, υπήρξε όχημά τους

¹ Φερρό Μαρκ, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Αθήνα, 2002, σελ. 29-35

² Φλιτούρης Λάμπρος, «Ο εμφύλιος στο «σελιλόιντ»: ιστορία και μνήμη», στο Μπουσχότεν Ρίκι Βαν, Τασούλα Βερβενιώτη, Ευτυχία Βουτυρά, Κωνσταντίνα Μπάδα, Βασίλης Δαλκαβούκης, *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου*, Αθήνα, 2008, σελ. 387

για μια νέα ηθική του 20ου αιώνα³. Αυτή η νέα ηθική, η οποία εμπλουτίστηκε μεταπολεμικά και από την απελευθέρωση των σεξουαλικών ηθών, δημιούργησε μια εντελώς νέα κατάσταση στο πως αντιλαμβάνεται το άτομο την εικόνα που είχε για τους άλλους ανθρώπους, για τον εαυτό του, για τον κόσμο, για τον έρωτα και τον θάνατο⁴. Η κινηματογραφική ταινία αποτελώντας η ίδια ιστορία, δομείται πάνω σε κοινωνικο-ιστορικά δεδομένα, ιδεολογικά ρεύματα και στην πραγματικότητα που αναπαριστά (την απτή, την αθέατη, τη μυθοπλαστική ή φανταστική) και απαιτείται να αναλυθεί από τον ιστορικό ως προς την αφήγηση, τα σκηνικά, τη γραφή, τον περιβάλλοντα χώρο, τις σχέσεις που συμπλέκονται μεταξύ του δημιουργού, του παραγωγού, του κοινού, των κριτικών και του καθεστώτος (κυβερνήσεις, πολιτικά κόμματα, εκκλησίες και συνδικάτα)⁵. Το σινεμά είναι δυνατόν να υιοθετήσει πλήθος από οπτικές γωνίες και κινηματογραφικές μεθόδους πλάθοντας σαν ιστορικός παράγοντας μια γνησιότητα αμφίσημη που κρίνεται ιστορικά και κοινωνικά με τεκμήρια όχι πολιτικά ουδέτερα ή πλήρως αντικειμενικά⁶.

Στην θεματολογία του ελληνικού κινηματογράφου την περίοδο 1950-1967 είναι εμφανής η απουσία του πρωταγωνιστικού ρόλου των λαϊκών τάξεων στην πρόσφατη ιστορία διότι επιβάλλεται ο ηγεμονικός λόγος των νικητών του Εμφυλίου και μια μυθοποιημένη εικόνα της λαϊκής καθημερινότητας που εκφράζεται μέσα από τον εμπορικό κινηματογράφο⁷. Ο Εμφύλιος δημιούργησε στην ελληνική κοινωνία μια αιμάσσουσα πληγή η οποία επιλέχθηκε να αποσιωπηθεί και η όποια προσπάθεια προσέγγισης της αλήθειας να σιγήσει, τόσο ευρύτερα στην κοινωνία όσο και κινηματογραφικά⁸. Μετεμφυλιακά δύο φαινόμενα κυριαρχούν στην ελληνική κοινωνία: η συσσώρευση του πληθυσμού στα μεγάλα αστικά κέντρα και η ανασυγκρότηση της χώρας⁹. Κατά την δεκαετία του '60 η άνοδος νέων κοινωνικών δυνάμεων και οι έντονες ζυμώσεις επαναφέρουν την Ιστορία, και ειδικότερα το παρελθόν του Εμφυλίου, στο καλλιτεχνικό πεδίο του σινεμά¹⁰. Στο πεδίο των

³ Μπλάθρας Κωνσταντίνος, «Ο κινηματογράφος και η νέα ηθική του 20ου αιώνα», *Σύναξη*, 116, (2010), σελ. 57-58

⁴ Μπλάθρας, ό.π., σελ. 68

⁵ Φερρό, ό.π., σελ. 46

⁶ Φερρό, ό.π., σελ. 101-102

⁷ Κομνηνού Μαρία, «Η ιστορία στον ελληνικό κινηματογράφο», *Τα Ιστορικά*, τομος 5, 8, (1988), σελ. 164

⁸ Φλιτούρης, ό.π., σελ. 390

⁹ Λαμπρινός Φώτος, «Κινηματογράφος, Η εποχή της καταξίωσης», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού (1770-2000)*, τόμος 9, Αθήνα, 2003, σελ. 217

¹⁰ Κομνηνού, ό.π., σελ. 164-165

σημαινόμενων και σημαινόντων και της ιδεολογίας το φάντασμα της Επανάστασης που χάθηκε εκφράζεται από τους κινηματογραφιστές υπαινικτικά στα πρόσωπα των ληστών, των παρανόμων και των περιθωριακών. Μαζί με τη διάπλαση μιας άλλης οπτικής γύρω από το ιστορικό γίνεσθαι παρατηρούμε και την γέννηση του σκηνοθέτη-δημιουργού, καθώς και μια προσπάθεια για αλλαγές στην έκφραση της κινηματογραφικής γλώσσας με φιλοδοξία να ανατρέψει τους συμβατικούς κανόνες της αναπαράστασης της πραγματικότητας¹¹. Ο ελληνικός κινηματογράφος, αυξάνοντας κατακόρυφα την ποσότητα της παραγωγής, παρουσίασε αρχικά τον αγώνα για επιβίωση στις πόλεις και, μετέπειτα δημιούργησε το όνειρο ενός διαμερίσματος στο συλλογικό φαντασιακό των αυξανόμενων μικροαστικών στρωμάτων.

Τα ελληνικά μελοδράματα και οι κωμωδίες ήταν τα λαϊκά είδη που άνθησαν και δέχτηκαν θερμή υποδοχή από το κοινό στην Ελλάδα, εκμεταλλευόμενα βέβαια τις δυσκολίες και την φτώχεια που αντιμετώπιζαν τα κατώτερα και μεσαία στρώματα στην καθημερινότητά τους καθώς και την μεγάλη ανάγκη τους για όνειρα, για συγκινήσεις και για καταγγελία της «κοινωνικής αδικίας» που βίωναν¹². Για παράδειγμα στο μελόδραμα ο *Μεθύστακας* το κοινό της εποχής αναγνώρισε στη μορφή του Ορέστη Μακρή τον τσακισμένο από την μοίρα και την κοινωνική μιζέρια μικροέλληνα των κατώτερων λαϊκών στρωμάτων, τον εκφραστή της χαμένης γενιάς του πολέμου που έχει αφεθεί μοιρολατρικά στην τύχη της, τον άνθρωπο που οδηγείται στην παρακμή και το περιθώριο από τον καημό του μην μπορώντας να ξεφύγει από το αδιέξοδο της δυστυχίας του¹³. Τα στερεοτυπικά μοτίβα που ξεδιπλώνονται στον *Μεθύστακα*, όπως η κοινωνική αδικία, ο έρωτας ατόμων διαφορετικών κοινωνικών τάξεων, τα όνειρα για μια καλύτερη ζωή και η διάψευσή τους, η θυσία, το ευχάριστο τέλος, είναι στοιχεία που τυποποιήθηκαν, εξοργίζοντας τους κριτικούς, αλλά κατακτώντας το κοινό και γεμίζοντας τα ταμεία¹⁴. Στον *Μεθύστακα* τηρήθηκε το μέτρο, μισές σκηνές καλοστημένο και καλοσκηνοθετημένο μελό και οι υπόλοιπες ένα ερμηνευτικό ρεσιτάλ του επιθεωρησιακού μεθύστακα με

¹¹ Κομνηνού, ό.π., σελ. 165

¹² Καρακίτσου –Douge Νίκη, «Το ελληνικό μελόδραμα: Η αισθητική της έκπληξης», στο Διαμαντής Λεβεντάκος, Δημήτρης Κλαντίδης, *Οπτικοακουστική κουλτούρα: Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, 2002, σελ. 37-38

¹³ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, Θεσσαλονίκη, 1994, σελ. 78

¹⁴ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1900-1967*, 1ος τόμος, 12η έκδοση, Αθήνα, 2010, σελ.68

τα θεατρικά τερτίπια από τον Μακρή¹⁵. Η απήχηση της ταινίας λειτούργησε καταλυτικά για την επιβολή, τόσο του κινηματογράφου σαν λαϊκού θεάματος των πόλεων, όσο και του είδους του κοινωνικού μελοδράματος στις αρχές της δεκαετίας του '50¹⁶. Επιπλέον άνοιξαν περισσότερες αίθουσες στις μεγαλουπόλεις, η ελληνική παραγωγή ταινιών αναπτύχθηκε.

Με κύρια χαρακτηριστικά λοιπόν, τη Θεία Πρόνοια και τη Μοίρα, το ελληνικό μελόδραμα χρησιμοποιώντας ασταμάτητα δοκιμασμένες συνταγές, λειτουργεί ακολουθώντας ζεύγη αντιθετικών αρχών: ενοχή-αθωότητα, ατιμία-τιμιότητα, προδοσία-πίστη, διαφθορά-αγνότητα με την τελική λύση να αναγνωρίζει την ηθική και την αρετή ως ανίκητη δύναμη¹⁷. Τα μυστικά, οι παρεξηγήσεις, οι κοινωνικές διαφορές και οι αντιθέσεις μεταξύ «αθώου» και «τίμιου» χωριού και «διεφθαρμένης» και «αμαρτωλής» πόλης, οι αναπηρίες και οι αρρώστιες, οι ανθρώπινες και φυσικές καταστροφές, τα ατυχήματα και οι αδικίες είναι συνήθεις θεματικές στο μανιχαϊκό κόσμο των ελληνικών μελοδραμάτων με κυρίαρχη συμφιλιοτική δύναμη των τάξεων και γέφυρας του κοινωνικού χάσματος, την αγάπη και τον έρωτα¹⁸. Ένας καλός τρόπος, μια έμμεση διαδικασία για να μιλήσουν οι σκηνοθέτες για την κοινωνική αδικία, την οικονομική ανισότητα και τα πιστοποιητικά ένταξης στην εθνοπροσύνη είναι το μελόδραμα που αναπτύσσεται και εξελίσσεται στο έπακρο, για να καταγγείλει και να καταδικάσει μέσα από το σχήμα πλούσιος-φτωχός¹⁹. Τα πρόσωπα του μελοδράματος (τυποποιημένα προσώπια με κωδικοποιημένη γλώσσα και συμπεριφορά) είναι το αθώο θύμα (γυναίκες, ορφανά ή νόθα παιδιά και σπάνια άνδρες), ο κακός, ο καλός και το κωμικό πρόσωπο²⁰. Όσον αφορά το ιδανικό θύμα του μελοδράματος, την γυναίκα, αν απιστήσει θα υποφέρει διότι η ανδροκρατούμενη μεταπολεμική κοινωνία δεν ανέχεται τα γυναικεία σεξουαλικά παραστρατήματα²¹. Ακόμη έχουμε την μάνα που πονά και υποφέρει αλλά και την άπονη μάνα, την ανύπαντρη μητέρα με το «νόθο» ή «παιδί αγνώστου πατρός» που αδυνατώντας μόνη και τίμια να αναλάβει την ευθύνη της μητρότητας πέφτει στην αμαρτία και καταλήγει πόρνη παρόλο που τις

¹⁵ Σολδάτος, ό.π. σελ.68

¹⁶ Αθανασάπου, ό.π., σελ. 145

¹⁷ Καρακίτσου –Douge, ό.π., σελ.37

¹⁸ Καρακίτσου –Douge, ό.π., σελ. 38-39

¹⁹ Δερμεντζόγλου Αλέξης, *Σε σκοτεινούς δρόμους, Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, 2007, σελ. 10

²⁰ Καρακίτσου –Douge, ό.π., σελ. 40-41

²¹ Καρακίτσου –Douge, ό.π., σελ. 41

περισσότερες φορές είναι αγνή στην ψυχή²². Η εικόνα αλλάζει στα μέσα της δεκαετίας του '60 στη ζωή των φτωχών κοριτσιών και ανύπαντρων μανάδων διότι η εργασία και η μετανάστευση αποτελεί κάποια διέξοδο²³. Γενικότερα, η γυναίκα στα ελληνικά μελοδράματα είναι παθητική, καταπιεσμένη και υποτελής οικογενειακά και κοινωνικά, εξουσιαζόμενη από τον άντρα και τα πάθη της με εξαίρεση τη *Στέλλα* του Κακογιάννη και ελάχιστες άλλες περιπτώσεις²⁴. Ο ήρωας του μελοδράματος από την μία δεν αποδέχεται τίποτα και ξεσπάει διεκδικώντας μια καλύτερη ζωή και από την άλλη δεν εξεγείρεται πλήρως ενάντια στο κοινωνικοπολιτικό πεπρωμένο του καθότι από τη φύση του το μελόδραμα αποτελεί ένα κινηματογραφικό είδος καθησυχαστικό και ηθοπλαστικό²⁵.

Η ασκητική που κοινώνησαν αρκετοί έλληνες σκηνοθέτες (Νίκος Κούνδουρος, Γιάννης Κακογιάννης, Αλέκος Αλεξανδράκης, Βασίλης Γεωργιάδης) ήταν το κίνημα του ιταλικού νεορεαλισμού που πρότεινε το γύρισμα σε φυσικούς χώρους και όχι στα κινηματογραφικά στούντιο, τη συμμετοχή καθημερινών ανθρώπων στη θέση των ακριβοπληρωμένων σταρ, τον φυσικό ήχο, μια λιτότητα στην κινηματογραφική έκφραση τόσο στο σενάριο όσο και στην σκηνοθεσία με την ελαχιστοποίηση του μοντάζ²⁶. Πρώτη νεορεαλιστική ταινία θεωρείται το «*Ossessione*» (1943) του Λουκίνο Βισκόντι και ακολούθησαν οι ταινίες σύμβολα του κινήματος η τριλογία του Ρομπέρτο Ροσελίνι «*Roma, citta aperta*» του 1945, «*Paisa*» του 1946, και «*Germania anno zero*» του 1948 και «*Ladri di biciclette*» του 1948 του Βιτόριο Ντε Σίκα. Βαθύτατα επηρεασμένος από τον ιταλικό νεορεαλισμό ο Νίκος Κούνδουρος γυρίζει το 1954 τη *Μαγική Πόλη*. Αυτή η μαγική πόλη στην οποία αναφέρεται ο τίτλος της ταινίας είναι το Μάτζικ Σίτι, χώρος λαϊκής διασκέδασης στο κέντρο της Αθήνας, στην Ομόνοια, με σφαιριστήρια, σκοποβολή, φρουτάκια, μπανιστήρι, τζουκ μπόξ, μπουρδέλα, μια διέξοδος στις αγωνίες μιας νεολαίας που δεν μπορούσε να εκφραστεί. Είναι ένας χώρος μαγικός αλλά και χώρος για κλείσιμο παράνομων παζαριών και συμφωνιών, «*ένα κομμάτι της Αμερικής στην καρδιά της Αθήνας, η τελευταία λέξη του πολιτισμού μας*» όπως διαλαλεί ο κράχτης, ενός πολιτισμού υποχείριο του υπερκαταναλωτισμού²⁷. Από τη μία έχουμε στο μυαλό του νεαρού σκηνοθέτη το

²² Καρακίτσου –Douge, ό.π., σελ. 41

²³ Καρακίτσου –Douge, ό.π., σελ. 42

²⁴ Καρακίτσου –Douge, ό.π., σελ. 42

²⁵ Καρακίτσου –Douge, ό.π., σελ. 45-47

²⁶ Μπλάθρας, ό.π., σελ. 70

²⁷ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, 1999, σελ. 190

«διεφθαρμένο» και «έκφυλο» Χόλγουντ και από την άλλη τα πρότυπα του ιταλικού νεορεαλιστικού κινηματογράφου όπως αυτά ζωντανεύουν στην οθόνη στις ταινίες *Κλέφτης ποδηλάτων*, *Θάυμα στο Μιλάνο*, *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, που τον επηρεάζουν²⁸. Και τα δύο όμως δείχνουν την εικόνα των περιθωριοποιημένων περιοχών της αθηναϊκής πόλης. Το σενάριο δεν αποφεύγει το μελό αλλά η σκηνοθεσία ακολουθώντας τους κανόνες των Ιταλών νεορεαλιστών καταγράφει το χώρο απεικονίζοντας ανθρώπινες πληγές και αξεπέραστες δυσκολίες²⁹. Η σχέση θύματος και θύτη με την εξουσία και η θητεία του στις εικαστικές τέχνες είναι τα δύο στοιχεία που καθορίζουν την κινηματογραφία του Νίκου Κούνδουρου³⁰. Οι σπουδές του στην αρχιτεκτονική και στις καλές τέχνες παρά τη βίαιη διακοπή τους λόγω του εγκλεισμού του στη Μακρόνησο, προσέδωσαν στην ματιά του την εικαστική αντίληψη του πλάνου με μια ξεχωριστή και ιδιαίτερη πλαστικότητα. Το έργο του είναι σημαδεμένο από το μίσος του για τη βία της εξουσίας και τον πόθο για διαρκή εξέγερση³¹.

Παρά τις τεχνικές ατέλειες η αξιόλογη προσπάθεια του Κούνδουρου προβάλλεται ανεπίσημα στο φεστιβάλ της Βενετίας και δημιουργεί αίσθηση (η λογοκρισία δεν επέτρεψε την επίσημη αντιπροσώπευση της Ελλάδας με τη *Μαγική Πόλη*) προκαλώντας τα θετικά σχόλια της ξένης κριτικής³². Από την άλλη πλευρά, λόγω αυτής της συγκεκριμένης αισθητικής, ο Γιώργος Τζαβέλλας αντιμετώπισε μια εχθρική στάση μιας μερίδας της κριτικής απέναντι στο έργο του λόγω της απομάκρυνσής του από τις θεματικές και την αισθητική του νεορεαλισμού που τότε αποτελούσε το κατεξοχήν μοντέλο και πρότυπο του κοινωνικά μαχόμενου κινηματογράφου αλλά και λόγω της ευρείας εμπορικής απήχησης των έργων του η οποία μπέρδευε την ελληνική κριτική «των παρωπίδων» σχετικά με τα ζητήματα της λαϊκότητας, της ποιότητας και πρωτοτυπίας της κινηματογραφικής γραφής και της εμπορικότητας³³. Λανθασμένα θεωρούσαν ότι οι ταινίες του Τζαβέλλα δεν είχαν την ίδια σημασία και αξία με εκείνες του Νίκου Κούνδουρου και του Μιχάλη Κακογιάννη, γιατί θεωρούσαν νεορεαλιστές τους προαναφερθέντες με συνέπεια να

²⁸ Σολδάτος, ό.π., σελ. 190

²⁹ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, 1999 ό.π., σελ. 193

³⁰ Σολδάτος, ό.π., σελ. 189

³¹ Σολδάτος, ό.π., σελ. 189

³² Σολδάτος, ό.π., σελ. 193

³³ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, ό.π., σελ. 84

κρατήσουν μια επιφυλακτική και εχθρική στάση απέναντι σε ορισμένες ταινίες τους³⁴.

Γενικότερα, ο Γιώργος Τζαβέλλας αποτελεί ένα τεράστιο κεφάλαιο για τον ελληνικό κινηματογράφο. Ήταν ένας αυθεντικός δημιουργός του οποίου το λαϊκό σινεμά είχε στον πυρήνα του το σκηνοθετικό όραμα ενός κινηματογράφου με ελληνική ταυτότητα, επικεντρωμένου στην σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα με αναγνωρίσιμο σκηνοθετικό ύφος. Στις ταινίες του παρακολουθείς μια νοσταλγική απεικόνιση και την εξέλιξη της λαϊκής γειτονιάς όπως επίσης και τις αλλαγές που επιφέρει στην νοοτροπία των ανθρώπων η κοινωνική εξέλιξη³⁵. Τον Απρίλιο του 1944, στη διάρκεια της Κατοχής, η πρώτη του ταινία το κοινωνικό δράμα, τα *Χειροκροτήματα*, με πρωταγωνιστή τον Κλέωνα Τριανταφύλλου, γνωστό τραγουδοποιό με το ψευδώνυμο Αττίκ, αποτέλεσε μια τεράστια εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία καθώς και την αρχή για τον πρώτο έλληνα σκηνοθέτη που δίδαξε την κινηματογραφική γλώσσα, σε αντιδιαστολή προς τη θεατρική και διαχώρισε το σενάριο από θεατρικό έργο δίνοντας οντότητα στο ντεκουπάζ³⁶. Στη συνέχεια, ακολούθησε το 1946 η μελοδραματική αισθηματική περιπέτεια *Πρόσωπα λησμονημένα* που ήταν η πρώτη κοινή ταινία με τον παραγωγό Φιλοποίμην Φίνο αλλά, καθότι το σενάριο δεν άρεσε, η φωνοληψία δεν ακούγονταν και οι πρωταγωνιστές της ήταν αριστεροί, κάτι το οποίο προκάλεσε μέχρι και επεισόδια από τους δεξιούς στις προβολές της ταινίας, θεωρήθηκε και ήταν αρκετά άνηση, αποτυχημένη εμπορικά και ο σκηνοθέτης την αποκήρυξε από την φιλμογραφία του³⁷. Το 1948 η πεποίθησή του ότι η σωστή κατεύθυνση για τη δημιουργία ελληνικού κινηματογράφου είναι έργα ελληνικού χρώματος που θα παρουσιάζουν τα ήθη και τα έθιμα του τόπου σε συνδυασμό με τις φυσικές καλλονές³⁸ θα τον οδηγήσουν στο να γυρίσει την επική νησιωτική περιπέτεια *Μαρίνος Κονταράς* βασισμένη στο ομότιτλο διήγημα του Αργύρη Εφταλιώτη και στους ελληνικούς θρύλους. Η φτώχεια της παραγωγής της Ελ Φίλμ και τα πενιχρά μέσα φτώχυναν την απόπειρα και το καλλιτεχνικό της αποτέλεσμα χωρίς όμως να ισχύει το ίδιο και εμπορικά αφού συνάντηση μεγάλη επιτυχία και αποτέλεσε την πρώτη ταινία που προβλήθηκε σε

³⁴ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, ό.π., σελ. 84-85

³⁵ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, ό.π., σελ. 85

³⁶ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1900-1967*, 1ος τόμος, 12η έκδοση, Αθήνα, 2010, σελ. 56

³⁷ Σολδάτος, ό.π., σελ. 62

³⁸ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, Θεσσαλονίκη, 1994, σελ. 76-77

διεθνές Φεστιβάλ (Κνοκ-Λε-Ζουτ του Βελγίου, 26 Ιουνίου του 1949)³⁹. Το αίτημα της ελληνικότητας στην κινηματογραφική παραγωγή που αναζητούσε ο Τζαβέλλας δεν θα έρχονταν από τα θεαματικά τοπικά χρώματα, τα κοστούμια, τα γραφικά τοπία και από παλιότερες ηρωικές εποχές αλλά από σύγχρονους χαρακτήρες της τότε αναγνωρίσιμης κοινωνικής πραγματικότητας⁴⁰. Αν και περιζήτητος απ' όλους τους έλληνες παραγωγούς, θα προτιμήσει να μην ταυτίσει το όνομά του με κανένα μεγάλο στούντιο αλλά να μείνει ανεξάρτητος, συνεργαζόμενος τότε με τον Φίνο και τότε με τον Ανζερβός, έχοντας τον καλλιτεχνικό έλεγχο των ταινιών του και στις περισσότερες φορές συμμετείχε ως συμπαραγωγός⁴¹. Ανάμεσα στα 1951 και 1953 ο Τζαβέλλας σκηνοθέτησε το αισθηματικό δράμα με ηθικοπλαστικά στοιχεία *Η Αγνή του λιμανιού* και τις κωμωδίες με ηθογραφικά στοιχεία *Ο γρουσουζής* και *Το σωφεράκι* με την εγγύηση της συνεργασίας Φίνου και Τζαβέλλα, για έργα αρκετά καλής εμπορικότητας και σχετικής τεχνικής αρτιότητας⁴². Ακολούθησε το 1955 *Η κάλπικη λίρα*, η επιτυχημένη πρώτη ταινία του ελληνικού κινηματογράφου με σπονδυλωτό χαρακτήρα, διαρθρωμένο σε τέσσερα σκετς που η καθεμία συνοψίζει τις κυρίαρχες τάσεις του κινηματογράφου μας: κωμωδία, κοινωνική σάτιρα, μελόδραμα, κομεντί⁴³. Παρά το γεγονός ότι η ταινία είχε παγκόσμια επιτυχία, πήρε διθυραμβικές κριτικές και ο Ζορζ Σαντούλ την κατέταξε ανάμεσα στις 1000 καλύτερες ταινίες του παγκοσμίου κινηματογράφου, αντιμετώπιστηκε αρνητικά από τον «αριστερό» Τύπο⁴⁴. Το 1956 γύρισε το *Ζηλιαρόγατο* που τον θεωρούσε σαν μια παρένθεση στο κυρίως έργο του και το 1958 σκηνοθέτησε την εμπορικά μέτρια γλυκόπικρη κομεντί με τίτλο *Μια ζωή την έχουμε* με σκοπό να πουληθεί στο εξωτερικό⁴⁵. Η *Αντιγόνη* του 1961 ήταν ένα φιλόδοξο εγχείρημα της διασκευής της τραγωδίας του Σοφοκλή στον κινηματογράφο η οποία καταδικάστηκε από το σύνολο της ελληνικής κριτικής και η τελευταία του ταινία του το 1965, η κωμωδία *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, ίσως η πιο ολοκληρωμένη σκηνοθετικά δουλειά του, αποτέλεσε ένα ρέκβιεμ της λαϊκής αυλής και της εγγύτητας των ανθρώπων της γειτονιάς που αργοπέθαινε στην Αθήνα

³⁹ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, ό.π., σελ. 77

⁴⁰ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, ό.π., σελ. 77

⁴¹ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, ό.π., σελ. 79

⁴² Σολδάτος, ό.π. σελ. 83

⁴³ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, ό.π., σελ. 82

⁴⁴ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, ό.π., σελ. 83

⁴⁵ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, ό.π., σελ. 86

του '60 με τους φρενήρεις μητροπολιτικούς ρυθμούς και την ευρεία ανοικοδόμηση πολυκατοικιών⁴⁶.

Μπορεί ο Γιώργος Τζαβέλλας να άνοιξε τον δρόμο, ωστόσο, ο Μιχάλης Κακογιάννης καθιερώνει τον ρόλο και την ιδιότητα του σκηνοθέτη στον ελληνικό κινηματογράφο⁴⁷. Το 1954 γίνεται γνωστός με το επιτυχημένο, καλλιτεχνικά και εμπορικά, σκηνοθετικό ντεμπούτο του, την αισθηματική κομεντί, το *Κυριακάτικο Ξύπνημα*, όπου πρωταγωνιστεί η ανεπανάληπτη τριάδα ηθοποιών Έλλη Λαμπέτη-Γιώργος Παππάς-Δημήτρης Χόρν και η οποία κέρδισε μια διάκριση στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου αλλά κυρίως την αναγνώριση του κοινού⁴⁸. Με την *Στέλλα* ο Κακογιάννης προσπερνάει το εύκολο μελόδραμα και βαδίζει στα πρότυπα της τραγωδίας καθώς ο τρόπος συμπεριφοράς της Μερκούρη θυμίζει την Αντιγόνη, γιατί η τραγωδία της ήρθε ως απότοκο της σύγκρουσης του δικού της ηθικού νόμου με τον νόμο που πρέσβευε και επέβαλλε η κοινωνία⁴⁹. Στο τεύχος της Επιθεώρησης Τέχνης της Πρωτοχρονιάς του 1956 χαρακτηρίστηκε ως η «πιο χυδαία κατασκευοφάντηση της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας»⁵⁰. Σε αντίθεση με την προηγούμενη οι άλλες κριτικές του 1955, όπως του Αχιλλέα Μαμακή του Έθνους ως «*η καλύτερη μέχρι τώρα επίτευξις του ελληνικού κινηματογράφου*», του Νέστορα Μάτσα του Εθνικού Κύρηκα «*χρωστάμε ένα είδος ευγνωμοσύνη στη Στέλλα*» και της Ροζίτα Σώκκου που επισημαίνει ότι: «*οι ξένες εφημερίδες έγραφαν για τον Μιχάλη Κακογιάννη πως είναι μαθητής του Σοφοκλή, του Αλμπέρτο Λατουάνα, των αρχαίων τραγωδών και του ποιητικού νεορεαλισμού*»⁵¹, του Eric Rohmer το 1958 στο Les Arts «*είναι δυνατό το αμάλγαμα της ένδοξης κληρονομιάς των αρχαίων με το νέο αίμα των σύγχρονων δασκάλων*» επιδεικνύουν τον ενθουσιασμό και την έκπληξη που επικρατούσε. Η ταινία έφτασε με αξιώσεις ως υποψήφια στο Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ των Καννών, κέρδισε το βραβείο της Χρυσής Σφαίρας των αμερικάνων κριτικών τα 1956, η ενδυματολόγος της Στέλλας, Ντενη Βαχλιώτη, ήταν υποψήφια για το Όσκαρ ενδυματολογίας και το 1960 στην Θεσσαλονίκη στην 1η Εβδομάδα

⁴⁶ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, ό.π., σελ. 89-92

⁴⁷ Λαμπρινός Φώτος, «Κινηματογράφος, Η εποχή της καταξίωσης», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού (1770-2000)*, τόμος 9, Αθήνα 2003, σελ.219

⁴⁸ Λαμπρινός, ό.π., σελ.220

⁴⁹ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1900-1967*, 1ος τόμος, 12η έκδοση, Αθήνα, 2010, σελ. 97

⁵⁰ Αθανασάτου, ό.π., σελ. 192-193

⁵¹ Σιάφκος Χρήστος, *Μιχάλης Κακογιάννης-Σε πρώτο πλάνο*, Αθήνα, 2009, σελ. 90-91

Ελληνικού Κινηματογράφου πήρε ένα από τα τρία βραβεία που δόθηκαν αναδρομικά στις καλύτερες ελληνικές ταινίες της περιόδου 1955-1959⁵².

Ακολουθως, στη ταινία *Συνοικία το όνειρο* (1961), στην πρώτη και τελευταία του σκηνοθετική απόπειρα ο Αλέκος Αλεξανδράκης και οι σεναριογράφοι του, ο συγγραφέας Τάσος Κοτζιάς και ο ποιητής Τάσος Λειβαδίτης, άντλησαν τον μύθο από το παρόν, από τα εξαθλιωμένα υποπρολεταριακά στρώματα που αδιάκοπα προσπαθούν να ξεφύγουν από την μιζέρια τους, βιώνοντας ένα κόσμο σχεδίων, ονείρων και πράξεων που τους βουλιάζει όλο και περισσότερο σ' αυτήν⁵³. Το σενάριο, η σκηνοθεσία και η φωτογραφία είναι σαφώς επηρεασμένα από τα διδάγματα του ιταλικού νεορεαλισμού⁵⁴ και τις ταινίες του Ντε Σίκα και του Ροσελίνι, χωρίς όμως να γίνεται μια ανατροπή στην τετριμμένη χρήση των μελοδραματικών κωδίκων, της γραμμικότητας των χαρακτήρων και της ηθικολογίας⁵⁵. Όσον αφορά τα αισθητικά επιτεύγματα της ταινίας η φωτογραφία του Δήμου Σακελλάριου κέρδισε το βραβείο Φωτογραφίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1961, με την υποδειγματική χρήση του σκληρού ελληνικού φωτός στην οργάνωση του κάδρου του και ο Μάνος Κατράκης, με την ερμηνεία του στο ρόλο του «Νεκροφόρα», κέρδισε το βραβείο του Β' ανδρικού ρόλου στο Φεστιβάλ⁵⁶. Ο Αλεξανδράκης αποφάσισε να γυρίσει την ταινία με δική του ευθύνη και με δικά του χρήματα που έπαιρνε από τις ταινίες που έκανε με τον Φίνο⁵⁷. Ο Κοτζιάς βάζει υποθήκη το σπίτι του και η Αλίκη Γεωργούλη, που ήταν ζευγάρι με τον Αλεξανδράκη, δανείζεται από τους φίλους της⁵⁸. Μετά την προβολή της στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, παρά τις ευνοϊκές κριτικές, απαγορεύεται και στη συνέχεια ύστερα από τις έντονες διαμαρτυρίες του Τύπου, επιτρέπεται μόνο στα μεγάλα αστικά κέντρα. Η εισπρακτική αποτυχία οδήγησε τον Αλεξανδράκη σε οικονομικές περιπέτειες, χρέη, δυσκολίες στο να τον εμπιστευτούν και να αναλάβουν την

⁵² Συλλογικό, *Μιχάλης Κακογιάννης*, Αθήνα, 1995, σελ. 127

⁵³ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1900-1967*, 1ος τόμος, 12η έκδοση, Αθήνα, 2010, σελ. 262

⁵⁴ Μεγάλη επιρροή του Αλέκου Αλεξανδράκη για τη «Συνοικία το όνειρο» υπήρξε το γλυκόπικρο αριστούργημα, κράμα κωμωδίας και νεορεαλισμού, ο «*Κλέψας του κλέψαντος*» (*I soliti ignoti*) του μαρξιστή Μάριο Μονιτέλι, παραγωγής του 1958, το οποίο στην υπόθεσή του αφορούσε τις προσπάθειες μια συμμορίας φουκαράδων μικροαπατεώνων, στα λαϊκά περίχωρα της Ρώμης, να κάνουν ένα μεγάλο κόλπο. Από τη συνέντευξη του Αλέκου Αλεξανδράκη στην εκπομπή της ET1 *Νυχτερινός Επισκέπτης* (1996), <https://www.youtube.com/watch?v=L2vGqj6kKJU>, 2/5/2018

⁵⁵ Σολδάτος, ό.π., σελ. 262

⁵⁶ Σολδάτος, ό.π., σελ. 262

⁵⁷ Νικολίζας Νίκος, *Αλέκος Αλεξανδράκης, Ευχαριστώ*, Αθήνα, 2003, σελ. 88

⁵⁸ Νικολίζας, ό.π., σελ. 88

παραγωγή για να σκηνοθετήσει, καθώς και στο άδοξο τέλος της σχέσης του με την Αλίκη Γεωργούλη⁵⁹.

Ο Βασίλης Γεωργιάδης αναζητώντας ένα καλό σενάριο, που θα του επέτρεπε να κάνει μια ολοκληρωμένη ταινία, κατάφερε, με τη μεταφορά του θεατρικού έργου του Αλέκου Γαλανού «Το σπίτι με τα κόκκινα φώτα» και με διευθυντή φωτογραφίας τον Νίκο Γαρδέλη, να βρεθεί στην 3η θέση του πίνακα εισιτηρίων κόβοντας 473686 εισιτήρια⁶⁰, να ανέβει στην υπόληψη των κριτικών, να προβληθεί στο Διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ των Καννών του 1964, να βάλει υποψηφιότητα για το Όσκαρ Ξενόγλωσσης ταινίας του 1964 (χάνοντας από το 8 ½ του Φεντερίκο Φελλίνι) και να παραδώσει μια ωραία καλλιτεχνικά ταινία⁶¹. Στους υπόλοιπους συντελεστές της ταινίας ξεχωρίζει ο Σταύρος Ξαρχάκος με τη μουσική του, ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης και Γιώργος Ζαμπέτας με τα τραγούδια τους και η αφρόκρεμα των μεγάλων ηθοποιών της εποχής σε μια πλειάδα σπουδαίων ερμηνειών. Η ταινία του Γεωργιάδη με στοιχεία ιταλικού νεορεαλισμού και μελοδράματος αφορά την καθημερινή ζωή ενός «σπιτιού» της Τρούμπας, της κακόφημης συνοικίας του Πειραιά, και τις παράλληλες ιστορίες των κοριτσιών που εργάζονται εκεί. Γυρίστηκε στην οδό Ναυάρχου Νοταρά, που μαζί με τη Φίλωνος, ήταν οι δρόμοι που φιλοξενούσαν οίκους ανοχής και καμπαρέ εκείνη την περίοδο. Ο Βασίλης Γεωργιάδης, όντας από φτωχή οικογένεια, ξεκινά την καριέρα του φιλοδοξώντας να ανεβάσει αληθινά το λαό στις ταινίες του και να προσφέρει ευκολονόητο μα ειλικρινές θέαμα επηρεασμένος από τις αρχές του ιταλικού νεορεαλισμού⁶². Τα λαϊκά θέματα των πρώτων ταινιών του (ποδοσφαιριστές φτωχόπαιδα και βιοπαλαιστές στους *Άσους του γηπέδου* το 1956, ο λαϊκός *Καραγκιόζης* το 1958, οι *Περιπλανώμενοι Ιουδαίοι* του 1959 και οι *Διακοπές στην Κολοπετινίτσα* του 1959) θα οδηγήσουν στην περίοδο ακμής και εμπορικών επιτυχιών με τις ταινίες: *Τα κόκκινα φανάρια*, *Γάμος αλα ελληνικά*, *Το χρώμα βάφτηκε κόκκινο*, *Η έβδομη μέρα της δημιουργίας* και *Κορίτσια στον ήλιο*. Στα *Κόκκινα Φανάρια* ο σκηνοθέτης απομακρύνεται θεματικά από τον ρεαλισμό και λειτουργεί περισσότερο υπαινικτικά και ποιητικά χωρίς τον εκχυδαισμό και την κατάθλιψη που κρύβει το

⁵⁹ Νικολίτσας, ό.π., σελ. 89

⁶⁰ Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη: « την ταινία την πήρε η WarnerBros και την κυκλοφόρησε σε όλο τον κόσμο. Τα κόκκινα φανάρια ήρθαν δεύτερη ταινία σε εισπράξεις παγκόσμια, με πρώτη τον Τζέιμς Μπόντ της εποχής. Τα στοιχεία δεν δόθηκαν ποτέ στη δημοσιότητα, γιατί δεν συνέφερε τους παραγωγούς να φανερώσουν τις πραγματικές εισπράξεις.» Συλλογικό, *Βασίλης Γεωργιάδης*, Αθήνα, 1999, σελ. 36

⁶¹ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1900-1967*, 1ος τόμος, 12η έκδοση, Αθήνα, 2010, σελ. 281

⁶² Συλλογικό, *Βασίλης Γεωργιάδης*, Αθήνα, 1999, σελ. 11

περιθωριακό περιβάλλον στο οποίο χτίζεται η ταινία. Η συγκίνηση, το μελό, η στρωτή αφήγηση, η θαυμάσια κίνηση των πληθών, η κινηματογραφικότητα και η ζωντάνια είναι χαρακτηριστικά στοιχεία της ταινίας⁶³. Γενικότερα, ο Γεωργιάδης τοποθετείται ανάμεσα στον παλιό «εμπορικό» κινηματογράφο και τον «κινηματογράφο του δημιουργού» με σημαντική συμβολή στον ελληνικό κινηματογράφο. Ανέβασε επίπεδο στον πρώτο επιδιώκοντας ποιοτικό και προσιτό στο κοινό θέαμα και έφτασε με κάποιες ταινίες του στο δεύτερο⁶⁴.

Στις ταινίες της μελέτης συναντούμε αναφορές και στοιχεία από τα φιλμ νουάρ (ειδικότερα, στον *Δράκο* του Νίκου Κούνδουρου, στην *Λόλα* του Ντίνου Δημόπουλου και στους *Αδίστακτους* του Ντίνου Κατσουρίδη). Στα τέλη της δεκαετίας του '50, το 1958, ενώ η χρυσή περίοδος του αμερικανικού φιλμ νουάρ βρίσκεται στο τέλος της, παρουσιάζονται οι δυο τελευταίες μεγάλες ταινίες του είδους: το «*Συνδικάτο των μαύρων αετών*» (*Party girl*) του Νικόλας Ρέι και ο «*Άρχοντας του τρόμου*» (*The touch of evil*) του Όρσον Γουέλς⁶⁵. Οι Γάλλοι που ακολουθούσαν από κοντά θα πάρουν τη σκυτάλη και θα δώσουν τα επόμενα χρόνια μερικά αριστουργηματικά φιλμ, που θα ανανεώσουν το είδος και θα καθιερώσουν την δική του σχολή και γραφή, ενώ οι Βρετανοί, οι Ιταλοί, οι Ιάπωνες και όλοι οι υπόλοιποι θα μείνουν με τις σημαντικότερες καταθέσεις τους στο είδος αρκετά χρόνια πιο πριν⁶⁶. Πιο συγκεκριμένα ο «*Δράκος*» έχει επιρροές και στοιχεία από τον νεορρεαλισμό, τον εξπρεσιονισμό και το νουάρ ενώ οι υπαρξιακές καταστάσεις και τα τραγικά συμβάντα που εικονοποιεί ανάγονται στους μύθους της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας οι οποίοι συνδέονται σε ένα κοινό πλαίσιο και συνομιλούν με την κοινωνική και πολιτική τραγωδία της μετεμφυλιακής Ελλάδας⁶⁷. Η τραγική έκβαση του αρχαίου προτύπου μεταφέρεται στη σύγχρονη Ελλάδα. Επιπλέον χρησιμοποιεί ανατρεπτικά το είδος της γκανγκστερικής ταινίας απομακρυνόμενος από τον συμβατικό τρόπο της χολυγουντιανής παράδοσης. Για παράδειγμα, οι σταθερές σχέσεις ιεραρχίας αρχηγού (δειλός ουρανοκατέβατος μικροαστός) και συμμορίας επαγγελματιών κακοποιών (περιθωριακά λούμπεν άτομα που περιμένουν με ένα κόλπο να φτιάξουν την σκληρή ζωή τους) είναι πλήρως διαστρεβλωμένες ή οι ριζικές μετατοπίσεις στους κλασικούς ρόλους του «σκληρού άνδρα» (κακομοίρης υπαλληλάκος) και «μοιραίας γυναίκας»

⁶³ Συλλογικό, *Βασίλης Γεωργιάδης*, ό.π., σελ. 15

⁶⁴ Συλλογικό, *Βασίλης Γεωργιάδης*, ό.π., σελ. 21

⁶⁵ Δερμεντζόγλου, ό.π., σελ. 15

⁶⁶ Δερμεντζόγλου, ό.π., σελ. 15

⁶⁷ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, 1999, σελ. 196

(κλασιάρικο κοριτσάκι)⁶⁸. Ο Ντίνος Ηλιόπουλος ένας θεατρίνος, γέννημα του Καραγκιόζη στα χέρια του Νίκου Κούνδουρου μεταμορφώθηκε σ' έναν ηθοποιό υπαρξιακού δράματος⁶⁹. Η ταινία απέτυχε εμπορικά όταν προβλήθηκε στις 3 Μαρτίου του 1956 και σε 48 ώρες κατέβηκε από τις αίθουσες με συνέπεια ο Νίκος Κούνδουρος να αποπληρώνει χρέη αιθουσαρχών επί δέκα χρόνια λόγω της εγγύησης που έβαλε για να ανέβει η ταινία στους κινηματογράφους⁷⁰. Από την μία οι κριτικοί κινηματογράφου Αχ. Μαμάκης και Άδωνις Κύρου να κάνουν έκκληση για την εξαφάνιση αυτού του εκτρώματος. Από την άλλη ο Φρανσουά Τρυφώ την αποκαλεί: «*Φιλμ συναρπαστικό με ποιητική έμπνευση που φτάνει σε στιγμές αληθινής έκστασης*»⁷¹. Ο στόχος του Νίκου Κούνδουρου στις ταινίες του ήταν «σε όφελος του λαού να καταγγείλω τα όσα γίνονται γύρω γύρω»⁷² ενώ η τόλμη της θεματικής των ταινιών του άγγιξε βαθύτερα ζητήματα της ελληνικής κοινωνίας.

Μ' ένα γενικό πλάνο ενός κτιρίου φυλακών η μελοδραματική κοινωνική περιπέτεια *Λόλα* καθορίζει εξαρχής το πλαίσιο και τον χώρο της υπόθεσης, δηλαδή αυτόν της παρανομίας και του περιθωρίου. Εδώ ο ιταλικός νεορεαλισμός δίνει ραντεβού με την αρχαιοελληνική τραγωδία σε στοιχεία νουάρ και η Ελλάδα του 1960 παλεύει σθεναρά να βρει το βηματισμό της⁷³. Ο Ντίνος Δημόπουλος εμφανίστηκε στον κινηματογράφο το 1953, αν και λόγω των θεατρικών του σπουδών στη δραματική σχολή του Γιαννούλη Σαραντίδη και της παρουσίας του σε θεατρικές παραστάσεις και ταινίες ως ηθοποιός ήταν στενά συνδεδεμένος με τον χώρο⁷⁴. Καλός γνώστης της αφήγησης, του χειρισμού της κινηματογραφικής γλώσσας, της διεύθυνσης των ηθοποιών και των σταρ, της θεατρικής αλλά και της κινηματογραφικής υποκριτικής, σκηνοθέτησε 50 ταινίες στη μακρόχρονη καριέρα του που πολλές εξ' αυτών γνώρισαν εμπορική επιτυχία⁷⁵. Ταινίες όπως: ο *Τζό ο τρομερός* (1955), *Το αμαζάκι* (1957), *Ο άνθρωπος του τρένου* (1958), *Αμαρυλλίς* (1959), *Μανταλένα* (1960), *Ταξίδι* (1962), *Αμόκ* (1963), *Λόλα* (1964), *Οι κυρίες της αυλής* (1966), *Πυρετός στην άσφαλτο* (1967), δεν καλύπτουν απλά ως μίνιμουμ τις

⁶⁸ Κομνηνού Μαρία, *Σημειώσεις και άρθρα για το μάθημα: Κινηματογράφος-Ιδεολογία-Πολιτική*, Αθήνα, 1991, σελ. 65-66

⁶⁹ Εκπομπή Παρασκήνιο, «Ο δράκος του Νίκου Κούνδουρου», Ερτ, 2012, 1/5/2018

⁷⁰ Εκπομπή Παρασκήνιο, ό.π.

⁷¹ Σολδάτος, ό.π., σελ. 199

⁷² Εκπομπή Παρασκήνιο, ό.π.

⁷³ Συλλογικό, *Ντίνος Δημόπουλος*, Αθήνα, 2001, σελ. 84

⁷⁴ Συλλογικό, *Ντίνος Δημόπουλος*, Αθήνα, 2001, σελ. 11

⁷⁵ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικου Κινηματογράφου 1900-1967*, 1ος τόμος, 12η έκδοση, Αθήνα, 2010, σελ. 105

αισθητικές προδιαγραφές αλλά ξεφεύγουν από τα στενά όρια που έθετε ο κινηματογράφος της εποχής (σταρ, άκρατους μελοδραματισμούς, λαϊκίζουσες απλοϊκές ιστορίες, έλλειψη αισθητικών αναζητήσεων) για να κρατήσει την κερδοφόρα θέση του στην αγορά του θεάματος⁷⁶. Ακόμη και οι φωτισμοί και το μακιγιάζ εξυπηρετούσαν την ατμόσφαιρα της ταινίας του ταλαντούχου τεχνίτη Δημόπουλου και όχι την παρουσία των ηθοποιών-σταρ⁷⁷. Η άμυνα του απέναντι στα κινηματογραφικά άτεχνα και υπέρμετρα αισθηματολογικά και μελοδραματικά σενάρια των παραγωγών ήταν να τα ξαναγράψει πάντοτε βέβαια με την έγκριση και τις προδιαγραφές των παραγωγών⁷⁸. Η προσπάθειά του καταφέρνει να κάνει το μελό να συναντάει το αληθινό και το ανθρώπινο, αν και αρκετές φορές δεν τα κατάφερνε και η κοινοτοπία, η ρηχότητα και ο υπερβολικός μελοδραματισμός επικρατούσαν⁷⁹. Ακόμα και αν το έργο του παρουσιάζεται άνισο, μέσα στα πλαίσια της εποχής και δεδομένων των καταναγκασμών που υπέστη αποτελεί έναν δημιουργό του οποίου η συμβολή στην «κινηματογραφοποίηση» και «ελληνοποίηση» του κινηματογράφου μας υπήρξε σημαντική⁸⁰.

Ακολούθως, το κοινωνικό μελόδράμα *Αδίστακτοι* του Ντίνου Κατσουρίδη διαθέτει σκηνοθετικούς ρυθμούς, χιούμορ, αστυνομική δομή, νουάρ καταβολές, μια σημαντική ασπρόμαυρη φωτογραφία (Σακελλαρίου-Κατσουρίδης) και δυο εξαιρετικούς πρωταγωνιστές (Κούρκουλος-Διαμαντίδου)⁸¹. Όπως συνηθίζει στα σενάρια του ο Νίκος Φώσκολος δεν εμβαθύνει στις ουσιαστικές αιτίες των φαινομένων που αναπαρίστανται αλλά παραμένει στις επιφανειακές και δευτερεύουσες αδυνατίζοντας μ' αυτό τον τρόπο τους χαρακτήρες και περιορίζοντας το ενδιαφέρον της ταινίας στα παθήματα των ηρώων ως απομονωμένων και όχι αντιπροσωπευτικών ανθρώπων⁸². Παρά ταύτα το σενάριό του, με όλες τις μελοδραματικές κορώνες, έχει κινηματογραφικότητα και δραματικότητα γιατί οι αντιθέσεις των ηρώων, οι συγκρούσεις και οι εντάσεις αυξάνουν το ενδιαφέρον και οδηγούν χωρίς μεταπτώσεις σε μια τραγική λύση⁸³. Στο πρώτο του νουάρ βήμα, ο σεναριογράφος, όπως ορίζουν οι κανόνες του είδους, πλάθει τους πρωταγωνιστές του

⁷⁶ Σολδάτος, ό.π., σελ. 105

⁷⁷ Συλλογικό, *Ντίνος Δημόπουλος*, ό.π., σελ. 10

⁷⁸ Συλλογικό, *Ντίνος Δημόπουλος*, ό.π., σελ. 12

⁷⁹ Συλλογικό, *Ντίνος Δημόπουλος*, ό.π., σελ. 12

⁸⁰ Συλλογικό, *Ντίνος Δημόπουλος*, ό.π., σελ. 13

⁸¹ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1900-1967*, 1ος τόμος, 12η έκδοση, Αθήνα, 2010, σελ. 300

⁸² Συλλογικό, *Βασίλης Γεωργιάδης*, Αθήνα, 1999, σελ. 13

⁸³ Συλλογικό, *Βασίλης Γεωργιάδης*, ό.π., σελ. 13

σαν άτομα με σκοτεινό ή βασανισμένο παρελθόν, που αισθάνονται πάντα κάτι να τους κυνηγά και επιδιώκουν να πετάξουν από πάνω τους το ζυγό της προηγούμενης ζωής τους (Νίκος Κούρκουλος)⁸⁴. Η καινοτομία έγκειται στο γεγονός πως η «μοιραία γυναίκα» (*femme fatale*) του φιλμ του Κατσουρίδη δεν είναι ούτε η Μαίρη Χρονοπούλου, ούτε η Βούλα Χαριλάου αλλά η Δέσπω Διαμαντίδου γιατί αυτή, η ψεύτικη μητέρα του, οδηγεί τον ήρωα στη σύγκρουση και την καταστροφή⁸⁵. Ακόμη τα χαμόσπιτα της Δραπετσώνας και οι αυλές που τα ισοπεδωμένα όνειρα συνηγορούν στην νεορεαλιστική αισθητική που δίνεται στην ταινία⁸⁶. Ο Ντίνος Κατσουρίδης, σκηνοθέτης της θρυλικής ταινίας «*Της κακομοίρας*» καθώς και πολλών βραβευμένων ταινιών με πρωταγωνιστή τον Θανάση Βέγγο όπως «*Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;*» και το «*Θανάση πάρε το όπλο σου*», κέρδισε το βραβείο Φωτογραφίας για τους *Αδίστακτους* στο 6ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και ο Νίκος Κούρκουλος απέσπασε το βραβείο Α΄ ανδρικού ρόλου. Οι *Αδίστακτοι* αποτέλεσαν εμπορική επιτυχία, προβλήθηκαν την σεζόν 1965-1966, έκοψαν 239.152 εισιτήρια και ήρθαν στην 23η θέση σε 101 ταινίες.

Τελευταία προσθήκη σ' αυτή την σειρά ταινιών της μελέτης με έμφαση στο νεορεαλισμό και στο νουάρ είναι ο *Κλέφτης*. Στην πρώτη του μικρού μήκους ταινία του, ο μαθητής του Ντίνου Δημόπουλου, Παντελής Βούλγαρης κινείται στην κατεύθυνση ενός «ηθογραφικού νεορεαλισμού» και παρά την πρωτόλεια μορφή της με χαλαρότητες και περιττολογίες επιδεικνυε μια καθοριστική καταγραφή του χώρου και της ένταξης των προσώπων σ' αυτή⁸⁷. Ο καλόκαρδος αστυνομικός συλλαμβάνει τον συμπαθή και ταλαίπωρο κλέφτη. Τον συμβουλεύει και τον αφήνει να φύγει αλλά χωρίς να το καταλάβει του έχει κλέψει ήδη το πορτοφόλι. Η αντίφαση των ρόλων στην ταινία του Βούλγαρη είναι αρκούντως ιδιαίτερη. Ο αστυνομικός βλέπει την κοινωνία σαν ασθενή οργανισμό, στοχάζεται πάνω στις καταστάσεις και προσφέρει συμβουλές ηθικού περιεχομένου⁸⁸. Δηλαδή δεν έχει καμία επαφή με τον ρόλο του σαν το σκληρό κρατικό όργανο του νόμου. Από την άλλη ο κλέφτης βλέπει αυτόν

⁸⁴ Δερμεντζόγλου Αλέξης, *Σε σκοτεινούς δρόμους, Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, 2007, σελ. 51

⁸⁵ Δερμεντζόγλου Αλέξης, *ό.π.*, σελ. 52

⁸⁶ Δερμεντζόγλου Αλέξης, *ό.π.*, σελ. 53

⁸⁷ Συλλογικό, *Παντελής Βούλγαρης*, Αθήνα, 2002, σελ. 13

⁸⁸ Συλλογικό, *Παντελής Βούλγαρης*, *ό.π.*, σελ. 55

που έχει απέναντί του σαν τον επόμενο κάτοχο πορτοφολιού που πρέπει να αποκτήσει και δεν υποκύπτει σε αστυνομικές νουθεσίες⁸⁹.

Τη δεκαετία του 1950-1960 ο κινηματογράφος έπαιξε κυρίαρχο ρόλο στην μηχανή παραγωγής ονείρων και κληρονόμησε το πάλκο του Καραγκιόζη και του θεάτρου σκιών⁹⁰. Όπως κάθε θέαμα, στον βαθμό που ελέγχεται από κέντρα συμφερόντων, έτσι και ο κινηματογράφος συνέβαλε στην διαμόρφωση ιδεολογιών και καταναλωτικών προτύπων. Ο αριθμός του συνόλου των εισιτηρίων στην Αθήνα και τα Προάστια από το 1947 ως το 1960 και το ποσοστό επί του συνόλου δίνουν την παρακάτω εικόνα⁹¹:

1947-48	6415942	8.27%
1948-49	22795835	7.34%
1949-50	23978302	11.95%
1950-51	24825992	13.51%
1951-52	26458110	14.53%
1952-53	27279532	14.47%
1953-54	28993078	16.18%
1954-55	31683190	12.81%
1955-56	36357353	17.55%
1956-57	39860689	17.26%
1957-58	40918898	17.96%
1958-59	46064716	21.67%
1959-60	54294408	28.85%

Ειδικότερα, στο μελόδραμα ο *Μεθύστακας* που σκηνοθετήθηκε το 1949 και προβλήθηκε στις 23 Ιανουαρίου του 1950, σε παραγωγή του Φίνου και με εισπράξεις 304.438 εισιτηρίων στην α΄ προβολή της, αριθμός ρεκόρ που ξεπεράστηκε πολύ αργότερα το 1963 όταν οι εισπράξεις των ελληνικών ταινιών κυμαίνονταν στα 600000 εισιτήρια⁹². Εκείνη την εποχή οι εισπράξεις ελληνικής ταινίας με δυσκολία ξεπερνούσαν τα 100.000 εισιτήρια στην α΄ προβολή τους σε Αθήνα και Πειραιά.

⁸⁹ Συλλογικό, *Παντελής Βούλγαρης*, ό.π., σελ. 56

⁹⁰ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, 1ος Τόμος, 1900-1967*, 12 η έκδοση, Αθήνα, 2010, σελ. 78

⁹¹ Σολδάτος, ό.π., σελ. 78

⁹² Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, ό.π., σελ. 77

Στις αρχές της δεκαετίας του '60 ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος μέχρι και το 1967 απολάμβανε την εμπορική του άνοδο με προσφιλείς και μαζικές λαϊκές ταινίες που αναλώνονταν όμως σε κλισέ μελοδράματα, φαρσοκωμωδίες και ταινίες με τσολιάδες. Οι παραγωγοί επιθυμούσαν τα αναμενόμενα κέρδη και η συνταγή κονσέρβα λειτουργούσε τόσο καλά όσο τα κέρδη έρρεαν. Το πρόβλημα του σεναρίου λύνονταν πολλές φορές με την αξιοποίηση θεατρικών συγγραφέων και την κινηματογραφική διασκευή θεατρικών κειμένων, μια πρακτική που καθιέρωσε ο πρωτοπόρος παραγωγός Φίνος⁹³. Αν ο σκηνοθέτης κατάφερνε με το ταλέντο του να μετατρέψει την ταινία και σε καλλιτεχνικό προϊόν, εκτός του εμπορικού, αυτό έρχεται σε δεύτερη μοίρα⁹⁴. Η ταινία έπρεπε σεναριακά και σκηνοθετικά να αποδίδεται κινηματογραφικά με το ελάχιστο κόστος. Αυτόν τον κινηματογράφο υπηρέτησε στην άνοδό της η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία με θετικά αποτελέσματα για την οικονομία της χώρας και την τέχνη του κινηματογράφου⁹⁵.

Το ιστορικό 7ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου του 1967 σημάδεψε το πέρασμα από τον παλιό στον νέο ελληνικό κινηματογράφο. Ο καθιερωμένος τύπος της ανάπτυξης με διαλογικές σκηνές μελοδραματικών ή γραφικά λαϊκών ιστοριών τελείωνε για να ξεκινήσουν πιο ουσιαστικά ανθρώπινα θέματα, όπου ο κοινωνικός ή υπαρξιακός προβληματισμός υποβαλλόταν περισσότερο με τη διαδοχή εικόνων παρά με τη διαλογική έκθεση⁹⁶. Ο «κινηματογράφος του δημιουργού» ανέτειλε και οι διαφορές στις μεθόδους παραγωγής, στον τρόπο γυρισμάτων, στις σεναριακές ιδέες, στην πολιτική τους οπτική και στην αισθητική με τον «Παλιό εμπορικό Ελληνικό Κινηματογράφο» ήταν ορατές⁹⁷. Με τη Δικτατορία των συνταγματαρχών ανακόπτεται το ρεύμα της πολιτιστικής όσο και της πολιτικής άνοιξης καλύπτοντας με σιωπή τη λογοτεχνία, την ποίηση, το τραγούδι και τη ζωγραφική αλλά όχι τον κινηματογράφο⁹⁸. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος πέρασε με τον δημιουργικό οίστρο των ανθρώπων που τον συγκροτούσαν στην πρωτοπορία της πολιτιστικής

⁹³ Δελβερούδη Ελίζα-Αννα, «Ο θησαυρός του Μακαρίτη: Η Κωμωδία, 1950-1970», στο Διαμαντής Λεβεντάκος, Δημήτρης Καλαντίδης, *Οπτικοακουστική κουλτούρα: Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, 2002, σελ. 56-57

⁹⁴ Σολδάτος, ό.π., σελ. 165

⁹⁵ Σολδάτος, ό.π., σελ. 165

⁹⁶ Κολώνιας Μπάμπης, *Παντελής Βούλγαρης*, Αθήνα, 2002, ό.π., σελ. 13

⁹⁷ Μπράμος Γιώργος, «Πολιτικό πρόταγμα και αμηχανία», στο Διαμαντής Λεβεντάκος, *Οπτικοακουστική Κουλτούρα: Όψεις του νέου ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, 2002, σελ. 147

⁹⁸ Μπράμος, ό.π., σελ. 147

αγωνίας του τόπου και το Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης αποτέλεσε προπύργιο μαζικής αντιχουντικής διαμαρτυρίας και παράλληλα δημιουργικής παρουσίας⁹⁹.

⁹⁹ Μπράμος, ό.π., σελ. 148

4. Κοινωνική εικόνα

Η έρευνα στην κοινωνική και την πολιτική ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας της μετεμφυλιακής περιόδου θα πρέπει αναμφίβολα να συνυπολογίσει τις πολλαπλές συνέπειες των καταστροφικών γεγονότων του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα. Αποτελεί κοινή αντίληψη ότι αυτές οι συνέπειες κινούνται σε διαφορετικά πεδία που επηρέασαν την ανάπτυξη και τη λειτουργία των κοινωνιών, αλλά και την διαμόρφωση της ψυχολογίας και της συνακόλουθης κουλτούρας ενός ολόκληρου λαού. Έτσι, βασικός παράγοντας υπήρξε οπωσδήποτε η οικονομική πρόοδος και οι εσκευμένα ή μη απόπειρες να αναπτυχθεί από τα ερείπια η διαλυμένη παραγωγική βάση του ελλαδικού χώρου. Παρά τον εμφύλιο πόλεμο, η αυταρχική κληρονομιά της δεκαετίας του 1930 εγκαταλείφθηκε και εγκαθιδρύθηκε εκ νέου μια ασταθής κοινοβουλευτική διακυβέρνηση¹. Μέτρα και πρόνοιες, που ελήφθησαν, συχνά αγνόησαν ή αδιαφόρησαν για τις ευρύτερες κοινωνικές επιπτώσεις στον πληθυσμό. Παράλληλα, όμως, η ελληνική κοινωνία της περιόδου μετά τον Εμφύλιο είναι, σε γενικές γραμμές, μια κοινωνία σε κατάσταση σοκ. Η περίοδος της Κατοχής και ο Εμφύλιος αποτέλεσαν μεγάλες στρεβλώσεις που επέφεραν συντριπτικά πλήγματα στη δομή και την ψυχολογία του Έλληνα της συγκεκριμένης περιόδου. Όλη αυτή η κατάσταση δεν εκδηλώθηκε ποτέ ανοικτά ούτε αντιμετωπίστηκε από το επίσημο Κράτος, αλλά παρέμεινε ως ένα απροσπέλαστο εμπόδιο στο συλλογικό υποσυνείδητο της ελληνικής κοινωνίας.

Συγκεκριμένα, οι αγροτικοί πληθυσμοί βίωσαν τραυματικές καταστάσεις κυρίως στην περίοδο του Εμφυλίου, λόγω των αναγκαστικών μετακινήσεων, στις οποίες υποβλήθηκαν και από τις δύο αντιμαχόμενες πλευρές, ενώ αντίθετα οι αστικοί πληθυσμοί παρέμειναν μάλλον ανεπηρέαστοι από τις μάχες του Εμφυλίου και μόνον έμμεσα βίωσαν τις συνέπειές του. Κατά την περίοδο 1951 – 1961 ο αγροτικός πληθυσμός ανήλθε από 4695032 σε 4760448, δηλαδή αυξήθηκε ελάχιστα και οι αγροτικές επαρχίες των ηπειρωτικών συνόρων διακρίνονταν από παρακμή και μειωμένο πληθυσμό, σε αντίθεση με τα μεγάλα αστικά κέντρα της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, όπου υπάρχει δημογραφική ανάπτυξη και πρόοδος². Αν και τα αστικά κέντρα υπέστησαν καθεστώς τρομοκρατίας και φόβου στην περίοδο της Κατοχής και

¹ MazowerMark, *Σκοτεινή Ηπειρος, ο Ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, Αθήνα, 2001, σελ. 276

² KayserBernard, *Ανθρωπογεωγραφία της Ελλάδος*, Αθήνα, 1968, σελ. 37-38

οι συνθήκες ζωής ήταν σκληρότατες, εντούτοις, από το 1940 μέχρι το 1951 η αύξηση του πληθυσμού απορροφήθηκε από τις πόλεις εις βάρος της υπαίθρου. Στον *Δράκο* (1956) του Νίκου Κούνδουρου σε μια σκηνή της ταινίας η χορεύτρια σε καμπαρέ Ρούλα (Μαργαρίτα Παπαγεωργίου) περπατώντας μέσα στη νύχτα μαζί με τον παράνομο δράκο (Ντίνος Ηλιόπουλος) τον ρωτάει αν ήταν παρών στους βομβαρδισμούς στον Πειραιά, όταν και έχασε τους γονείς της από τις βόμβες και το σπίτι της καταστράφηκε. Οι μνήμες των ιστορικών γεγονότων ήταν ακόμα νωπές καθώς δεν είχε περάσει παρά μόνο μια δεκαετία από τους βομβαρδισμούς του Πειραιά τον Ιανουάριο του 1944. Η συνέχεια της εξιστόρησής της με κλοπές από τους γερμανούς, συλλήψεις στην Κατοχή και αρρώστιες (*περιπνευμονία*) από τις κακουχίες ήταν βίωμα για πολλούς ανθρώπους της εποχής. Επίσης, στην ταινία ο *Μεθύστακας* (1950) ο πρωταγωνιστής κυλάει στον αλκοολισμό διότι έχει χάσει το γιό του στο αλβανικό μέτωπο και στη συνέχεια τη γυναίκα του από τις κακουχίες της Κατοχής. Ο *Μεθύστακας* είναι εκπρόσωπος της κουλτούρας των αδικημένων, των «από κάτω», ανήκει στο λαϊκό μπλοκ των κατεστραμμένων από τον πόλεμο μικρονοικοκυραίων³, στην πληθώρα ρακοσυλλεκτών, ζητιάνων, ξεκληρισμένων, αποσυνάγωγων και προβληματικών ατόμων που γεμίζει τις σκηνές στο μεταπολεμικό δράμα⁴. Τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, όπως και κατά την πρώτη δεκαετία του εικοστού πρώτου, αναδεικνύεται ολοένα και περισσότερο η συσσωρευτική επίδραση των πολεμικών συγκρούσεων στη μαζική ψυχολογία ενός λαού, με ότι κάτι τέτοιο δυνητικά συνεπάγεται για την μετέπειτα εξέλιξή του. Θα πρέπει να θεωρείται αυτονόητο ότι τέτοιου είδους γεγονότα, βιωμένα είτε στην παιδική ηλικία είτε ακόμα στην ωριμότητα, επηρεάζουν καθοριστικά την προσωπικότητα και τη μεταγενέστερη πολιτικοκοινωνική συμπεριφορά των ανθρώπων.

Συλλογικές συμπεριφορές, όπως η τάση διόγκωσης του ηρωικού παρελθόντος με την παράλληλη παραμέληση της σύγχρονης ιστορικής πραγματικότητας και των λαϊκότερων συνιστωσών της όσον αφορά την τέχνη και τη γλώσσα (πραγματωμένες σε όλη τη διάρκεια της δεξιάς διακυβέρνησης της χώρας, αλλά εξόφθαλμα διογκωμένες και διαστρεβλωμένες στη διάρκεια της στρατιωτικής Δικτατορίας), η αναζήτηση προστατών με χαρακτηριστικά φεουδαλικής κοινωνικής οργάνωσης, ακόμη και μετά την έλευση του αγροτικού πληθυσμού στα αστικά κέντρα, και οι

³ Αθανασάτου Γιάννα, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967)-Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Αθήνα, 2001, σελ. 153

⁴ Αθανασάτου Γιάννα, *ό.π.*, σελ. 156

συνέπειές της στη διαμόρφωση πολιτικών πελατειακών σχέσεων, η δημιουργία ενός δίπολου στη ελληνική κοινωνία, συγκεκριμένα του αστικού και αγροτικού μοντέλου και της περιθωριακής τάξης, που πάντα γοήτευε· ειδικά αυτό το χαρακτηριστικό γνώρισε ιδιαίτερη δόξα στον ελληνικό κινηματογράφο με τη μορφή του μελοδράματος, διαστρεβλωμένο ως το κλασικό παραμύθι του πρίγκιπα που αγαπά και ανεβάζει στην τάξη του το φτωχό κορίτσι, ένα μοντέλο κοινωνικής προπαγάνδας που απάλυνε το άγχος των κοινωνικών αδικιών. Μπορεί, φυσικά, κανείς να διακρίνει και να καταγράψει και άλλα επιμέρους χαρακτηριστικά της κοινωνικοπολιτικής διαστρωμάτωσης εκείνης της περιόδου.

Αρχικά, διαπιστώνεται ότι η βαριά κληρονομιά του Εμφυλίου Πολέμου επηρέασε τη σε γενικές γραμμές παραδοσιακά συγκροτημένη ελληνική κοινωνία⁵. Αυτή ήταν μόνο εξωτερικά ομοιογενής, ειδικά στα μεγάλα αστικά κέντρα. Το φαινόμενο της εσωτερικής μετανάστευσης είχε επιφέρει μεγάλες κοινωνικές διαφοροποιήσεις, οι οποίες δεν ήταν αποκλειστικά το προϊόν της οικονομικής βάσης, δεν ήταν με δυο λόγια αυτό που θα ονομάζαμε καθαυτό «ταξικές». Άνθρωποι με διαφορετικό πολιτιστικό περιεχόμενο και κοσμοθεωρία κλήθηκαν να συνυπάρξουν σε έναν αστικό ιστό ολότελα ξένο για ορισμένους από αυτούς, μολονότι επαγγελματικά και ιδεολογικά υποτίθεται ότι ανήκαν στην ίδια κοινωνική ομάδα. Με άλλα λόγια, η μαζική αστικοποίηση οδήγησε στην αναγκαστική δημιουργία μιας νέας αστικής τάξης, η οποία δεν μπορεί να περιγραφεί ως αυτό που κάποιοι ονομάζουν, με την σύγχρονη πολιτικοκοινωνική ορολογία, σύγχρονη «μεσαία τάξη». Επρόκειτο, στην πραγματικότητα, για μια βίαιη, κυρίως στο ψυχολογικό επίπεδο, τροποποίηση της καθημερινότητας χιλιάδων Ελλήνων πολιτών. Δεν μπορεί κανείς να αποκλείσει την εσκεμμένη, από την πλευρά του Κράτους, μεταλλαγή ανθρώπων της υπαίθρου σε αστούς. Σε μεγάλο βαθμό, αυτό έχει να κάνει με την ανάγκη ελέγχου, κοινωνικού και πολιτικού, με την αξιοποίηση της εργασίας, της θρησκείας και της νομιμότητας που επέβαλλε ένα καθεστώς εν πολλοίς αντιπαθές, αλλά εκλογικά ισχυρό.

Στην πραγματικότητα, η ελληνική κοινωνία έπρεπε μετά τον Εμφύλιο να περάσει σε νέους οικονομικούς και κοινωνικούς ρόλους, κάποτε σχεδόν βίαια. Έτσι, η μετάβαση αυτή δεν ήταν το αποτέλεσμα μιας φυσικής διαδικασίας ωρίμανσης μέσω ιστορικών, οικονομικών και πολιτικών παραγόντων, αλλά επιβλήθηκε εξωτερικά και με τρόπο που δημιούργησε ανισότητες και ανισοροπίες που δεν προϋπήρχαν. Ήδη

⁵Λαμπίρη-Δημάκη Ιωάννα, «Κοινωνική αλλαγή 1949-1974: η κοινωνιολογική οπτική του ιστορικού φαινομένου», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού (1770-2000)*, τόμος 9, Αθήνα, 2003, σελ. 182-183

από τον προηγούμενο αιώνα, η Ελλάδα διέθετε μια μάλλον αυτάρκη αγροτική τάξη της επαρχίας, μια μικρή και βιομηχανική εργατική τάξη και μια ανώτερη τάξη πλουσίων και αστών, οι οποίοι είχαν και την αμεσότερη πρόσβαση στις πολιτικές και διοικητικές δομές. Μετά τον Εμφύλιο όμως, η μάλλον παραδοσιακή ελληνική κοινωνία αναγκάστηκε να μεταβεί μάλλον βίαια σε νέα κοινωνικά και οικονομικά πρότυπα, τα οποία διδάχτηκε να τα προτιμά. Βασικό χαρακτηριστικό της περιόδου είναι η κρατική παρότρυνση, εκδηλωμένη άλλοτε με την εγκατάλειψη της «προβληματικής» υπαίθρου και άλλοτε με την αναγκαστική σχεδόν μεταφορά πληθυσμών στα αστικά κέντρα και κυρίως στην Αθήνα, προς την αστυφιλία. Το καθεστώς της περιόδου μετά τον Εμφύλιο έστρεψε μέσω προτύπων και εργασιακών σχέσεων τον πληθυσμό της Ελλάδας στις πόλεις. Είναι μάλλον αυτονόητο ότι έτσι μπορούσε να ελέγχει καλύτερα κοινωνικές ομάδες που διαφορετικά «κινδύνευαν» από την επιρροή άλλων παραγόντων, όπως το Κομμουνιστικό Κόμμα ή εξωγενείς επιδράσεις του τύπου του σλαβικού κινδύνου (ειδικά στα βόρεια σύνορα της χώρας). Κι έτσι, στην Ελλάδα διαμορφώνεται ακόμη μία από τις πολλές ιδιαιτερότητές της: η κυρίαρχη αστική τάξη και οι πολιτικοί της εκπρόσωποι προτιμούν να δημιουργήσουν βιομηχανικούς εργάτες, αντί να ενισχύσουν τις παραδοσιακές αγροτικές κοινωνίες στον τόπο καταγωγής τους. Είναι, φυσικά, αυτονόητο ότι αυτό υπαγορεύτηκε σε κάποιον βαθμό από την οικονομική αδυναμία του κεντρικού κράτους. Οι κατεστραμμένες υποδομές της επαρχίας ήταν πρακτικά αδύνατον να καλυφθούν στο εγγύς μέλλον και προτιμήθηκε η εισροή του πληθυσμού στα αστικά κέντρα, όπου θα μπορούσαν πολλοί από αυτούς να απασχοληθούν στην οικοδομική ανασυγκρότηση της Ελλάδας⁶. Παράλληλα, οι πρώην πληθυσμοί της υπαίθρου δεν θα κινδύνευαν από την κομμουνιστική προπαγάνδα. Σε κάθε περίπτωση, η κρατική προπαγάνδα κατά της «κομμουνιστικής απειλής» κατάφερε εν μέρει να αποσοβήσει τον κίνδυνο δημιουργίας μιας συνειδητοποιημένης εργατικής τάξης. Σε αυτή την κατάσταση συνέβαλε και ο κινηματογράφος. Στο τμήμα του που εγκρίνεται από τα αστικά καθεστώτα ουδέποτε εμφανίζεται το μοντέλο του συνειδητοποιημένου εργάτη. Αντίθετα, εξυμνείται η σε βαθμό ανοησίας επίδειξη φιλότιμου και προσφοράς, με τα μοντέλα του «καλού και τίμιου (αν και φτωχού) λαϊκού παιδιού που εκτιμάται από το αφεντικό του ή έχει την αποδοχή του κοινωνικού του περίγυρου. Οι ήρωες, αν και φτωχοί, ουδέποτε αμφισβητούν και δεν διαμαρτύρονται παρά κινούνται σε μια

⁶ Λαμπίρη-Δημάκη, ό.π., σελ. 186

μοιρολατρική θεώρηση της ζωής και των προβλημάτων τους. Η θρησκεία παίζει επίσης κεντρικό ρόλο στο ίδιο αυτό κινηματογραφικό μοντέλο.

Παρά την αστικοποίηση του πληθυσμού, η εκβιομηχάνιση της χώρας δεν επιτεύχθηκε ποτέ, διότι πολύ απλά δεν επιδιώχτηκε ποτέ. Κι αυτό, παρά τη αποδοχή του «Σχεδίου Μάρσαλ», το οποίο σχεδιάστηκε κυρίως ως εργαλείο της βιομηχανικής ανασυγκρότησης της χώρας. Οι αμερικανικές επιδιώξεις επιζητούσαν την άνοδο των μεσαίων στρωμάτων ώστε να καθίσταται δυνατή η σταθεροποίηση του καθεστώτος εξουσίας μέσω της αστυνομοκρατούμενης κρατικής κηδεμονίας, να υπάρχει ανασυγκρότηση της χώρας από τις καταστροφές και αποκατάσταση της τάξης, και να ενδυναμώνεται η εξάρτηση από την αμερικάνικη οικονομική και πολιτική βοήθεια⁷. Μολονότι η Ελλάδα υποσχέθηκε τεράστια οικονομικά κεφάλαια σχετικά με το εθνικό ΑΕΠ, ποτέ δεν δόθηκε ώθηση σε τομείς βιομηχανικής παραγωγής που θα οδηγούσαν τη χώρα στο οικονομικό και τεχνολογικό γίνεσθαι του δυτικού κόσμου⁸. Αντίθετα, έγινε μια απαράδεκτη στροφή στο ευκολότερο και άμεσα αποδοτικό πεδίο της παροχής υπηρεσιών, κυρίως του τουρισμού, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '50⁹. Σε κάποιον βαθμό, αυτό βόλευε περισσότερο την κυρίαρχη κρατική ιδεολογία, εφόσον διατηρούσε καλύτερα τις πελατειακές σχέσεις, οι οποίες χρησίμευσαν και ως μέσο πολιτικού και ταξικού ελέγχου. Επί παραδείγματι η κινηματογραφική φιγούρα του Ντίνου Ηλιόπουλου στον *Δράκο* του Νίκου Κούνδουρου παραπέμπει και σε μια καρικατούρα του Έλληνα γραφειοκράτη, χαρακτηριστική της διόγκωσης των γραφειοκρατικών κρατικών υπηρεσιών του 1950, και της προσπάθειας των κυρίαρχων παρατάξεων να διαχειριστούν την κρίση εξουσίας μέσα από το κράτος¹⁰. Το μικροαστικό δημοσιοϋπαλληλικό στρώμα, υποταγμένο στην εξουσία με αντάλλαγμα τη σιγουριά της μονιμότητας, ακολουθεί τις πελατειακές εξαρτήσεις και αδρανοποιείται πολιτικά με αποτέλεσμα η συμμαχία με τις λαϊκές τάξεις της πόλης για σύγκρουση με το καταπιεστικό κράτος να μην μπορεί να πραγματοποιηθεί¹¹. Επρόκειτο μάλιστα για βίαιη πρόσμειξη αστικών πληθυσμών με εκείνους της υπαίθρου, με ό,τι αυτό σήμαινε για τα έθιμα, την κυρίαρχη κουλτούρα αλλά και

⁷ Βεργόπουλος Κώστας, «Η συγκρότηση της νέας αστικής τάξης 1944-1952», στο Μοσχονάς Μάνος, *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950, ένα έθνος σε κρίση*, Αθήνα, 2006, σελ. 533-534

⁸ Λαμπίρη-Δημάκη, ό.π., σελ. 185

⁹ Λαμπίρη-Δημάκη, ό.π., σελ. 185

¹⁰ Κομνηνού Μαρία, *Σημειώσεις και άρθρα για το μάθημα: Κινηματογράφος-Ιδεολογία-Πολιτική*, Αθήνα, 1991, σελ. 69

¹¹ Κομνηνού, ό.π., σελ. 69

εκείνη των περιθωριακών ομάδων, και την εχθρότητα που ενέσκηψε ανάμεσα σε (φαινομενικά μόνο) ομοιογενείς αστικές ομάδες.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί η σε μεγάλη έκταση οικονομική μετανάστευση των Ελλήνων, που ξεκινά κυρίως από τη δεκαετία του '50. Η μετανάστευση αυτή αποτελεί απότοκο της αναπτυξιακής πολιτικής με σκοπό την μείωση της ανεργίας και των κοινωνικών προβλημάτων που δημιουργεί. Παρ' όλα αυτά οι μεταναστευτικές κινήσεις ελλείπει μιας οργανικής παρέμβασης στη διάρθρωση της ελληνικής οικονομίας και μιας βιομηχανικής και τεχνολογικής ανάπτυξης δεν κατάφεραν να μετατρέψουν το αγροτικό δυναμικό που χρησιμοποιήθηκε, σε ποσοστό 60%, σε καταρτισμένο βιομηχανικό και εργατικό δυναμικό¹². Εδώ θα πρέπει, επίσης, να σημειωθεί η πολιτική διάσταση του συγκεκριμένου φαινομένου. Δεδομένου ότι πολύ συχνά η πρόσληψη σε κάποια εργασία απαιτούσε την πιστοποίηση των «υγείων» πολιτικών φρονημάτων του αιτούντος, είναι αυτονόητο ότι δημιουργήθηκε τεχνικός και μάλλον με κρατική ανοχή, αν όχι με ωμή επέμβαση, αποκλεισμός από την αγορά εργασίας. Συγκεκριμένα το σχολικό σύστημα ξεκινώντας από τα βιβλία του δημοτικού σχολείου πρόβαλλε ένα ελληνοχριστιανικό σύστημα αξιών, ενώ στις τελευταίες τάξεις του εξατάξιου γυμνασίου η έξαρση της αντικομμουνιστικής προπαγάνδας καθρεφτιζόνταν στα πρόσωπα των διδασκόντων, των περιστασιακών διαφωτιστών και των ιεροκηρύκων¹³. Ακόμη η εκκλησιαστική προπαγάνδα στρατευμένη στους σκοπούς του κράτους κατήγγειλε με επιθετικά θρησκευτικά κηρύγματα μεταφυσικής χροιάς κάθε είδους μαρξισμό και προοδευτισμό. Επίσης παραεκκλησιαστικές οργανώσεις, αντικομμουνιστικά σωματεία, συνδικάτα και φιλανθρωπικά ιδρύματα συμβάλλουν στην ιδεολογική και πολιτική τρομοκρατία¹⁴. Τόσο σε αυτές τις περιπτώσεις, όσο και σε εκείνη αγροτικών πληθυσμών των οποίων οι παραδοσιακές καλλιέργειες καταργήθηκαν ή καταστράφηκαν από εξωγενείς παράγοντες, ο μόνος δρόμος που έντεχνα άνοιγε η κρατική παρέμβαση ήταν αυτός της μετανάστευσης. Η «πόρτα της εξόδου» φωτιζόταν έντεχνα για τους κοινωνικά αποκλεισμένους και όχι για τους πολιτικά «υγείς». Είναι αυτονόητο ότι στους πρώτους κατατάσσονταν οι προβληματικοί, ως προς την αντιμετώπιση και ανακούφισή τους από τα διάφορα

¹² Ρομπόλης Σάββας, «Η μετανάστευση στην Ελλάδα κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967) ως συνιστώσα της αναπτυξιακής πολιτικής», Στο *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο 1945-1967*, Αθήνα, 1994, σελ. 486-487

¹³ Μελετόπουλος Μελέτης, *Ιδεολογία του δεξιού κράτους 1949-1967*, Αθήνα, 1993, σελ. 110-111

¹⁴ Μελετόπουλος, ό.π., σελ. 111

προβλήματα, πληθυσμοί της υπαίθρου. Έτσι, το ελληνικό πολιτικό σύστημα, και ειδικά αυτό της δεξιάς διακυβέρνησης, έλυσε ταυτόχρονα και τεχνηέντως τα ιδεολογικά και οικονομικά ζητήματα, που θα μπορούσαν να καταστούν δυνάμει απειλητικά, με την απλή «μεταφορά» των ανεπιθύμητων στο εξωτερικό. Εκεί, αποκομμένοι από την υπόλοιπη ελληνική κοινωνία, ήταν στην πραγματικότητα ανίσχυροι να επηρεάσουν τις εσωτερικές κοινωνικές εξελίξεις.

Όσον αφορά την μετανάστευση μέσω της εσωτερικής μετακίνησης στα μεγάλα αστικά κέντρα, πέρα από τους πολιτικούς λόγους που υπήρξαν αμέσως μετά τον Εμφύλιο, η κατεστραμμένη ύπαιθρος δεν πρόσφερε καμία ευκαιρία στους νοσταλγούς της παραδοσιακής αγροτικής ζωής. Από την άλλη μεριά, η προφανής διαφορά των υγειονομικών υπηρεσιών στα μεγάλα αστικά κέντρα και η υψηλότερου επιπέδου παιδεία, που αυτά εξασφάλιζαν, υπήρξαν βασικά κίνητρα μετακίνησης σημαντικών στρωμάτων του πληθυσμού. Ειδικά η παιδεία άρχισε να αποτελεί πόλο έλξης με απρόβλεπτη μάλιστα δυναμική: σε βάθος χρόνου, μετατράπηκε σε όνειρο πολλών οικογενειών, που έβλεπαν την πρόοδο των νεότερων γενιών ως εργαλείο οικονομικής και κοινωνικής ανόδου¹⁵. Και όχι άδικα: η μετεμφυλιακή Ελλάδα χρειαζόταν νέες επιστημονικές και επαγγελματικές ειδικότητες, πέρα από εκείνες της ευρύτερης Εκπαίδευσης. Το πρότυπο του δασκάλου ή του κρατικού λειτουργού, του απλού δημοσίου υπαλλήλου, δεν ήταν πια το κυρίαρχο. Κι έτσι, νέα κοινωνικά μοντέλα, όπως αυτά του γιατρού, του δικηγόρου, αλλά κυρίως του μηχανικού, κάνουν την εμφάνισή τους και προκαλούν το ενδιαφέρον, όπως ήταν βέβαια φυσικό. Στην Ελλάδα της αστικοποίησης και της υποτιθέμενης ή στρεβλής ανάπτυξης, ο μηχανικός (όλων των ειδικοτήτων) αποτελούσε τον επιθυμητό ρόλο, με πλούσια οικονομικά και κοινωνικά προνόμια. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι εμφανίζεται προνομιακά και στο μοντέλο του «καλού γαμπρού» του ελληνικού κινηματογράφου. Συνάμα, εμφανίζεται – κάποτε ως αντίβαρο– και το εργατικό δυναμικό του οικοδομικού εργάτη, που παρήγαγε μάλιστα μια ολόκληρη κουλτούρα στον κινηματογράφο και τη λαϊκή μουσική βιομηχανία. Οι κοινωνικοί και οικονομικοί ρόλοι ήταν εύλογο να εκφραστούν στην «ποπ», όπως θα λέγαμε σήμερα, κουλτούρα της κοινωνίας.

Όμως το φαινόμενο της αστικοποίησης και της στροφής του εργατικού δυναμικού στην οικοδομική δραστηριότητα διέθετε αναπότρεπτα μια αισθητική πλευρά με

¹⁵ Κρίμπας Κώστας, «Ανώτατη παιδεία και έρευνα 1949-1974», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού (1770-2000)*, τόμος 9, Αθήνα 2003, σελ. 157

συχνά καταστροφική επίπτωση. Αυτή, για άλλη μια φορά, εκφράστηκε στα κοινωνικά στερεότυπα που επιβλήθηκαν χάρη στον κινηματογράφο. Έτσι, σε κινηματογραφικές ταινίες της περιόδου των δεκαετιών του '50 και του '60 οι ήρωες παρουσιάζονται να λαχταρούν την απόκτηση ενός διαμερίσματος στον αστικό ιστό της πόλης και τη φυγή τους από τις παραδοσιακές κατοικίες των προαστίων ή ακόμη και από εκείνες της Πλάκας. Σε ένα άλλο επίπεδο, στα κινηματογραφικά «επίκαιρα» της περιόδου έχει καταγραφεί από τον φακό της κάμερας η σκηνή κατά την οποία ο τότε πρωθυπουργός της χώρας, Κωνσταντίνος Καραμανλής, «ξηλώνει» ο ίδιος με τον κασμά ενός εργάτη τις γραμμές του αθηναϊκού τραμ, προκειμένου να γίνουν νέοι δρόμοι. Αντιλαμβάνεται λοιπόν κανείς ότι η στροφή στο αστικό κέντρο και ο οικοδομικός οργανισμός ήταν άναρχα και ακαλαίσθητα, και με κρατική παρέμβαση. Ο άνθρωπος της επαρχίας, ειδικότερα, βίωνε ξαφνικά την κατάρρευση των παραδοσιακών αισθητικών κανόνων με τους οποίους είχε μεγαλώσει και έπρεπε να μάθει να ορέγεται τσιμεντένιους ακαλαίσθητους όγκους, χωρίς ιδιαίτερη προσοχή στο φως και τη σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο. Όλο αυτό ήταν μια επιπλέον διαστρέβλωση και μια ώθηση προς την ωμή επέμβαση στο φυσικό περιβάλλον. Εξάλλου, οι δυσμενείς οικονομικές συνθήκες της μετακατοχικής και μετεμφυλιακής Ελλάδας επέτρεπαν την αυθαίρετη επέμβαση με πρόσχημα πάντα το κέρδος.

Είναι σε αυτό το περιβάλλον που διαμορφώνονται, συχνά με αρκετή ταχύτητα και τραχύτητα οι νέες κοινωνικές δομές και τα έθιμα. Παρ' όλα αυτά, η θέση των γυναικών φαινομενικά μόνο εξελίσσεται. Οι στατικές έρευνες της δεκαετίας του '50 και του '60 δείχνουν ότι οι Ελληνίδες παραμένουν σε μεγάλο ποσοστό ελάχιστα μορφωμένες ή ακόμη και αγράμματες¹⁶. Στο μελόδραμα του 1950 ο *Μεθύστακας* η Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου (Άννα), βρίσκει δουλειά ως δακτυλογράφος¹⁷ σε μεγάλη οινοποιητική επιχείρηση (αν και σύμφωνα με την γιαγιά της *το να τριγυρνάει κορίτσι πράμα στα γραφεία* δεν είναι τόσο θεμιτό και αποδεκτό) και αναζητά την χειραφέτησή της μέσω της εργασίας. Η γυναικεία εργασία παρατηρείται στις οικονομικά ασθενέστερες ομάδες, συνήθως οικογένειες από τις οποίες λείπει το αρσενικό

¹⁶ Λαμπίρη-Δημάκη, ό.π., σελ. 188

¹⁷ Σύμφωνα με την Γιάννα Αθανασάτου στον *Ελληνικό Κινηματογράφο (1950-1967)- Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Αθήνα, 2001, σελ. 154. Με την ιδιότητα της δακτυλογράφου εισήλθε στην αγορά εργασίας μεγάλος αριθμός γυναικών στην κατώτερη υπαλληλία του ιδιωτικού τομέα. Το επάγγελμα αυτό θεωρούνταν γυναικείο και μια εργασία βοηθητική.

στήριγμα ή όσες ανήκουν στα εργατικά στρώματα¹⁸. Η ανώτερη και η ανώτατη παιδεία, εκτός λίγων εξαιρέσεων, παραμένουν άπιαστες για τις γυναίκες. Συμπεραίνεται μάλιστα ότι οι οικονομικές αλλαγές στην Ελλάδα δεν συνοδεύτηκαν εκείνη την περίοδο από τις αντίστοιχες κοινωνικές. Υπήρξε δηλαδή καθυστέρηση και ανακολουθία του οικονομικού και του κοινωνικού γίνεσθαι. Αυτό το «cultural lag», όπως θα το αποκαλούσε ο William Ogburn¹⁹, μάλλον σημάδεψε την περίοδο και αποτελεί μian επιπλέον στρέβλωση του συστήματος. Προνομιακά απεικονισμένο το θέμα στον ελληνικό κινηματογράφο, εκθέτει τη δυσαρμονία των κοινωνικών σχέσεων, ειδικά μεταξύ των δύο φύλων, που χαρακτηρίζει την περίοδο τουλάχιστον έως το 1960 και οδηγεί στη διαπίστωση της κοινωνικής στασιμότητας της περιόδου. Εξάλλου, δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι η ελληνική κοινωνία της εποχής αποδέχεται τον μάλλον παρωχημένο θεσμό της προίκας, που συνάδει με την παρεμπόδιση της σεξουαλικής κυρίως χειραφέτησης των γυναικών²⁰. Αυτός φέρει συχνά τον μανδύα της προστασίας της γυναίκας στην νέα της κοινωνική θέση, δηλαδή στον γάμο, σε μια πατριαρχική κοινωνία που επιθυμεί να εξασφαλίσει το «αδύναμο φύλο». Στην πραγματικότητα, αναγωγή της γυναίκας σε αυτόν τον κοινωνικό ρόλο και η συνακόλουθη διάθεση «προστασίας» αποτελεί εξ ορισμού και εκ προοιμίου διάκριση εις βάρος την γυναίκας. Για να κατανοήσουμε καλύτερα την εικόνα της γυναίκας εκείνης της περιόδου παραθέτω αντιθετικά μια ξεχωριστή και ιδεατή περίπτωση χειραφετημένης και ανεξάρτητης γυναίκας που μας προσφέρει ο Μιχάλης Κακογιάννης με τη *Στέλλα* το 1955. Η Στέλλα, ένας κινηματογραφικός χαρακτήρας πύρινος, ορφανή, απένταρη αλλά αδιάφορη για τα λεφτά, ελεύθερη και αδέσμευτη, μοιραία γόησσα, μια εκρηκτική μίξη λαϊκότητας και μοντερνισμού με μόνη της έγνοια «να χορεύω και να τραγουδάω και να σφάζονται παλικάρια στα πόδια μου»²¹. Χρωστά την εκρηκτική φυσιογνωμία της στη Μελίνας Μερκούρη που δημιούργησε μια ηρωίδα ελεύθερη, ανεξάρτητη και αυτόνομη από τις κοινωνικές συμβάσεις. Η Στέλλα δεν αποτελεί μέτρο μιας απευθείας αντιπροσώπευσης του μέσου τύπου

¹⁸ Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «Ο θησαυρός του Μακαρίτη: Η κωμωδία 1950-1970», Διαμαντής Λεβεντάκος, Δημήτρης Καλαντίδης, *Οπτικοακουστική κουλτούρα: Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, 2002, σελ. 66

¹⁹ Λαμπίρη-Δημάκη, ό.π., σελ. 188

²⁰ Λαμπίρη-Δημάκη, ό.π., σελ. 189-190. Ειδικότερα, Λαμπίρη-Δημάκη, «Προίκα» στο *Λεξικό Κοινωνικών Επιστημών*, τόμος 6ος, Αθήνα 1966. Βλ. επίσης την οπτική του Π.Δ. Δημάκη, *Ο Θεσμός της Προίκας κατά το Αρχαίον Ελληνικόν Δίκαιον*, Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1959

²¹ Αθανασάτου Γιάννα, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967)-Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Αθήνα, 2001, σελ. 179-181

ελληνίδων της εποχής της καθώς βρίσκεται μακριά από την τότε νεοελληνική πραγματικότητα²². Στην ταινία επισημαίνονται οι ιδεολογικές αντινομίες (η απαίτηση να ορίσει στα μέτρα του ο λαϊκός, ζόρικος άνδρας την αντίληψη για τον έρωτα και τη θέση του γυναικείου φύλου στην κοινωνία) που είναι ενσωματωμένες στη «λαϊκή νεοελληνική ταυτότητα» και η ρήξη που προτείνει με τον χαρακτήρα της ηρωίδας συνιστά κριτική επανατοποθέτηση και άρθρωση ριζοσπαστικού λόγου στο ζήτημα της σχέσης των δυο φύλων στο λαϊκό υπόστρωμα²³. Η τόλμη της Στέλλας έγκειται στην απόφασή της να τα βιώσει όλα (και την αγάπη της για τον σκληρό άνδρα Μίλτο και την ανυποταγή της και τη σχέση της και τη δουλειά της) κόντρα στη λογική της διχοτόμησης που διέπει την πατριαρχική αντίληψη και, που καταδικάζει την γυναικεία ύπαρξη σε κατακερματισμό. Η ανατροπή γίνεται τόσο σε ταξικό επίπεδο αλλά και σε κοινωνικό με την σύγκρουση του κοινωνικού κώδικα της τιμής-ντροπής και του προσωπικού ηθικού νόμου της Στέλλας²⁴. Τα γαμήλια δεσμά σύμφωνα με τα λεγόμενα του Μίλτου απηχούν την εποχή: *«θα είσαι η γυναίκα του Μίλτου και όλοι θα σε σέβονται, δεν θα έχεις ανάγκη κανέναν»*. Αυτό πληγώνει τον ψυχισμό της καθώς υποβιβάζει την ανεξάρτητη προσωπικότητά της και το αντιμετωπίζει σαν υποταγή και έλεγχο λέγοντας, *«είναι και αυτός σαν όλους τους άλλους, ιδιοκτήτης...θέλει να με δέσει»*. Ο Μίλτος (Γιώργος Φούντας) της θέτει το επιτακτικό δίλημμα *«Ή θα γίνει αυτό που λέω εγώ ή θα φύγω και δεν θα με ξαναδείς»*. Η ερωτευμένη Στέλλα συμβιβάζεται μέχρι την μοιραία επίσκεψη της πεθεράς της την ημέρα του γάμου της. Εκεί όλα αλλάζουν διότι η σκληρή και παραδοσιακή κρητικιά της ανακοινώνει ότι όταν παντρευτεί θα πρέπει να σταματήσει να δουλεύει και σε συνδυασμό με μια νέα γνωριμία με τον νεαρό Αντώνη (Κώστας Κακκαβάς) θα την οδηγήσει να ακολουθήσει τη δική της αξιακή κλίμακα και να μην καταπιεστεί σκοτώνοντας την αγάπη. *«Καλύτερα να με σκοτώσει, παρά να πάω να τον παντρευτώ χωρίς να το θέλω»* αναφωνεί και το τραγικό αδιέξοδο της ηρωίδας πλησιάζει εν γνώσει της. Όταν ο Μίλτος εμφανίζεται το ξημέρωμα στο σταυροδρόμι οργισμένος, η ματιά του δείχνει αταλάντευτα ότι η προσβολή της ανδρικής τιμής θα ξεπλυθεί με αίμα. Η γυναίκα αυτή που αποστρέφεται την δέσμευση του γάμου απωθώντας την οικογενειακή ευτυχία και διακινδυνεύοντας μέχρι τέλους το θάνατό της, δεν ανήκει στην

²² Αθανασάτου, ό.π., σελ. 192

²³ Αθανασάτου, ό.π., σελ. 194

²⁴ Αθανασάτου, ό.π., σελ. 195

κινηματογραφική δεκαετία του '50 αλλά πλησιάζει στην τυπολογία και χαρακτηρολογία των γυναικών του τέλους του 20ου αιώνα²⁵.

Σε μια άλλη περίπτωση στην ταινία *Λόλα* του Ντίνου Δημόπουλου, η Λόλα (Τζένη Καρέζη) είναι μια κοπέλα η οποία εκδιώχθηκε από το σπίτι από τον αυστηρό δεσμοφύλακα πατέρα της (Παντελής Ζέρβος), επειδή ήθελε να ακολουθήσει ένα καλλιτεχνικό μονοπάτι στη ζωή της. Στη συνέχεια με το πέρασ των χρόνων αντικειμενοποιείται στα χέρια των ανδρών. Η Λόλα εξηγεί στον Άρη (Νίκος Κούρκουλος) ότι ο Στέλιος (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), το αφεντικό του καμπαρέ που εμφανίζεται, την εξαφάνισε από την πιάτσα, την κλείδωσε σε ένα σπίτι χωρίς τη θέληση της, την καταπίεσε και την εκβίασε. Η ντροπή της για την παθητική στάση της απέναντι σε όλα αυτά που υπέστη ο Άρης από τον Στέλιο και η υποταγή της στον ερωτοχτυπημένο Στέλιο που με βία καθορίζει τη ζωή της έρχεται σε ευθεία αντίθεση με την ανεξάρτητη και αγέρωχη Λόλα. Στην κρίσιμη στιγμή η Λόλα βάζει την προσωπική της ευτυχία πάνω από τις κοινωνικές επιταγές του κώδικα τιμής των ανδρών παρανόμων και σπάζοντας την εικόνα της γυναικείας υπακοής ζητάει βοήθεια από τον πατέρα της²⁶. Η πράξη μετάνοιας, σε προσωπικό επίπεδο επειδή παραστράτησε, να γυρίσει στο πατρικό της, ζητώντας βοήθεια για τον αγαπημένο της Άρη και τον εαυτό της, πάλι από ένα άνδρα, τον πατέρα της, δηλώνει την ήττα της ως ανεξάρτητη γυναίκα και την επιστροφή της στο κοινωνικο-ταξικό σύστημα των ανδρών²⁷. Ακόμη μπορούμε να παρατηρήσουμε την Κατερίνα (Ελενα Ναθαναήλ) στη ταινία ο *Δραπέτης* του Στέλιου Ζωγραφάκη, η οποία προερχόμενη από μια φτωχή οικογένεια με πέντε κορίτσια εξαναγκάζεται σε γάμο από συμφέρον με τον γέρο αλλά πλούσιο κτηματία καπετάν-Νικόλα (Μάνος Κατράκης) για να αποκατασταθεί. Ο έρωτάς της για τον κομμουνιστή δραπέτη της ταινίας (Σπύρο Φωκά) την οδηγεί στην καταστροφή, όπως ήταν σύνηθες να συμβεί ως κατάληξη την περίοδο του '60 για μία γυναίκα η οποία απατάει τον άνδρα της, πόσο μάλλον από το γεγονός ότι τον απατάει με έναν πολιτικό εξόριστο. Στη *συνοικία το όνειρο* του Αλέκου Αλεξανδράκη η Στεφανία (Αλίκη Γεωργούλη) παρουσιάζεται να μπλέκει με πλουσιόπαιδα προσπαθώντας να βρει μια διέξοδο από την φτωχογειτονιά. Στην εύπορη συνοικία, στη βίλα με τον κήπο, το γρασίδι και την μουσική τα τέκνα των μεγαλοαστών πλήττουν και υποκρίνονται χωρίς ενδιαφέροντα και όρεξη. Η Στεφανία λέγοντας

²⁵ Συλλογικό, *Μιχάλης Κακογιάννης*, Αθήνα, 1995, σελ. 52

²⁶ Αθανασάτου, *ό.π.*, σελ. 287

²⁷ Αθανασάτου, *ό.π.*, σελ. 287-288

ψέματα ότι είναι κόρη στρατηγού πιστεύει ότι μπορεί να τους κοροϊδέψει ώστε να φύγει μαζί τους στην Ιταλία αλλά τα πλουσιόπαιδα γνωρίζουν πολύ καλά την καταγωγή της και το ψώνιο της να γίνει ηθοποιός του κινηματογράφου και την εκμεταλλεύονται ερωτικά. Η γυναίκα (εδώ η Στεφανία) γίνεται ένα όμορφο αντικείμενο χώρου και το μέλλον της καταλήγει να παίζεται στα ζάρια σύμφωνα με τα γούστα των μεγαλοαστών φίλων της. Από την άλλη, αρνείται επίμονα τον έρωτα του Ρίκου (Αλέκος Αλεξανδράκης) που είναι αγνότερος από τις ψεύτικες συμφεροντολογικές σχέσεις που συνάπτει με τα τέκνα των μεγαλοαστών. Συνήθως καταλήγουν να ανταλλάσσουν ύβρεις, με τον Ρίκο να χυδαιολογεί («βρώμα», «παλιοτσουλί», «στη βίζιτα θα καταντήσεις») και τη Στεφανία να ανταπαντάει στο ίδιο ύφος («παλιοκλέφτη», «αληταρά», «θα ψοφήσεις στη φυλακή»). Τέλος μπορούμε να προσθέσουμε τις περιπτώσεις των κοριτσιών από τα *Κόκκινα φανάρια* του Βασίλη Γεωργιάδη αναφορικά με τη θέση της γυναίκας σε σχέση με τον άνδρα την δεκαετία του '60. Οι απειλές, οι εξευτελισμοί και η τυραννία που υφίστανται η Ελένη (Τζένη Καρέζη) και η Μαρίνα (Κατερίνα Χέλμη) από τον νταβατζή (Γιώργος Φούντας) και αγαπητικό (Κώστας Κούρτης) αντίστοιχα. Η άμεση εξάρτηση της ευτυχίας και του μέλλοντός της από τον θαλασσοδαρμένο καπετάνιο (Μάνος Κατράκης) που έρχεται να την σώσει από το βούρκο της πορνείας στην περίπτωση της Άννας (Αλεξάνδρα Λαδικού) και η διάλυση του γάμου της Μαίρης (Μαίρη Χρονοπούλου) με τον Άγγελο (Φαίδων Γεωργίτης) εξαιτίας των επικριτικών σχολίων της κοινωνίας και της επιρροής του περίγυρου του.

Οι ρόλοι των δύο φύλων, που επικράτησαν, ενισχύονταν και από το επίσημο Κράτος, το οποίο –στο συγκεκριμένο πλαίσιο «προστασίας» της γυναίκας– επεδείκνυε συχνά ανοχή απέναντι στην με κάθε τρόπο υπεράσπιση της «τιμής» του κοριτσιού και της οικογένειας. Γι' αυτόν τον λόγο, άλλωστε, ο όρος «έγκλημα τιμής» κατέστη ακόμη και δικανικός και δικαστηριακός όρος, σε βαθμό που συνιστούσε ελαφρυντικό ευνοϊκής μεταχείρισης των κατηγορούμενων για ανάλογα εγκλήματα. Φαίνεται μάλιστα ότι οι καταδικασμένοι για τέτοιου είδους πράξεις απολάμβαναν εντός των φυλακών τον σεβασμό ή τουλάχιστον την ανοχή των υπόλοιπων κρατουμένων. Παρατηρείται πάντως μια συσπείρωση της οικογένειας απέναντι σε αυτό που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «εξωτερική απειλή», απέναντι δηλαδή

σε οτιδήποτε μπορεί να απειλούσε τη συνοχή της. Το κράτος αντιμετωπιζόταν ως ανάλγητο και σκληρό και οι λειτουργοί του αντιμετωπιζόταν εχθρικά²⁸.

Τις προβληματικές σχέσεις των δύο φύλων επιδείνωσαν και άλλοι παράγοντες. Οι συχνές πολεμικές συγκρούσεις από τα τέλη του 19ου έως και το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα απομάκρυναν, γεωγραφικά και ψυχολογικά και κατά συνέπεια και συμπεριφορικά, τους άνδρες από τις γυναίκες της οικογένειάς τους²⁹. Ο θεσμός αυτός δέχτηκε πολλά πλήγματα λόγω της μακρόχρονης απουσίας των αρσενικών μελών του ή του θανάτου τους. Σε αυτό το δύσκολο κοινωνικό περιβάλλον, η γυναίκα έπρεπε να επινοήσει τον εαυτό της από την αρχή και να το κάνει μάλιστα αδιαμαρτύρητα, λόγω του διογκωμένου κάποτε πατριωτικού αισθήματος και των πιεστικών οικονομικοκοινωνικών συνθηκών, που απαγόρευαν την εκδήλωση της δυσaréσκειας ή τη συσσωρευμένη απογοήτευση. Η επίσημη προπαγάνδα, άλλωστε, στόχευε ειδικά στον ρόλο και τη συμβολή της γυναίκας, σε μια προσπάθεια ανακούφισης των πολλαπλών κοινωνικών ρόλων που είχαν αναλάβει οι Ελληνίδες.

²⁸ Λαμπίρη-Δημάκη, ό.π., σελ. 189

²⁹ Λαμπίρη-Δημάκη, ό.π., σελ. 188-189

5. Θέματα Περιθωρίου

«Σε πρώτο επίπεδο, η μελέτη του υποκόσμου ψαύει τα κράσπεδα της λαογραφίας των πόλεων.»

Ηλίας Πετρόπουλος

α) ρεμπέτικο

Με την επιστροφή του στην Αθήνα από την Γαλλία το φθινόπωρο του 1951, ο Οδυσσέας Ελύτης έγραψε: *«Η πραγματικότητα βρήκα να ξεπερνά και την τερατωδέστερη φαντασία. Φτώχεια αφάνταστη, πίκρα και μοχθηρία των ανθρώπων, πνευματικό χάος, ανυπαρξία γούστου είναι οι μετριοπαθέστερες εκφράσεις»¹*. Η απόλυτη εξασθένηση (ιδεολογική και οικονομική) των μικροαστών, των ανέργων των πόλεων και των εκτοπισμένων αγροτών ήταν η σκληρή πραγματικότητα. Ένας μεγάλος αριθμός αγροτών, μεταξύ 500000 με 700000, κατά την περίοδο 1948-1949, απομακρύνθηκε υποχρεωτικά από τις στρατιωτικές ζώνες και μεταφέρθηκε σε ασφαλείς ελεγχόμενες περιοχές στην περιφέρεια μεγάλων πόλεων και εξαρτιόνταν ολοκληρωτικά από την βοήθεια του δημοσίου όπως και το ένα τρίτο ως το ένα τέταρτο του ενεργού πληθυσμού οι οποίοι παρέμεναν άνεργοι². Σε μια παρόμοια κατάσταση βρέθηκε και ο σκηνοθέτης Νίκος Κούνδουρος αντικρίζοντας το προσφυγικό Δουργούτι όταν το επισκέφτηκε στις αρχές του '50 για να μεταφέρει γράμματα στη μάνα του συνεξόριστού του στη Μακρόνησο, Άρη Αλεξάνδρου. Έρχεται σε επαφή με μια ντενεκεδούπολη, προάστιο ολόκληρο, γνωρίζει τους

¹ Ματθιόπουλος Ευγένιος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», Χατζηιωσήφ Χρήστος, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση 1945-1952*, Αθήνα 2009, σελ. 231

² Τσουκαλάς, ό.π., σελ. 23

ανθρώπους που κατοικούνε σε παράγκες από ντενεκέδες και ξύλα, λάσπη και χαρτόνια, χαμηλές πόρτες, μπουγάδες, λατέρνα, αδέσποτα, προβλήματα και μνήμες³.

Κατά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα τα μεγάλα αστικά κέντρα στην Ελλάδα βρίσκονται υπό διαμόρφωση και το ρεμπέτικο τραγούδι (αρχικά τραγούδι των χασικλήδων και της φυλακής) κυριαρχεί στην λαϊκή παράδοση του υποπρολεταριάτου και του περιθωρίου των πόλεων. Παρά την ολοένα μεγαλύτερη ιδεολογική και πολιτισμική επιρροή των ρεμπετών στις μάζες, η κοινωνική υποβάθμιση και περιθωριοποίηση που τους επιφυλάσσει το σύστημα, η μοναχικότητα, η απομόνωση τους μετατρέπει σε ένα είδος λούμπεν προλεταριάτου βαθιά παθητικού και απολιτικού⁴. Παρόλα αυτά κάποιες φορές τα ρεμπέτικα τραγούδια εκφράζουν μια βαθιά αλληλεγγύη για εκείνους που διώκονται, φυλακίζονται, βασανίζονται ή εκτελούνται λόγω της δραστηριότητάς τους ή της ιδεολογικής τους στράτευσης⁵. Ο υπόκοσμος ως «παρεκκλίνουσα» κοινωνία εισχωρεί στην επαναστατική δυναμική μόνο όταν οι επικίνδυνες τάξεις αναμιγνύονται με τις εργαζόμενες τάξεις, όπως σε υποβαθμισμένες συνοικίες των πόλεων ή στη φυλακή όπου επαναστάτες και παράνομοι έχουν την ίδια μεταχείριση από τις αρχές, αλλά πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπόψη ότι σε θέματα αρχών η διάκριση των δύο είναι καταφανής⁶. Είναι σπάνιο φαινόμενο το παραβατικό περιθώριο να εξελιχθεί σε κοινωνικό μετασχηματισμό που θα καταφέρει να προκαλέσει μια νικηφόρα πολιτική σύγκρουση⁷ και ακόμα σπανιότερο για την ελληνική περίπτωση το παραδοσιακό αυστηρό κομμουνιστικό κίνημα να είναι συμπυκνόμενο με τις αξίες της ανυποταξίας του πρωτόγονου επαναστάτη. Ο λούμπεν ριζοσπαστισμός του ρεμπέτη, του μοναχικού ανθρώπου, του κυνηγημένου, του απροσάρμοστου, του στρατιώτη και του φυλακισμένου είναι «αταξικός», υπό την έννοια ότι δεν υπηρετεί μια τάξη ούτε στρέφεται εναντίον μιας άλλης τάξης αλλά έχοντας μια συνολική θεώρηση της κοινωνίας τοποθετείται απέναντι σε μια ταξική κοινωνία⁸. Ο ιδεολογικός και συγκινησιακός κόσμος του λούμπεν-προλεταριάτου είναι ο κόσμος των χαμένων ελπίδων, μιας απέραντης θλίψης και αποτυχίας, αγωνίας, φυγής στο όνειρο, αυτοοικτιρμών και αναθεμάτων ενάντια στη μοίρα, ανάμικτα με το συναίσθημα της

³ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, 1999, σελ. 190-192

⁴ Δαμιανάκος Στάθης, *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 109

⁵ Δαμιανάκος, ό.π., σελ. 115-116

⁶ Χομπσμπάουμ, ό.π., σελ. 102

⁷ Palmer, ό.π., σελ. 39

⁸ Βεργόπουλος Κώστας, *Μερικές θέσεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι, παράρτημα στο Χόλστ Γκαϊήλ, Ο δρόμος για το ρεμπέτικο*, Αθήνα, 1977, σελ.233

υπερηφάνειας που προκύπτει από ιδιότητες όπως η φτώχεια, το αντρίλικο, το ζοριλίκι, η παρανομία, η πονηριά ή με τη στάση που υποδηλώνει μια ανεξαρτησία, αλλά και ταυτόχρονα υποταγή στο πεπρωμένο⁹. Στην ταινία ο *Δράκος* του Νίκου Κούνδουρου μπορούμε να παρατηρήσουμε μια χαρακτηριστική σκηνή η οποία βρίθει συμβολισμών. Το αφεντικό της συμμορίας μονολογεί ακούγοντας το μοιρολόι των κοριτσιών του καμπαρέ και παρατηρεί τις τελευταίες πράξεις των παρανόμων πριν την μεγάλη και επικίνδυνη επιχείρηση αρχαιοκαπηλίας. Ξεσηκώνονται στο μυαλό του θύμησες του εμφυλίου και αυτών που έχουν χαθεί άδικα: *«Τα βλέπεις τα παιδιά; Καμάρωσέ τα. Πως τα λειώνει το χόμα τέτοια πλατάνια; Δεν είναι κρίμα να σκοτωνόμαστε εμείς οι Έλληνες αναμεταξύ μας; Αχ και να μην χάναμε κανέναν...»*. Χορεύοντας ζεϊμπέκικο και λέγοντας τις ευχές, τις ελπίδες, τους πόνους και τα όνειρά τους, χύνοντας αργά το ποτό από το ποτήρι τους, χαρακώνοντας τα χέρια τους σε τελετή αδερφοποίησης, οι τραγικοί παράνομοι του περιθωρίου αγκαλιάζουν τα ρεμπέτικα πρότυπα και μοτίβα σε λαϊκούς χορευτικούς στροβιλισμούς. Οι περιθωριακές σκιές του υποκόσμου μεταμορφώνονται σε ρωμαίικες φιγούρες που έλκουν την καταγωγή τους από το κλεφταρματολούς και τους ρεμπέτες. Η λαϊκή φτωχολογία που εξυμνείται και στις ιταλικές νεορεαλιστικές ταινίες στην ελληνική της εκδοχή προτείνει εδώ ένα κράμα, μοιρολατρίας, μπέσας, γενναιότητας μπροστά στο θάνατο, προλήψεων και θρησκευτικής πίστης.

Οι αστικοί πληθυσμοί γοητεύτηκαν από τον απείθαρχο και ανυπότακτο τρόπο ζωής των ρεμπετών και τα λαϊκά στρώματα αγκάλιασαν το ρεμπέτικο. Τα μεγάλα ελληνικά αστικά κέντρα και η Αθήνα γεμίζουν από πολυάριθμους προσφυγικούς συνοικισμούς και από κέντρα διασκέδασεως. Το ρεμπέτικο ως μουσικό είδος επηρέασε σημαντικά την διαμόρφωση και την εξέλιξη της λαϊκής μουσικής στην Ελλάδα και μεταπολεμικά τα μουσικά και ποιητικά του στοιχεία όπως και τα κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά αποτέλεσαν πεδίο συζήτησης και ενδιαφέροντος ανάμεσα σε κύκλους διανοούμενων συγγραφέων, καλλιτεχνών, μουσικών και δημοσιογράφων¹⁰. Κατά την περίοδο 1950-1953 οι σνομπ κύκλοι της αθηναϊκής μεγαλοαστικής τάξης (σε αντίθεση με τους μικροαστούς που τα

⁹ Δαμιανάκος Στάθης, Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός, ό.π., σελ. 114-115

¹⁰ Ζαϊμάκης Γιάννης, «Ο κοινωνικός κόσμος και η τοπικότητα του ρεμπέτικου στην πρόμη φάση ανάπτυξής του», στο Δερμεντζόπουλος Χρήστος, Βασίλης Νιτσιάκος, *Μνήμη Στάθη Δαμιανάκου-Όψεις του λαϊκού πολιτισμού*, Αθήνα 2007, σελ. 67

αγκάλιασαν πολύ αργότερα) θα ανακαλύψουν το ρεμπέτικο¹¹ και με σύμμαχο το ραδιόφωνο τα ρεμπέτικα αλλά και τα «ρεμπετοειδή» θα γίνουν της μόδας¹². Οι αρχοντορεμπέτες ή παλιότερα μποέμηδες ήταν αστοί δανδήδες, γλεντοκόποι και νυχτοπερπατητές, ξόδευαν αρκετά χρήματα σε νυχτερινά ψυχαγωγικά κέντρα και πορνεία, ερωτοτροπούσαν και χόρευαν, ντύνονταν με εξευρωπαϊσμένο, μοδάτο τρόπο (τιράντα, σμόκιν, παπιγιόν, καμπαρντίνα και ρεπούμπλικα), γοητεύονταν και έλκονταν από τον ιδιόρρυθμο κόσμο της μαγκιάς και της «νύχτας»¹³. Το γεγονός αυτό προκάλεσε την ανησυχία των Αρχών, με αποτέλεσμα το ρεμπέτικο τραγούδι να θεωρηθεί ως εξύμνηση του εγκληματικού χώρου και να χτυπηθεί από την λογοκρισία και τις απαγορεύσεις¹⁴.

Ο Δαμιανάκος ξεχωρίζει τρεις περιόδους στην εξέλιξη των ρεμπέτικων που αντιστοιχούν σε υποπρολεταριακά σύνολα της κοινωνίας των αστικών κέντρων. Η πρωτογενής φάση αφορά την περίοδο πριν το 1922, με ανώνυμα τραγούδια προερχόμενα από τους κλειστούς κύκλους της παρανομίας, με προφορική και αυστηρά περιορισμένη διάδοση που θεματικά αναφέρονται στα ναρκωτικά, στη γλυκιά μέθη, στη φυλακή και στον κόσμο των κακοποιών¹⁵. Η κλασική φάση μεταξύ 1922 και 1940 συμπίπτει με τη μαζική άφιξη προσφύγων της Μικράς Ασίας στις μεγάλες πόλεις της Ελλάδας και χαρακτηριστικά της αποτελούν η εμφάνιση του επώνυμου τραγουδιού, οι πρώτες εγγραφές και η πλατιά διάδοση μέσα στα όρια ενός διευρυμένου λούμπεν προλεταριάτου (εξαθλιωμένοι, πλάνητες, άεργοι) που συνυπάρχει με τους κύκλους των τοξικομανών, των χασικλήδων, των νταβατζήδων, των τζογαδόρων, των κλεφτοτσαντάδων και των πορτοφολάδων¹⁶. Σ' αυτή την περίοδο η αναρχίζουσα αμφισβήτηση της αστικής ηθικής και τάξης του χωρίς ταξική συνείδηση υποπρολετάριου (περιφρόνηση και μίσος στους αστυνομικούς και «αριστοκράτες», γελοιοποίηση της πολιτικής και των κινηματογραφικών ειδώλων, εξύμνηση της τεμπελιάς, του τσαμπουκά, της «έκλυτης» και περιπλανώμενης ζωής, απόρριψη της άρχουσας ιδεολογίας σχετικά με την οικογένεια, την εργασία, την

¹¹ Σύμφωνα με τον Μάρξ «στον τρόπο κέρδους, όπως και στις απολαύσεις της, η οικονομική αριστοκρατία δεν είναι τίποτα άλλο από τη νεκρανάσταση του λούμπεν-προλεταριάτου στις κορυφές της αστικής κοινωνίας».

¹² Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας...*, ό.π., σελ. 117

¹³ Ζαϊμάκης Γιάννης, *Καταγωγή ακμάζοντα*, Αθήνα, 1999, σελ. 187-190

¹⁴ Δαμιανάκος, *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων...*, ό.π., σελ. 111

¹⁵ Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας...*, ό.π., σελ. 116

¹⁶ Δαμιανάκος, ό.π., σελ. 116

εγκράτεια, την αποταμίευση και την τακτική ζωή) κυριαρχεί¹⁷. Τέλος η εργατική φάση (1940-1953) αποτελεί την περίοδο της άνηθης των ρεμπέτικων και της διεύρυνσης στους χώρους των εργατικών μαζών που υποφέρουν από ανεργία και εξαθλίωση και συνορεύει με τις απαρχές της δημιουργίας ενός λαϊκού τραγουδιού που ανταποκρίνεται στην ψυχολογία της εργατικής τάξης¹⁸. Αυτή η περίοδος των ρεμπέτικων αποτέλεσε την φάση της «μεγάλης άρνησης» στην αλήτικη και εξαθλιωμένη ζωή και ιδεολογία του υποπρολετάριου. «*Μ' αρέσει αυτή η γειτονιά*», μας διηγείται ο εκφωνητής (Μάνος Κατράκης) στην αρχή της ταινίας *Μαγική Πόλη* του Νίκου Κούνδουρου, «*έτσι όπως είναι, χωμένη μες στη πολιτεία, δίπλα στη μεγάλη λεωφόρο, στριμωγμένη, λες και πάει να σκάσει. Το κάθε σπιτάκι κολλητά με το άλλο, μια σανίδα τα χωρίζει. Ακούς τις κουβέντες του διπλανού σου, ξέρεις τι ώρα ζυπνάει το πρωί, τι ώρα κοιμάται, τώρα λες πιάνεται, τώρα ανοίγει την πόρτα. Μερικοί φουντώνουν, γιατί να περνάνε έτσι οι μέρες. Όταν βγεις στη λεωφόρο μυρίζει θάλασσα, όσο κατηφορίζεις σε πιάνει η αρμύρα στη μύτη. Αν πάς πάλι προς τα πάνω αισθάνεσαι πως μπαίνεις στην καρδιά της πόλης, μυρίζει άσφαλτο και δέντρα του κήπου, φώτα, αυτοκίνητα, είναι ωραία. Τι διάολο, πρέπει και εδώ κάτι να αλλάξει. Πως μπορεί να χωρέσει η ιστορία ενός ανθρώπου εδώ μέσα. Πρέπει να στριμώχνουν όχι μόνο τα πόδια τους αλλά και τα όνειρά τους...*». Αυτή η πόλη είναι το «νεορεαλιστικό» Δουργούτι των αρχών της δεκαετίας του '50, μια αθηναϊκή φτωχοσυνοικία, όπου μετά την Μικρασιατική Καταστροφή στοιβάχτηκαν προσφυγικές οικογένειες από το '22 και ζώντας σαν τρογλοδύτες πάλευαν με τα λασπόνερα να δραπετεύσουν από μια σκληρή μοίρα. Οι τάσεις του ηδονισμού, της φυγής και της μοιρολατρίας των προηγούμενων περιόδων υποχωρούν, δίνοντας τη θέση τους σε συναισθήματα διακριτικής εγκαρτέρησης και διάχυτης μελαγχολίας¹⁹. Πλέον το άτομο διαμαρτύρεται κατά των κοινωνικών διακρίσεων, προσπαθεί να βελτιώσει τις συνθήκες της καθημερινής του ζωής, κατηγορεί τον κόσμο των πλουσίων και «αριστοκρατών», εγκωμιάζει την φτώχεια και τον κόσμο της τίμιας δουλειάς, αναφέρεται στην Αντίσταση και στον Εμφύλιο, καταγγέλλει την μετανάστευση και την ξενιτιά, θέλει να σπάσει τα δεσμά του και τείνει να ενταχθεί στην εργατική ιδεολογία²⁰. Στην ταινία *Αδίστακτοι* του Ντίνου Κατσουρίδη, ο Στάθης (Νίκος

¹⁷ Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας...*, ό.π., σελ. 146

¹⁸ Δαμιανάκος, ό.π., σελ. 116

¹⁹ Δαμιανάκος, ό.π., σελ. 134-135

²⁰ Δαμιανάκος, ό.π., σελ. 124 και 128

Κούρκουλος) μετά από μια σειρά περιστατικών που τον αλλάζουν αποφασίζει να ακολουθήσει τον τίμιο δρόμο, δουλεύοντας μεροκάματο σαν εργάτης, αφήνοντας το έγκλημα και προσπαθώντας να ζήσει τη μάνα του και να τη βοηθήσει να ξεφύγει από τον αλκοολισμό. Με τον πρώτο του μισθό ο Στάθης θα βγάλει έξω την Στέλλα να διασκεδάσουν και ο Στέλιος Καζαντζίδης τραγουδάει με τη Μαρινέλλα «ποιος δρόμος είναι ανοιχτός να βγω να περπατήσω, να βρω τη μαύρη μοίρα μου βαριά να της μιλήσω, να κάτσουμε σε μια γωνιά και να τα πούμε οι δυο μας, ποιος είναι αυτός που έφτιαξε το μαύρο ριζικό μας». Η μεταστροφή του Στάθη από τον κόσμο του εγκλήματος και της παρανομίας στον κόσμο της εργατιάς και της λαϊκής τιμιότητας, του «καθαρού» μεροκάματου και της σκληρής καθημερινότητας έχει συντελεστεί αλλά η διάψευση των ονείρων του και το τέλος είναι κοντά.

Η μετάλλαξη των ρεμπέτικων σε «ρεμπετοειδή» οδήγησε στην σταδιακή εξαφάνιση του είδους ως λαϊκής έκφρασης μέχρι την δεκαετία του '60, όταν ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης²¹ θα προσπαθήσουν αποτυχημένα να ανανεώσουν το ρεμπέτικο δημιουργώντας όμως ένα νέο είδος²². Η ενασχόληση του Μάνου Χατζιδάκι με το ρεμπέτικο τραγούδι αποκρυσταλλώθηκε στις αρχές του 1949 με μία διάλεξη του για το είδος, ενώ του Μίκη Θεοδωράκη εμφανίστηκε ως μαχητική και υπερθετική υπεράσπιση με την επιτυχία του «Επιτάφιου» το 1960 σε ποίηση του Γ. Ρίτσου²³. Γεννήθηκε έτσι μια αληθινά εθνική μουσική σε μια εποχή ξένης πολιτισμικής επικυριαρχίας, τμήμα του «ανώτερου» και προσωποποιημένου πολιτισμού, όπου η παράδοσή της είναι «λόγιας» προέλευσης και το κοινό της είναι διανοούμενοι, φοιτητές, οι μεσαίες προοδευτικές τάξεις και λιγότερο οι εργάτες που συνεχίζουν να καταναλώνουν τη μαζική «λαϊκίζουσα» παραγωγή των ρεμπετοειδών²⁴.

Η στάση της αριστεράς ή του κομμουνιστικού κόμματος ιδιαίτερα, απέναντι στα ρεμπέτικα ήταν στην πλειοψηφία της αρνητική διότι ενθάρρυναν τον λαό σε ένα φαύλο κύκλο ήττας και παρακμής χωρίς ηθικό περιεχόμενο, πολιτική συνέπεια και κοινωνική ευθύνη²⁵. Το λογοτεχνικό περιοδικό της Αριστεράς «Επιθεώρηση της

²¹ Στην περίπτωση του Μίκη Θεοδωράκη η πολιτική και ιδεολογική αριστερή κατεύθυνση του «λαϊκού» τραγουδιού είναι χαρακτηριστική.

²² Δαμιανάκος, ό.π., σελ. 117

²³ Αγγελικόπουλος Βασίλης, «Το όραμα του Μάνου Χατζιδάκι και του Μίκη Θεοδωράκη για την ελληνική μουσική- ως το 1967», *Επιστημονικό συμπόσιο, 1949-1967- Η εκρηκτική εικοσαετία*, Αθήνα, 2000, σελ.125-128

²⁴ Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας...*, ό.π., σελ. 150

²⁵ Χόλστ Γκαϊήλ, *Ο δρόμος για το ρεμπέτικο*, Αθήνα, 1977, σελ. 83

Τέχνης» είχε ανοίξει στις στήλες του μια μεγάλη αλλά καταδικαστική συζήτηση πάνω στο ρεμπέτικο τη δεκαετία του '60²⁶. Μέσα στο χώρο του εγκλεισμού (φυλακές, τόποι εξορίας και στρατόπεδα) όμως, κάποιες φορές, οι κομμουνιστές και ένας μεγάλος λαϊκός πληθυσμός που πλαισιωνόταν από το Κ.Κ.Ε., παρά το πειθαρχημένο υπόδειγμα της αγωνιστικής συνειδητότητας και των λειτουργικών προταγμάτων του οργανωμένου και πολιτικοποιημένου έγκλειστου βίου που διατυπώνει η κομματική καθοδήγηση, εκλαμβάνουν ορισμένα από τα ρεμπέτικα τραγούδια (συγκεκριμένα του Τσιτσάνη) ως αναπαράσταση του συλλογικού πόνου, του πόνου που εξαπλώνεται σε μεγάλα λαϊκά στρώματα παρά στον περιχαρακωμένο χώρο του ρεμπέτικου λούμπεν περιθωρίου, η οποία παρακάμπει τις «ατομιστικές» διαστάσεις της υποκειμενικής αφηγηματικότητας που καταμαρτυρείται στο ρεμπέτικο²⁷. Η καρτερία μιας καλύτερης μέρας, που διαφαίνεται στο παράδειγμα του Τσιτσάνη, επιτρέπει μια ελπιδοφόρα σύνδεσή του με την οργανωμένη επαύριο των κοινωνικών αγώνων που επαγγέλλεται το Κομμουνιστικό Κόμμα μέσα στις συνθήκες της ήττας της Αριστεράς²⁸. Τα τραγούδια που προτείνει το κόμμα στα μέλη του οφείλουν να αναπαριστούν την υιοθέτηση της κομματικής αισιοδοξίας (διεθνή επαναστατικά εμβληματικά τραγούδια), να εμψυχώνουν τον αγώνα (αντάρτικα), να κινητοποιούν δυνάμεις και συνειδήσεις διαμέσου της αναφοράς σε ηρωικά γεγονότα του παρελθόντος (δημοτικά-αντάρτικα), να αναφέρονται στις τοπικές προσδέσεις και ταυτότητες των μελών τους (δημοτικά) και να λειτουργούν ψυχαγωγικά σε θεμιτά ηθικά πλαίσια (αστικό ελαφρό ερωτικό τραγούδι, χορωδιακά, μαντολινάτες και ταγκό)²⁹. Όμως αυτό το μουσικολογικό πλαίσιο μηχανικής υποχρεωτικής συλλογικότητας και ηθικότητας αδυνατεί να εκφράσει τις υποκειμενικές ανάγκες, τις διαδρομές προσωπικής επιβίωσης που προκύπτουν σε συνθήκες ισχυρών εμπειριών και δημιουργεί μια κατάσταση υστέρησης και ασυμφωνίας ανάμεσα στην κοινωνιολογική σύνθεση των έγκλειστων και τους τρόπους αντίστασης που προτείνει το κόμμα³⁰. Έτσι οι έλληνες κομμουνιστές στα πεδία εγκλεισμού, μέσα σε ένα καταναγκαστικό πλαίσιο γενικευμένης καταστολής, παρά την απαγόρευση για το ρεμπέτικο, την οποία αποδέχονταν, εντούτοις χρησιμοποιούνταν σποραδικά,

²⁶ Παπαδόπουλος Λευτέρης, *Να συλληφθεί το ντουμάνι!*, Αθήνα, 2004, σελ.13

²⁷ Παναγιωτόπουλος Παναγής, «Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι», στο Κοταρίδης Νίκος, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, 2007, σελ. 276-277

²⁸ Παναγιωτόπουλος, ό.π., σελ. 277

²⁹ Παναγιωτόπουλος, ό.π., σελ. 279-281

³⁰ Παναγιωτόπουλος, ό.π., σελ. 282

παραφρασμένα (προβάλλοντας τα κοινωνιολογικά του χαρακτηριστικά) και υπόγεια ως δάνειο από τον κόσμο των απαγορευμένων πρακτικών για να προσφέρει ανάσες υποκειμενικότητας και αυτονόμησης, χωρίς αυτό να υποδεικνύει μια πολιτικοϊδεολογική αμφισβήτηση στους κόλπους του κόμματος³¹. Για παράδειγμα το 1955 στις φυλακές της Κέρκυρας παρά το γεγονός ότι τα πολύ δημοφιλή μεταξύ των κρατουμένων ρεμπέτικα αποκηρυχθήκαν ως παρακμιακά και προκρίθηκε το τραγούδι των δημοτικών, εντούτοις, τραγουδιόνταν στην παρανομία με ...τσιλιαδόρους³². Επίσης στη Μακρόνησο το περιβάλλον της ήττας ευνοεί τη μαζική αποδοχή λαϊκών τραγουδιών του Τσιτσάνη για να κομίσει τον καημό και το συναισθηματικό φορτίο της εαμογενούς πολιτικοϊδεολογικής βίωσης των εμπειριών της Κατοχής, του Εμφυλίου και της ήττας³³. Αν και το ρεμπέτικο θεωρείται από τους πολιτικούς οργανισμούς ως απολιτικό και αταξικό τραγούδι φυγής και εγκατάλειψης, θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια κατάφαση μιας άλλης αίσθησης της ζωής που αντιλαμβάνεται τα προβλήματα της κοινωνικής ζωής ως συναρτήσεις εσωτερικής ελευθερίας³⁴. Ένας μεγάλος αστικός πληθυσμός ενστερνίστηκε το ρεμπέτικο παρελθόν μέσω του τσιτσανικού υποδείγματος (1949-1961), παρακάμπτοντας τους ανθρωπολογικούς εκείνους κώδικες που σημάδευαν αρνητικά το περιθωριακό λαϊκό στοιχείο και τις απαγορεύσεις που εκπήγαζαν από το ΚΚΕ³⁵. Την ίδια αντιμετώπιση παρατηρούμε στη ταινία *Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη. Οι κινηματογραφικοί κριτικοί της αριστεράς (Κ. Σταματίου της Αυγής και Α. Μοσχοβάκης της Επιθεώρησης Τέχνης) ήταν πλήρως απορριπτικοί και σφόδρα επικριτικοί για την ταινία παρά την πρώτη θέση στα εισιτήρια της χρονιάς (134.142 στην πρώτη προβολή Αθηνών – Πειραιώς) και παρά την ευνοϊκή και πανηγυρική αντιμετώπισή της από το σύνολο του υπόλοιπου Τύπου³⁶. Ακόμη αναφορικά με την ταινία *Δράκος* του Νίκου Κούνδουρου του 1956 ομοίως, η κριτική στην Αυγή ορρωδούσε: «Δεν υπάρχει εισαγγελέας να σταματήσει αυτή την αθλιότητα»³⁷. Η δυσαρμονία των εκπροσώπων της Αριστερής σκέψης με το λαϊκό κοινό της εποχής καταδεικνύει την εχθρική στάση της οργανωμένης Αριστεράς για την ανάδυση μιας λαϊκότητας στενά συνδεδεμένης

³¹ Παναγιωτόπουλος, ό.π., σελ. 284-286

³² Βόγλης Πολυμέρης, *Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας...*, Αθήνα, 2004, σελ. 311-312

³³ Παναγιωτόπουλος, ό.π., σελ. 294-295

³⁴ Βεργόπουλος, ό.π., σελ.236

³⁵ Παναγιωτόπουλος, ό.π., σελ. 298

³⁶ Αθανασάτου Γιάννα, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967)-Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Αθήνα, 2001, σελ. 191-192

³⁷ Εκπομπή Παρασκευή, «Ο δράκος του Νίκου Κούνδουρου», Ερτ, 2012, 1/5/2018

με την υποκουλτούρα του ρεμπέτικου, για την στάση καχυποψίας στις σχετικές πολιτιστικές διεργασίες και για τις αντιλήψεις για την ερωτική ελευθερία και ισοτιμία των γυναικών ως κοινωνικοπολιτικού οράματος παράλληλου με την απελευθέρωση από την ταξική καταπίεση³⁸.

Ο απελευθερωτικός χαρακτήρας του ρεμπέτικου συνίσταται στην άρνησή του να αλλοτριωθεί σε χειροπιαστή πραγματικότητα, δηλαδή στο έμμονο αγκυροβόλημά του στο χώρο της κίνησης, των σκιών, των οραμάτων και του ονείρου³⁹. Ο ρεμπέτης Οδυσσέας Μοσχονάς προσλαμβάνει το είδος ως «ελληνικό, είναι το παράπονο των αδικημένων, που έγινε στα χείλη τους τραγούδι. Είναι το ζέσπασμα όλων εκείνων που νιώθανε, έξω από τα όρια της «καθώς πρέπει» τάξης, διωγμένοι, παραγκωνισμένοι, προδομένοι, χάρη στις φτωχές λαϊκές τους ρίζες. Είναι ένα τραγούδι διαμαρτυρίας, που πολλούς ενοχλούσε, γι' αυτό και το κήρυξαν παράνομο για να μην χάσουν τη βόλεψή τους»⁴⁰. Αυτή την ιδεολογική ακολουθία του ρεμπέτικου μπορούμε να την παρατηρήσουμε στη ταινία *Μαγική Πόλη* του Νίκου Κούνδουρου όπου αν και υπάρχει αισιόδοξο τέλος για τον ήρωα, εντούτοις ως λούμπεν προλετάριος επιστρέφει τελικά στην τάξη του χωρίς να καταφέρει να ξεφύγει από τους περιορισμούς και καταναγκασμούς του περιβάλλοντος και χωρίς να μπορεί να συγκαλύψει τις περιορισμένες προοπτικές του⁴¹. Η πάλη του για ελευθερία είναι άνιση και η λαχτάρα για μια άλλη ζωή φαίνεται ονειρική και αυτό δεν καλύπτεται ούτε από την εξιδανίκευση του έρωτα ούτε από την δύναμη της συλλογικότητας στη γειτονιά. Την ίδια επιρροή συναντούμε στη μικρή ταβέρνα της προσφυγικής παραγκούπολης του Ασύρματου (ανάμεσα στο λόφο του Φιλοπάππου και τα Άνω Πετράλωνα) στην ταινία *Συνοικία το όνειρο* όπου ο μικροκομπιναδόρος Ρίκος (Αλέκος Αλεξανδράκης) χορεύοντας προσπαθεί να πνίξει στο ποτό την αδικία που μαστίζει τον «άτιμο ντουινιά» και τις απογοητεύσεις της ζωής του, ενώ στο πάλκο ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης τραγουδάει τους στίχους του Τάσου Λειβαδίτη σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη, «Μικρά μου ανήλιαγα στενά, και σπίτια χαμηλά μου. Βρέχει στη φτωχογειτονιά, βρέχει και στην καρδιά μου». Το τραγικό σκηνικό της ταινίας που έστησε ο Αλέκος Αλεξανδράκης με απάτες, κλοπές, διαρρήξεις, φτώχεια, εύκολη ζωή

³⁸ Αθανασάτου, ό.π., σελ. 192

³⁹ Βεργόπουλος, ό.π., σελ. 237

⁴⁰ Βλησίδης Κώστας, *Όψεις του ρεμπέτικου*, Αθήνα, 2004, σελ. 178

⁴¹ Κούρτοβικ Δημοσθένης, *Η ελληνική διάνοηση στον κινηματογράφο*, μελέτη, Αθήνα, 1979, σελ.13-14

κυριαρχεί το ίδιο όνειρο για το τελευταίο «κόλπο» που θα οδηγήσει στην «καλή ζωή» και η οικτρή του διάψευση.

Στο τέλος της προπολεμικής περιόδου στην Αθήνα οι πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία είχαν στήσει πολλά καφενεία όπου έπαιζαν ρεμπέτες είτε το πειραιώτικο ρεμπέτικο είτε το αθηναϊκό τραγούδι (επηηρεασμένο από το σμυρνέικο των καφενείων) σε μεγάλες ορχήστρες με περισσότερα όργανα και τα νυχτερινά κέντρα έβρισκαν επαγγελματίες μουσικούς από τα καφενεία για να συμπληρώσουν τις ορχήστρες τους⁴². Οι οργανοπαίχτες του ρεμπέτικου είχαν μεγαλώσει στους δρόμους και τους τεκέδες του Πειραιά και δεν γίνονταν πάντα δεκτοί στα κομψότερα καφενεία της Αθήνας, παρά την εξασφαλισμένη τους δημοτικότητα η οποία τους έκανε να δυσπιστούν⁴³. Κατά την περίοδο της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου οι ρεμπέτες δεν αδιαφόρησαν για τα βάσανα των φτωχών λαϊκών ανθρώπων και υπάρχουν κάμποσα τραγούδια που αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα στην κατάσταση. Σύμφωνα με τον ρεμπέτη Γιώργο Ροβερτάκη το ρεμπέτικο χαρακτηρίζεται κατά βάση από τον καημό (το ντέρτι ή σεκλέτι): *«Το ρεμπέτικο ήταν το τραγούδι της εποχής του, του κόσμου του. Γράφτηκε από ρεμπέτες για ρεμπέτες. Για τους προδομένους, τους αδικημένους, τους πικραμένους. Ρεμπέτης δεν ήταν ο κλέφτης, ο χασικλής, ο αγαπητικός. Ήταν εκείνος που είχε ένα σεκλέτι και το ριχνε όξω. Σεκλέτι απ' αγάπη, από φτώχεια, από αναδουλειά, από κατατρεγμό. Πολλές φορές το ντέρτι του τον έκανε «παράνομο». Έπαιρνε λάθος δρόμο. Μπορεί να φούμαρε και χασίσι. Ε και τι μ' αυτό; Τον εαυτό του έβλαψε. Που ξέρεις; Μπορεί και να τον σπρώχναν κατά κει»⁴⁴. Άλλωστε, όπως οπτικοποιεί στο ποίημα του «Οι μοιραίοι» ο Κώστας Βάρναλης: *«μες στην υπόγεια την ταβέρνα, μες σε καπνούς και σε βρισές (απάνω στρίγγλιζε η λατέρνα) όλ' η παρέα πίναμ' εψες. εψές, σαν όλα τα βραδάκια, να πάνε κάτω τα φαρμάκια»*, δεν θα μπορούσαν να τραγουδάνε πατριωτικά εμβατήρια αλλά ρεμπέτικα τραγούδια της καρδιάς για τα βάσανα της ζωής και του έρωτα. Από το 1946 μέχρι το 1952 υπήρξε μια αναγέννηση των ρεμπέτικων και μια έκρηξη δημιουργικότητας με προεξάρχουσα μορφή αυτή του τρικαλινού λαϊκού συνθέτη και βιρτουόζου του μπουζουκιού Βασίλη Τσιτσάνη⁴⁵, ο οποίος ήταν ένας πολύ διαφορετικός συνθέτης του ρεμπέτικου που*

⁴² Χόλστ, ό.π., σελ. 48

⁴³ Χόλστ, ό.π., σελ. 50

⁴⁴ Βλησίδης, ό.π., σελ. 175

⁴⁵ Όπως αναφέρει ο Ντίνος Χριστιανόπουλος στο πρώτο τεύχος του περιοδικού Διαγώνιος το 1961, ο Βασίλης Τσιτσάνης έκοψε την αργκό, τους ιδιοματισμούς, τα πολλά στριφογυρίσματα, τα τουρκικά μοτίβα και πλούτισε τα θέματα του ρεμπέτικου με κοινωνικά στοιχεία και το έκανε να αγκαλιάσει τα

έκανε παρέα με ρεμπέτες και σύχναζε στους τεκέδες αλλά δεν προήλθε από το συνηθισμένο περιβάλλον του ρεμπέτη⁴⁶. Ο τρίτος γύρος του Εμφυλίου ετοιμαζόταν να τυλίξει την επαρχία, τα πράγματα όμως στην Αθήνα είχαν αρκετά ηρεμήσει, ώστε τα στούντιο ηχογράφησης και το εργοστάσιο εκτύπωσης της Κολούμπια στη Ριζούπολη να ξαναρχίσουν την παραγωγή δίσκων, ενώ το γεγονός ότι γίνονταν πολλαπλές ηχογραφήσεις τραγουδιών που χαρακτηρίζονταν «ρεμπέτικα» από τις ανταγωνιστικές εταιρείες είναι ενδεικτικό της εμπορικότητας του είδους⁴⁷. Πριν εκπνεύσει η δεκαετία είχε επιτευχθεί ένα *modus vivendi* μεταξύ λογοκρισίας και παραγωγών (απαγορεύσεις χασικλιδικών ή τραγουδιών με πολιτικοϊδεολογικές ερμηνείες), καθώς ακόμη και τα κρατικά ραδιοφωνικά δίκτυα μετέδιδαν επίσης το ρεμπέτικο, προς σκανδαλισμό των μουσικών σωματείων και των μουσικών αριστερών φρονημάτων⁴⁸. Τα ρεμπέτικα είχαν γίνει πια δημόσια και αξιοσέβαστη μορφή διασκέδασης, μια πλατιά καταναλώσιμη λαϊκή μουσική, που παίζονταν σε μαγαζιά και μπουζουκτσίδικα όπως οι Τζιτζιφιές, ο Τζιμμυς ο Χοντρός, το Ροσσινιόλ και η Τριάνα ενώ οι περιοδείες των γνωστότερων εκτελεστών στην επαρχία ήταν συχνές και επικερδείς⁴⁹. Για παράδειγμα στην ταινία *Λόλα* του 1964 του Ντίνου Δημόπουλου μπορούμε να παρατηρήσουμε το λαϊκό μαγαζί στις Τζιτζιφιές. Οι πρωταγωνιστές, Άρης (Νίκος Κούρκουλος) και Λόλα (Τζένη Καρέζη), αλλάζουν περιβάλλον καθώς δεν υπάρχουν παράνομοι, καπνοί, αρτίστες με πελάτες και στριπτιζέζ αλλά τραπέζια με καρό τραπεζομάντηλα, λαϊκή μουσική και πάλκο με ορχήστρα και μπουζούκια. Ο Πάνος Γαβαλάς και η Ρία Κούρτη ερμηνεύουν το δημοφιλές λαϊκό τραγούδι «Όνειρο δεμένο» και υποδηλώνεται με τους στίχους του η υπονόμηση της προσωπικής ευτυχίας και της αγάπης από τις κοινωνικές αντιξοότητες⁵⁰. Μετά το 1950 τα ρεμπέτικα παρήκμασαν και γύρω στο 1955 εμφανίστηκαν οι αρχοντορεμπέτες οι οποίοι ήταν μουσικοί με εντυπωσιακή δεξιοτεχνία όπως ο Μανόλης Χιώτης και ο Ζαμπέτας. Επί παραδείγματι, βασισμένο στο θεατρικό έργο «*Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*» του θεμελιωτή της

μεράκια και τα ντέρτια της ελληνικής ψυχής. Τραγουδούσε τους καημούς της φτωχογειτονιάς, του σπιτιού, της φάμπρικας, της εργατιάς, του πονεμένου έρωτα, της ταβέρνας, με στίχους και μοτίβα, που τους έδωσε μια λεπτή ευγένεια και μια μελαγχολική διάθεση.

⁴⁶ Χόλστ, ό.π., σελ. 62-63

⁴⁷ Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Αθήνα, 2001, σελ.75

⁴⁸ Gauntlett, ό.π., σελ. 77

⁴⁹ Χόλστ, ό.π., σελ. 64-67

⁵⁰ Αθανασάτου Γιάννα, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967)-Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Αθήνα, 2001, σελ. 284

μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας Ιάκωβου Καμπανέλλη, η *Στέλλα*, ένα λαϊκό δράμα ηθών, αποτέλεσε την δεύτερη ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη ο οποίος ήθελε να εξερευνήσει έναν κόσμο περιφρονημένο από τους Αθηναίους αστούς και τους κινηματογραφιστές, τον κόσμο του ρεμπέτικου και της μπουζουκοταβέρνας⁵¹. Το καλοκαίρι του '54 διηγείται ο Μιχάλης Κακογιάννης, «ενώ γραφόταν το σενάριο, η Μελίνα κι εγώ μαζί με τον Φούντα και διάφορους φίλους, κάναμε εξορμήσεις σε μπουζουξίδικα (τότε ακόμα δεν είχαν προαχθεί σε σκυλάδικα) στη λεωφόρο Καβάλας, στον Πειραιά, στη Νέα Φιλαδέλφεια για να εγκληματιστούμε»⁵². Η μουσική του ρεμπέτικου⁵³, το ζεϊμπέκικο, η αισθητική της μαγκιάς και ο εναγκαλισμός του λαϊκού στοιχείου με τον υπόκοσμο και τις «νουάρ» σκιές είναι στοιχεία εύγλωττα και παρόντα ήδη από την αρχή στην ταινία. Όσο πλησιάζουμε στο 1960 το είδος έγινε της μόδας, εκφυλίστηκε και εκχυδαΐστηκε. Η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία είχε ήδη προ πολλού αρχίσει να φιλοξενεί στις ταινίες τους πιο εμφανίσιμους μπουζουξήδες όπως τον Μανώλη Χιώτη και τον Γιώργο Μητσάκη⁵⁴. Ακόμη η επαγγελματική νεκρανάσταση από τις δισκογραφικές εταιρείες παραγκωνισμένων βετεράνων όπως του Μάρκου Βαμβακάρη συνεχίστηκε κατά τα μέσα της δεκαετίας του '60⁵⁵. Οι αστοί, θαυμαστές των ρεμπέτικων, που αποτελούσαν μια μικρή μειοψηφία της πελατείας των νυχτερινών κέντρων, είχαν γίνει μια φουσκωμένη πλειοψηφία που γλεντούσαν με χυδαίες και ακριβές ακρότητες και επιδεικτικές σπατάλες στα μπουζούκια⁵⁶. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της διαφοράς μεταξύ του γλεντιού των ρεμπετών και των χυδαίων αστών ήταν η πρακτική στο γλέντι του σπασίματος των πιάτων. Ενώ πριν έσπαγαν, με φειδώ, μόνο τα πιάτα που ήταν πάνω στο τραπέζι (με κίνδυνο να θεωρηθεί αυτή η κίνηση προσβολή και να ξεκινήσει βίαιος καυγάς με αιματηρά αποτελέσματα), στα μεταπολεμικά χρόνια εκσφενδονίζονταν κολώνες από ειδικά κατασκευασμένα για σπάσιμο πιάτα⁵⁷.

Πρακτικές των ρεμπετών όπως η χασισεμπορία και η χασισοποσία, το «νταβατζήλικι», η αλητεία, η χρήση ναρκωτικών (μορφίνης, κοκαΐνης, ηρωΐνης)⁵⁸, ο

⁵¹ Κακογιάννης Μιχάλης, *Στέλλα-Σενάριο*, Αθήνα, 1990, σελ.10

⁵² Κακογιάννης, ό.π., σελ. 11

⁵³ Στα μουσικά μοτίβα της ταινίας συνεργάστηκαν ο Μάνος Χατζιδάκις με τον Βασίλη Τσιτσάνη, μια ιδιαίτερη και πρωτότυπη σύμπραξη.

⁵⁴ Gauntlett, ό.π., σελ. 90

⁵⁵ Gauntlett, ό.π., σελ. 91-92

⁵⁶ Χόλστ, ό.π., σελ. 67-68

⁵⁷ Χατζηδάκης Κώστας, Από το «σπίτι» στο «δρόμο», στο Κοταρίδης Νίκος, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, 2007, σελ. 89-90

⁵⁸ Ζαϊμάκης Γιάννης, *Καταγωγή ακμάζοντα*, Αθήνα, 1999, σελ. 128

εκβιασμός, τα παράνομα παιχνίδια αλλά και η νοοτροπία της ζωής από μέρα σε μέρα, το γλέντι και η καλοπέραση, η απουσία σταθερής κατοικίας, η περιφρόνηση της εργασίας και η ροπή στις απολαύσεις δεν συμβάδιζαν με την κυρίαρχη ηθική και πολεμήθηκαν. Η χασισοποσία ή «μαστουρλίκι» ως ανδρική τελετουργία με κλειστό και μυσταγωγικό χαρακτήρα εξέφραζε μια υπέρβαση της καθημερινότητας μέσα από την παρείστικη εμπειρία της συγκινησιακής διέγερσης και ευφορίας («μαστούρα») σε κατάλληλο περιβάλλον και ατμόσφαιρα, και μια μέθεξη του ατόμου στη συμβολική κοινότητα της «μαγκιάς»⁵⁹. Ο Δημήτρης Γκόγκος ευρύτερα γνωστός σαν Μπαγιαντέρας αναφέρει για τους χασικλήδες του Πειραιά: *«όταν λέμε «υπόκοσμος», πρέπει να κάνουμε μια διάκριση. Υπόκοσμος λέγεται κι ο κλέφτης. Γενικά οι χασισοπότες. Αυτοί ήτανε όλοι νερβισάδες, χασίκλες. Τσιμπούκι πίνανε. Αργιλέ»*⁶⁰. Η διάταξη των θέσεων της παρέας στον τεκέ, το τραγούδι και ο χορός, η σοβαρότητα, τα λίγα λόγια και τα περιορισμένα αστεία, οι χειρονομίες, οι κώδικες επικοινωνίας και συμπεριφοράς είχαν όλα τη συμβολική τους σημασία στο πολιτισμικό στίγμα της ομάδας και στο σεβασμό της συλλογικής ταυτότητας μέσα σε ένα πλαίσιο ιεραρχημένης, ελεγχόμενης και προσδιορισμένης σειράς και τάξης⁶¹. Το κυνήγι και η απειλή της αστυνομίας, η αποφυγή της, οι ελιγμοί και τα τεχνάσματα, οι συμπλοκές, η βία και οι συλλήψεις, η φυλακή και η εξορία είναι διαρκώς παρόντα στον κύκλο της χασισοποσίας⁶². Η χρήση της «πρέζας» είναι το επόμενο σκαλί μετά την εκτεταμένη χρήση χασίς η οποία στον κύκλο του ρεμπέτικου φέρεται ως συνώνυμο της εξαθλίωσης, της ηθικής κατάρρευσης και του αδιεξόδου⁶³. Σύμφωνα με τον ρεμπέτη Στέλιο Κηρομύτη, ο Μάρκος Βαμβακάρης πήγαινε στους τεκέδες, έπινε «μαύρο» και έπαιζε πυρετικά μπουζούκι και ο μπουζουκτσής και συνθέτης Ανέστης Δελιάς *«έγινε πρεζάκιας (ηρωίνη) και κατέβασε τα ρολά εξαιτίας μιας πουτάνας γκόμενάς του από τα Βούρλα που τον έμπλεξε»*⁶⁴.

Στην Ελλάδα η πρώτη απαγορευτική εγκύκλιος (1891) αφορούσε μόνο την κάνναβη λόγω των ελληνοαιγυπτιακών συμβάσεων εμπορίου οι οποίες έληγαν, του πιεστικού ρόλου της βρετανικής διπλωματίας, των αντιδράσεων των αγροτών

⁵⁹ Ζαϊμάκης, ό.π., σελ. 41

⁶⁰ Παπαδόπουλος, ό.π., σελ. 112

⁶¹ Ζαϊμάκης, ό.π., σελ. 210-216

⁶² Υφαντής Δημήτρης, *Η χρήση τοξικών ουσιών στην Ελλάδα μέσα από το ρεμπέτικο τραγούδι (1920-1940)*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, 2012, σελ. 298-307

⁶³ Υφαντής, ό.π., σελ. 335-339

⁶⁴ Παπαδόπουλος, ό.π., σελ.37-39

καλλιεργητών των ελληνικών χασισοπαραγωγικών περιοχών, καθώς και των νέων ψυχιατρικών τάσεων⁶⁵. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1870 στο Άργος, στη Τρίπολη, στη Μαντίνεια, στον Ορχομενό Αρκαδίας και αλλού καλλιεργούνταν συστηματικά η ινδική κάνναβη, με την βοήθεια έμπειρων καλλιεργητών από την Αίγυπτο και την Κύπρο, λόγω των εσόδων από την φορολογία και την εισροή συναλλάγματος από τις εξαγωγές σε Αίγυπτο και στη Βόρεια Αφρική⁶⁶. Το 1920 ψηφίζεται ο πρώτος ολοκληρωμένος νόμος κατά των ναρκωτικών, που αφορά όλες τις ουσίες, ο οποίος τίθεται σε ισχύ μετά από πολλές αναβολές το 1936 διότι μέχρι τότε επιτρεπόταν η κατοχή αποθεμάτων χασίς σε όσους διενεργούσαν εμπόριο με την Αίγυπτο και καθ' ότι αρκετά επικερδές προσέκρουε στα συμφέροντα⁶⁷. Στα μεγάλα αστικά κέντρα και σε εμπορικά λιμάνια, όπως η Σύρος και ο Πειραιάς που υποδέχονται μεγάλους αριθμούς εξαθλιωμένων μεταναστών και προσφύγων στους οποίους απαντάται η χρήση του χασίς, όπως επίσης και στους τραυματισμένους (σωματικά και ψυχικά) στρατιώτες που επέστρεψαν, μετά από χρόνια θητείας, από τη Μικρά Ασία αλλά και στα ντόπια φτωχά άτομα της κατώτατης κοινωνικής τάξης⁶⁸. Κατά την μεταξική περίοδο το χασίς ακολούθησε το δρόμο της απαγόρευσης και των διώξεων μαζί με το ρεμπέτικο, ενώ στη διάρκεια της Αντίστασης και της Κατοχής το «πρόβλημα» ατονεί λόγω συνθηκών, όπως ακριβώς και στον Εμφύλιο που ενισχύεται από την πλευρά της Αριστεράς μέσα σε ένα συγκεκριμένο ιδεολογικό πλαίσιο (άκρως πολεμική η στάση της ΕΠΟΝ απέναντι στο φαινόμενο)⁶⁹. Ως λύση κατά της εξάρτησης προκρίθηκε η υποχρεωτική και καταναγκαστική ειδική θεραπεία με τη μορφή εγκλεισμού σε ψυχιατρεία και άσυλα (Αιγινήτειο, Δρομοκαϊτειο Θεραπευτήριο, Δημόσιο Ψυχιατρείο στο Δαφνί) ή η πολιτική των διώξεων, της απομόνωσης και των εκτοπίσεων⁷⁰. Μετά τον πόλεμο ο κοινωνικός ιστός της πόλης με το μεγάλο κύμα εσωτερικής αγροτικής μετανάστευσης έχει αλλάξει ριζικά (συγκέντρωση οικονομικών δραστηριοτήτων στη πρωτεύουσα, καταστροφές στην αγροτική οικονομία και στις υποδομές κατά τον πόλεμο και τον Εμφύλιο, η δημιουργία «νεκρών ζωνών» στην παραμεθόριο και σε ορεινά τμήματα της χώρας, η βίαιη μετακίνηση των «ανταρτόπληκτων» στα πεδινά, η φτώχεια, η ανέχεια και η

⁶⁵ Υφαντής, ό.π., σελ. 45-50

⁶⁶ Υφαντής, ό.π., σελ. 66

⁶⁷ Υφαντής, ό.π., σελ. 67

⁶⁸ Υφαντής, ό.π., σελ. 68

⁶⁹ Υφαντής, ό.π., σελ. 117

⁷⁰ Υφαντής, ό.π., σελ. 120

προφύλαξη από τις πολιτικές διώξεις) αλλά οι «ουσίες της πόλης» (ηρωίνη, μορφίνη, κοκαΐνη) δεν συμβαδίζουν με τους αγροτικούς πληθυσμούς, οι οποίοι οδηγούνται ως μέσον ανακούφισης του πόνου στην κατάχρηση και στην αύξηση της εξάρτησης από το αλκοόλ⁷¹.

Ένας τρόπος άμυνας, χρησιμοποιούμενος από κάθε είδους κάστες (σινάφια) του ελληνικού υποκόσμου (φυλακισμένοι, κλεφτρόνια, πρεζάκηδες κλπ), αποτελεί το συμπαγές γλωσσικό σύνολο της αργκό (argot)⁷². Πέριξ του βασικού πλαισίου υφίστανται ειδικά γλωσσάρια που χρησιμοποιούνται από κάθε μια ειδική μερίδα του ελληνικού υποκόσμου π.χ. γλωσσάριο των πρεζάκηδων, των καταδίκων ή των παπατζήδων⁷³. Επιπλέον χρησιμοποιούσαν στις καθημερινές τους συναλλαγές παρατσούκλια τα οποία συνδέονταν με φυσικά χαρακτηριστικά, με τόπους καταγωγής ή με τόπους κατοικίας και δράσης, έτσι ώστε να προστατεύονται από την αστυνομία και να αποτελούν μέσο κοινωνικού ελέγχου και ενδοκοινοτικής ιεραρχίας⁷⁴. Τα παρατσούκλια ή παρωνύμια με τα οποία καλούνταν οι μάγκες ξεκινούν από την παράδοση των ληστών της ηπειρωτικής Ελλάδας⁷⁵ και λειτουργούν συμπληρωματικά σε σχέση με το επίσημο όνομα αλλά διαφοροποιητικά αναφορικά με την διακριτή υπόσταση και με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ατόμου στην παραβατική ομάδα. Μπορεί να είχε θετική ή αρνητική χροιά ώστε να παραμείνει ανεξίτηλο στη μνήμη της κοινότητας ή να δείχνει καταξίωση στην πιάτσα. Οι βρισιές, επίσης, είναι συνήθεια και στάση που παραπέμπουν στη βίαιη ανδροπρέπεια του μάγκα⁷⁶. Για παράδειγμα στην ταινία *Λόλα* του Ντίνου Δημόπουλου παρακολουθούμε μια στιχομυθία μεταξύ του αποφυλακισθέντα μαχαιροβγάλτη Άρη (Νίκος Κούρκουλος) και του λαϊκού και παράνομου ιδιοκτήτη νυχτερινού κέντρου Φαρέα (Νίκος Φέρμας) που τον υποδέχεται με γλωσσικές φράσεις της αργκό του μάγκα και του ρεμπέτη («γεια σου μόρτη», «λεβέντες γεννηθήκαμε, λεβέντες θα πεθάνουμε», «ψυχή βαθειά», «η φυλακή μας ξέρει και την ξέρουμε», «κανείς δεν λογαριάζεται άντρας στον ντουδιά άμα δεν απαντάει στην προσβολή»)⁷⁷. Πέρα από το γλωσσικό οικοδόμημα, το κοινωνικό προσωπείο του «μάγκα» δομείται πάνω στην

⁷¹ Υφαντής, ό.π., σελ. 144-145

⁷² Πετρόπουλος, ό.π., σελ. 50

⁷³ Πετρόπουλος, ό.π., σελ. 50

⁷⁴ Ζαϊμάκης, ό.π., σελ. 53

⁷⁵ Πετρόπουλος Ηλίας, Εισαγωγικό σημείωμα στο *Καλιαρντά*, Αθήνα, 2010

⁷⁶ Τζάκης Διονύσης, Ο «κόσμος της μαγκιάς» στο Κοταρίδης Νίκος, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, 2007, σελ. 52-53

⁷⁷ Αθανασάτου, ό.π., σελ. 286

ανεξαρτησία⁷⁸, στο αντριλίκι, στο νταηλίκι ή στο ζοριλίκι (επιθετική ανδροπρέπεια) που αλληλοαναγνωρίζεται και προσθέτει κύρος και φήμη μεταξύ των μελών της. Στο αστικό περιβάλλον του «μάγκα», επιβιώνει η λογική του αρματολισμού, όχι ακριβώς με την έννοια μιας περιοχής νόμιμης άσκησης εξουσίας αλλά με την έννοια του «λημεριού», δηλαδή ως καταφύγιο και στέκι, στο οποίο εγκαθιδρύει την εξουσιαστική του παρουσία, όπου ασκούνται δραστηριότητες που έχουν ποινικοποιηθεί (νταβατζηλίκι, λαθρεμπόριο, εμπόριο ναρκωτικών, παράνομα τυχερά παιχνίδια) και στεγάζονται άτομα τα οποία βρίσκονται στα όρια της νομιμότητας⁷⁹. Επιπλέον, αρετές όπως η ανδροπρέπεια και το σθένος, η αλληλεγγύη και η γενναιοδωρία⁸⁰ προς τους καταπιεσμένους, τους βασανισμένους και τους φυλακισμένους, η αμοιβαιότητα, το φιλότιμο και η μπέσα, η υπομονή και η επιμονή, ο αυτοέλεγχος και η ψυχραιμία, η σωματική δύναμη, η «συνετή» άσκηση της βίας και η επιδέξια χρήση των όπλων, η έκτιση ποινής πίσω από τα σίδερα της φυλακής, η συντροφικότητα και η περιφρόνηση του θανάτου, που ακολουθούσαν τους ρεμπέτες και τους μάγκες, διέγειραν το συλλογικό λαϊκό φαντασιακό δημιουργώντας ηρωικές παραβατικές μορφές⁸¹. Μια τέτοια μορφή αποτελεί ο αποφυλακισθέντας Άρης (Νίκος Κούρκουλος) στην ταινία *Λόλα* του Ντίνου Δημόπουλου ο οποίος περιγράφεται γλαφυρά σαν το μεγαλύτερο μαχαίρι της Τρούμπας. Μοιραία θα αναμετρηθεί με τον διαβόητο μαχαιροβγάλτη Μαύρο (Σπύρος Καλογήρου). Ο Μαύρος αν και μπαμπέσης ζητά από τον Άρη τίμια μονομαχία (γιατί παρελθοντικά ο Άρης του είχε φερθεί «σπαθί») και του εξηγεί τους λόγους που τον αναγκάζουν να χτυπηθεί μαζί του με την περίφημη φράση «πολλά τα λεφτά Άρη...». Ο Μαύρος τηρεί τον άγραφο νόμο της μπέσας, δίνει ένα δεύτερο μαχαίρι στον Άρη και παλεύουν σκληρά σε κάποια σκοτεινή γωνία του λιμανιού του Πειραιά⁸². Ο Άρης επικρατεί αλλά γενναιόψυχα δεν σκοτώνει τον Μαύρο και εκείνος με σεβασμό λέει περιφρονητικά στον Στέλιο (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), το αφεντικό που τον μίσθωσε για αυτό το συμβόλαιο θανάτου, πως «ο Άρης είναι άνδρας και μπράβο του» επιβεβαιώνοντας τη θέση του

⁷⁸ Μια ιδιότυπη «ανεξαρτησία» του υποκειμένου καθώς η υποταγή στο πεπρωμένο και στη μοίρα ήταν εκ των ων ουκ άνευ.

⁷⁹ Τζάκης, ό.π., σελ. 39-40

⁸⁰ «Ευεργεσίες όπως βοήθεια σε άπορες οικογένειες, προίκες σε νέα κορίτσια, αναδοχές, υιοθεσίες και αδερφοποιήσεις, προσφορές σε εκκλησίες και μοναστήρια, ασυλλόγιστα έξοδα σε γιορτές της ενορίας και σε θρησκευτικές τελετές, κέρασματα στην ταβέρνα και δωρεές ρουχισμού.» στο Δαμιανάκος Στάθης, *Ηθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 112

⁸¹ Δαμιανάκος, *Ηθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 111 και Ζαϊμάκης, *Καταγωγή ακμάζοντα*, ό.π., σελ. 195-197

⁸² Αθανασάτου, ό.π., σελ. 286

Άρη στον κόσμο της μαγκιάς και του ανδρισμού. Στην εξέλιξη της ταινίας φτάνει η στιγμή της τελικής μονομαχίας. Οι μελαγχολικές εικόνες του Πειραιά, της Τρούμπας και της Καστέλας, με τις επιγραφές των ξενοδοχείων, των βαρκών στο λιμάνι, των μπαρ και των άδειων δρόμων το χάραμα, κάτω από την ηχητική υπόκρουση της φωνής της λαϊκής τραγουδίστριας Βίκυς Μοσχολιού, η οποία καπνίζοντας σε ένα περβάζι καμπαρέ τραγουδάει τον έρωτα και το θάνατο στο τραγούδι «Χάθηκε το φεγγάρι» που θυμίζει μοιρολόι, επιτείνουν την αίσθηση ενός τραγικού τέλους⁸³. Στο κέντρο της συμμορίας οι δυο άνδρες παλεύουν και οι υπόλοιποι παρακολουθούν σιωπηλά και με αγωνία. Η μονομαχία γίνεται πάλι με μαχαίρι και έχει το τελετουργικό στυλ των μόρτηδων του ρεμπέτικου κόσμου. Γενικότερα το μαχαίρι, συμβολο του ανδρισμού για τους μάγκες και εργαλείο εκφοβισμού και προστασίας, εμφανίζεται συχνά στα ρεμπέτικα όπως για παράδειγμα στο χαρακτηριστικό τραγούδι του 1936 «το Κουτσαβάκι» του Ανέστη Δελιά *«βρε μάγκα το μαχαίρι σου για να το κουσουμάρεις (χρησιμοποίησεις), πρέπει να έχεις την ψυχή, καρδιά για να το βγάλεις»* ή στο τραγούδι του 1933 «Το μπαγλαμαδάκι σπάσε» του Αντώνη Διαμαντίδη (Νταλγκά) *«πέντε μαχαριές του 'δώσαν ρε, για μια Σμυρνιά, δυο νταήδες Πειραιώτες μες στην Κοκκινιά»*. Μαχαίρι κρατάει ο οργισμένος Μίλτος (Γιώργος Φούντας) και σκοτώνει τη Στέλλα στην ομώνυμη ταινία προκειμένου να ξεπλύνει την ντροπή που υπέστη η ανδρική του τιμή. Με μια μαχαίριά από ένα παράνομο της συμμορίας του σκοτώνεται ο Δράκος (Ντίνος Ηλιόπουλος), ενώ σαν επικίνδυνος μαχαιροβγάλτης παρουσιάζεται ο Μιχαήλος (Γιώργος Φούντας), ο βίαιος νταβατζής, στην ταινία *Κόκκινα φανάρια*. Επιπλέον με μαχαίρι σκοτώνει ο αρχηγός της συμμορίας Μιχάλης (Γιώργος Μούτσιος) τον Στάθη (Νίκος Κούρκουλος) στους *Αδίστακτους* του Ντίνου Κατσουρίδη. Μετά από λογομαχία που καταλήγει σε μονομαχία με στιλέτα σε μια ταβέρνα δίνεται η τραγική λύση στο ερωτικό δράμα ο *Δραπέτης* του Στέλιου Ζωγραφάκη.

Τα ενδυματολογικά και στυλιστικά χαρακτηριστικά του μάγκα αποτελούσαν το παπούτσι (λουστρίνι με καστόρι στο πάνω μέρος, κουμπωτό ψηλοτάκουνο και μυτερό μπροστά), το παντελόνι (τζογέ, στενό στο κάτω μέρος και φαρδύ επάνω, ριγέ η μονόχρωμο), κόκκινο ή μαύρο ζωνάρι με μαχαίρι ή περίστροφο, κολλαριστό μονόχρωμο πουκάμισο, μαύρο γιλέκο που κούμπωνε σταυρωτά, «ριχτό» σακάκι με ελεύθερα μανίκια ή φορεμένο μόνο το ένα μανίκι και το άλλο να κρέμεται, κομπολόι,

⁸³Αθανασάτου, ό.π., σελ. 288

χρυσά δαχτυλίδια ή ρολόι με χρυσή αλυσίδα κρεμασμένη στο πέτο του σακακιού για όσους τα οικονομικά τους το επέτρεπαν, μαλλιά γυαλισμένα με μπριγιαντίνη, μουστάκι περιποιημένο ή στριφτό και στο κεφάλι ρεπούμπλικα ή τραγιάσκα⁸⁴. Συχνά είναι και τα τατουάζ που τα χτυπάγανε στα στήθος, στα μπράτσα και στη ράχη της παλάμης, ακολουθώντας μια παράδοση που συναντάται στους ληστές, στους ναυτικούς, στους φυλακόβιους και άλλους⁸⁵. Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης στην ταινία ο *Δράκος* του Νίκου Κούνδουρου παίζει ένα τατουάζ με γοργόνα στο χέρι του διαβόητου παράνομου Δράκου.

Η κουλτούρα του ρεμπέτικου δομείται στην απόλαυση μέσω του γλεντιού, της χασισοποσίας, της σεξουαλικής ελευθεριότητας, του ελεύθερου αλλά και αγοραίου έρωτα και απορρίπτει τις οικογενειακές αξίες, τις παραδοσιακές αξίες, τη θρησκευτικότητα και τον κόσμο της πειθαρχημένης εργασίας⁸⁶. Το χρήμα για τον ρεμπέτη υπάρχει για να σπαταλιέται, για να μετατρέπεται σε αντικείμενα κύρους (ρολόγια, δαχτυλίδια, ρούχα και καπέλα), για να χρησιμοποιείται σε κεράσματα και φιλοδωρήματα ως μέσο προβολής της συμβολικής ανωτερότητας⁸⁷. Γενικότερα, ο Νίκος Μάθες προσδιορίζει τον ταξικό ή πολιτισμικό κανόνα του ρεμπέτικου: «δεν έχει καμιά δουλειά με το Κολωνάκι και τα σαλόνια του, ούτε είναι για τους λόρδους, που το ακούνε για φιγούρα.. Το ρεμπέτικο είναι για ανθρώπους φτωχούς, απλούς εργάτες, μόρτηδες, μάγκες, δεν έχει δουλειά με τις λιμουζίνες και τους λεφτάδες»⁸⁸. Στον κοινωνικό κόσμο του ρεμπέτικου η θέση της γυναίκας είναι ρευστή λόγω της φύσης του χώρου, που είναι ιεραρχημένη ανδροκεντρικά. Η γυναίκα ως πόρνη, πατρόνα, ρεμπέτισσα, ερωμένη, μητέρα, αδερφή, σύζυγος, αιιδός και χορεύτρια κινείται είτε μεταξύ των χαμηλών βαθμίδων της τοπικής ιεραρχίας που βιώνει εξευτελιστικές καταστάσεις ως αντικείμενο εκμετάλλευσης, είτε μεταξύ των υψηλών βαθμίδων (σπανιότερα) που έχει εξουσιαστική θέση και ως μποέμισσα και ανεξάρτητη προκαλεί τον θαυμασμό και αποτελεί αντικείμενο έλξης⁸⁹. Ο μύθος της *Στέλλας* του Μιχάλη Κακογιάννη υπεισέρχεται σ αυτό το μοτίβο και ξετυλίγεται στο περιθώριο και στον υπόκοσμο. Είναι η κόρη των καμπαρέ και των λαϊκών πάλκων,

⁸⁴ Ζαϊμάκης, *Καταγώγια ακμάζοντα*, ό.π., σελ. 200

⁸⁵ Πετρόπουλος, ό.π., σελ. 51

⁸⁶ Ζαϊμάκης, «Ο κοινωνικός κόσμος και η τοπικότητα του ρεμπέτικου στην πρόμη φάση ανάπτυξής του», ό.π., σελ. 84

⁸⁷ Ζαϊμάκης, *Καταγώγια ακμάζοντα*, ό.π., σελ. 46

⁸⁸ Βλησίδης, *Οψεις του ρεμπέτικου*, Αθήνα, 2004, σελ. 172

⁸⁹ Ζαϊμάκης, «Ο κοινωνικός κόσμος και η τοπικότητα του ρεμπέτικου...», ό.π., σελ. 90

ένα σεξουαλικό σύμβολο που ξεσηκώνει φτωχούς οικογενειάρχες και ηρωικούς μάγες⁹⁰. Η «ρεμπέτικη» φυγή που διαλέγει η Στέλλα δεν έχει διέξοδο, όπως δεν έχει διέξοδο και η παθητική αποδοχή του μοιραίου με αποτέλεσμα να βρίσκεται εγκλωβισμένη με τη σύγκρουση και τη θυσία να δίνει την τελική τραγική λύση⁹¹. Η γυναίκα προσδιορίζεται σε σχέση με το κυρίαρχο ανδρικό υποκείμενο και η ανδρική οπτική αναλαμβάνει την κοινωνική της εικόνα και θέση. Η επιρροή της κουλτούρας του ρεμπέτικου είναι εμφανής και στη ταινία *Λόλα* του Ντίνου Δημόπουλου, όπου η καμπαρετζού Λόλα (Τζένη Καρέζη) τραγουδάει στο πάλκο το «Δεν έχει αρχή» και ο χαρακτήρας του λεβέντη, νταή, αρχηγού και παράνομου Άρη (Νίκος Κούρκουλος) συναντάει το βλέμμα της «ελεύθερης», ζόρικης και κυνικής, αντικείμενο του ανδρικού πόθου και βεντέτας⁹². Η συγκίνηση της στιγμής και οι στίχοι του τραγουδιού δηλώνουν το ερωτικό παράπονο και το τραγικό αδιέξοδο στο οποίο προσέκρουσε η σχέση τους. Η Λόλα είναι ένας χαρακτήρας ευθύς, αξιοπρεπής και αγέρωχος, χωρίς νάζια, τύποις όμως ανυπότακτος, διότι είναι μια γυναίκα υπό προστασία, ένας παθητικός θεατής των εξελίξεων που ανέχεται ταπεινώσεις και εξευτελισμούς, κάτι που συνιστά μια θεμελιώδη αντίφαση⁹³. Η αρνητική αντιμετώπιση της γυναίκας εικονοποιείται άλλοτε ως μοιραία γυναίκα-αράχνη ή μπαμπέσα-πονηρή με την αρχετυπική βιβλική εικόνα, άλλοτε ως υστερόβουλη, άπιστη και εκμεταλλεύτρια, που με την «υπερφυσική» σαγήνη και την γοητεία των θέλγητρών της⁹⁴ καταφέρνει το μέγιστο συμφέρον σε υλικά (χρήμα) και κοινωνικά (γάμος) αγαθά και άλλοτε ως ευάλωτο, απροστάτευτο θηλυκό. Ο μάγας αντικειμενοποιώντας τη γυναίκα καλείται να είναι αρρενωπός και επιδέξιος ώστε να την κατακτήσει για επίδειξη και στη συνέχεια διακυβεύεται το κύρος του και η τιμή του για να την κρατήσει και να την εκμεταλλεύεται. Η χρήση βίας του μάγκα στη γυναίκα υπογραμμίζει την κυριαρχική, άνιση και εξουσιαστική σχέση μεταξύ των δυο φύλων.

⁹⁰ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1900-1967*, 1ος τόμος, 12η έκδοση, Αθήνα, 2010, σελ. 97

⁹¹ Σολδάτος, ό.π., σελ. 97

⁹² Αθανασάτου Γιάννα, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967)-Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Αθήνα, 2001, σελ. 280

⁹³ Αθανασάτου, ό.π., σελ. 282

⁹⁴ Όπως αναφέρει η Θάλεια Σπυριδάκη, «Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών» στο Κοταρίδης Νίκος, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. «Το βλέμμα, το βάδισμα, η συμπεριφορά και κίνηση στο χώρο, η ομορφιά, τα χείλη, τα μάτια, τα μακριά μαλλιά, το ερωτικό σώμα, τα ενδύματα και τα στολίδια, ο χορός, η τσαχπινιά, τα νάζια, το σκέρτσο, τα καπρίτσια και το πείσμα μαγεύουν και ξεμυαλίζουν τον μάγκα.»

β) πορνεία

Κύριο ζήτημα του κράτους ήταν σε ποια θέση μπορούσαν να τοποθετηθούν τα φτωχά, εξαθλιωμένα και παραβατικά στρώματα του πληθυσμού από όπου δεν θα μπορούσαν να βλάψουν έτσι ώστε να απορροφηθούν οι τριβές που ο βιομηχανικός και ο μετασχηματισμός της κοινωνίας και της οικονομίας προκαλούσε⁹⁵. Η ενσωμάτωσή του υποπρολεταριάτου προέκυπτε ως χωροταξικό πρόβλημα στην προσπάθεια της αστικής τάξης να ηγεμονεύσει στον κοινωνικό χώρο επιβάλλοντας της αξίες της κυριαρχίας της⁹⁶.

Η πορνεία και οι οίκοι ανοχής αποτελούσαν ένα κομβικό σημείο αναφοράς του υποκόσμου, των απόκεντρων αστικών σημείων (λιμάνια, σταθμοί, στρατώνες) καθώς και της πιάτσας (αγορές) καθώς προϋπέθετε να υπάρχουν κοντά διάφορα ταβερνάκια, καφεενεδάκια ή μπαράκια⁹⁷. Μπουρδελογειτονιές ή ομάδες οίκων ανοχής βρίσκονταν ανά την Ελλάδα στην περιοχή του Μαύρου Γάτου στα Τρίκαλα, στην οδό Σωκράτους-Μενάνδρου της Αθήνας, στην Τρούμπα του Πειραιά⁹⁸, στην Καλαμπάκα στη συνοικία Καστράκι κάτω από τα Μετέωρα, στη συνοικία Μπάρα και στο Βαρδάρι της Θεσσαλονίκης⁹⁹. Ακόμη, μια άλλη περίπτωση αποτελούν τα μπορντέλα-ξενοδοχεία, τα οποία είναι ένας πολυόροφος οίκος ανοχής με δεκάδες δωμάτια και

⁹⁵ Αλεξίου, ό.π., σελ. 148

⁹⁶ Αλεξίου, ό.π., σελ. 149

⁹⁷ Πετρόπουλου Ηλία, *Το μπουρδέλο*, Αθήνα 1994, σελ. 54

⁹⁸ Η Τρούμπα πήρε το όνομά της από την τρούμπα-αντλία που ήταν τοποθετημένη από το 1860 σε πηγάδι, στην περιοχή αυτή, στην αρχή της οδού Αιγέως από το οποίο έπαιρναν νερό τα πλοία. Οι οίκοι ανοχής άρχισαν να εγκαθίστανται εκεί μετά την Κατοχή. Πριν από αυτήν υπήρχαν διάφορα κέντρα διασκέδασης, λέσχες, καφέ-σαντάν, καταγώγια και τεκέδες. Όμως έκλεισαν τα Βούρλα και γρήγορα έγιναν πάρα πολλά, μιας και το περιβάλλον προσφερόταν, στο μεγάλο τετράγωνο που περικλειόταν από την Ακτή Μιαούλη, τη Φιλελλήνων, την Κολοκοτρώνη και τη Σωτήρος Διος. Επίκεντρο οι δρόμοι Φίλωνος και Νοταρά. Δεκάδες κόκκινα φανάρια, και εκατοντάδες ονόματα Τζένη, Λιάνα, Μαίρη, Πίτσα, Κίτσα κλπ. Στα 1960-65 η Τρούμπα ήταν στις δόξες της με πάρα πολλούς οίκους ανοχής, κι ανάμεσά τους τα καμπαρέ, με επικεφαλής τα « Τζων Μπουλ», «Μπλακ Κατ», και άλλα παρόμοια κέντρα όπου με στριπ ττζ και άλλα νούμερα προσπαθούσαν να ικανοποιήσουν και τα πιο δύσκολα γούστα. Ανάμεσα σ' όλα αυτά και μερικές οικογένειες, που για να μην ενοχλούνται είχαν βάλει πινακίδες: «Εδώ μένουν οικογένειες». Τις ιερόδουλες έδιωξε το 1968 ο τότε δήμαρχος Αριστείδης Σκυλίτσης. Γύρω από την Τρούμπα ήταν πάντα τα γραφεία ναυτικών εταιριών και εργασιών, συμβάσεων και άλλων, που διακινούσαν τα περιπλανώμενα νιάτα σε καράβια, εργοστάσια, οικοδομές, σπίτια ή και σε αγροτικές δουλειές. Πελατεία για τους κάθε είδους... επαγγελματίες της περιοχής ανάλογη με τα χρόνια. Κουτούζης Βασίλης, 2000, <http://www.koutouzis.gr/troumpa.htm>, 29/4/2018

⁹⁹ Πετρόπουλου, ό.π. σελ. 55-56

δεκάδες πόρνες, που στεγάζονταν, συχνά, στο κτίριο ενός πρώην ξενοδοχείου και παραδείγματα υπήρχαν πίσω από την οδό Αθηνάς ή στην οδό Σωκράτους στην Αθήνα και στην οδό Ειρήνης στη Θεσσαλονίκη¹⁰⁰. Τα μπουρδέλα λειτουργούσαν κυρίως την νύχτα ως ένα προσοδοφόρο οικονομικά δίκτυο υπηρεσιών που επηρεάζονταν από τους νόμους της προσφοράς και της ζήτησης, την κοινωνικοοικονομική ανάπτυξη του αστικού ιστού, τις εκάστοτε κρατικές νομοθετικές παρεμβάσεις (π.χ. επιτροπές καταπολεμήσεως των αφροδίσιων νόσων) και την στάση των διωκτικών αρχών και της τοπικής κοινωνίας¹⁰¹. Ο οίκος ανοχής ή πορνείο έχει πολλές ονομασίες¹⁰² και κυριότερα, επιδέχεται διαχωρισμό σε ομαδικά (σε μονώροφη ή διώροφη οικία, γειτονιά ή ξενοδοχείο), δηλαδή εκείνα που διέθεταν δωμάτια που εργάζονταν 3-4 ή και περισσότερες πόρνες¹⁰³, η πατρόνα¹⁰⁴, ο προστάτης του σπιτιού¹⁰⁵ και κάποιο άτομο ως υπηρετικό προσωπικό¹⁰⁶, και σε ατομικά (σπιτάκι, μικρό διαμέρισμα ή καμαρούλα), δηλαδή εκείνα όπου εργάζεται

¹⁰⁰ Πετρόπουλου, ό.π. σελ. 96-97

¹⁰¹ Ζαϊμάκης Γιάννης, *Καταγωγή ακμάζοντα*, ό.π., σελ. 165

¹⁰² Άλλες παρόμοιες ονομασίες αποτελούν τα εξής: μπορντέλο, μπουρδέλο, μπουρδελοσπιτο, ρουφιανόσπιτο, διαφθορείον, χαμαιτυπείο, κερχανάς, παλιόσπιτο, μπουρδελοσπιτο, πουτανόσπιτο ή απλώς σπίτι σύμφωνα με «Το μπουρδέλο» του Πετρόπουλου.

¹⁰³ Τα συνώνυμα της πόρνης σύμφωνα με όσα παραθέτει ο Ηλίας Πετρόπουλος είναι αμέτρητα και πολυποίκιλα: πουτάνα, εταιρά, ιερόδουλη, παλιογυναίκα ή παλιοθήλυκο, παστρικά, πατσαβούρα, σκύλα, σκρόφα, παξιμαδοκλέφτρα, ρουφιάννα, αλανιάρνα, φακλάννα, σπιτωμένη, ξεβγαλμένη, γελασμένη, παραστρατημένη, πλανεμένη, ντροπιασμένη, ακουσμένη, ατιμασμένη, περιπεσούσα, κωλοπετσωμένη, ξεπατωμένη, ξεπεσμένη, καχπές, ρουσπού, λεγάμενη, δημόσια ή κοινή, δηλωμένη και αδήλωτη, πεταλούδα της νύχτας, κρυφή, καλντεριμιτζού ή του πεζοδρομίου ή του δρόμου, τσουλά, κουφάλνα, καλτάκα, κούρβα, χαμούρα, κοκότα, ζιγκολέτ, Λαίς, τροτέζα, αρτίστα, Μαγδαληνή, παλλακίδα, κουνίστρα, μετρέσα, μιξοπαρθένα, σουρλουλού, ελευθέρων ηθών, παρδαλή. Οι πόρνες προερχόντουσαν από λιμάνια και μεγάλες πολιτείες όπου υπήρχε μεγάλο υπόβαθρο κοινωνικής εξαθλίωσης. Φημισμένες πόρνες ήταν οι πατριχές, οι σαλονικιές, οι βολιώτισσες, οι σμυρνιές και οι πολιτίτισσες. Στο Πετρόπουλος, *Το μπουρδέλο*, ό.π., σελ. 15-16, 53-54 και 66.

¹⁰⁴ Η πατρόνα ή αλλιώς μαντάμα, ματρόνα, μαυλίστρια και μαστροπός εισέπραττε το τίμημα της συνουσίας, παρότρυνε και διαφήμιζε τους πελάτες στην επιλογή κοπέλας και επέβαλε την τάξη και την ευπρέπεια. Επίσης ήταν συνήθως ηλικιωμένες πόρνες που διέθεταν κύρος, φήμη, υψηλές γνωριμίες και μια επιτυχημένη σταδιοδρομία στον κόσμο της πορνείας. Διαχειρίζονταν τα οικονομικά και την διεύθυνση του πορνείου, κανόνιζαν τις αμοιβές των εργαζόμενων, διαπραγματεύονταν το αντίτιμο προστασίας των νταβατζήδων και αναλάμβαναν τις συναλλαγές με τις τοπικές αρχές (υγειονομικές, δημοτικές και αστυνομικές). Στο Πετρόπουλος Ηλίας, *Το μπουρδέλο*, σελ. 82-83 και στο Ζαϊμάκης Γιάννης, *Καταγωγή ακμάζοντα*, σελ. 166

¹⁰⁵ Γνωστός και ως μπράβος, προαγωγός η νταβατζής που φρόντιζαν να καταβάλλουν οι πελάτες το αντίτιμο των σεξουαλικών υπηρεσιών και παρενέβαιναν σε καυγάδες.

¹⁰⁶ Υπηρέτρια συνήθως μεγαλύτερης ηλικίας επονομαζόμενη στην αργκό τσατσά που σημαίνει θεία, μητέρα, παραθεία, γριά, μεγάλη αδερφή ή κυριούλα. Στα ατομικά μπουρδέλα τον ρόλο αυτό, επωμίζονται ομοφυλόφιλοι. Στο Πετρόπουλος, *Το μπουρδέλο*, ό.π., σελ. 142

μία πόρνη και ένας προστάτης ή μια πατρόνα¹⁰⁷. Ακόμη υπάρχουν και περιπτώσεις όπου η πόρνη εργάζεται ελεύθερη, χωρίς να στεγάζεται απαραίτητα σε κάποιο οίκο ανοχής και χωρίς να έχει κάποιον προστάτη. Κυρίως την νύχτα, συναντώνται και οι πόρνες που κάνουν πεζοδρόμιο και είναι συγκεντρωμένες σε διάφορες καθορισμένες πιάτσες με ποικίλες ώρες, ταρίφες και πελατείες¹⁰⁸. Επιπλέον στα καμπαρέ, τα μπαρ, τα καζίνο και τα ξενοδοχεία γύρω από τις πόρνες συναντούμε επιχειρηματίες, νταβατζήδες¹⁰⁹ και σωματέμπορους¹¹⁰, υπηρέτριες, ρουφιάνους, ζιγκολό και γλωσσομαθείς κράχτες¹¹¹. Το νεοελληνικό κράτος ρύθμισε το σύστημα των οίκων ανοχής στις 12/25-8-1922 με τον νόμο 3032 περί ασέμων γυναικών και περί μέτρων καταπολεμήσεως των αφροδισίων νοσημάτων που διαχώριζε τις πόρνες κατ'επάγγελμα από αυτές που ασκούσαν περιστασιακά δραστηριότητες πορνείας¹¹². Το διάστημα 1955-1960, οι νομοθετικές ρυθμίσεις του νόμου 3310/1955 «Περί καταπολεμήσεως των αφροδισίων νόσων και άλλων διατάξεων» και των τροπολογιών του 4095/1960 προέβλεπαν την κατάργηση των οίκων ανοχής με τη μορφή ομαδικού εταιρισμού και την απαγόρευση της εκμετάλλευσης ιερόδουλων από διάφορους «εκμαυλιστές, μαστροπούς και σωματέμπορους», ρυθμίστηκαν ζητήματα τάξεως και ηθών και διευθετήθηκε η εγκατάσταση ιερόδουλων σε οικήματα με φροντίδα των αρμόδιων αρχών¹¹³. Από τις αρχές της δεκαετίας του '60 επιχειρήθηκε η απογκετοποίηση της πορνείας από οριοθετημένες περιοχές του αστικού χώρου με μετεγκαταστάσεις¹¹⁴. Η κοινή πόρνη έπαιρνε την άδεια εξασκήσεως του επαγγέλματος από τις επιτροπές προς καταπολέμηση των αφροδισίων νόσων¹¹⁵ και είχε το δικαίωμα να διαλέξει μόνη της το μπουρδέλο που θα δούλευε ενώ οι ελεύθερες πόρνες ανακοίνωναν στο τμήμα ηθών το στέκι τους. Όλες οι πόρνες με βιβλιάριο έπρεπε να υποστούν ιατρική εξέταση δύο φορές την εβδομάδα ενώ οι

¹⁰⁷ Ζαϊμάκης, *Καταγωγή ακμάζοντα*, ό.π., σελ. 165

¹⁰⁸ Πετρόπουλος, *Το μπουρδέλο*, ό.π. σελ. 153

¹⁰⁹ Ο νταβατζής ή αλλιώς αγαπητικός, γούτος, μπήχτης, ή μπίκος είναι τουρκογενής λέξη εκ του νταβά που σημαίνει σκοτούρα ή φασαρία.

¹¹⁰ Ο σωματέμπορος ή μαστροπός είναι ο άνδρας ο οποίος πουλάει γυναίκες σε οίκους ανοχής. Από πόλη σε πόλη αφήνει τις κοπέλες στα χέρια κάποιας αγοράστριας μαντάμας. Ακόμη «φροντίζουν» για την στελέχωση και τη διαφήμιση των πορνείων και την προσέλκυση πελατών.

¹¹¹ Πετρόπουλος, ό.π. σελ. 158

¹¹² Πετρόπουλος, ό.π. σελ. 43

¹¹³ Ζαϊμάκης, ό.π., σελ. 263-264

¹¹⁴ Ζαϊμάκης, ό.π., σελ. 264

¹¹⁵ Μέλη των επιτροπών αποτελούσαν ανώτατοι δημόσιοι υπάλληλοι των Υπουργείων Εσωτερικών και Υγιεινής, ο τμηματάρχης του Αρχηγείου Αστυνομίας Πόλεων και ο επιθεωρητής των αφροδισίων νόσων. Στο Πετρόπουλος Ηλίας, *Το μπουρδέλο*, σελ. 50-51

παραβάτριες του νόμου τιμωρούνταν με φυλάκιση μέχρι ενός έτους από το τοπικό πλημμελειοδικείο¹¹⁶. Η ταινία του Βασίλη Γεωργιάδη *Τα κόκκινα φανάρια*, η οποία γυρίστηκε στην οδό Ναυάρχου Νοταρά της Τρούμπας του Πειραιά, αφορά την ζωή των ιεροδούλων σ' ένα καμπαρέ-οίκο ανοχής στην Τρούμπα και περιγράφει ευκρινώς τα παραπάνω. Το ηδονικό και παρακμιακό περιβάλλον όπου ηλικιωμένοι καλοστεκούμενοι πελάτες, ναυτικοί, άμαθοι νεαροί και αμερικάνοι ναύτες μπλέκονται με πόρνες πίνοντας, χορεύοντας και ερωτοτροπώντας. Η παρουσία των ιεροδούλων, των πελατών, του αγαπητικού (Κώστας Κούρτης) του βίαιου προστάτη και νταβατζή Μιχαήλου (Γιώργος Φούντας), της καθαρίστριας Κατερίνας (Ηρώ Κυριακάκη) και της πατρόνας Μαντάμ Παρί (Δέσπω Διαμαντίδου) η οποία γνωρίζει αρκετές ξένες γλώσσες (αγγλικά, γαλλικά, ισπανικά, γερμανικά, ιταλικά) για την εξυπηρέτηση της διεθνούς πελατείας του λιμανιού. Ελέγχει τα πάντα ώστε να μην υπάρχουν πελάτες μόνοι τους στο μπαρ στο ισόγειο, τσεκάρει το χρόνο που περνάνε οι πελάτες με τα κορίτσια στα επάνω δωμάτια: «...Μαρία κάνε γρήγορα, κόσμος περιμένει από κάτω...», «...Αλμπέρτο κάνε γρήγορα, είναι μισή ώρα που είσαι μέσα, φίλοι, φίλοι, αλλά και η δουλεία, δουλεία...» λέει σε άπταιστα ιταλικά, «...Καληνύχτα κύριε, καληνύχτα, χαρά μας που σας είδαμε. Εισ το επανιδείν...» λέει σε άλλον πελάτη στα γαλλικά, «...Μαίρη ξεμπερδευε, ο Λιβανέζος περιμένει...» και γενικότερα οργανώνει την λειτουργία του σπιτιού που δείχνει να λειτουργεί σε κεκτημένη ταχύτητα. Επίσης παρατηρούμε τα συχνά μπλόκα της αστυνομίας στη γειτονιά με τις κλούβες για τις αδήλωτες πόρνες σε αντίθεση με τις σπιτωμένες πόρνες που είχανε χαρτιά και περνούσαν επιθεώρηση από την υγειονομική υπηρεσία. Επιπλέον βλέπουμε τον οικονομικό ανταγωνισμό μεταξύ των πορνείων ο οποίος είναι σκληρός «η κυρά Δέσπω μας παρακαλά να πάμε σπίτι της, μας δίνει τα διπλά και τα πουρμπουάρ δικά μας», όπως και το μίσος για τις αδήλωτες «τις παλιοβρώμες που μαγαρίζουν το επάγγελμα» που τους παίρνουν τους πελάτες. «Αφαλοκόψου τώρα Κατινάκι, που χρυσό σε έκανα για να σου βγάλω βιβλιαράκι για να δουλέψεις τίμια, μα που εσύ... γουστάριζες φυλάκα και Συγγρού» λέει η Μαντάμ Παρί σε μια συλληφθείσα χαιρέκακα. Ακόμη παρουσιάζει την περίοδο κατά την οποία ψηφίζεται ο νόμος και θα κλείσουν όλα τα σπίτια της Τρούμπας προς μεγάλη απογοήτευση των πατρώνων και των νταβατζήδων, «τους αγαπητικούς να κλαίς Μαντάμ Παρί, εμείς δεν χανόμαστε» λέει η Μαίρη (Μαίρη Χρονοπούλου), μία από τις ιεροδούλες. Τη μέρα που η

¹¹⁶ Πετρόπουλος, ό.π., σελ. 45-46

Τρούμπα ξεκινάει να αδειάζει επικρατεί ένα χάος από καρεκλομάνι, βρισιές, έπιπλα, στρώματα, φορτηγά, κοσμο και βαλίτσες¹¹⁷. Επίσης στην ταινία *Λόλα* του Ντίνου Δημόπουλου παρατηρούμε τον υπόκοσμο της Τρούμπας με πόρνες ντυμένες προκλητικά, με ναύτες και παρανόμους και τον Άρη (Νίκο Κούρκουλο) να διηγείται: *«Στην Τρούμπα δεν είχε αλλάξει τίποτα, όσο και αν είχα αλλάξει εγώ. Στο γνώριμο περιβάλλον της αισθανόμουν πως είχα ξαναβρεί την σιγουριά μου. Οι περισσότεροι με ήξεραν, ήμουν τότε το μεγάλο μαχαίρι της Τρούμπας. Δεν ήξεραν όμως πως είχα σιχαθεί αυτόν τον κόσμο και πως το μόνο που με έκανε να ξαναβρεθώ εδώ ήταν μονάχα το πληγωμένο φιλότιμο και εκείνη. Για εκείνη ξαναγύρισα, για να τη δω...»*. Αναφέρεται στην παλιά του αγάπη την Λόλα (Τζένη Καρέζη) η οποία σε αυτό το περιβάλλον δεν θα μπορούσε παρά να ήταν μια καμπαρετζού αρτίστα. Επιπλέον στην ταινία *Δράκος* του Νίκου Κούνδουρου βλέπουμε τον Δράκο (Ντίνο Ηλιόπουλο) να βρίσκει καταφύγιο χάρη σε μια χορεύτρια καμπαρέ (Μαρίκα Λεκάκη) σε ένα κακόφημο ξενοδοχείο και στη συνέχεια σε καμπαρέ στο οποίο περιτριγυρίζεται από «αρτίστες» και «χορεύτριες», παράνομους και αμερικάνους ναύτες που χορεύουν και μεθοκοπούν.

γ) παράνομοι και αλήτες

Ο κίνδυνος και οι ελευθερίες της παράβασης πάντοτε δημιουργούσαν αισθήματα δραπέτευσης και ονειροπόλησης στο ευρύ κοινό, το οποίο εγκλωβισμένο σε μια δύσκολη και μονότονη καθημερινότητα με εργασίες και υποχρεώσεις αναζητεί διέξοδο. Όσο αναπτύσσεται η καπιταλιστική κοινωνία παράλληλα δομείται και μια οικονομία της παρανομίας βασιζόμενη στην κλοπή. Ενώ όμως η αστική τάξη με περιθωριακά νομοθετικά τεχνάσματα επιδιώκει την καταστρατήγηση των δικών της νόμων και κανονισμών με όφελος το σύνολο της οικονομικής κυκλοφορίας, οι λαϊκές τάξεις επικεντρώνονται στις περιουσίες και στην βίαιη μεταβίβαση της ιδιοκτησίας¹¹⁸. Αυτό το μοτίβο αποτυπώνεται στα λόγια μιας πόρνης στον αρχηγό της συμμορίας στην ταινία ο Δράκος του Νίκου Κούνδουρου *«...έχει βάσανα ο κόσμος, εσύ ζεις σε άλλη κοινωνία, μεγαλοπιάστηκες, λένε πως έχεις πρόσωπα μέσα στην*

¹¹⁷ Το 1956 ο νόμος που έφερε στη βουλή η υπουργός Λίνα Τσαλδάρη αλλάζει τους όρους της πορνείας μεταβάλλοντας την κατάσταση εκμετάλλευσης από τις μαντάμες και τους προστάτες.

¹¹⁸ Φουκώ Μισέλ, *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, Αθήνα 1989, σελ.116

κυβέρνηση αλλά ο ανθρωπάκος τυραννιέται, τα κορίτσια γερνάνε και το λιμάνι δεν δίνει πια όπως πρώτα. Πολλά παιδιά απελπιστήκανε και πιασαν δουλειά...».

Πολλοί και διαφορετικοί είναι οι τύποι των περιθωριακών που ασχολούνται με την κλοπή οι οποίοι δημιουργούν μια ιδιαίτερη πινακοθήκη παρανόμων. Οι μικροκλέφτες του δρόμου («ψιλικατζήδες») που κλέβουν το εμπόρευμα καταστηματαρχών και εμπόρων που βρίσκεται στο πεζοδρόμιο για να προσελκύσει τους πελάτες¹¹⁹, οι επαγγελματίες διαρρήκτες¹²⁰, οι «μπουκαδόροι» που μπαίνουν σε σπίτια από ανοιχτά παράθυρα ή πόρτες¹²¹ και οι ιερόσυλοι κλέφτες εκκλησιών. Ακόμη οι πορτοφολάδες («λαχανάδες») οι οποίοι δρώντας σε μέρη με συνωστισμό (λεωφορεία, μετρό, σινεμά, διαδηλώσεις) αποσπών με ταχυδακτυλουργικό τεχνικό τρόπο τα τιμαλή και τα πορτοφόλια από τα θύματα και οι κλεφτοτσαντάδες. Στην μικρού μήκους ταινία του Παντελή Βούλγαρη ο *Κλέφτης*, ένας αστυνομικός (Αλέξης Δαμιανός) περπατώντας σε λαϊκές αγορές, παραδοσιακά καφενεία, κουλουρτζήδες και φτωχολογιά κατευθύνεται να πάρει το τράμ μέσα στην πολυκοσμία. Εκεί αντιλαμβάνεται ένα νεαρό πορτοφολά (Παντελής Βούλγαρης) που προσπαθεί να ανοίξει την τσάντα μιας κυρίας μέσα στο λεωφορείο και εν τέλει της αποσπά με γρήγορες, ανεπαίσθητες κινήσεις το πορτοφόλι από την τσάντα της. Κατεβαίνοντας στην αμέσως επόμενη στάση μαζί με τον πορτοφολά, τον ακολουθεί τρέχοντας ο αστυνομικός και τον συλλαμβάνει. Ενώ περπατάνε σε λασπωμένους δρόμους και εγκαταλειμμένα κτίρια ο αστυνομικός και ο πορτοφολάς κάθονται σε ένα καφενείο. Ο αστυνομικός τον κερνάει καφέ και προσπαθεί να τον συμβουλέψει με πραγματικό ενδιαφέρον ώστε να μην κάνει κλοπές. Ο κλέφτης λέει: «είμαστε τέσσερις στο σπίτι, έχω τελειώσει το γυμνάσιο εδώ και δυο χρόνια, έχω πάρει το χαρτί, προσπάθησα μα οι δουλειές είναι λίγες το ξέρετε. Μετά σκέφτηκα το έξω, υπάρχει έξω δουλειά, εδώ δεν υπάρχει. Ο πατέρας είναι στη φυλακή, χρόνια τώρα... δεν θυμάμαι πόσα. Τον έχω γνωρίσει από τα γράμματα που μας στέλνει. Που και που μου γράφει ποιήματα και τα αριθμίζει μην ξεχάσει πόσα έχει γράψει...». Ο πορτοφολάς συνεχίζοντας την διήγησή του υποστηρίζει ότι ο αδερφός του είναι 15 χρονών με αδενοπάθεια και ότι δούλευε σε εργοστάσιο και τον απολύσανε εδώ και δυο βδομάδες. Όταν ήρθε ο επιστάτης και τους το είπε, ένα ψηλότερο παιδί άρχισε να κλαίει και λύγισε το κορμί του από την

¹¹⁹ Αρνέλλος Σεβαστιανός, *Ο υπόκοσμος της παλιάς Αθήνας*, Αθήνα 1987, σελ. 151

¹²⁰ Η πιο καλλιγραφημένη και φίνα μορφή κλέφτη σύμφωνα με τον Πετρόπουλο στο «Εγχειρίδιο του καλού κλέφτη». Ψύχραιμος, προσεκτικός και μεθοδικός κλέβει χρήματα και τιμαλή από σπίτια, διαμερίσματα, μαγαζιά και γραφεία.

¹²¹ Αρνέλλος, ό.π., σελ. 159

απελπισία γιατί τον είχαν απολύσει ήδη τρεις φορές. Στο σπίτι διηγείται τρώνε πολύ τις πατάτες αλλά τελείωσαν και με τις 550 δραχμές που έκλεψε θα έτρωγαν. Μετά την αληθοφανή εξιστόρηση της σκληρής πραγματικότητας που βιώνει ο πορτοφολάς, ο αστυνομικός τον αφήνει να φύγει και στη συνέχεια αντιλαμβάνεται ότι του έχει αρπάξει το πορτοφόλι. Ο πρωταγωνιστής είναι ένας πορτοφολάς όχι λόγω της «άδικης κοινωνίας» αλλά γιατί τον περιβάλλουν παράγκες, αποθήκες και φουγάρα εργοστασίων και δεν πρόκειται να αλλάξει όσο διαρκεί η φτώχεια και η αθλιότητα γύρω του¹²².

Επίσης υπάρχουν οι «κλειδάδες» οι οποίοι χρησιμοποιούν με δεξιοτεχνία και λεπτότητα τα αντικλείδια τους στις παντός τύπου κλειδαριές¹²³, οι ελαφροχέρηδες, οι εθισμένοι στο τζόγο χαρτοκλέφτες με τους συνεργάτες τους (αβανταδόροι) και οι εναγκαλιστριες δηλαδή οι όμορφες, νεαρές δεσποινίδες που χρησιμοποιούν το αγκάλιασμα των συνήθως ηλικιωμένων θυμάτων τους για να τους κλέψουνε το πορτοφόλι¹²⁴. Επιπλέον υπάρχουν οι κασαδόροι (κάσα είναι το χρηματοκιβώτιο) ή αλλιώς διαρρήκτες χρηματοκιβωτίων, οι οποίοι δουλεύουν με εργαλεία και ομάδα τσιλιαδόρων¹²⁵, οι κλέφτες αυτοκινήτων, μοτοσυκλετών μέχρι και σκυλιών (για την αμοιβή ή για λύτρα), οι πλαστογράφοι, οι μικρολαθρέμποροι, οι κλεπταποδόχοι και οι κουστουμάδες οι οποίοι ενώ φαίνονται για πλανόδιοι έμποροι υφασμάτων, κοστουμιών και πολυτελών ενδυμάτων είναι απατεώνες που πουλάνε κουρέλια για ποιοτικά ενδύματα¹²⁶.

Πλείστα είναι τα παραδείγματα παρανομιών στις ταινίες που μελετώνται. Στη *Μαγική πόλη* τα λαϊκά παιδιά μπλέκουν με λαθρεμπόριο παράνομων εμπορευμάτων και ναρκωτικών, στον *Δράκο* η συμμορία ετοιμάζει μια επιχείρηση αρχαιοκαπηλίας της οποίας τη λεία ενδιαφέρεται να αποκτήσει ένας αμερικάνος κλεπταποδόχος¹²⁷, στη *Συνοικία το όνειρο* οι πρωταγωνιστές είναι μικροπωλητές λαθραίων εμπορευμάτων και στοχεύουν σε μια διάρρηξη σ'ένα πλούσιο σπίτι «για να πιάσουν την καλή». Στους *Αδίστακτους* ο αποφυλακισθέντας Στάθης (Νίκος Κούρκουλος) υποδέχεται στο γκαράζ που μένει την συμμορία του. Ένας ένας παρουσιάζονται ο Μιχάλης (Γιώργος Μούτσιος), ο Πάνος (Αλέκος Τζανετάκος), ο Θανάσης (Σπύρος

¹²² Συλλογικό, *Παντελής Βούλγαρης*, Αθήνα, 2002, σελ. 13

¹²³ Πετρόπουλος Ηλίας, *Το εγχειρίδιον του καλού κλέφτη*, Αθήνα 1990, σελ. 42

¹²⁴ Αρνέλλος, ό.π., σελ. 137

¹²⁵ Πετρόπουλος, ό.π., σελ. 40

¹²⁶ Αρνέλλος, ό.π., σελ. 220

¹²⁷ Εδώ τα αντιαμερικανικά αισθήματα του Κούνδουρου εκφράζονται πλήρως. «Έχουμε τόσες υποχρεώσεις στην Αμερική. Τι να τους δώσουμε; Αυτά έχουμε, αυτά τους δίνουμε.»

Καλογήρου) και άλλος ένας νεαρός με βέσπα (Κώστας Φυσσούν) και τους ρωτάει για τις «δουλειές» που αναλάμβαναν χωρίς να ενθουσιάζεται καθόλου από τις απαντήσεις τους (βίαιες ένοπλες ληστείες μαγαζιών και ιδιωτών). Ο Στάθης τελειώνει την εξουσία του Μιχάλη καθώς θεωρεί τις ιδέες του άσκοπες και επικίνδυνες και αναλαμβάνει ξανά την αρχηγία της συμμορίας έπειτα από ομόφωνη απόφαση που οδηγεί τον Μιχάλη στην αποχώρηση. Πλέον οι κομπίνες της ομάδας θα εστιάζουν στην εξαπάτηση απλοϊκών, λαϊκών ανθρώπων με ύπουλο τρόπο, χωρίς μαχαίρια και πιστόλια, πουλώντας ελπίδα και ψεύτικα όνειρα. Το πρώτο θύμα τους το βρίσκουμε στις ουρές που σχηματίζονται έξω από τα γραφεία της Αμερικανικής Επιτροπής Μεταναστεύσεως όπου ένας γέρος (Λάκης Σκέλας) προσπαθεί να μεταναστεύσει στην Αμερική με την οικογένειά του αλλά δεν μπορεί να πάρει έγκριση λόγω προβλημάτων υγείας. Ο Θανάσης παραμυθιάζει το θύμα με ιστορίες για λάδωμα σε έναν αξιωματούχο που τον υποδύεται πειστικά ο Στάθης και καταφέρνουν να του αποσπάσουν αρκετά χρήματα αφού ο γέρος πουλάει και το σπίτι του. Η δεύτερη περίπτωση αφορά μια γυναίκα (Αθηνά Μιχαηλίδου) που ο άντρας της είναι βαριά άρρωστος και χωρίς ελπίδες επιβίωσης. Το σχέδιο είναι να της πουλήσουν το «μαγικό φάρμακο» εξαπατώντας τη, όμως ο Στάθης έρχεται σε σύγκρουση με τη συνείδησή του και αποσύρεται αηδιασμένος.

Πλησιάζοντας τον περιθωριακό και τον κλέφτη είναι δυνατό να γνωρίσεις όψεις της υπόγειας κοινωνικότητας του λιμανιού¹²⁸ όπως στις ταινίες *Μαγική Πόλη* και *Λόλα*, του μπορντέλου όπως στα *Κόκκινα φανάρια* και στη *Λόλα*, της φτωχοσυνοικίας όπως παρουσιάζεται στη *Στέλλα*, στη *Συνοικία το όνειρο* και στη *Μαγική Πόλη*, της παράνομης λέσχης, του καφενείου και των υπόγειων μπαρ όπως στο *Δράκο*. Ακόμη θεάσεις μιας υπόγειας κοινωνικότητας συναντούμε στα σφαγεία και στις λαχαναγορές σύμφωνα με την οπτική του Νίκου Κούνδουρου στη *Μαγική Πόλη*, όπου τα λαϊκά παιδιά από τη φτωχογειτονιά του Δουργούτιου μπλέκουν σε σκοτεινές δουλειές λαθρεμπορίου λόγω χρεών. Επίσης στα μικρά εργαστήρια, στις αποθήκες και στα συνεργεία όπως η συμμορία στην ταινία *Αδίστακτοι*, στο νυχτερινό πάρκο και στο γήπεδο όπου βλέπουμε τη Στέλλα στην ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη να παρακολουθεί τον λαϊκό μάγκα Μίλτο να αγωνίζεται. Στην υπόγεια ταβέρνα (κουτούκι) με τους μάγκες και τους μεκρήδες να αγγίζουν την μέθεξη χορεύοντας το

¹²⁸ Σύμφωνα με τον Φουκώ στο «Επιτήρηση και Τιμωρία, η γέννηση της φυλακής», σελ. 191: «Ο χώρος του λιμανιού δομείται ως πεδίο λιποταξίας, λαθρεμπορίου, μετάδοσης νόσων και ως σταυροδρόμι συμφυρμάτων και απαγορευμένων διακινήσεων.»

συντροφικό χασάπικο ή το μοναχικό ζεϊμπέκικο¹²⁹. Η στοιχειωτική ερμηνεία του Ορέστη Μακρή στην ταινία ο *Μεθύστακας* (1950) του Γιώργου Τζαβέλλα μας δείχνει πως καταφεύγοντας στο κρασί στα κουτούκια ο παραιτημένος ήρωας εγκαταλείπεται μεθοκοπώντας, παρατάει τη δουλειά του και στιγματίζεται κοινωνικά με αποτέλεσμα να προπηλακίζεται, να πετιέται έξω από καθώς πρέπει κοσμικές ταβέρνες όπου συχνάζουν τα νεόπλουτα κοινωνικά στρώματα. Στρέφοντας το βλέμμα του στην παλιά Αθήνα, και ξεχωριστά στην συνοικία της Πλάκας που ήταν επίκεντρο και στο κινηματογραφικό του έργο, ο Γιώργος Τζαβέλλας παρουσίασε ένα τοπίο με ταβέρνες με ανδρικές μάγκικες παρέες, λαϊκές φτωχές γειτονιές, παλιά σπίτια, αυλές με βασιλικούς και γιασεμιά, στενά δρομάκια και μικρές πλατείες, πλανόδιους μανάβηδες και μικρομαγαζάτορες, παρέες με ρομαντικούς νυχτερινούς κανταδόρους, λατέρνες και παραδοσιακά καφενεία με ψάθινες καρέκλες κάτω από το φως από γκαζόλαμπες¹³⁰.

Στα καφενεία τα βράδια, ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης αποτύπωσε στα έργα του μια μυθοποίηση και τόνιζε το λαϊκό και «τελετουργικό» χαρακτήρα του χώρου όπου συναντιέται η «πλέμπα», η λαϊκή ανδρική κοινότητα και κυρίως οι ναύτες και οι στρατιώτες¹³¹. Σύμφωνα με τον τρόπο σκέψης του Μιχάλη Κακογιάννη στη *Στέλλα* ο κόσμος των αστών πλουσίων είναι γεμάτος πλήξη, ανία, υποκρισία, κενότητα, συναισθηματική καταπίεση, έλλειψη σθένους και ζωτικότητας και εύλογα ο αδύναμος και ανίκανος αστός δεν είναι ο «αληθινός» άνδρας με πάθη και συναισθήματα που εντοπίζεται στον κόσμο των λαϊκών στρωμάτων¹³². Η ηθική υπεροχή του λαϊκού ανθρώπου προτάσσεται και εμφανίζεται ως το κυριότερο όπλο

¹²⁹ Η Γκαϊήλ Χόλστ στην εισαγωγή της στο «Δρόμος για το ρεμπέτικο» περιγράφει ανάγλυφα τη σκηνή: «Όταν άρχιζε η μουσική με τον επίμονο ρυθμό της, την τραχιά μεταλλική φωνή, ο χορευτής σηκωνόταν σα να ήταν αναγκασμένος να κάνει την παράλληλη αναφορά του. Με μισόκλειστα μάτια, σε μια ονειρική σχεδόν περισυλλογή, μ' ένα τσιγάρο να κρέμεται από τα χείλη του, ο χορευτής άρχιζε να κάνει σιγά-σιγά κύκλους. Καθώς προχωρούσε ο χορός, οι κινήσεις γίνονταν πιο περίπλοκες. Υπήρχαν ξαφνικά ξεσπάσματα κινητικότητας, λυγίσματα μέχρι το πάτωμα, πηδήματα και στριφογυρίσματα, αλλά, όλη την ώρα, ο χορευτής έμοιαζε να ψηλαφίζει το δρόμο του, να ζητάει κάτι, χωρίς να στέκεται καλά στα πόδια του. Ο χορός γινόταν δημόσια, οι θαμώνες τον έβλεπαν προσεκτικά κι όμως έμοιαζε σαν μια ιδιωτική ενδοσκοπική εμπειρία για τον χορευτή. Μερικές φορές οι θαμώνες χειροκροτούσαν το χορό, άλλες όχι, η λειτουργία του χορού όμως, σίγουρα δεν σκοπούσε στη διασκέδαση της συντροφιάς. Μου φαινόταν ότι ο χορός ήταν ένα είδος κάθαρσης για τον χορευτή, που μετά το τέλος του, ξανακάθονταν στο τραπέζι και συνέχιζε το φαί και το πιτό του με καινούργια όρεξη.»

¹³⁰ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικου Κινηματογράφου 1900-1967*, 1ος τόμος, 12η έκδοση, Αθήνα, 2010, σελ.67

¹³¹ Μπόλης Γιάννης, *Γιάννης Τσαρούχης, Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*, Αθήνα, 2009, σελ. 110

¹³² Αθανασάτου, ό.π., σελ. 184-185

του στην πάλη κατά των κοινωνικών εχθρών του¹³³. Το καφενείο ως «στέκι», ως μέρος όπου οι λαϊκοί άνδρες «περνούν και φεύγουν»¹³⁴, σαν σημείο όπου συμποσιάζονται κερνώντας ο ένας τον άλλον οινοπνευματώδη ποτά ως σύμβολο και ταυτότητα ανδρισμού η οποία αντιδιαστέλλεται με τον κόσμο του νοικοκυριού, της αγοράς και του κράτους¹³⁵. Σ' αυτή την «κοινωνία της μέθεξης» οι πότες αποστρέφονται τις ιδιότητες της κοινωνικής τους ένταξης και θέσης για να εκφράσουν μια μη κοινωνική (εν δυνάμει αντι-κοινωνική) ταυτότητα η οποία εμφορείται από όμοια αρχετυπικά ανδρικά χαρακτηριστικά τα οποία θεωρούνται ότι η φύση προσέδωσε και η κοινωνία τα αναίρεσε¹³⁶. Επιπλέον εικόνες του περιθωρίου συναντούμε στους χώρους του πορνο-ξενοδοχείου, στις χαρτοπαιχτικές λέσχες, στις πιάτσες του λιανικού εμπορίου ναρκωτικών¹³⁷ όπως επίσης και στον κόσμο των φτωχών στρωμάτων της πόλης που ασκούσαν ευκαιριακά επαγγέλματα όπως μικροπωλητές,πραματευτές, γκαρσόνια, λούστροι, πλύστρες, ράφτες, υπηρέτριες, κουρείς και λατερνατζήδες¹³⁸. Τα άτομα που προσεγγίζουν το περιθώριο πολλές φορές διαφέρουν στο οικονομικοκοινωνικό υπόβαθρο αλλά σέβονται τους ιδιαίτερους κανόνες και τρόπους συμπεριφοράς. Οι κατεξοχήν ώρες δράσης των περιθωριακών μορφών είναι κυρίως οι νυχτερινές καθώς οι περιορισμοί μειώνονται και οι φιλοδοξίες των ανίσχυρων γιγαντώνονται. Η νύχτα αποτελεί την ώρα για τους απόβλητους της ημέρας, τους παρεκκλίνοντες, τους διαφωνούντες, τους διαφορετικούς, οι οποίοι ενώνονται με ένα είδος δεσμού ανεξάρτητα αν έχουν επιλέξει ή αναγκαστεί να προσαρμοστούν στις ηδονές και στους κινδύνους του σκότους¹³⁹.

Τέλος, χρήσιμο είναι να προστεθεί η περιθωριακή μορφή του αλήτη. Ένας «αλήτης» εμφανίζεται συνήθως πίσω από την κοινωνική πρόσοψη (στους αστυνομικούς διωγμούς, στους κοινωνικούς αποκλεισμούς και στα λαϊκά νοσοκομεία λόγω του άσχημου τρόπου διαβίωσης), απροσάρμοστος στις παραδεκτές κοινωνικές

¹³³ Κούρτοβικ Δημοσθένης, *Η ελληνική διανόηση στον κινηματογράφο, μελέτη*, Αθήνα, 1979, σελ. 24

¹³⁴ Παπαταξιάρχης Ευθύμιος, «Ο κόσμος του καφενείου», στο Παπαταξιάρχης Ευθύμιος και Παραδέλλης Θεόδωρος, *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα-Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις* Αθήνα, 1992, σελ. 214

¹³⁵ Παπαταξιάρχης, ό.π., σελ. 238-239

¹³⁶ Παπαταξιάρχης, ό.π., σελ. 241

¹³⁷ Πετρόπουλος, ό.π., σελ. 102

¹³⁸ Ζαϊμάκης, Καταγωγή..., ό.π., σελ. 164

¹³⁹ Palmer, ό.π., σελ. 35-36

συμπεριφορές και άστατος στον χαρακτήρα¹⁴⁰. Με την συνειδητοποιημένη αλλά και παθητική απεμπλοκή του, με την ενεργητική απουσία και έλλειψη συμμετοχής, λειτουργεί εκτός χώρου και χρόνου αποφεύγοντας την κοινωνικοπαρξιακή αλλαγή και εξέλιξη¹⁴¹. Κλασσικό παράδειγμα αλήτικης ζωής είναι η περίπτωση του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου Χατζημιχαήλ (1866-1934) ο οποίος περιπλανήθηκε στην ευρύτερη περιοχή του Βόλου και του Πηλίου, στην Θεσσαλία, στην Στερεά Ελλάδα, στην Μυτιλήνη και στα απέναντι παράλια της Σμύρνης. Εργάζονταν ζωγραφίζοντας σε σπίτια και μαγαζιά τοιχογραφίες για ένα πιάτο φαί. Τον χλεύαζαν ως «τρελό» και ζούσε κάτω από δύσκολες συνθήκες ακραίας φτώχειας¹⁴². Τον Μάιο του 1947 μια έκθεση με σειρά έργων του και μια διάλεξη του Γιώργου Σεφέρη, που υποστηρίχθηκε από ένα ευρύ φάσμα φιλελεύθερων και αριστερών, πρόβαλε τον απλοϊκό λαϊκό ρεαλισμό, την ελληνικότητα και την αυθεντική παράδοση που εξέπεμπε το έργο του¹⁴³.

Σε μια κοινωνία όπου οι έννοιες έθνος-λαός, παρανομία-νομιμότητα και προστασία-εξάρτηση βρίσκονται σε μια κατάσταση εναλλαγής της έννοιας και της ορθής τους χρήσης από το αντιαμικό στρατόπεδο η αρχή της «μπέσας» ήταν πιο κατανοητή και σύνεγγυς στη λαϊκή συνείδηση. Το ανήκειν σε μη προνομιούχους χώρους κοινωνικά ανεπιθύμητων και το καθημερινό κυνήγι για την επιβίωση και την αποφυγή των κατασταλτικών μηχανισμών θολώνουν τα όρια της ηθικής και των μανιχαϊστικών προτύπων. Η προσωπική αξιοπρέπεια βασιζόμενη σε αυστηρό κώδικα και η τήρηση του λόγου έδινε στο ρεμπέτη το «συγχωροχάρτι» της κοινωνίας σε μια περίοδο «δηλώσεων μετανοίας».

¹⁴⁰ Χρηστάκης, ό.π., σελ. 21

¹⁴¹ Χρηστάκης, ό.π., σελ. 13

¹⁴² Τσαρούχης Γιάννης, *Θεόφιλος*, Αθήνα, 1967

¹⁴³ Ματθιόπουλος Ευγένιος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953, στο Χατζηιωσήφ Χρήστος, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση 1945-1952*, Αθήνα 2009, σελ. 219-220

7. Συμπεράσματα

Οι ταινίες της ανάλυσης, καλύπτοντας χρονολογικά το πλαίσιο της μετεμφυλιακής και προδικτατορικής περιόδου αποτυπώνουν το πνεύμα της εποχής καθώς και τμήματα κοινωνικών ομάδων που χαρακτηρίζονται ως «περιθώριο» ή «υπόκοσμος». Στην πλειοψηφία τους διακρίνονται τα μελοδραματικά και δραματικά τους στοιχεία όπως επίσης και την ιδιαίτερη σκηνοθετική ματιά των δημιουργών τους πάνω στο περιθωριακό και παράνομο στοιχείο. Διαμέσω της φιλικής απεικόνισης συναντούμε τις κοινωνικές εξελίξεις, τις νοοτροπίες, τα ήθη, τις ιδεολογίες, τις πεποιθήσεις και τον τρόπο ζωής κοινωνικών ομάδων που βρίσκονται στο ημίφως στη κρίσιμη μετεμφυλιακή περίοδο. Παρά τα όποια κινηματογραφικά στερεότυπα που συχνά ανακυκλώνονται στα αναλυόμενα φιλικά κείμενα δεν μπορούμε παρά να παρατηρήσουμε τις επιρροές που βιώνουν οι λαϊκοί αντιήρωες της κινηματογραφικής μυθοπλασίας καθώς σαρώνονται από το πέρας των ιστορικοπολιτικών γεγονότων και κοινωνικών εξελίξεων. Την ίδια μοίρα πολλές φορές έχουν και οι συντελεστές στη δημιουργία των ταινιών αυτών με τις επιρροές που δέχονται από τους ίδιους παράγοντες που κατατρέχουν τα φιλικά υποκείμενα. Σε μια περίοδο λογοκρισίας, καταστολής και κοινωνικών ανακατατάξεων είναι αντιφατικό να θεωρούμε ότι οι περιθωριακοί κινηματογραφικοί ήρωες δεν είναι συμπρωταγωνιστές στο ίδιο έργο με τους κινηματογραφιστές και τους ηθοποιούς. Επιπλέον στην παρούσα μελέτη δίνεται ξεχωριστή βάση στις ιδεολογικές ρίζες και τα ιστορικά πρότυπα αυτών που διαμορφώνουν την εικόνα του περιθωριακού στο λαοφιλέστερο και επικρατέστερο μέσο ψυχαγωγίας του 20ου αιώνα. Οι περιθωριακοί και παράνομοι που παρουσιάζονται στο παρών κείμενο είναι άνθρωποι μικροαστοί και λούμπεν, άτομα που οι έξεις τους καταλήγουν καταστροφικές, αναξιοπαθούντες που προσπορίζονται από το έγκλημα, η «γυναίκα» με την «παράνομη» επιθυμία της για χειραφέτηση και ελευθερία, ο υπαλληλάκος που τα βράδια ντύνεται δράκος, η φτωχολογιά των παραγκών και των ονείρων, οι πόρνες με τη χρυσή καρδιά, οι αδικημένοι φυλακόβιοι που επιστρέφουν για ένα ακόμη αγώνα, ο κλέφτης, ο αρνητής του συστήματος και ο κομμουνιστής εξόριστος που τον βάφτισαν παράνομο. Το περιθώριο αγκαλιάζει ένα ευρύτατο σύνολο μορφών της παραβατικότητας όπως τις ποινικά κολάσιμες πράξεις, μη αποδεκτούς τρόπους ζωής, τις κοινωνικά αποκλίνουσες συμπεριφορές και ανάλογα την ιστορική ή πολιτική συγκυρία παράβαση βλέπουμε ότι αποτελεί και η

πολιτική ιδεολογία ή το ανήκειν σε ένα κόμμα, ένα σύνολο ανθρώπων, μια γειτονιά. Επιπροσθέτως αναλόγως των συγκυριών (που στην περίοδο που εξετάστηκε ήταν σκληρές) καθορίζεται η ένταση της καταστολής του κράτους, το εύρος του στιγματισμού και η γκετοποίησης των παρεκκλίνοντων από την κοινωνία και η απειλητική παρουσία της φυλακής, του ασύλου και της εξορίας. Στις ταινίες από το 1950 μέχρι το 1967 παρατηρούμε από την μία πλευρά την επίσημη μνήμη και ιστορία που επιβάλλεται ιδεολογικά από το κράτος των νικητών του εμφυλίου και από την άλλη την ύπαρξη μιας λαϊκής κουλτούρας η οποία καμουφλαρισμένη σε ένα «οπτικό» περιθώριο ανακινεί τις θύμησες της αντίστασης, της εμφυλιακής ήττας και της προοπτικής της αντίδρασης. Παλεύοντας απεγνωσμένα με τον εαυτό τους, την κοινωνία και τις συγκυρίες οι φιλικοί αυτοί λαϊκοί αντιήρωες αμφισβητούν και αμφισβητούνται αλλά αγωνίζονται όπως οι υπόλοιποι Έλληνες της μετεμφυλιακής Ελλάδας με συνέπεια αυτό το στέρεο χαρακτηριστικό να αναγνωρίζεται στον θεατή του τότε και του τώρα και να περιβάλλεται με συμπάθεια και εκτίμηση. Ενώ λοιπόν η χώρα προσπαθεί να συνέλθει από τον εμφύλιο και οι νικητές ευαγγελίζονται μια κοινωνική και οικονομική ανάπτυξη βασισμένη σε συντηρητικές αξίες και αντικομμουνιστικό μένος, λογοκρισία και έλεγχο, βία και καταστολή, φυλακίσεις και εξορίες στο σελουλόιντ εμφανίζονται φιγούρες από τις υποκουλτούρες των λαϊκών τάξεων για να θυμίσουν ότι ένα μεγάλο κομμάτι των φτωχών και λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων του υποπρολεταριάτου κινούνταν στο περιθώριο, ονειρεύονταν την εξέγερση και άκουγε ρεμπέτικα.

8. Παράρτημα

α) Ταινίες

«Ο μεθύστακας» του Γιώργου Τζαβέλλα (1950)

Παραγωγή: Finos Films, Σκηνοθεσία/Σενάριο: Γιώργος Τζαβέλλας
Ηθοποιοί: Ορέστης Μακρής, Δημήτρης Χορν, Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου, Αθανασία Μουστάκα, Νίκος Βλαχόπουλος, Μαρία Γιαννακοπούλου, Μουσική: Κώστας Γιαννίδης,
Φωτογραφία: Ζόζεφ Χεπ, Μοντάζ: Φιλοποίμην Φίνος, Σκηνογραφία: Φαίδων Μολφέσης

Στον φιλικό κόσμο του μελοδράματος ο *Μεθύστακας*, ο Ορέστης Μακρής υποδύεται τον Χαράλαμπο Λαρδή ένα φτωχό, μεροκαματιάρη τσαγκάρη, ο οποίος δεν μπορεί να ξεπεράσει τον ηρωικό χαμό του γιου του στο αλβανικό μέτωπο και ακολούθως της γυναίκας του που πεθαίνει από τη στεναχώρια και τις στερήσεις της Κατοχής («*Αρρώστια, πείνα, Κατοχή. Πούλησα το σπίτι. Πούλησα το πιάνο.*»). Από τον πόνο του άρχισε να τριγυρνάει στις ταβέρνες της Πλάκας, όπου οι θαμώνες τον ποτίζουν κρασί για διασκέδαση και τον περιγελούν αποκαλώντας τον περιπαικτικά «Χημικό». Η προκομμένη και τίμια κόρη του η Άννα, που την υποδύεται η Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου, πιάνει δουλειά ως δακτυλογράφος στα οινοποιεία Μπακά και εργάζεται με ζήλο. Εκεί θα την προσέξει και θα την φλερτάρει ο ανερχόμενος και καλομαθημένος γιός του αφεντικού Άλεκ, ο Δημήτρης Χορν, γρήγορα θα την αγαπήσει για τα προτερήματά της και θα της προτείνει γάμο. Οι μεγαλοαστοί γονείς του είναι εναντίον του γάμου, διότι προετοίμαζαν προξενιό με την κόρη άλλου μεγαλύτερου οινοβιομήχανου και δεν θα ήθελαν να συγγενέψουν με την «κόρη του μεθύστακα» όπως άδικα αποκαλείται και στιγματίζεται η Άννα. Τελικά δέχονται να

γνωρίσουν τους γονείς της Άννας και προγραμματίζουν επίσκεψη. Ο Άλεκ και η Άννα ενσαρκώνουν την μεταπολεμική γενιά η οποία είναι δυνατό να πραγματοποιήσει τα όνειρά της και λειτουργούν ως αισιόδοξο, απολυτρωτικό και ονειρικό αντίβαρο στο ζοφερό, ρεαλιστικό δράμα του μεθύστακα¹.

Ο Χαράλαμπος, ενώ κάνει προσπάθεια να κόψει το κρασί, εκείνη τη μέρα, από τρακ τριγυρνάει στις ταβέρνες και μεθάει υπερβολικά. Επιστρέφει στο σπίτι αργά και χαλάει την επίσκεψη με την εμφάνισή του. Η Άννα όμως μένει πιστή στον πατέρα της και απολογούμενη στον Άλεκ και τους γονείς του λέει ότι ο γάμος αυτός είναι αδύνατο να γίνει. Ο Χαράλαμπος απεγνωσμένος για τις συμφορές που επέφερε στην κόρη του η έξη του με το αλκοόλ αποφασίζει να αυτοκτονήσει με τη φαλτσέτα στο μαγαζί για να μην γίνεται εμπόδιο στη ζωή της. Η πράξη του αυτή όμως θα δέσει συναισθηματικά τις δυο οικογένειες. Στο κρεβάτι του νοσοκομείου την ώρα που ψυχορραγεί θα δώσει την ευχή του για το γάμο, ενώ συμπέθεροι και μέλλοντες νιόπαντροι αγκαλιάζονται συγκινημένοι.

¹ Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, ό.π., σελ. 78

«Μαγική Πόλη» του Νίκου Κούνδουρου (1954)

Παραγωγή: Αθηναϊκή Κινηματογραφική Εταιρία, Σενάριο: Λυμπεράκη Μαργαρίτα, Βοηθ. Σκηνοθέτη: Βασίλης Γεωργιάδης, Ηθοποιοί: Γιώργος Φούντας, Στέφανος Στρατηγός, Μαργαρίτα Παπαγεωργίου, Μάνος Κατράκης, Ανδρέας Ντούζος, Ανέστης Βλάχος, Μίμης Φωτόπουλος, Θανάσης Βέγγος, Εύα Μπρίκα, Ευτυχία Παυλογιάννη, Χάρης Γρηγορίου, Νατάσα Καλπίδου, Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις, Μοντάζ: Γιώργος Τσαούλης, Φωτογραφία: Κώστας Θεοδορίδης

Πρωταγωνιστής του φιλμ είναι ένα λαϊκό παιδί από το Δουργούτι, ο Κοσμάς Μπέτσος (Γιώργος Φούντας) ο οποίος έχει ένα φορτηγό και δουλεύει στη λαχαναγορά παρέα με τους φίλους του Αργύρη (Ανδρέας Ντούζος) και Θανάση (Θανάσης Βέγγος). Αυτός και η οικογένειά του αγωνιούν γιατί με το μεροκάματο που παίρνει αδυνατεί να πληρώσει τις δόσεις στους δανειστές του με κίνδυνο να χάσει το εργαλείο της δουλειάς του, το φορτηγό. Στη φτωχογειτονιά ο Κοσμάς είναι αντικείμενο πόθου από ένα κοριτσάκι μοδιστρούλα και μια όμορφη χήρα που είχε άντρα ναυτικό. Η μέρα έρχεται όταν ο κλητήρας ειδοποιεί ότι έρχεται για κατάσχεση. Πιεσμένος ο Κοσμάς, αποφασίζει να δεχτεί την πρόταση ενός λαθρέμπορου (Στέφανος Στρατηγός) που είχε γνωρίσει στο Μάτζικ Σίτι για τη μεταφορά παράνομου εμπορεύματος από το λιμάνι με αντάλλαγμα τα χρήματα εκείνα που θα τον βοηθήσουν να σώσει το φορτηγό. Η προσωρινή παράταση που παίρνει με τα λεφτά της πρώτης επιτυχημένης «δουλειάς» κάνουν τον Κοσμά να ξαναδοκιμάσει για να μπορέσει να ξεχρεώσει πλήρως αλλά αυτή τη φορά τα πράγματα πάνε στραβά (το παράνομο φορτίο περιέχει ναρκωτικά, γεγονός που οδηγεί τον Κοσμά σε μια συνειδησιακή σύγκρουση) και διαφεύγουν της σύλληψης την τελευταία στιγμή. Τελικά ο κλητήρας εμφανίζεται με σκοπό να κατασχέσει το φορτηγό όμως ο φτωχός κόσμος της γειτονιάς αποφασίζει να επέμβει μαζικά και στέκεται εμπόδιο στο να εκτελεστεί η απόφαση δείχνοντας την αλληλεγγύη της στον δοκιμαζόμενο Κοσμά, οδηγεί τον τοκογλύφο και λαθρέμπορο στην αστυνομία και προσφέροντας όλοι από το υστέρημά τους έτσι ώστε να ξεπληρώσει το χρέος. Παρά την εξαθλίωση που βιώνουν, προβαίνουν σ' αυτή τη συλλογική πράξη απέναντι στον εκμεταλλευτή και την γραφειοκρατική εξουσία. Ο εκφωνητής (Μάνος Κατράκης) προς το τέλος της

ταινίας σχολιάζει συμπερασματικά: «Μ' αρέσει αυτή εδώ η γειτονιά, μ' αρέσουν και ετούτοι εδώ οι άνθρωποι. Και αυτοί που κατακάθισαν, και αυτοί που ακόμα ψάχνουν. Ίσα ίσα να βρουν ένα άνοιγμα, ένα μικρό άνοιγμα να ανασάνουν. Ψάχνουν με επιμονή, τυραννικά, με πείσμα παιδιού, γιατί σήμερα λες και έχει πήξει ο κόσμος...»

«Στέλλα» του Μιχάλη Κακογιάννη (1955)

Παραγωγή: Μήλλας Φιλμ, Σενάριο Ιάκωβος Καμπανέλλης, Οπερατέρ: Κώστας Θεοδορίδης, Ηθοποιοί: Μελίνα Μερκούρη, Γιώργος Φούντας, Αλέκος Αλεξανδράκης, Σοφία Βέμπο, Κώστας Κακκαβάς, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Χριστίνα Καλογερίκου, Τασσώ Καββαδία, Βούλα Ζουμπουλάκη, Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις, Σκηνικά: Γιάννης Τσαρούχης

Η ταινία ξεκινάει με τον Αλέκο (Αλέκος Αλεξανδράκης), γόνο πλούσιας οικογένειας, να περιδιαβαίνει νύχτα στενά δρομάκια όπου παρέες από μάγκες γρατζουνάνε μπουζούκια και μπαγλαμάδες κατευθυνόμενος προς το λαϊκό κέντρο «Παράδεισος»² όπου τραγουδάει η κοπέλα του η Στέλλα. Κάθεται ακούγοντας την Αννέτα (Βούλα Ζουμπουλάκη), την ετέρα λαϊκή αρτίστα και δεύτερο όνομα του κέντρου, η οποία τραγουδάει στο πάλκο με τη συνοδεία μπουζουκιών της ορχήστρας. Τα φώτα κλείνουν στο λαϊκό κέντρο και εμφανίζεται η Στέλλα (Μελίνα Μερκούρη), η πρώτη τραγουδίστρια του μαγαζιού, κάνοντας ένα μοντέρνο χορευτικό νούμερο με την υπόκρουση ενός δίσκου από γραμμόφωνο, ξεσηκώνοντας τους πελάτες. Η πρώτη συνάντηση του Μίλτου (Γιώργος Φούντας) ποδοσφαιριστή του Ολυμπιακού με τη Στέλλα στο γλέντι ενός γάμου στην Καστέλα του Πειραιά με φόντο τον ήλιο, τη θάλασσα, βαρκούλες και λεβέντικα τσάμικα είναι εκρηκτική. Όπως εκρηκτικοί είναι και οι καυγάδες με τον Αλέκο γιατί θέλει να την παντρευτεί και κατά συνέπεια να την «δεσμεύσει». Όταν ο Μίλτος εμφανίζεται μεθυσμένος στον «Παράδεισο», απειλώντας να μπει μέσα με το αυτοκίνητό του, μόνο η Στέλλα άφοβη τον εμποδίζει και στέκεται παλικαρίσια στην είσοδο. Στη συνέχεια το ίδιο βράδυ όταν θα προσπαθήσει να της επιβληθεί ερωτικά με το ζόρι λέγοντάς της πως «*αυτός που θα σε έχει πρέπει να είναι πιο φωτιά από σένα αλλιώς θα τον κάψεις*» εκείνη τον παρατάει και επιστρέφει στο κέντρο. Με παρόμοια περήφανη αντιμετώπιση φέρεται στον Μίλτο, όταν έρχεται καθυστερημένος στο κέντρο και την απειλεί σε μια επίδειξη μαγκιάς ότι θα της πετάξει δυναμίτη. Εκείνος γονατίζει και της λέει ότι την

² Υπαρκτό λαϊκό κέντρο στην Νεάπολη. Στο Σιάφκος Χρήστος, *Μιχάλης Κακογιάννης-Σε πρώτο πλάνο*, Αθήνα, 2009, σελ. 83

παραδέχεται και ότι του αρέσει, τα χνότα τους ταιριάζουν καθώς της λέει: «*άλλοι μπαίνουν στο κλουβί άμα το θεριό κοιμάται, εγώ το ζυπνώ και το αγριεύω*». Από εκείνη τη στιγμή η Στέλλα γίνεται το κορίτσι του Μίλτου. Η αυστηρή αδελφή του Αλέκου (Τασσώ Καββαδία) επισκέπτεται τη Στέλλα στο φτωχικό της σπίτι για να της ανακοινώσει ότι η οικογένεια εγκρίνει το γάμο της με τον Αλέκο, ένεκα και της κατάρρευσης του αδελφού της από τον έρωτά του για τη Στέλλα. Εκείνη εξοργίζεται όμως για την προσβολή που ενέχει για την αυτονομία και την περηφάνια της ο τρόπος αντιμετώπισής της και της επιτίθεται με λόγια σταράτα και ειλικρινή. Ο Αλέκος θέλοντας να την ξαναδεί τραυματίζεται θανάσιμα σε τροχαίο κάτω από το παράθυρό της, η οικογένεια του Αλέκου την θεωρεί υπεύθυνη για το τραγικό γεγονός και την πιο ακατάλληλη στιγμή ο Μίλτος της ανακοινώνει ότι θα την παντρευτεί. Παρόλο που τον αγαπά, νοιώθει το αδιέξοδο να την πνίγει και τραγουδώντας το «*Αγάπη που 'γινες δίκοπο μαχαίρι*» φανερώνει την σύγκρουση και το τραγικό τέλος που επίκειται. Έντονα καταπιεσμένη, δέχεται να τον παντρευτεί γιατί τον αγαπάει αλλά την τελευταία στιγμή το μετανιώνει. Σύμφωνα με την Μαρία (Σοφία Βέμπο) που είναι η πατρόνα και αφεντικό του «Παραδείσου» η στάση της είναι παλικαρίσια και την υποστηρίζει: «*...Ακούει την καρδιά της, δεν λογαριάζει ντροπή και σαχλαμάρες. Δεν θα είχα τα κότσια να κάνω το ίδιο και γι' αυτό τη χαίρομαι. Σαν ένα καλό όνειρο που είδα στον ύπνο μου. Η Στέλλα δεν αφήνει τον εαυτό της να βουρkiάσει, είναι πάντα της φρέσκια, γεμάτη ζωή. Είναι ένα μπουκέτο με λουλούδια...*». Την ημέρα του γάμου η Στέλλα πηγαίνει στην παρέλαση της 28ης Οκτωβρίου³ να βρει τον νεαρό Αντώνη (Κώστας Κακκαβάς), μια νέα γνωριμία της που είναι σηματοφόρος, και αφήνει τον Μίλτο να την περιμένει άδικα στην εκκλησία. Στη συνέχεια την βλέπουμε να χορεύει με τον Αντώνη σε κάποιο κέντρο με μοντέρνα μουσική ενώ ο Μίλτος, ύστερα από την δημόσια προσβολή της ανδρικής του τιμής και του εγωισμού του, πίνει και χορεύει στα μπουζούκια του «Παραδείσου» θέλοντας να δείξει το σκληρό προσωπείο του άνδρα στον περίγυρό του, που έχει πληγεί όμως ανεπανόρθωτα. Την αυγή η Στέλλα εμφανίζεται έξω από τον «Παράδεισο» και η ησυχία γεννάει μια ένταση αναμονής του κακού⁴. Την απειλεί ότι θα την σκοτώσει αν δεν μετανιώσει και δεν τον παντρευτεί. Στο χέρι κρατάει μαχαίρι αλλά η Στέλλα προχωράει με σταθερό βήμα, λυπημένη και αμίλητη προς το μέρος του και πεθαίνει μοιραία στην αγκαλιά του

³ Στο επεισοδιακό γύρισμα ο παρείσακτος σηματοφόρος Κώστας Κακκαβάς προκειμένου ο οπερατέρ να καταφέρει να γυρίσει ένα πλάνο δημιούργησε χάος με αποτέλεσμα ο Μιχάλης Κακογιάννης να κινδυνεύει με σύλληψη. Στο Κακογιάννης, *Στέλλα-Σενάριο*, ό.π., σελ. 12-13

⁴ Αθανασάτου, ό.π., σελ. 190

αποζητώντας το φιλί του. Τα παραθυρόφυλλα ανοίγουν και η φτωχογειτονιά πλημμυρίζει με κόσμο, με φωνές και κλάματα θυμίζοντας τον χορό μιας τραγωδίας όπου οι φιγούρες των πρωταγωνιστών στέκουν στο κέντρο του, πετρωμένοι, αδύναμοι και μικροί.

«Ο δράκος» του Νίκου Κούνδουρου (1956)

Παραγωγή: Αθηναϊκή Κ.Ε.Π., Σενάριο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Οπερατέρ: Κώστας Θεοδωρίδης, Ηθοποιοί: Ντίνος Ηλιόπουλος, Γιάννης Αργύρης, Θανάσης Βέγγος, Μαρίκα Λεκάκη, Στέφανος Στρατηγός, Ανδρέας Ντούζος, Ανέστης Βλάχος, Μαργαρίτα Παπαγεωργίου, Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις, Σκηνογραφία: Παναγιώτης Παπαδόπουλος, Τάσος Ζωγράφος, Κοστούμια: Ντένη Βαχλιώτη

Η ταινία ξεκινάει με φωνές από υπαίθριους μικροπωλητές και εφημεριδοπώλες καθώς μπερδεύεται με τον ήχο από το μπουζούκι που παίζουν ζητιάνοι. Η εικόνα μας μεταφέρει στο υπόγειο της τράπεζας, στο σκοτεινό γραφείο του Θωμά (Ντίνος Ηλιόπουλος), ενός μίζερου μικροαστού, μοναχικού και ασήμαντου δημόσιου υπάλληλου, χωρίς φίλους και κοινωνικές σχέσεις αλλά με όνειρα και την επιθυμία να αλλάξει, να βρει μια νέα ταυτότητα, να «υπάρξει». Οι υπάλληλοι φεύγουν χαρούμενοι για την αργία της Πρωτοχρονιάς, όμως εκείνος είναι συνοφρυωμένος και κατσούφης λόγω των ενοικίων που χρωστάει. Άλλη μια Πρωτοχρονιά μόνος, άλλη μια χρονιά με το ίδιο παλτό, καθώς τα χρήματα δεν φτάνουν για καινούριο. Στο λεωφορείο βλέπει για πρώτη φορά το πρόσωπο του καταζητούμενου δράκου με τον οποίο έχει εντυπωσιακή ομοιότητα. Όταν ανεβαίνουν δύο αστυνομικοί στο λεωφορείο γκρεμοτσακίζεται να βγει έξω φοβούμενος μην τον μπερδέψουν με τον δράκο και τον συλλάβουν. Ενοχικά συναισθήματα τον πλημμυρίζουν και πιστεύει πως όλοι τον υποψιάζουνται καθώς κατευθύνεται με γρήγορο βήμα στο σπίτι του. Ο μικροαστός σπιτονοικοκύρης του είναι απάνθρωπα σκληρός μαζί του, ενώ τον αναγνωρίζει στην εφημερίδα και αποφασίζει να τον καταδώσει. Όταν αντιλαμβάνεται ότι έρχονται να τον συλλάβουν το σκάει. Μέσα στις σκιές προσπαθεί να διαφύγει σε ένα κλοιό που όλο και στενεύει γύρω του, όταν μια χορεύτρια καμπαρέ, η Κάρμεν (Μαρίκα Λεκάκη), τον περιμαζεύει σε ένα κακόφημο ξενοδοχείο ενώ παρατηρεί το πρόσωπό του με περιέργεια. Στη συνέχεια η δράση μετατοπίζεται στο καμπαρέ όπου γνωρίζει τη Ρούλα ή Μωρό (Μαργαρίτα Παπαγεωργίου) μια άλλη αρτίστα του καμπαρέ και το αφεντικό (Γιάννης Αργύρης), ο οποίος είναι ερωτευμένος μαζί της. Η

μπάντα παίζει ταγκό και ξενόφερτους ρυθμούς προς τιμήν των αμερικάνων ναυτών, ενώ όλοι χορεύουν. Τα μέλη της συμμορίας που διευθύνουν το μαγαζί προβληματίζονται με το Θωμά το πρόσωπο του οποίου τους φαίνεται γνωστό και μετά από μια συμπλοκή με το αφεντικό τον αναγνωρίζουν με δέος και σεβασμό ως τον περιώνυμο και διαβόητο «δράκο». Η παρεξήγηση αυτή είναι το επίκεντρο της ταινίας. Ο Θωμάς δέχεται τον ρόλο του αρχηγού δηλαδή την ευκαιρία του να υπάρξει, να γίνει κάτι ανώτερο από αυτό που είναι.. Η συμμορία ομόφωνα αποφασίζει να είναι ο Θωμάς ο αρχηγός που θα τους οδηγήσει στην επιχείρηση αρχαιοκαπηλίας και ο «αρχαιολόγος» αναλαμβάνει να τον κατατοπίσει σχετικά με την λεία (κολώνες του ναού του Ολυμπίου Διός). Αυτή η μοιραία απόφαση κινεί τα γράναζια της τραγωδίας. Έξω από το καμπαρέ τον περιμένει το Μωρό, η οποία τον θαυμάζει. Η Κάρμεν το βράδυ στο δωμάτιό της λέει στο Θωμά ότι πολλά εξαρτώνται από την «δουλειά» που συμφώνησαν, «...ένα σωρό κοσμάκης έχει στηρίζει τα όνειρά του σ' αυτή την κολώνα...» και καθώς αντιστέκεται στις σεξουαλικές προτάσεις της του εκμυστηρεύεται πως ένας δημοσιογράφος της είπε πως «όλοι εσείς οι μεγάλοι εκτός νόμου είσαστε μελαγχολικοί άνθρωποι». Η αστυνομία στοχεύοντας κάποιον άλλον εγκληματία τελικά πέφτει τυχαία πάνω στον Δράκο και τον συλλαμβάνει κάτω από ένα κλίμα δέους αλλά και δυσθυμίας από τη φτωχογειτονιά που παρακολουθεί τα τεκταινόμενα. Η ηρωική εξιστόρηση της σύλληψής του στην συμμορία από την Κάρμεν έρχεται σε αντίθεση με τις προσβολές για τον ανδρισμό του και την κοροϊδία που υφίσταται ο ημίγυμνος Θωμάς στο αστυνομικό τμήμα, όπου εκεί αποκαλύπτεται η αληθινή του ταυτότητα (εξαιτίας της μη ύπαρξης στο χέρι του μιας ουλής και ενός τατουάζ με μια γοργόνα) η οποία, βέβαια, ουδεμία σχέση έχει με τον αληθινό Δράκο. Το πρωινό μετά την γελοιοποίησή του είναι απογοητευτικό και το σπίτι θυμίζει τάφο, μέχρι που αποφασίζει να πάει στο Μωρό, την ξυπνάει και φεύγουνε μαζί. Η έξοδος στους δρόμους έχει εορταστικό χαρακτήρα και χαρά, κρύβει ελπίδα για το μέλλον (...*τώρα είναι σαν μην με ξέρει κανείς, σήμερα ξαναγεννήθηκα...*) και μια αναγνώριση των θετικών χαρακτηριστικών της πρότερης ζωής του. Όμως όλα έχουν ένα τέλος γιατί η συμμορία τον έχει εντοπίσει, τον απαγάγει και τον οδηγεί στο καμπαρέ όπου τον υποδέχονται πανηγυρικά, έτοιμοι να ξεκινήσουν την επιχείρηση. Το αφεντικό όμως γνωρίζει την αλήθεια και του λέει «*Ότι έγινε, έγινε. Τώρα δεν εξουσιάζεις πια τον εαυτό σου. Έχουμε εκτεθεί και στα παιδιά, ανήκουμε στο σύνολο*». Όλα τελειώνουν όταν η συμμορία πληροφορείται την πραγματική ταυτότητα του Δράκου από κάποιον που είδε τα τεκταινόμενα στο αστυνομικό τμήμα. Ο ηγέτης που ονειρεύονταν ότι θα

τους οδηγήσει στην επιτυχία με την ικανότητα, τη φήμη και την εμπειρία του δεν υφίσταται. Η οργή, το ανεκπλήρωτο, η προδοσία και ο καημός καταλήγουν σε μια μοιραία μαχαιριά και ο Θωμάς παραπατώντας πληγωμένος φεύγει από το καμπαρέ και καταλήγει νεκρός στο δρόμο, παρά τις ικεσίες του αφεντικού να τον μεταφέρει άμεσα σε ένα γιατρό.

«Συνοικία το όνειρο» του Αλέκου Αλεξανδράκη (1961)

Παραγωγή: Ελληνική Παραγωγή, Σενάριο: Κώστας Κοτζιάς, Τάσος Λειβαδίτης, Φωτογραφία: Δήμος Σακελλαρίου, Ηθοποιοί: Αλέκος Αλεξανδράκης, Αλίκη Γεωργούλη, Κώστας Μπαλαδήμας, Μάνος Κατράκης, Σαπφώ Νοταρά, Βάσος Ανδρονίδης, Καλαμίδου Ηλέκτρα, Αλέκα Παϊζη, Θανάσης Μυλωνάς, Αλέκος Πέτσος, Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις, Σκηνογραφία: Τάσος Ζωγράφος, Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης, Κοστούμια: Ντένη Βαχλιώτη

Σε μια προσφυγική φτωχογειτονιά της Αθήνας, στον Ασύρματο, εξελίσσεται το δράμα της ζωής των κατοίκων της, οι οποίοι προσπαθούν με κάθε τρόπο να επιβιώσουν και να ξεφύγουν από την φτώχεια και την ανέχεια. Ανάμεσά τους ο Ρίκος (Αλέκος Αλεξανδράκης), ένας καλόκαρδος μικροκομπιναδόρος που είναι το «μαύρο πρόβατο» μιας τίμιας και καλοστεκούμενης οικογένειας. Μετά την αποφυλάκισή του την οποία παρακολουθούμε στη έναρξη της ταινίας, καταστρώνει παρανομίες προκειμένου να πλουτίσει και με απώτερο σκοπό να κερδίσει την αγάπη της αγαπημένης του γειτόνισσας Στεφανίας (Αλίκη Γεωργούλη). Το «ελευθέρων ηθών» αντικείμενο του πόθου του, προσκολλημένη σε παρέες πλουσιόπαιδων, φλερτάρει μαζί τους πιστεύοντας ότι θα κερδίσει ένα εισιτήριο διαφυγής από την φτωχογειτονιά. Συνένοχοι στο «μεγάλο κόλπο» του Ρίκου για να κάνουν την «καλή» ο πατέρας της Στεφανίας ο επονομαζόμενος «Νεκροθάφτης» (Μάνος Κατράκης) που περνάει δύσκολα, περιτριγυρισμένος από μια μεγάλη οικογένεια με μωρά που κλαίνε, τυφλό πατέρα, μια επιθετική σύζυγο (Ηλέκτρα Καλαμίδου), η οποία περίμενε περισσότερα από τον ίδιο, και μια πεθερά (Σαπφώ Νοταρά) που τον μισεί. Ακόμα σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της ταινίας έχει το ζευγάρι του Ασημάκη (Αλέκος Πέτσος) και της Ελένης (Αλέκα Παϊζη), κατόχων ενός χρυσού βραχιολιού από την μακαρίτισσα γιαγιά της Ελένης. Το βραχιόλι αυτό αποτελεί μια παρακαταθήκη και μια ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον καθώς με την πώλησή του θα εξασφαλίσουν ένα σημαντικό ποσό, που θα τους βοηθήσει να αγοράσουν ένα πολυπόθητο οικόπεδο στο λόφο για

να χτίσουν εκεί το σπίτι, που θα τους απομακρύνει από την μιζέρια της φτωχογειτονιάς.

Με τις παράνομες ενασχολήσεις τους ως μικροπωλητές λαθραίων ο Νεκροφόρας και η γυναίκα του, ο Ασημάκης και ο Ρίκος αποτυγχάνουν και δεν έχουν κανένα κέρδος. Ο Ρίκος θα σκαρφιστεί μια νέα δουλειά με ποιοτικότερο λαθραίο εμπόρευμα αλλά θα ξοδέψει τα συγκεντρωμένα χρήματα που προέρχονται από αιματηρές οικονομίες του Νεκροφόρα και από το πωληθέν βραχιόλι του Ασημάκη και της Ελένης. Κάνοντας μια νέα προσπάθεια να πλουτίσουν ο Νεκροφόρας και ο Ρίκος θα δοκιμάσουν να διαρρήξουν το πλούσιο σπίτι μιας μοναχικής γριάς πληροφορούμενοι πως κρύβει χρυσές λίρες στο στρώμα της. Μια επιχείρηση η οποία ακολουθεί την πεπατημένη της αποτυχίας καθώς οι καλόκαρδοι επίδοξοι διαρρήκτες αποφασίζουν να μην κλέψουν την ετοιμοθάνατη γριά και να το έχουν βάρος στη συνείδησή τους. Ο Ασημάκης, αγκαλιάζοντας το αδιέξοδο της ζωής του, αυτοκτονεί, και η Στεφανία βλέπει της προσδοκίες να γκρεμίζονται σε μια νύχτα, όταν τα εισιτήρια για Ιταλία παίζονται στα ζάρια στα σαλόνια της υψηλής κοινωνίας. Ο Ρίκος, η Στεφανία και ο Νεκροφόρας, ηττημένοι και απογοητευμένοι, θα αναγκαστούν να συμβιβαστούν με την ωμή πραγματικότητα. Οι σκηνές όπου οι γειτόνισσες μία μία αποθέτουν στην αγκαλιά της Ελένης μωρουδιακά για το αγέννητο παιδί του νεκρού Ασημάκη και ο χαρούμενος χαρταετός του τέλους με τον Ρίκο, τη Στεφανία και ένα πιτσιρίκι να τρέχουν ψηλά προς το φως είναι το μήνυμα ελπίδας που συνεχίζει να υπάρχει στη συνοικία του ονείρου.

«Τα κόκκινα φανάρια» του Βασίλη Γεωργιάδη (1963)

Παραγωγή: Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, Παραγωγός: Βίων Παπαμιχάλης, Σενάριο: Αλέκος Γαλανός, Ηθοποιοί: Τζένη Καρέζη, Γιώργος Φούντας, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Μάνος Κατράκης, Μαίρη Χρονοπούλου, Φαίδων Γεωργίτσας, Αλεξάνδρα Λαδικού, Ελένη Ανουσάκη, Νότης Περγιάλης, Ηρώ Κυριακάκη, Κώστας Κούρτης, Κατερίνα Χέλμη, Θόδωρος Κεφαλόπουλος, Σούλα Νικηφορίδου, Γιώργος Ξύδης, Λιάκος Νεοφώτιστος, Ξένη Δράμαλη, Δέσπω Διαμαντίδου, Κώστας Σταυρινουδάκης, Φωτογραφία: Νίκος Γαρδέλης, Μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος, Τραγούδια: Γρηγόρης Μπιθικώτσης, Γιώργος Ζαμπέτας, Σκηνογραφία: Πέτρος Καπουράλης

Η ταινία αρχίζει με τις χαρούμενες εικόνες ενός ερωτευμένου ζευγαριού σε ένα Λούνα Παρκ στην Αθήνα. Είναι η Ελένη (Τζένη Καρέζη) μια κοπέλα που μεγάλωσε στις όχθες του Δούναβη και σπούδασε γλυπτική στο Βουκουρέστι και ο νεαρός φοιτητής Πέτρος (Δημήτρης Παπαμιχαήλ). Οι ειδυλλιακές εικόνες κάποια στιγμή τελειώνουν, αφού η Ελένη έχει αργήσει για την δουλειά της, την οποία κρατάει σαν επτασφράγιστο μυστικό από τον Πέτρο. Το σπίτι με τα κόκκινα φανάρια (Phryne's Bar) είναι ένας καμπαρέ-οίκος ανοχής στην Τρούμπα και ο τόπος εργασίας της Ελένης ή αλλιώς «πριγκιπέσας», μιας ρουμάνας προσφυγοπούλας η οποία «τα έμπλεξε στη Σαλονίκη με έναν ψευτοζωγράφο, σωματέμπορα πρώτης, ο οποίος αφού τη γλέντησε καλά καλά ύστερα την κοπάνησε, την άφησε αμανάτι απέναντι στο δικό μας ξενοδοχείο και έφυγε για την Μαρσίλια για να γυρίσει, να παντρευτούν. Όσον καιρό έμεινε στο ξενοδοχείο, την ταΐζαμε και την ποτιζαμε, για να ξεπληρώσει όλα αυτά τα λεφτά έπρεπε να δουλέψει και έτσι της κάναμε το ψυχικό και την πήραμε κοντά μας» διηγείται η Μαντάμ Παρί, η πατρόνα του σπιτιού. Μόλις φτάνει ο προστάτης και νταβατζής του μαγαζιού, ο αδυσώπητος και βίαιος μαχαιροβγάλτης Μιχαήλος «που καμία δεν ξεφεύγει από αυτόν», την αρπάζει από το χέρι και την ταρακουνάει λέγοντας «Που ήσουν, τι ώρα είναι αυτή; Άντε να αλλάξεις και τα λέμε...». Ο Μιχαήλος οργισμένος από την αργοπορία της Ελένης συνεννοείται με την πατρόνα ότι πρέπει «να τη στρώσει» και με την πρώτη ευκαιρία την τρομοκρατεί: «θα παίρνεις όσους θέλω και όποιον θέλω εγώ». Όταν μαθαίνει το μυστικό της (το ρομαντικό ειδύλλιο με τον Πέτρο) την απειλεί ότι θα αποκαλύψει την αλήθεια στον Πέτρο αν

δεν του δοθεί ερωτικά. Στη ταινία επίσης γνωρίζουμε τη Μαίρη (Μαίρη Χρονοπούλου) η οποία ερωτεύεται παράφορα έναν όμορφο νεαρό σιδερά, τον Άγγελο (Φαίδων Γεωργίτσης), που μαζί της γνώρισε τον έρωτα για πρώτη φορά. Όμως, το όνειρο για την φυγή της από αυτή τη ζωή με τον ανώριμο Άγγελο διαψεύδεται, όταν εκείνος λυγίζει στα αναμενόμενα σχόλια του περίγυρου του για το λάθος ενός τέτοιου γάμου αλλά και για το γεγονός πως αν ο αρραβωνιαστικός της μικρότερης αδερφής του μάθει ότι θα παντρευτεί μια πόρνη θα τη χωρίσει. Επιπλέον στο πορνείο εργάζεται η Άννα (Αλεξάνδρα Λαδικού) η οποία κρατά καλά φυλαγμένο το μυστικό της ύπαρξης ενός νόθου παιδιού, το οποίο έχει εσωτερικό σε σχολείο και το βλέπει κρυφά. Προσμένει ως λύση για τη διαφυγή της από την αδιέξοδη ζωή της τον θαλασσοδαρμένο καπετάνιο (Μάνος Κατράκης), δέκα χρόνια πελάτη της, που την ζητάει σε γάμο αλλά πνίγεται στο τελευταίο του ταξίδι, σε μια ναυτική τραγωδία. Ακόμη βλέπουμε την άβουλη Μαρίνα (Κατερίνα Χέλμη), ερωτευμένη με τον αγαπητικό της, τον Ντόρη (Κώστας Κούρτης), που του δίνει τα χρήματα που βγάζει και τον γεμίζει δώρα, ένα ασταθές στήριγμα που ακολούθως την παρατάει για να ψάξει να εκμεταλλευτεί κάποια νεότερή της, *«...στην πιάτσα είναι κάτι τρυφερούδια που κάνουν αμάν για να τα προστατέψει κάποιος άνθρωπος...»*. Τέλος, η πινακοθήκη των περιθωριακών χαρακτήρων της ταινίας συμπληρώνεται με την Μυρσίνη, μια νεαρή αδήλωτη πόρνη που τη συμμαζεύει η Μαντάμ Παρί για να μην συλληφθεί σε μπλόκο της αστυνομίας αλλά και για να της κάνει δήλωση στην αστυνομία, να της βγάλει βιβλιάριο και να την εμπορευτεί. Η καθαρίστρια Κατερίνα (Ηρώ Κυριακάκη), μια μεσόκοπη ταλαιπωρημένη και πονεμένη γυναίκα, που συγυρίζει, πλένει και αλλάζει σεντόνια στο πορνείο, περιμένοντας τον άστεγο γέρο άντρα της (Νότης Περγιάλης) να βγει από το άσυλο και να φύγουν μαζί και να πάνε να ζήσουν σε μια παράγκα. Η Μυρσίνη (Ελένη Ανουσάκη) είναι η μόνη που αντιλαμβάνεται τις επερχόμενες αλλαγές αφού τα σπίτια *«πάνε για λουκέτο»*.

Μόλις μαθαίνει την αλήθεια σχετικά με την Ελένη, πληροφορημένος από το Μιχαήλο, ο Πέτρος φτάνει αποχαυνωμένος στο μπαρ της Φρύνης και ξεσπά σε ένα κλαυσίγελο που διακόπτεται από ένα χυδαίο υβρεολόγιο απέναντι στην Ελένη, μέχρι που τον πετά με τις κλωτσιές έξω στο δρόμο ο Μιχαήλος και απομακρύνεται συντετριμμένος. Η Άννα, παρά τον χαμό του καπετάνιου, θα φτιάξει αλλιώς τη ζωή της με τα χρήματα που τις άφησε ο καπετάνιος. Η Μαίρη και η Μαρίνα κάτω από τις οδηγίες της Μυρσίνης αποφασίζουν να συνεταιριστούν ελεύθερες σε διαμέρισμα με καλύτερους όρους, με την καπάτσα Μυρσίνη να αναλαμβάνει πλέον το ρόλο της

Μαντάμ Παρί της οποίας ο κόσμος πλέον κατέρρευσε. Η Κατερίνα τελικά καταφέρνει μαζί με τον άντρα της να φτιάξουν την παράγκα που ονειρεύονταν με στόχο μια ειρηνική, ήσυχη και φτωχική ζωή. Ο Μιχαήλος μετανοιωμένος για τον τρόπο που εξελίχθηκαν τα πράγματα για την Ελένη της ζητάει να τον συγχωρήσει και να την βοηθήσει όμως αυτή δεν δέχεται και φεύγει απαρηγόρητη αφήνοντάς τον να συνεχίσει την βρώμικη ζωή του. Όμως ο Πέτρος επιστρέφει και συγχωρεί τελικά την Ελένη. Μετανοιωμένος και αυτός, όπως και αυτή, φεύγουν ξεκινώντας μια νέα ζωή.

«Λόλα» του Ντίνου Δημόπουλου (1964)

Παραγωγή: Φίνος Φιλμ, Σενάριο: Ηλίας Λυμπερόπουλος, Φωτογραφία: Νίκος Καβουκίδης, Ηθοποιοί: Τζένη Καρέζη, Νίκος Κούρκουλος, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Παντελής Ζερβός, Σπύρος Καλογήρου, Νίκος Φέρμας, Γιάννης Βογιατζής, Λαυρέντης Διανέλλος, Μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος, Σκηνογραφία: Μάρκος Ζέρβας, Τραγούδια: Ρία Κούρτη, Βίκυ Μοσχολιού, Πάνος Γαβαλάς, Σκηνογραφία: Μάρκος Ζέρβας

Ο Άρης (Νίκος Κούρκουλος) αποφυλακίζεται, ύστερα από τρία χρόνια, και χαιρετώντας φιλικά τον καλόκαρδο δεσμοφύλακα αστυνομικό (Παντελής Ζέρβος) ο οποίος συνταξιοδοτείται, περπατάει στην Ομόνοια, στο φωτισμένο κέντρο της πόλης. Άνθρωποι, βιτρίνες, φωτεινές επιγραφές, ένας άλλος κόσμος τόσο γνώριμος αλλά και τόσο αλλοιώτικος. Τα βήματά του τον οδηγούν στα γνώριμα λημέρια του στην κακόφημη Τρούμπα. Κατευθύνεται σ' ένα καμπαρέ της Τρούμπας για να ξεκαθαρίσει παλιούς λογαριασμούς με μια συμμορία που του έστησε άσχημο παιχνίδι, τον πρόδωσε και τον έστειλε στη φυλακή. Ένας ρουφιάνος της πιάτσας, ο Ρελιάς, ενημερώνει το αφεντικό του κέντρου και αρχηγό της συμμορίας, τον Στέλιο (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) για την αποφυλάκιση του Άρη. Δέχεται με νευρικήτητα και φόβο τα νέα και διατάζει να ειδοποιηθούν οι υπόλοιποι της συμμορίας και να μπει τσιλιαδόρος στην γωνιά της Φίλωνος. Στη συνέχεια κάνει την εμφάνισή της η Λόλα (Τζένη Καρέζη) η τραγουδίστρια του καμπαρέ και παλιό αίσθημα του Άρη. Έχει μάθει τα νέα και ο ειρωνικός και απαξιωτικός τόνος με τον οποίο απευθύνεται στον Στέλιο τον εξοργίζει καθώς την ζηλεύει παθολογικά και την απειλεί λέγοντας: *«Θα κάνεις ότι λέω εγώ γιατί δεν μπορείς να κάνεις αλλιώς. Είμαστε δεμένοι γερά με το ίδιο σκοινί, πάρτο χαμπάρι. Με το ζόρι ή όχι, δική μου θα μείνεις πάντα. Και μην τολμήσει να κουνηθεί ο μεγάλος σου νταλκάς γιατί εσύ θα πληρώσεις για όλα...»*. Η απειλή του Άρη και της εκδίκης του είναι επικείμενη στην ατμόσφαιρα. Η Λόλα τραγουδάει στη σκηνή και στη συνέχεια το ζευγάρι κάθεται στο τραπέζι και ο Άρης ζητά να μάθει αν όντως η Λόλα τον πρόδωσε κι αυτή μαζί με τους υπόλοιπους της συμμορίας. Δεν βρίσκει απάντηση στο ερώτημά του γιατί βρίσκονται υπό στενή παρακολούθηση από τον Στέλιο και τους ανθρώπους του και για το λόγο

αυτό φεύγουν για ένα άλλο κέντρο, το λαϊκό μαγαζί του Φαρέα στις Τζιτζιφιές. Ο αφοσιωμένος φίλος του Άρη, ο ταξιτζής Ρήγας, τους μεταφέρει σε ένα λαϊκό ξενοδοχείο όπου εκεί συζητούνε για τα περασμένα. Η εξιστόρηση του Άρη βρίθει από κελιά, σίδερα, μαύρες σκέψεις, μοναξιά, λεβεντιά (αφού τα πήρε όλα πάνω του στην ανάκριση), προδοσία που τον κάρφωσαν, θέληση για εκδίκηση, καυγάδες, απομόνωση και οργή. Οι μόνες πράξεις καλοσύνης και συμπόνιας στη δύσκολη περίοδο της φυλάκισής του προέρχονται από τον γέρο δεσμοφύλακα γιατί του θυμίζει τον πρόωρα χαμένο γιο του ο οποίος μαχαιρώθηκε από Ιταλούς στην Αυστραλία για τα μάτια μιας καμπαρετζούς. Ακόμη, το δράμα του δεσμοφύλακα για τη μονάκριβη κόρη του που έδωξε από το σπίτι, γιατί γύρναγε ξημερώματα και ήθελε να γίνει σταρ τον κάνει να μετανιώνει πικρά. Η γυναίκα του πέθανε από ντροπή και καημό με την φυγή και της κόρης τους και στο γέρο δεσμοφύλακα απέμεινε η ερημιά και η μοναξιά που έφερε στη ζωή του με τις αποφάσεις του. Η κόρη που έφυγε είναι η Λόλα και ο πατέρας της, ο γερός δεσμοφύλακας, το γνωρίζει, αφού του είχε δείξει τυχαία την φωτογραφία της ο Άρης κατά την περίοδο της φυλάκισής του. Το μόνο που ενδιαφέρει τον Άρη είναι να πάρει τη Λόλα απ' αυτούς και να ξεκαθαρίσει τι συνέβη. Η Λόλα του λέει ότι ο Στέλιος την καταπίεσε, την απέκλεισε σ' ένα σπίτι δια της βίας και την εκβίασε. Εκείνος τη φιλάει και τη συγχωρεί. Εν τω μεταξύ, ο Στέλιος διεργάζεται τον τρόπο για την εξόντωση του Άρη και καταλήγει στην λύση της ανάληψης της δουλειάς από τον διαβόητο μαχαιροβγάλτη με το παρατσούκλι Μαύρος (Σπύρος Καλογήρου). Ο Άρης το μαθαίνει από τον έμπιστο του στο κέντρο (Λευτέρης Διανέλλος) και καταλήγει να αναμετρηθεί με μαχαίρι με τον Μαύρο νικώντας τον στην μονομαχία. Η Λόλα όμως απαγάγεται από τους άνδρες του Στέλιου ο οποίος εκβιάζει τον Άρη με τη ζωή της αν δεν εξαφανιστεί από την πιάτσα. Ο Άρης βρίσκει τον γέρο δεσμοφύλακα στο λαϊκό ταβερνάκι που συχνάζει και ζητά την βοήθειά του, ο οποίος όμως του την αρνείται γιατί δεν συγχωρεί την κόρη του. Αυτό τον οδηγεί στο κέντρο του λαϊκού αλλά και παράνομου Φαρέα (Νίκος Φέρμας). Σηκώνονται να χορέψουνε και τότε στο μαγαζί εμφανίζεται ο Στέλιος με τη συμμορία του και την Λόλα. Ο Άρης καλεί τον Στέλιο να χτυπηθούνε σαν άντρες και να λύσουν τους λογαριασμούς τους υπό το προστατευτικό βλέμμα του Φαρέα που παίρνει το μέρος του δίκαιου και του σωστού. Παίρνουν την Λόλα από τον Στέλιο και το ραντεβού κλείνεται για να μπορέσουν τελικά να είναι ελεύθεροι. Όταν φτάνει η ώρα της μονομαχίας οι δύο άνδρες παλεύουν με μαχαίρια. Την λύση στο δράμα θα δώσει ο πατέρας της Λόλας, ο οποίος εμφανίζεται και παίρνοντας τη θέση του Άρη,

αναλαμβάνει να καθαρίσει για λογαριασμό της κόρης του σκοτώνοντας τον Στέλιο. Η τιμωρία για τον γέρο δεσμοφύλακα είναι λίγα χρόνια φυλακή σε αντίθεση με τον Άρη, ο οποίος ή θα σκοτώνονταν ή θα πήγαινε φυλακή για μεγάλο χρονικό διάστημα καταστρέφοντας τη ζωή του και την ζωή της Λόλας που τον αγαπά. Στο τέλος αποκαλύπτεται στον Άρη η σχέση της Λόλας με τον δεσμοφύλακα και το ζευγάρι απομακρύνεται αγαπημένο, χέρι χέρι το ξημέρωμα, μακριά από τον κόσμο της παρανομίας προς την ελευθερία και την ήρεμη και τίμια οικογενειακή ζωή.

«Οι αδίστακτοι» του Ντίνου Κατσουρίδη (1965)

Παραγωγή: Σάββας Φιλμ (Σάββας Πυλαρινός-Νίκος Βαρβέρης), Σενάριο: Νίκος Φώσκολος, Ντίνος Κατσουρίδης, Ηθοποιοί: Νίκος Κούρκουλος, Μαίρη Χρονοπούλου, Δέσπω Διαμαντίδου, Βούλα Χαριλάου, Γιώργος Μούτσιος, Αθηνά Μιχαηλίδου, Βαγγέλης Καζάν, Σπύρος Καλογήρου, Γιάννης Βογιατζής, Αλέκος Τζανετάκος, Κώστας Φυσσούν, Μαίρη Μεταξά, Γιάννης Κοντούλης, Λάκης ΣκέλλαςΦωτογραφία: Δήμος Σακελλαρίου, Ντίνος Κατσουρίδης, Μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος, Τραγούδια: Στέλιος Καζαντζίδης, Μαρινέλλα,Σκηνογραφία: Γιώργος Στεργίου, Μανώλης Ζαμπέλας

Όπως και στην προηγούμενη ταινία, ο Στάθης (Νίκος Κούρκουλος) αποφυλακίζεται από ένα σωφρονιστικό κατάστημα και αναπνέει τον αέρα της ελευθερίας περπατώντας, ενώ ένα μαύρο αυτοκίνητο παρακολουθεί διακριτικά τις κινήσεις του. Στη συνέχεια μεταφερόμαστε στο εορταστικό σκηνικό του εσωτερικού ενός κέντρου που στολίζεται με μπαλόνια και γιρλάντες για να υποδεχθεί τους πελάτες. Ο Στάθης ενημερώνεται ότι ο λόγος που δεν τον υποδέχτηκε κανένας από τα μέλη της συμμορίας του μόλις βγήκε ήταν γιατί οι ιεραρχικές σχέσεις στο εσωτερικό της ομάδας άλλαξαν και τώρα ο υπαρχηγός Μιχάλης (Γιώργος Μούτσιος) έχει αναλάβει τα ηνία. Επιπροσθέτως η Βάνα (Βούλα Χαριλάου), η παλιά του αγάπη είναι τώρα ζευγάρι με τον Μιχάλη, ένα ειδύλλιο που αναπτύχθηκε όσο αυτός ήταν στη φυλακή. Ακολουθώντας ο Στάθης επισκέπτεται έναν ντετέκτιβ, τον Όθωνα (Γιάννης Βογιατζής), στον οποίο είχε προ χρόνων αναθέσει την αναζήτηση της χαμένης, απ' τα χρόνια της κατοχής, μητέρας του, η οποία εργάζονταν σε καμπαρέ με το ψευδώνυμο Ρόζα και τον παράτησε σε ορφανοτροφείο, και καταλήγει να διαπληκτισθεί μαζί του επειδή καταλαβαίνει ότι δεν ασχολήθηκε σοβαρά με το ζήτημα παρά το γεγονός ότι πληρώθηκε αδρά. Πηγαίνοντας στο σπίτι της Βάνας βρίσκει την αδελφή της Στέλλα (Μαίρη Χρονοπούλου) η οποία, αφού λέει ότι η αδελφή της έμπλεξε με την αλητεία και έχει καιρό να τη δει, τον κατηγορεί προσωπικά γιατί τον θεωρεί υπεύθυνο για την κατάντια της. Τελικά καταλήγει στο σπίτι του, ένα ετοιμόρροπο γκαράζ, και τότε

εμφανίζεται η Βάνα, που τον παρακολουθούσε μαζί με την υπόλοιπη συμμορία, και την έστειλε πρώτη ο Μιχάλης για να ξεκαθαρίσει τη θέση της. Στη συνέχεια ακολουθούν και οι υπόλοιποι και του λένε τις «δουλείες» που αναλάμβαναν όσο έλειπε, οι οποίες όμως δεν τον ενθουσιάζουν. Αφαιρεί από τον Μιχάλη την αρχηγία και των εξωθεί στην αποχώρηση. Ακόμη αλλάζει την φιλοσοφία δράσης της ομάδας και θέτει ως στόχο παράνομα κόλπα με την εξαπάτηση απλοϊκών ανθρώπων με πολιτισμένους και καθωσπρέπει τρόπους, την υφαρπαγή χρημάτων με υποσχέσεις ελπίδας χωρίς σουγιάδες και πιστόλια, την πώληση ψεύτικων ονείρων σε λαϊκά βασανισμένα ανθρωπάκια. Η Βάνα τον αναζητά αλλά αυτός δεν τη θέλει πια και της ζητάει να τον ξεχάσει. Ωστόσο την μοναξιά του έρχεται να απαλύνει η αδελφή της Βάνας, η Στέλλα, που εργάζεται στον Ελληνικό Ερυθρό Σταυρό και τον βοηθάει στην προσπάθειά του να βρει τη μάνα του μέσω της δουλειάς της. Ο Στάθης έρχεται σε σύγκρουση με τη συνείδησή του, μετά από αυτές τις κομπίνες και αποσύρεται αηδιασμένος. Αυτό οδηγεί την συμμορία σε «αγρανάπαυση» με αποτέλεσμα να αρχίσουν να ξεμένουν από χρήματα. Έτσι ξεκινούν να συζητούνε την επαναφορά στο προσκήνιο του Μιχάλη. Η ερωτική σχέση της Στέλλας με τον Στάθη οδηγεί τις σχέσεις των δύο αδελφών στα άκρα και στέλνει τη Βάνα στο πλευρό του Μιχάλη. Εν τω μεταξύ ο Στάθης ανακαλύπτει τη μητέρα του στο πρόσωπο μιας ξεπεσμένης αλκοολικής αρτίστας (Δέσπω Διαμαντίδου) που μένει σε ένα παλιόσπιτο, ένα απρόσμενο γεγονός που έρχεται να του αλλάξει τη ζωή. Επιπλέον βρίσκει μια τίμια δουλειά και σχεδιάζει να παντρευτεί τη Στέλλα αλλά όλα αυτά καταρρέουν όταν ένα βράδυ η μάνα του, μέσα στο μεθύσι της, του αποκαλύπτει ότι δεν είναι αυτή που νομίζει, αλλά μια απατεώνισσα που την υποδύεται, πληροφορημένη και δασκαλεμένη από τον Μιχάλη. Ο Στάθης εξοργισμένος τον βρίσκει στην ταβέρνα, και αφού κάνει στην άκρη πυξ λαξ όλη τη συμμορία του λέει: «Σε μένα πούλησες ψεύτικη μάνα». Για να πάρει την απάντηση: «σου πούλησα ότι πουλάς και εσύ όλη μέρα στους άλλους, ελπίδα...». Ξεκινάει να τον χτυπάει αλλά όταν ο Μιχάλης τραβήξει μαχαίρι πέφτει νεκρός. Άγριο τέλος όπως και άγρια διάγνωση των ονείρων.

«Ο κλέφτης» του Παντελή Βούλγαρη (1965)

Παραγωγή: Νίκος Βαρβέρης, Σενάριο: Παντελής Βούλγαρης, Ηθοποιοί: Αλέξης Δαμιανός, Παντελής Βούλγαρης, Βαγγέλης Καζάν, Λάζος Τερζάς, Μουσική: Κώστας Γκιζέλης, Φωτογραφία: Γιώργος Πανουσόπουλος

Η δράση ξεκινάει στα γραφεία ενός αστυνομικού τμήματος με το πρώτο πλάνο να δείχνει τα κάδρα των αστυνομικών που «έπεσαν υπέρ πατρίδος». Είναι η ώρα για το σχόλασμα και στο γραφείο μισθοδοσίας ο ένας αστυνομικός μετράει χρήματα και ο άλλος διαβάζει μια αθλητική εφημερίδα. Εκείνη την ώρα καταφτάνει απηυδισμένος από τις ουρές στο ΙΚΑ, τη γραφειοκρατία και τη συμπεριφορά του γιατρού ο Χρήστος (Αλέξης Δαμιανός), ο αστυνομικός της ιστορίας μας. Το παιδί του είναι άρρωστο και έπρεπε να τρέξει για να πάρει τα φάρμακα και να γυρίσει να πληρωθεί το μηνιάτικο. *«Πως τα περίμενα αυτά τα λεφτά δεν ξέρεις ρε Κώστα. Φάρμακα, το σχολείο, το νοίκι... που να τα βγάλεις πέρα. Αν δεν είχα και εκείνες τις παραδόσεις στα εγγλέζικα δεν ξέρω τι θα γινόμουνα»* μονολογεί. Η μετάθεσή του για το καλοκαίρι είναι στη Σάμο και καθώς τα συζητάει ρωτάει αν θα αφήσουνε έναν φουκαρά που πιάστηκε γιατί χρωστούσε τους φόρους. *«Άμα έρθεις στα πράγματα κύριε Χρήστο εσύ, άστον ελεύθερο. Τώρα πάντως άλλοι διατάζουν»* του απαντάει ο συνάδελφός του. Μόλις παίρνει τα λεφτά τους συστήνει κάνοντας καλαμπούρι το *«φιλμ της εβδομάδας, δολοφονία στην τράπεζα»*. *«Ελπίζω όχι ληστεία»* ανταπαντάει ο ταμίας. *«Ωραίος τρελός ο Χρήστος, αλλά καλό παιδί. Πολύ φίνο»* σχολιάζουν όταν έχει φύγει. Αναχωρώντας από το τμήμα κατευθύνεται για να πάρει το τράμ μέσα στη πολυκοσμία. Ένα χαστούκι πέφτει σε έναν νεαρό γιατί θώπευσε μια κυρία. Σκηνές καθημερινής τρέλας. Το μάτι του πέφτει στην προσπάθεια ενός άλλου νεαρού (Παντελής Βούλγαρης) που προσπαθεί να κλέψει το πορτοφόλι μιας κυρίας μέσα από τη τσάντα. Τον ακολουθεί και τον συλλαμβάνει. Κάθονται σε ένα καφενείο και τον παροτρύνει να μην κλέβει, ενώ ο πορτοφολάς του διηγείται τις καθημερινές δυσκολίες και κακουχίες που τον οδήγησαν στην παρανομία. Είναι 20 χρονών, δεν υπάρχει γι' αυτόν κανένας νόμος εκτός από τον νόμο του αστυνομικού που τον συλλαμβάνει. Όταν είχε ανάγκη δεν ήρθε τότε να τον βρει, ούτε που σκέπτονται ότι υπάρχουνε και άτομα με τέτοιες δυσκολίες, μόνο έρχονται και τους βρίσκουνε τις πιο

ακατάλληλες στιγμές. Ο αστυνομικός του λέει ότι όλοι έχουνε τις δυσκολίες και τα προβλήματά τους. Αναγνωρίζει ότι υπάρχει αδικία και οι νόμοι είναι φυλακές που τους κάνουν άλλοι, ξένοι απ' αυτούς και γι' αυτό πρέπει να τους προσπερνάνε. Ο αστυνομικός συγκινείται από τα λεγόμενα του πορτοφολά και τον αφήνει ελεύθερο, δίνοντάς του μάλιστα και πατρικές συμβουλές. Μόλις ζητάει τον λογαριασμό αντιλαμβάνεται ότι ο κλέφτης του είχε αρπάξει το πορτοφόλι.

«Ο δραπέτης» του Στέλιου Ζωγραφάκη (1966)

Παραγωγή: Ανζερβός, Σενάριο: Στέλιος Ζωγραφάκης, Φωτογραφία: Βαγγέλης Καραμανίδης, Ηθοποιοί: Έλενα Ναθαναήλ, Σπύρος Φωκάς, Τάκης Εμμανουήλ, Μάνος Κατράκης, Νίκη Τσιγκάλου, Κώστας Γενατάς, Ρένα Κάλτσα, Ευτυχία Παρθενιάδου, Τάσος Καμπάκης, Μουσική: Νίκος Μαμαγκάκης, Σκηνογραφία: Πέτρος Καπουράλης, Κοστούμια: Πέτρος Καπουράλης

Στο ερωτικό δράμα του Στέλιου Ζωγραφάκη η ιστορία ξεκινάει με τα κύματα να ξεβράζουν έναν ταλαιπωρημένο ναυαγό τον Στέφο Πέργαμο (Σπύρος Φωκάς) ο οποίος είναι πολιτικός εξόριστος. Βρίσκει καταφύγιο από την καταιγίδα σε μια εγκαταλειμμένη καλύβα. Μόλις τον ανακαλύπτει ο ιδιοκτήτης της καλύβας, κτηματίας του νησιού, ο καπετάν-Νικόλας (Μάνος Κατράκης), δίνει εξηγήσεις. Ο καπετάνιος του λέει ότι θα τον παραδώσει αν δεν φύγει από εκεί γιατί δεν έχει καιρό για μπλεξίματα αλλά ο Στέφος του εξηγεί ότι με τον πυρετό που έχει και την καταιγίδα που μαίνεται δεν έχει ελπίδα γι' αυτό θα παραμείνει εκεί που είναι και θέτει την μοίρα του στο έλεος του καπετάνιου. «*Είσαι διαολάνθρωπος, ξέρεις να εκτιμήσεις τον απέναντί σου*» του λέει ο Νικόλας, ο οποίος δείχνει γενναιοδωρία, και τελικά τον αφήνει να μείνει, ενώ στη συνέχεια της ταινίας του προσφέρει δουλειά και κατάλυμα. Η νεαρή και όμορφη γυναίκα του καπετάνιου η Κατερίνα (Έλενα Ναθαναήλ), η οποία τον απατά με έναν ναυτικό τον Άγαλο (κάτι το οποίο γνωρίζει ο Στέφος), πληροφορεί τον δραπέτη ότι ο χωροφύλακας διεξάγει έρευνες για τον εντοπισμό του και η αγωνία της για να φύγει οφείλεται στον φόβο της μην αποκαλύψει στον καπετάνιο την αλήθεια. Όταν ο καπετάνιος αρρωσταίνει ο ευγνώμων Στέφος αναλαμβάνει τις δουλείες των ακαλλιέργητων κτημάτων και παντός τύπου εργασίες και επιδιορθώσεις στο σπίτι. Με τον καιρό, ο Στέφος ξαναδίνει ζωή στο κτήμα και κερδίζει την εκτίμηση του καπετάνιου αλλά και της Κατερίνας που έχει αρχίσει να τον ερωτεύεται. «*Αναρωτιέμαι καμιά φορά γιατί να κυνηγούν ανθρώπους σαν και εσένα*» του λέει ο καπετάνιος δείχνοντας του ότι άλλαξε άποψη για αυτόν. Ο Στέφος στο μεταξύ γίνεται μήλον της έριδος μεταξύ της Κατερίνας και της Φωτούλας (Νίκη Τσιγκάλου), μιας φτωχής κοπέλας

εγκαταλειμμένης από τρεις μνηστήρες. Η Κατερίνα του εξομολογείται τον έρωτά της αλλά αυτός από σεβασμό για τον καπετάνιο που τον έσωσε και τον βοήθησε δεν ενδίδει. Όμως ένα βράδυ αφού έχει πιεί σε μια ταβέρνα αντιλαμβάνεται το πάθος του γι' αυτή και γυρνώντας στην καλύβα του βρίσκει την Κατερίνα που του δίνεται. Όταν ο καπετάνιος βρίσκει τον Στέφο μετά την νοσηλεία του, του λέει ότι θέλει να τον βοηθήσει να αποχαρακτηριστεί και να γλιτώσει από το να είναι κυνηγημένος μια ζωή. Γι' αυτό έρχεται σε επαφή με έναν φίλο του πολιτικό, λέγοντάς του ότι έχει κάποιον που βρίσκεται εξορία, ζητώντας τη βοήθειά του και εκείνος, απαντώντας του αμέσως, τον καλεί να έρθει στην Αθήνα για να συζητήσουν τον τρόπο με τον οποίο θα τον ελευθερώσουν. Το μέλλον του Στέφου στο μυαλό του καπεταν-Νικόλα διαφαίνεται ελπιδοφόρο διότι θέλει να αναλάβει τα καϊκια που νοικιάζει και να τον κρατήσει κοντά του. Όμως ο Στέφος αρνείται γιατί επιθυμεί να μπαρκάρει έξω, μόλις γλιτώσει από τον βραχνά του κυνηγητού. Ο καπετάνιος επιστρέφοντας από την Αθήνα εμφανίζεται ψυχρός απέναντί του, γιατί ανακάλυψε ότι η Κατερίνα είναι έγκυος και κατάλαβε την παράνομη σχέση του Στέφου με την γυναίκα του. Στην Αθήνα δεν είχε βρει τους πολιτικούς που φρόντιζαν για την λύση του ζητήματος της εξορίας και του σύστησε μάλιστα να παραδοθεί γιατί *«κανείς δεν μπορεί να ελευθερώσει έναν πεθαμένο»*. Ο Στέφος ξεσπάει στην Κατερίνα λέγοντάς της ότι *«βρώμισα την ψυχή μου με τις αγάπες σου και ξεγέλασα τον άνθρωπο που με σκέπασε. Εγώ, που ήθελα να φτιάξω τον κόσμο, να τον κάνω πιο δίκαιο...»* και αποφασίζει να φύγει. Την συζήτησή τους κρυφακούει ο Άγαλος (Τάκης Εμμανουήλ) ο οποίος της επιτίθεται προσπαθώντας να την βιάσει. Τότε επεμβαίνει ο Στέφος και τον τρέπει σε φυγή απειλώντας τον με στιλέτο. Το βράδυ τον επισκέπτεται ο καπετάνιος ο οποίος ύστερα από κάποιες υπόνοιες που εκτοξεύει, περί ανθρώπων που γίνονται γλοιώδεις όπως τα ποντίκια, του ζητάει να φτιάξει μερικά φουσέκια με δυναμίτη για να ψαρέψουν την επόμενη μέρα. Το σχέδιό του να τον σκοτώσει αποκαλύπτεται την άλλη μέρα όταν ο Στέφος βουτάει στη θάλασσα και αυτός προσπαθεί να του πετάξει δυναμίτη. Η ασθενική του καρδιά όμως τον προδίδει την τελευταία στιγμή και αδύναμος του λέει ότι είναι ελεύθερος να φύγει. Η λύση του δράματος έρχεται όταν, μετά από λογομαχία με τον Άγαλο σε μια ταβέρνα, έρχονται στα χέρια με αποτέλεσμα να βγάλουνε τα στιλέτα τους και ο Στέφος να πέσει νεκρός με την Κατερίνα, τραγική φιγούρα, να γυρίζει στην καλύβα κλαίγοντας συντετριμμένη και φωνάζοντας τον καπεταν-Νικόλα.

β) Φωτογραφίες



-Henri Cartier-Bresson, 1961, ο Γιάννης Τσαρούχης χορεύει ζεϊμπέκικο σε ταβερνείο της Αθήνας.



-Λαχαναγορά στο Γκάζι, δεκαετία '50.



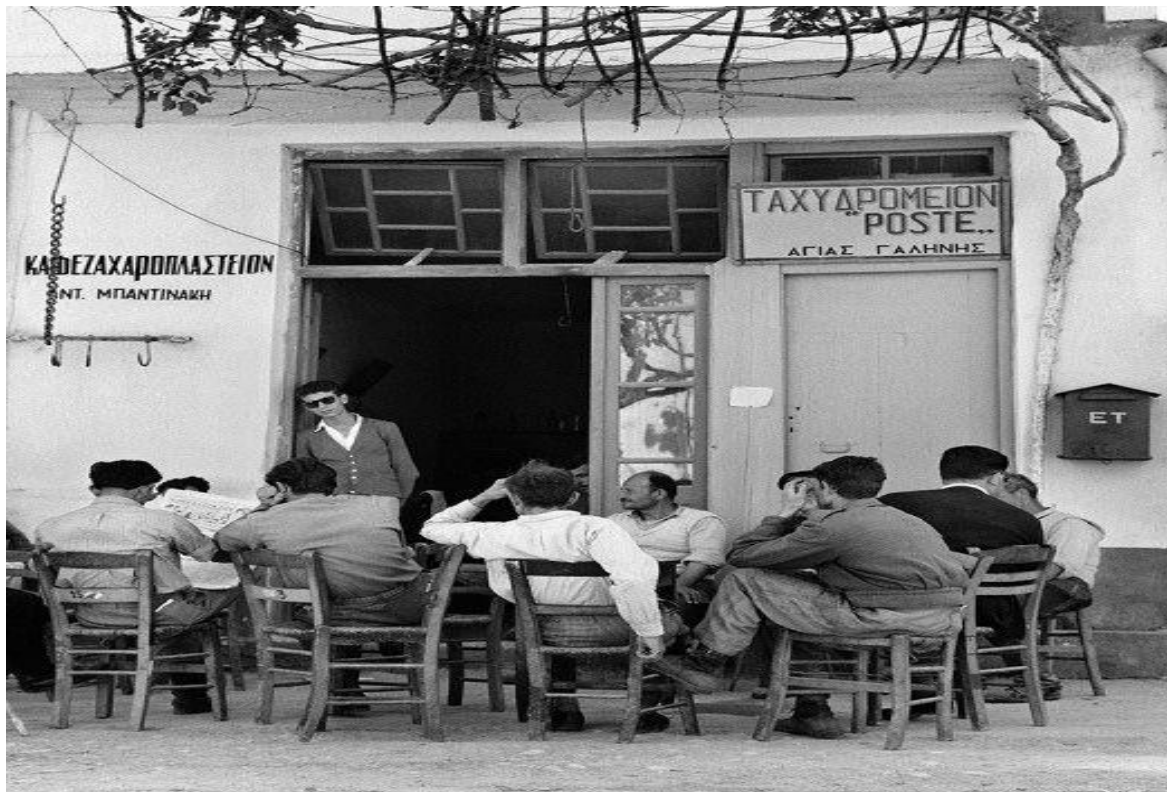
-Κώστας Μπαλάφας, Τα κορίτσια της οδού Σωκράτους, Αθήνα 1957.



-Κώστας Μεγαλοκονόμου, Βαρβάκειος αγορά, Αθήνα, 1950-1960.



-Τρούμπα



-Δημήτρης Χαρισιάδης, Καφενείο στην Κρήτη, 1957.



-Βούλα Παπαϊωάννου, Εκτοπισμένοι του εμφυλίου σε τολ της Ηπείρου, 1947-1948.



-Henri Cartier-Bresson, Πειραιάς, 1953. Χορευτής ζειμπέκιου.



-Τάκης Γλούπας, Χαμάληδες στη Λάρισα, 1950





-Έξω από τον κινηματογράφο Κοτοπούλη



- Η Γρούμπα το '60



-«Μεθύστακας», (από αριστερά) Φιλοποίμην Φίνος, Ζόζεφ Χεπ, Γιώργος Τζαβέλλας, Ορέστης Μακρής, Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου



-«Μεθύστακας», (από αριστερά) Γιώργος Τζαβέλλας, Ορέστης Μακρής, Φιλοποίμην Φίνος



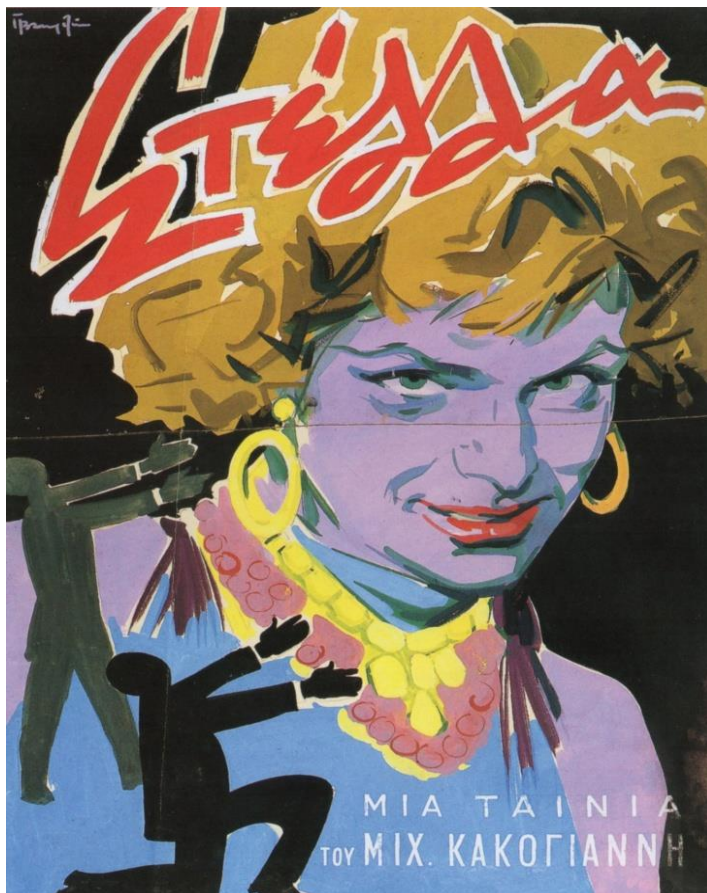
-Δουργούτι, 1954. Μαγική Πόλη



-Hans Gerber, Δουργούτι, 1955



Τάσος Κατράπας, Νίκος Κούνδουρος, Θανάσης Βέγγος.
Μακρόνησος 1949



-Αφίσα του Γ. Βακιρτζή για την ταινία «Στέλλα»



-Από την ταινία «Στέλλα»



-Ο Ντίνος Ηλιόπουλος στον «Δράκο»



-Αφίσα της ταινίας «Δράκος»



-Συνοικία Ασύρματος, από την ταινία «Συνοικία το όνειρο»



-Σκηνή από τη «Συνοικία το όνειρο»

ΟΡΦΕΥΣ·ΤΙΤΑΝΙΑ·ΟΠΕΡΑ·ΟΜΟΝΟΙΑ
ΑΘΗΝΑ·ΑΝΕΞΙΣ·ΙΛΙΣΙΑ·ΠΙΓΚΑΛ

ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΩΣ
 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΙΤΑΝΙΑ·ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ
 ΚΛΕΙΩ·ΚΟΛΟΣΣΑΙΟΝ
 ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΣΠΛΕΝΤΙΤ·ΑΤΤΙΚΟΝ
 ΠΑΛΛΑΣ

Καλείται τὸ Ἑλληνικὸν Κοινὸν
 νὰ θαυμάσῃ τὴν
ΠΡΩΤΗ ΜΕΓΑΛΗ ΤΑΙΜΙΑ τοῦ **ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝ/ΦΣ**

ΚΟΚΚΙΝΑ ΦΑΝΑΡΙΑ

τὸ ρεαλιστικὸ Ἀριστούργημα τοῦ **ΑΛ. ΓΑΛΑΝΟΥ*** ἠθοποιὸν Δημιουργία τοῦ **ΒΑΣΙΛΗ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ**

ΤΖΕΝΗ ΚΑΡΕΖΗ **ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΟΥΝΤΑΣ** **Δ. ΠΑΠΑΜΙΧΑΗΛ**

ΜΕ ΤΟΙΣ: *

ΜΑΙΡΗ ΧΡΟΦΟΠΟΥΛΟΥ· ΔΕΣΠΩ ΔΙΑΜΑΝΤΙΔΟΥ· ΑΛΕΞ. ΛΑΔΙΚΟΥ· ΚΩΣΤΑ ΚΟΥΡΤΗ· ΡΟΤΗ ΠΕΡΓΙΑΛΗ
ΦΑΙΔΩΝΑ ΓΕΩΡΓΙΤΣΗ· ΕΛΕΝΗ ΑΡΟΥΣΑΚΗ· ΗΡΩ ΚΥΡΙΑΚΑΚΗ· Σάν ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΧΕΛΜΗ ΚΟΙΝΟΝ **ΜΑΝΟ ΚΑΤΡΑΚΗ**

Τραγουδι: **ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ** καὶ **ΣΑΜΠΕΤΑΣ** * Μουσική: **ΣΤ. ΞΑΡΧΑΚΟΣ**

ΕΝΔΡΕΣΕΙΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ: **10.30'** **1.30'** **4.30'** **7.30'** **10.30'** * **ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΕΡΓΟΥ: ΩΡΑΙ 2.50'**

ΟΡΦΕΥΣ·ΤΙΤΑΝΙΑ·ΟΜΟΝΟΙΑ Ἐναρξίς ἀπὸ Πρωίας



-Γιωργος Φούντας, Τζένη Καρέζη, Βασίλης Γεωργιάδης στα «Κόκκινα Φανάρια».

ΡΕΧ·ΡΙΒΟΛΙ·ΕΛΛΗ·ΣΕΛΕΚΤ·ΑΜΛΕΤ·ΑΣΤΡΟΝ·ΑΡΖΕΝΤΙΝΑ
ΚΑΠΙΤΟΛ-ΤΕΡΨΙΘΕΑ (ΠΕΙΡΑΙΔΕΣ) ΔΙΟΝΥΣΙΑ-ΕΣΠΕΡΟΣ (ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ) ΑΤΤΙΚΟΝ (ΠΑΤΡΩΝ)

‘Η ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ Παρουσιάζει
 Τήν **ΤΖΕΝΗ ΚΑΡΕΖΗ**
 ΣΤΗΝ ΠΙΟ ΔΥΝΑΤΗ! ΤΗΝ ΠΙΟ ΠΑΘΗΤΙΚΗ ΕΡΩΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ!!

Μέ τόν **ΝΙΚΟ ΚΟΥΡΚΟΥΛΟ**
 Τόν **Δ.ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟ**
 Και τόν **ΠΑΝΤΕΛΗ ΖΕΡΒΟ**

ΕΣΝΑΡΙΟ:
 ΗΛ. ΛΥΜΠΕΡΟΤΟΝΛΟΣ

*Μιά
 Μιά
 Μιά* ΑΠΟΘΕΩΣΗ ΤΗΣ ΔΗΜΟΙΝΗΣ ΑΓΑΠΗΣ!
 ΔΥΝΑΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΔΗΜΟΠΡΑΞΟΥ!
 ΜΕΓΑΛΗ ΤΑΙΝΙΑ ΤΗΣ ‘ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ’

Συμμετέχουν:
Γ. ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ - Ν. ΦΕΡΜΑΣ - Λ. ΔΙΑΝΕΛΟΣ
ΣΠ. ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ - ΝΑΝΤΑ ΤΖΑΚΑ - ΑΝ. ΒΛΑΧΟΣ
ΑΛΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΟΥ - ΘΕΟΔ. ΕΞΑΡΧΟΣ

Τεχνουδοί:
ΠΑΝΟΣ ΓΑΒΑΛΑΣ - ΡΙΑ ΚΟΥΡΤΗ
 και ΒΙΚΥ ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ
 ΣΙΝΗΤ-ΤΗΣ: ΚΑΡΟΛ ΡΙΒΑ

**Δ
 Ο
 Λ
 Α**

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ:
ΣΤΑΥΡΟΣ ΞΑΡΧΑΚΟΣ
 ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΕΣ: ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΣΤΡΙΝΟΣ



-Σκηνή από την ταινία «Λόλα», (από αριστερά) Σπύρος Καλογήρου και Νίκος Κούρκουλος



-Σκηνή από την ταινία «Αδίστακτοι», (από αριστερά) Μαρινέλλα, Στέλιος Καζαντζίδης και Νίκος Κούρκουλος



-Αφίσα της ταινίας οι «Αδίστακτοι».



-Στιγμιότυπο από την μικρού μήκους ταινία «Ο Κλέφτης», (από αριστερά) Παντελής Βούλγαρης και ο Αλέξης Δαμιανός



-Αφίσα της ταινίας «Ο Δραπέτης» (εναλλακτικός τίτλος που παρουσιάζεται εδώ, «Ερωτας στην καφή άμμο»)

9. Βιβλιογραφία

1. Αθανασάτου Γιάννα, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967), Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*, εκδ. FINATEC ΑΕ. , Αθήνα, 2001
2. Αλεξίου Θανάσης, *Περιθωριοποίηση και ενσωμάτωση, η κοινωνική πολιτική ως μηχανισμός ελέγχου και κοινωνικής πειθάρχησης*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 1998
3. Αλιβιζάτος Νίκος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση 1922-1974. Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1986
4. Αναστασόπουλος Νικόλαος, *Παραβατικές συμπεριφορές και καταστολή στην Ελλάδα κατά τον Μεσοπόλεμο: Το παράδειγμα του Νομού Ιωαννίνων*, Εκδόσεις Εταιρείας Ηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα, 2012
5. Ανδρίτσος Γιώργος, *Η Κατοχή και η Αντίσταση στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1966)*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2004
6. Αρνέλλος Σεβαστιανός, *Ο υπόκοσμος της παλιάς Αθήνας*, εκδ. Ελληνική Ευρωεκδοτική, Αθήνα, 1987
7. Βλησίδης Κώστας, *Όψεις του ρεμπέτικου*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2004
8. Βογιατζόγλου Αθηνά, *Ποίηση και πολεμική, μια βιογραφία του Γιώργου Κοτζιούλα*, εκδ. Κίχλη, Αθήνα, 2015
9. Βόγλης Πολυμέρης, *Η αδύνατη επανάσταση, η κοινωνική δυναμική του Εμφύλιου πολέμου*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2014
10. Βόγλης Πολυμέρης, *Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας, Οι πολιτικοί κρατούμενοι στον εμφύλιο πόλεμο*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2004
11. Γκότσης Κωνσταντίνος, «Οι ένοπλοι περιθωριακοί», *Περιοδικό Ιστορικά*, τεύχος 265, Δεκέμβριος 2004, σελ. 50
12. Δαμιανάκος Στάθης, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2003
13. Δαμιανάκος Στάθης, *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2005

14. Δερμεντζόγλου Αλέξης, *Σε σκοτεινούς δρόμους, Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, εκδ. Ερωδιός, Αθήνα, 2007
15. Δερμεντζόπουλος Χρήστος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα, Μύθοι-Παραστάσεις-Ιδεολογία*, Εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 1997
16. Ζαϊμάκης Γιάννης, *Καταγώγια ακμάζοντα στον Λάκκο Ηρακλείου*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2008
17. Κακογιάννης Μιχάλης, *Στέλλα-Σενάριο*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1990
18. Καμύ Αλμπέρ, *Επαναστατημένος άνθρωπος*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2013
19. Καρακατσάνη Αγάπη- Κοψίδης Ράλλης, *Οι μεγάλοι Έλληνες ζωγράφοι-Φώτης Κόντογλου*, Αθήνα 2006
20. Καρακατσάνη Δέσποινα, «Το μάθημα πολιτικής διαπαιδαγώγησης στην μεταπολεμική Ελλάδα, Η «Αγωγή του Πολίτου», περιοδικό *Μνήμων*, τεύχος 20, 1998, σελ. 414
21. Κανταντζόγλου Ιωάννα, *Κοινωνικός αποκλεισμός: Εκτός, Εντός, Υπό*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα, 2006
22. Κομνηνού Μαρία, «Η ιστορία στον ελληνικό κινηματογράφο», Περιοδικό *Τα Ιστορικά-HISTORICA*, τομος 5, τεύχος 8, Ιούνιος 1988, σελ. 208
23. Κομνηνού Μαρία, Σημειώσεις και άρθρα για το μάθημα: Κινηματογράφος-Ιδεολογία-Πολιτική, Αθήνα, 1991
24. Κοτζιούλας Γιώργος, *Όταν ήμουν με τον Άρη*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1983
25. Κούρτοβικ Δημοσθένης, *Η ελληνική διανοήση στον κινηματογράφο*, εκδ. Διογένης, Αθήνα, 1979
26. Κουτσούμπος Θόδωρος, *Ελλάδα 1941-1945, Πόλεμος των χωρικών και κοινωνική επανάσταση*, εκδ. Locomotiva, Αθήνα, 2015
27. Κωστόπουλος Τάσος, *Η αυτολογοκριμένη μνήμη, Τα τάγματα ασφαλείας και η μεταπολεμική εθνοφοροσύνη*, εκδ. Φιλίστωρ, Αθήνα, 2005
28. Λεντάκης Ανδρέας, *Παρακρατικές οργανώσεις και 21η Απριλίου*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1975
29. Μαργαρίτης Γιώργος, *Η Ιστορία του Ελληνικού Εμφύλιου Πολέμου*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2001
30. Μάρξ Κάρλ, *Η 18η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1986

31. Μελετόπουλος Μελέτης, *Η ιδεολογία του δεξιού κράτους 1949-1967: επίσημος πολιτικός λόγος και κυρίαρχη ιδεολογία στη μετεμφυλιακή Ελλάδα*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα, 1993
32. Μπαχάρας Δημήτρης, «Μελετώντας τις απαρχές του αντικομμουνισμού τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1920 στην Ελλάδα», *Περιοδικό Μνήμων*, τεύχος 29, 2008, σελ. 349
33. Μπλάθρας Κωνσταντίνος, «Ο κινηματογράφος και η νέα ηθική του 20ου αιώνα», *Περιοδικό Σύναξη*, τεύχος 116, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2010, σελ. 136
34. Μπόλης Γιάννης, *Γιάννης Τσαρούχης, Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*, Alter-Ego ΜΜΕ Α.Ε., Αθήνα, 2009
35. Νικολίζας Νίκος, *Αλέκος Αλεξανδράκης Ευχαριστώ*, εκδ. Άγκυρα, Αθήνα, 2003
36. Παπαδόπουλος Λευτέρης, *Να συλληφθεί το ντουμάνι!*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 2004
37. Πετρόπουλος Ηλίας, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, εκδ. Γράμματα, Αθήνα, 1980
38. Πετρόπουλος Ηλίας, *Εγχειρίδιον του καλού κλέφτη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1990
39. Πετρόπουλος Ηλίας, *Το Μπουρδέλο*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1991
40. Πετρόπουλος Ηλίας, *Καλιαρντά*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2010
41. Σιάφκος Χρήστος, *Μιχάλης Κακογιάννης, Σε πρώτο πλάνο*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα, 2009
42. Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, 1ος Τόμος, 1900-1967, 12 η έκδοση, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2010
43. Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου*, τόμος Α, (1900-1967), εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1999
44. Στεφανίδης Ιωάννης, «...Η δημοκρατία δυσχερής; Η ανάπτυξη των μηχανισμών του «αντικομμουνιστικού αγώνος» 1958-1961», *Περιοδικό Μνήμων*, τεύχος 29, Αθήνα, 2008, σελ. 349
45. Συλλογικό, *Βασίλης Γεωργιάδης*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1999
46. Συλλογικό, Νικολακόπουλος Ηλίας, Ρήγος Αλκης, Ψαλλίδας Γρηγόρης, *Ο Εμφύλιος Πόλεμος, Από τη Βάρκιζα στο Γράμμο, Φεβρουάριος 1945 – Αύγουστος 1949*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2003
- Παπαθανασίου Ιωάννα, «Το όπλο παρά πόδα», σελ. 143-161

47. Συλλογικό, *Γιώργος Τζαβέλλας*, εκδ. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1994
48. Συλλογικό, Κλεομένης Κουτσούκης, Ιωάννης Σακκάς, Επιστημονικό συνέδριο, Πτυχές του εμφυλίου πολέμου 1946-1949, εκδ. Φιλίστωρ, Αθήνα, 2000
- Τζούκας Βαγγέλης, "Απαρχές το εμφυλίου στην Ήπειρο: Η περίπτωση των Κολιοδημητράϊων στη Λάκκα Σουλίου", σελ. 343-359
 - Αντωνίου Αντώνης, "Ένοπλη ανταρσία και παραδοσιακή ληστεία", σελ. 197-204
49. Συλλογικό, Μοσχονάς Μάνος, *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950, Ένα Έθνος σε Κρίση*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1984
- Βεργόπουλος Κώστας, «Η συγκρότηση της νέας αστικής τάξης 1944-1952», σελ. 529-561
50. Συλλογικό, Χάγκεν Φλάισερ, *Η Ελλάδα '36 – '49 Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο, Τομές και συνέχειες*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 2003
- Νικολακόπουλος Ηλίας, «Η εκλογική επιρροή της κομμουνιστικής Αριστεράς, 1936-1951»
51. Συλλογικό, *Μιχάλης Κακογιάννης*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1995
52. Συλλογικό, *Ντίνος Δημόπουλος*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2001
53. Συλλογικό, Νίκος Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 1996
- Παναγιωτόπουλος Παναγής, «Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας», σελ. 259-303
 - Χατζηδάκης Κώστας, Από το «σπίτι» στο «δρόμο»: μια προσέγγιση των δομών χώρου/χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι, σελ. 71-97
 - Τζάκης Διονύσης, Ο «κόσμος της μαγκιάς», σελ. 33-71
 - Σπυριδάκη Θάλεια, «Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών», σελ. 97-125
54. Συλλογικό, Διαμαντής Λεβεντάκος, Δημήτρης Καλαντίδης, *Οπτικοακουστική κουλτούρα: Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, 2002
- Καρακίτσου –Douge Νίκη, «Το ελληνικό μελόδραμα: Η αισθητική της έκπληξης», σελ. 37-52
 - Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «Ο θησαυρός του Μακαρίτη: Η Κωμωδία, 1950-1970», σελ. 53-77

55. Συλλογικό, Διαμαντής Λεβεντάκος, *Οπτικοακουστική κουλτούρα: Όψεις του νέου ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, 2002
- Μπράμος Γιώργος, «Πολιτικό πρόταγμα και αμηχανία», σελ. 145-150
56. Συλλογικό, Δερμεντζόπουλος Χρήστος, Βασίλης Νιτσιάκος, *Όψεις του λαϊκού πολιτισμού, Μνήμη Στάθη Δαμιανάκου*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2007
- Βαφέας Νίκος, «Από τη «ληστεία» στο κοινωνικό κίνημα: Η περίπτωση των Γιαγιάδικων στη Σάμο», σελ. 111-129
 - Δαλκαβούκης Βασίλης, «Παράδοση ανταρσίας και νεοτερικότητας στο αγροτικό χωριό. Το παράδειγμα της εαμικής αντίστασης στο Ζαγόρι», σελ. 131-142
 - Τζούκας Βαγγέλης, «Η κοινωνική ληστεία και η παράδοση ανταρσίας Ληστές και αντάρτες στη δεκαετία 1940-1950.», σελ. 143-156
 - Ζαϊμάκης Γιάννης, «Ο κοινωνικός κόσμος και η τοπικότητα του ρεμπέτικου στην πρώιμη φάση ανάπτυξής του», σελ. 67-95
57. Συλλογικό, *Παντελής Βούλγαρης*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2002
58. Συλλογικό, *1949-1967, Η εκρηκτική εικοσαετία: επιστημονικό συμπόσιο (10-12 Νοεμβρίου 2000)*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2002
- Αγγελικόπουλος Βασίλης, «Το όραμα του Μάνου Χατζιδάκι και του Μίκη Θεοδωράκη για την ελληνική μουσική- ως το 1967», σελ. 125-139
59. Συλλογικό, Χατζηιωσήφ Χρήστος-Κατσιαμπούρα Γιάννα, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση 1945-1952, τόμος Δ' - μέρος Β'*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2009
- Μπουρνάζος Στρατής, «Το κράτος των εθνοφρόνων: αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές», σελ. 9-51
 - Μαρκέτος Σπύρος, «Η ελληνική Άκρα Δεξιά τη δεκαετία του '40», σελ. 287-327
 - Νούτσος Χαράλαμπος, «Το σχολείο της «εθνοφροσύνης» (1945-1952)», σελ. 109-133
 - Ματθιόπουλος Ευγένιος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», σελ. 183-239
60. Συλλογικό, *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000, 9ος τόμος Νικητές και ηττημένοι, 1949-1974, Νέοι ελληνικοί προσανατολισμοί: ανασυγκρότηση και ανάπτυξη*, εκδ. Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2003

- Λαμπρινός Φώτος, «Κινηματογράφος, Η εποχή της καταξίωσης», σελ. 217-239
 - Μητροφάνης Γιώργος, «Πολιτικοί κρατούμενοι, μετεμφυλιακό κράτος, δικτατορία», σελ. 143-153
 - Λαμπίρη-Δημάκη Ιωάννα, «Κοινωνική αλλαγή 1949-1974: η κοινωνιολογική οπτική του ιστορικού φαινομένου», σελ. 181-197
 - Κρίμπας Κώστας, «Ανώτατη παιδεία και έρευνα 1949-1974», σελ. 153-167
61. Συλλογικό, Μπουσχότεν Ρίκι Βαν, Τασούλα Βερβενιώτη, Ευτυχία Βουτυρά, Κωνσταντίνα Μπάδα, Βασίλης Δαλκαβούκης, *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου*, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα, 2008
- Φλιτούρης Λάμπρος, «Ο εμφύλιος στο «σελιλόιντ»: ιστορία και μνήμη», σελ. 387-405
62. Συλλογικό, Επιστημονικό Συνέδριο, *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο 1945-1967*, Ίδρυμα Σάκη Καραγιωργα, Αθήνα, 1994
- Μητάκος Γιάννης, «Οικονομικά και κοινωνικά αδιέξοδα στη δεκαετία του '60 και τάσεις υπέρβασής τους σε πολιτικό επίπεδο. Οι αγκυλώσεις μιας ανάπηρης καρέκλας»
 - Ελεφάντης Άγγελος, «Εθνικοφροσύνη: Η ιδεολογία του τρόμου και της ενοχοποίησης»
 - Ρομπόλης Σάββας, «Η μετανάστευση στην Ελλάδα κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967) ως συνιστώσα της αναπτυξιακής πολιτικής»
63. Συλλογικό, Παπαταξιάρχης Ευθύμιος και Παραδέλλης Θεόδωρος, *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα-Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1992
- Παπαταξιάρχης Ευθύμιος, «Ο κόσμος του καφενείου», σελ. 209-251
64. Τζανακάρης Βασίλης, *Τα παλληκάρια τα καλά σύντροφοι τα σκοτώνουν*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2002
65. Τσαρούχης Γιάννης, *Θεόφιλος*, εκδ. Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος Αθήνα, 1967
66. Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, *Κράτος, κοινωνία και εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1986
67. Υφαντής Δημήτρης, *Η χρήση τοξικών ουσιών στην Ελλάδα μέσα από το ρεμπέτικο τραγούδι (1920-1940)*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, 2012

68. Φουκώ Μισέλ, *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, εκδ. Κέδρος-Ράππα, Αθήνα, 1989
69. Φουκώ Μισέλ, *Ιστορία της τρέλας*, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα, 1979
70. Φουκώ Μισέλ, *Ψυχική αρρώστια και ψυχολογία*, εκδ. Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1988
71. Χαριτόπουλος Διονύσης, *Άρης, ο αρχηγός των ατάκτων*, εκδ. Τόπος, Αθήνα, 2013
72. Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος, «Σημειώσεις για το λούμπεν προλεταριάτο», Περιοδικό *Θέσεις*, τεύχος 50, 1995
73. Χόλστ Γκαϊήλ, *Ο δρόμος για το ρεμπέτικο*, Αγγλοελληνικές Εκδόσεις Denise Harvey & Co., Αθήνα, 1977
74. Χρηστάκης Λεωνίδα, *Η ιστορία της αλητείας*, εκδ. Κατσάνος, Θεσσαλονίκη, 1990
75. Baerentzen Lars, «Η λαϊκή υποστήριξη του ΕΑΜ στο τέλος της Κατοχής», Περιοδικό *Μνήμων*, τεύχος 9, 1984, σελ. 381
76. FerroMarc, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002
77. Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001
78. Goffman Erving, *Στίγμα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2001
79. Gutting Gary, *Φουκώ*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006
80. Hobsbawm Eric, *Οι ληστές*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2010
81. Kayser Bernard, Τσαβέας Τ., Μερακλής Μ., *Ανθρωπογεωγραφία της Ελλάδος: στοιχεία δια την μελέτη της αστυφιλίας*, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 1968
82. Mazower Mark, *Σκοτεινή Ήπειρος, ο Ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2001
83. Palmer Bryan, *Κουλτούρες της νύχτας*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα, 2006
84. Riki Van Boeschoten, «Κλεφταρματολοί, ληστές και κοινωνική ληστεία», Περιοδικό *Μνήμων*, τόμος 13, 1991, σελ. 431

Διαδικτυακές πηγές

1. Εκπομπή «Παρασκήνιο», Ο δράκος του Νίκου Κούνδουρου, Ερτ, 2012
2. Εκπομπή «Νυχτερινός Επισκέπτης», συνέντευξη του Αλέκου Αλεξανδράκη, ΕΤ1, 1996, <https://www.youtube.com/watch?v=L2vGqj6kKJU>
3. Κουτούζης Βασίλης, 2000, <http://www.koutouzis.gr/troumpa.htm>
4. «Νίκος Κούνδουρος, Η Αθήνα το '50», Ντοκιμαντέρ παραγωγής ΕΡΤ, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=wZLExQQDcs4>
5. Σαρηγιάννης Γιώργος, Παραγκουπόλεις ένα τυπικό καπιταλιστικό φαινόμενο, <http://historiasmarginales.wordpress.com/2009/03/05/paragoupolis/>