

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Ιστορίας- Αρχαιολογίας
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών «Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Κοινωνία:
Ιστορία- Λαϊκός Πολιτισμός»
Ειδίκευση: Πηγές και Μεθοδολογία της Ιστορίας

Χριστίνα Κουππή

Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία:
Αποτυπώσεις της κυπριακής ιστορίας μέσα από την
κινηματογραφική εικόνα 1955-2009

Τριμελής Επιτροπή
Επιβλέπων Καθηγητής: Φλιτούρης Λάμπρος
Μέλος: Αναστασόπουλος Νικόλαος
Μέλος: Ζαρίδη Αικατερίνη

Ιωάννινα 2014

Ο κινηματογράφος δεν είναι όλη η Ιστορία.
Ωστόσο χωρίς αυτόν δεν θα είχαμε γνώση της εποχής μας.
Marc Ferro

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	4
Εισαγωγή	7
Μέρος Α': Το Κυπριακό Ζήτημα από το 1955 έως σήμερα	18
Μέρος Β': Η Κύπρος στον ελληνικό κινηματογράφο	24
Ιστορική ανασκόπηση.....	24
Κινηματογράφος.....	27
Κυπριακός κινηματογράφος	36
ΜΕΡΟΣ Γ': Το Κυπριακό στον Κινηματογράφο	50
Πριν την εισβολή	51
Ο Αγώνας της ΕΟΚΑ - Η εικόνα του Βρετανού	51
Πρόσληψη του αγώνα από τον ελληνικό λαό.....	55
Οι διακοινοτικές συγκρούσεις του 1963.....	56
Σχέσεις Ελληνοκυπρίων - Τουρκοκυπρίων πριν την εισβολή.....	57
Μετά την εισβολή	60
Πραξικόπημα – Εισβολή.....	60
Ξένος παράγοντας (Χούντα, CIA).....	65
ΕΟΚΑ Β'	67
Σχέσεις Ελληνοκυπρίων-Τουρκοκυπρίων μετά την εισβολή- Εικόνα Τούρκου.....	69
Αγνοούμενοι	72
Κυπριακή κοινωνία μετά το 1974.....	73
Συμπεράσματα/ Επίλογος	74
Παράρτημα	77
Κριτικές Ταινιών.....	78
Στοιχεία ταινιών.....	89
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	93

Πρόλογος

Η κινηματογραφική εικόνα γοητεύει από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής της το κοινό, που εγκαταλείπει τα παραδοσιακά θεάματα και στρέφεται προς το νέο είδος ψυχαγωγίας, το οποίο πολύ σύντομα μετεξελίσσεται στη μεγαλύτερη και πιο κερδοφόρα πολιτιστική βιομηχανία του αιώνα. Αναμφισβήτητα ο κινηματογράφος κατέχει σημαντική θέση μεταξύ των μέσων μαζικής επικοινωνίας, και παρά την κρίση που διανύει λόγω της διάδοσης και επικράτησης του διαδικτύου, εξακολουθεί να κατέχει σημαντική θέση στις προτιμήσεις του κοινού που συρρέει στις αίθουσες για να παρακολουθήσει ιστορίες παρμένες από το παρόν, το παρελθόν ή από ένα φανταστικό κόσμο. Η ανάπτυξη και η αναγνώριση του ως τέχνη προσελκύουν το ενδιαφέρον των μελετητών, το οποίο αρχικά επικεντρώνεται σε αισθητικά και θεωρητικά κυρίως ζητήματα, παραγκωνίζοντας τη γενικότερη αξία του ως ιστορικοκοινωνικού φαινομένου. Η Ιστορία προσφέρει απλόχερα το υλικό της στον κινηματογράφο, ενώ η ίδια τον αγνοεί παντελώς για περισσότερο από μισό αιώνα. Τις τελευταίες δεκαετίες έχει γίνει πλέον αποδεκτό ότι τα οπτικοακουστικά τεκμήρια αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορικο-κοινωνιολογικής μελέτης του 20^{ου} αιώνα.

Η σύγχρονη κυπριακή ιστορία αποτελεί αντικείμενο μελέτης Ελλήνων και ξένων ιστορικών εδώ και δεκαετίες παρέχοντας μια ιδιαίτερα πλούσια βιβλιογραφία. Η έρευνα επικεντρώνεται κυρίως στη διπλωματική ιστορία, με έμφαση την περίοδο του απελευθερωτικού αγώνα της ΕΟΚΑ, το πραξικόπημα και την τουρκική εισβολή, μέσα από τη μελέτη των ελληνικών, βρετανικών και αμερικανικών αρχείων. Τόσο ο πόλεμος όσο και οι σχέσεις των δύο κοινοτήτων μελετώνται κατά κύριο λόγο μέσω των παραδοσιακών πηγών, ενώ τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια στροφή προς την προφορική ιστορία, με το οπτικοακουστικό υλικό να παραμένει ακόμη στο περιθώριο.

Στην Ελλάδα, σε αντίθεση με τον ευρωπαϊκό χώρο όπου οι οπτικοακουστικές σπουδές γνωρίζουν σημαντική ανάπτυξη από την δεκαετία του '70, ο τομέας αυτός περιφρονείται τόσο από το κράτος όσο και από τον ακαδημαϊκό χώρο, που εξακολουθεί να εθελουφλεί έναντι της αξίας τους ως αυθύπαρκτου ιστοριογραφικού τεκμηρίου. Η όποια κατά καιρούς χρησιμοποίησή του λειτουργεί ως συμπλήρωμα ή ως επιβεβαίωση για ζητήματα μελετημένα μέσα από παραδοσιακές πηγές ιστορίας,

και όχι ως μια νέα προσέγγιση που μπορεί να αποκαλύψει νέες πτυχές και να δώσει νέες απαντήσεις. Η αναγνώριση και ένταξη του κινηματογράφου στα επιστημονικά πεδία μελέτης των ιστορικών και κοινωνιολόγων συντελείται τις δύο τελευταίες δεκαετίες. Παράλληλα η απουσία κατάρτισης αρχείων διαφύλαξης και συντήρησης του υλικού έχει καταστρέψει ένας μέρος αυτού, καθιστώντας το έργο των ερευνητών δυσχερέστερο. Στο δε κυπριακό ακαδημαϊκό χώρο απουσιάζει ακόμη και σήμερα η οποιαδήποτε μελέτη για τον εγχώριο κινηματογράφο. Η απουσία αυτή στάθηκε η αφορμή για την παρούσα μελέτη, η οποία, χρησιμοποιώντας ως πηγή τις ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους εξετάζει το πώς αυτές αποτυπώνουν την κυπριακή ιστορία.

Ο ερευνητής που επιθυμεί να μελετήσει οπτικοακουστικά τεκμήρια στην Κύπρο έρχεται αντιμέτωπος με πρωτοφανείς καταστάσεις. Αρχικά διαπιστώνει την απουσία κινηματογραφικού αρχείου με τις κατάλληλες υποδομές για την εξυπηρέτηση των αναγκών μιας έρευνας. Και ενώ η αρμόδια υπηρεσία του Υπουργείου Παιδείας για θέματα κινηματογράφου (ΣΕΚΙΝ) γνωρίζει την έλλειψη αυτή, με κανένα τρόπο δεν προτίθεται να διευκολύνει το έργο των μελετητών. Προσωπικά, όταν αποτάθηκα στην ΣΕΚΙΝ για την παραχώρηση αντίγραφου μιας ταινίας, κατόπιν άδειας του σκηνοθέτη, η απάντηση που μου δόθηκε ήταν ότι δεν έχουν υπολογιστή που θα τους επέτρεπε να κάνουν κάτι τέτοιο! Έπειτα, σε αντίθεση με την ογκώδη βιβλιογραφία για το Κυπριακό ζήτημα, η σχετική τόσο με τα ΜΜΕ όσο και με την κοινωνική ιστορία του τόπου είναι εξαιρετικά περιορισμένη. Το βιβλίο του Α.Κλεάνθους *Ο κυπριακός κινηματογράφος*, υπήρξε ο «οδηγός» μου για την εύρεση των ταινιών.

Όπως αναφέρεται παρά πάνω ο κινηματογράφος αναγνωρίζεται πια ως ιστορικό τεκμήριο. Πώς όμως αυτό έχει καταστεί εφικτό; Πώς αποτελεί πηγή για τη μελέτη μιας εποχής, ποια μεθοδολογία ακολουθεί ο ιστορικός προς μελέτη του τεκμηρίου αυτού και ποιά η σχέση του με τη γραπτή ιστορία; Στα ερωτήματα αυτά καλείται να απαντήσει το εισαγωγικό κεφάλαιο της παρούσας εργασίας. Στο πρώτο μέρος *Το Κυπριακό από το 1950 έως σήμερα* σκιαγραφείται η πορεία του Κυπριακού ζητήματος για την προαναφερθείσα χρονική περίοδο. Στο δεύτερο μέρος *Η Κύπρος στον ελληνικό Κινηματογράφο* εξετάζονται οι λόγοι για τους οποίους το Κυπριακό απουσιάζει σχεδόν παντελώς από τη θεματολογία του ελληνικού κινηματογράφου ιδίως σε περιόδους που το θέμα αυτό απασχολεί έντονα την πολιτική και κοινωνική ζωή της χώρας και η ελληνική κινηματογραφία καταγράφει αξιοσημείωτο αριθμό ταινιών. Το κεφάλαιο *Ο Κυπριακός Κινηματογράφος* αποτελεί μια πρώτη απόπειρα

μελέτης του κινηματογράφου στη Κύπρο από την εμφάνιση του μέχρι σήμερα. Η έλλειψη στοιχείων καθιστά το εγχείρημα δύσκολο και ίσως ημιτελές.

Στο τελευταίο μέρος λαμβάνει χώρα η ανάλυση όλων των ταινιών μυθοπλασίας μεγάλου μήκους, που αποτυπώνουν γεγονότα της κυπριακής ιστορίας από το 1955 μέχρι σήμερα, στο σύνολο έντεκα. Οι ταινίες είναι: *Στουρνάρα* 288 του Ντίνου Δημόπουλου, *Το νησί της Αφροδίτης* του Γιώργου Σκαλενάκη, οι ταινίες του Κώστα Δημητρίου *Δολοφονήστε τον Μακάριο* και *Ο δρόμος για την Ιθάκη*, του Ανδρέα Πάντζη *Ο βιασμός της Αφροδίτης* και *Η σφαγή του κόκορα*, το *Δρόμοι και πορτοκάλια* της Αλίκης Δανέζη- Knutsen, το *Κάτω από τ'άστρα* του Χρίστου Γεωργίου, *Ακάμας* του Πανίκκου Χρυσανθου, *Ο τελευταίος γυρισμός* της Κορίνας Αβρααμίδου και *Guilt* του Βασίλη Μαζωμένου. Υπήρχε ακόμη μια ταινία *Ο αυριανός πολεμιστής* του Μιχάλη Παπά (1979) της οποίας όμως η κόπια έχει καταστραφεί. Η ανάλυση καλείται να αναδείξει ποια εικόνα αναπαράγουν οι ταινίες αυτές για την κυπριακή ιστορία και κοινωνία, ποια γεγονότα επιλέγουν οι δημιουργοί να αποτυπώσουν, τι είναι αυτό που η κοινωνία σε κάθε χρονική στιγμή αποδέχεται ή αποκρύπτει για την πολιτική κατάσταση, ποια μνήμη συντηρεί και ποια ιδεολογία αναπαράγει.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ.Λάμπρο Φλιτούρη ο οποίος μου πρότεινε το θέμα αυτό, παρέχοντας μου αμέριστη βοήθεια και καθοδήγηση. Οι καίριες σημασίας παρατηρήσεις και διορθώσεις του συνέβαλαν στην ολοκλήρωση της εργασίας στην παρούσα μορφή. Επίσης τον κ.Νικόλαο Αναστασόπουλο και την κα.Αικατερίνη Ζαρίδη για τη διάθεση τους να διαβάσουν την εργασία και να με συμβουλευσουν κατά τη συγγραφή της.

Οφείλω θερμές ευχαριστίες στους σκηνοθέτες Βασίλη Μαζωμένο, Κώστα Δημητρίου και στη σκηνοθέτιδα Αλίκη Δανέζη- Knutsen οι οποίοι μου παραχώρησαν αντίγραφο της ταινίας τους, καθώς και στον Πανίκο Χρυσάνθου για την παραχώρηση υλικού σχετικά με τον κυπριακό κινηματογράφο. Την Ελένη Παπαδοπούλου του Τμήματός «Εγχώριων ΜΜΕ» του Γραφείου Τύπου και Πληροφοριών, η οποία παρά τις αντικειμενικές δυσκολίες, μου παρείχε την απαιτούμενη υποστήριξη για την παρακολούθηση των υπόλοιπων ταινιών, καθώς και το Χρίστο Κυριακίδη για τη βοήθεια του στο Κρατικό Αρχείο. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου καθώς και τον Δρ.Ιωάννη Ζαρκάδα για την αμέριστη συμπαράσταση και κατανόηση τους σε όλο αυτό το διάστημα.

Εισαγωγή

«Οι εικόνες, σύμφωνα με τον Pierre Sorlin, δεν συνιστούν την πραγματικότητα αλλά τη μοναδική μας πρόσβαση σε αυτή. Η σχέση μας με τα γεγονότα και τους ανθρώπους επιτυγχάνεται μέσω των εικόνων, μερικές τις παράγουμε μόνοι μας, οι περισσότερες μας επιβάλλονται από την κοινωνία στην οποία ζούμε και είναι επομένως, κοινές κυριολεκτικά για όλα τα μέλη της».¹ Οι φιλικές εικόνες με τις πολλαπλές ιδιότητες τους, με σημαντικότερες την «αίσθηση της πραγματικότητας» και την πρόσληψη τους ως παρόν, έχουν καταστεί προνομιακό πεδίο ασύνειδης επιβολής της ιδεολογίας στις μάζες και επιρροής στη διαμόρφωση της κοινωνικής συνείδησης.

Η αληθοφάνεια ή η «εντύπωση της πραγματικότητας», που χαρακτηρίζει, περισσότερο από κάθε άλλη τέχνη τον κινηματογράφο, επιτυγχάνεται μέσα από τη χρησιμοποίηση του κώδικα της τεχνικής προοπτικής, τον οποίο πρώτοι χρησιμοποίησαν οι αναγεννησιακοί ζωγράφοι και έπειτα οι φωτογράφοι για να αποδώσουν το βάθος του οπτικού πεδίου. Η άμεση αυτή καταβολή ωθεί τους θεωρητικούς Siegfried Kracauer και Andre Bazin στο να θεωρήσουν τον κινηματογράφο, ο μιν πρώτος ως προέκταση της φωτογραφίας που σκοπό έχει την καταγραφή και αποκάλυψη της φυσικής πραγματικότητας² και ο δεύτερος ως ένα «παράθυρο ανοικτό στον κόσμο».

Το φαινόμενο της προφανούς κίνησης,³ αλλά κυρίως οι συνθήκες της αίθουσας αιχμαλωτίζουν την αντίληψη και τις αισθήσεις, αποδυναμώνουν τη συνείδηση του θεατή, με αποτέλεσμα το θέαμα να εκλαμβάνεται ως η καθαυτή πραγματικότητα. Σε αντίθεση με την παραπάνω θεωρία, που αποδέχεται το θεατή ως παθητικό αποδέκτη, οι νεότερες θεωρίες τοποθετούν το θεατή σε μια ενεργητική και κριτική στάση, που συμμετέχει στην κατασκευή του σύμπαντος της ταινίας, και μέσα από τη διαδικασία αυτή αποκτά συνείδηση για αυτό. Ποικίλοι παράγοντες, όπως η επιθυμία, η εμπειρία

¹ Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990*, (μτφ Έφη Λατιφίη) Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ.19

² S.Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, (μτφ. Δημοσθένης Κουρτοβίκ), Κάλβος 1983, σ.12

³ Η φαινομενική κίνηση στον κινηματογράφο προκαλείται μέσω της ιδιομορφίας της ανθρώπινης όρασης να βλέπει κίνηση εκεί όπου στην πραγματικότητα δεν υπάρχει και της αδυναμία της να αντιληφθεί το αναβόσβημα ενός φωτός σε ταχύτατους ρυθμούς (*κρίσιμη συχνότητα ταύτισης του φωτοαισθήματος*) στο Bordwell David -Thompson Kristin, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, (μτφ. Κατερίνα Κοκκινίδη), ΜΙΕΤ, Αθήνα 2006, σ.25

η γνώση, καθώς και η κοινωνική θέση του ατόμου και η ιδεολογία του, συμβάλλουν στην κατασκευή του νοήματος από το θεατή.⁴

Ένας άλλος παράγοντας που ενισχύει την αληθοφάνεια στον κινηματογράφο είναι οι συμβάσεις της αφηγηματικής δομής των χολιγουντιανού τύπου ταινιών. Η πλοκή των κλασικών ταινιών χαρακτηρίζεται από εσωτερική συνοχή, εύλογη και γραμμική αιτιότητα, ψυχολογικό ρεαλισμό και χωροχρονική συνέχεια, που επιτυγχάνονται μέσα από τεχνικές μοντάζ, κάμερας και ήχου. Η κλασική ταινία καθίστατο *διάφανη*, απαλείφοντας την επέμβαση πάνω στο φίλμ το έκανε να φαίνεται «φυσικό», κάτι που έπειθε τους θεατές να εκλάβουν τις κατασκευασμένες εντυπώσεις ως διαφανείς αποδόσεις του αληθινού.⁵ Παράλληλα τα *ρεαλιστικά εφέ*, δηλαδή η καλλιτεχνική ενορχήστρωση των φαινομενικά ασήμαντων λεπτομερειών λειτουργούσαν ως εγγυητές αυθεντικότητας με σκοπό να δημιουργήσουν μια σιωπηρή συναίνεση της ιδεολογίας της αληθοφάνειας.

Κατά συνέπεια, οι τεχνικές και αισθητικές συμβάσεις του κλασικού κινηματογράφου συντείνουν στην απόδοση της αληθοφάνειας, η οποία όμως δεν αποτελεί την έκφραση της πραγματικότητας αλλά το στοιχείο εκείνο που την αποκρύπτει συσκοτίζοντας έτσι το νόημα της. «*Η αληθοφάνεια παρουσιάζεται σαν το άλλο πρόσωπο της εξουσίας, της τάξης πραγμάτων που απαιτεί η επίσημη ιδεολογία, που δουλεύει μέσα στη ψυχαγωγία*».⁶ Η ασύνειδη επιβολή της ιδεολογίας καθιστά τις ταινίες προνομιακό προπαγανδιστικό εργαλείο, το οποίο πρώτα αναγνώρισαν και χρησιμοποίησαν τα ολοκληρωτικά καθεστώτα.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1950 μια ομάδα κριτικών, συγκεντρωμένοι γύρω από το νεοσύστατο περιοδικό *Cahiers du cinema* επιτίθενται στο παραδοσιακό γαλλικό κινηματογράφο, τον «κινηματογράφο του μπαμπά» όπως χαρακτηριστικά τον αποκαλεί ο Truffaut, εξαγγέλλοντας τη «θεωρία του δημιουργού», η οποία αναγνωρίζει το έργο ως αποκλειστικό δημιούργημα του σκηνοθέτη και ισάξιο με το έργο του συγγραφέα ή του ζωγράφου. Η πρωτοτυπία της θεωρίας υπήρξε η αναγνώριση και ανάδειξη της αξίας σκηνοθετών των στούντιο του Χόλυγουντ. Η ομάδα αυτή των νέων και νεαρών σε ηλικία κριτικών περνάει στη σκηνοθεσία αναγγέλλοντας το «Νέο Κύμα», το οποίο αποτέλεσε το έναυσμα για την εμφάνιση

⁴ R.Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, Πατάκη, Αθήνα 2004, σ.293

⁵ ό.π, σ.188

⁶ Christian Zimmer, *Κινηματογράφος και πολιτική*, Εξάντας, Αθήνα 1976, σ.95

νέων ανανεωτικών κινημάτων σε διάφορες χώρες του κόσμου.⁷ Η σημαντικότερη συμβολή του όμως έγκειται στο γεγονός ότι κατάφερε να επιβάλει τον κινηματογράφο ως μορφή τέχνης ισότιμη με τις υπόλοιπες που εξέφερε επίσης ιστορικό λόγο.

Παράλληλα κατά τη δεκαετία του '60 συντελείται η επικράτηση της «Νέας Ιστορίας», η οποία υιοθετώντας μια νέα αντίληψη για το τι είναι η ιστορία και ποιος έχει το δικαίωμα να τη γράφει, αποτέλεσε το καταλυτικό γεγονός για τη συνάντηση των δύο πεδίων, της ιστορίας και του κινηματογράφου και τη χρησιμοποίηση του τελευταίου ως ιστοριογραφικού αντικειμένου. Μια νέα γενιά ιστορικών, που από τη δεκαετία του 1930 είχε κάνει την εμφάνιση της γύρω από το περιοδικό *Annales*, (ιδρύεται 1929 από τους Λυσιέν Φεβρ και Μαρκ Μπλοχ) αμφισβητεί τις μέχρι τότε παραδοχές της παραδοσιακής ιστοριογραφίας, που επικεντρωνόταν στα άτομα, ιδιαίτερα τους «μεγάλους άνδρες» και τα γεγονότα, δίνοντας έμφαση στις κοινωνικές δομές και στις διαδικασίες των κοινωνικών αλλαγών. Επιπλέον αμφισβητεί τη μονοδιάστατη αντίληψη του χρόνου, υπογραμμίζοντας τη σχετικότητα και τα πολλαπλά επίπεδα του. Το άνοιγμα της ιστορικής οπτικής από την πολιτική στην κοινωνία, θα σημάνει την είσοδο των ευρύτερων τμημάτων του πληθυσμού στα ερευνητικά πεδία των ιστορικών. Η «Νέα Ιστορία» στρέφεται πια στη μελέτη της κουλτούρας, η οποία εκλαμβάνεται ως ο τρόπος με τον οποίο το σύνολο του πληθυσμού ζει και βιώνει τη ζωή του, και στη μελέτη των συλλογικών νοοτροπιών, με επίκεντρο τις συνθήκες της καθημερινής ζωής και της καθημερινής εμπειρίας.⁸ Κατά συνέπεια οι ιστορικοί εντάσσουν στο πεδίο έρευνας τους νέες πηγές, ανάμεσα στις οποίες η εικόνα κατέχει σημαντική θέση, εικαστικά έργα και φωτογραφίες χρησιμοποιούνται ως τεκμήρια, ενώ η κινηματογραφική ταινία αποτελεί το τελευταίο ντοκουμέντο που θα αξιοποιηθεί.

Ο Johan Huizinga, παρά το γεγονός ότι κάνει χρήση της οπτικής προσέγγιση της ιστορίας, εναντιώνεται στην απόφαση της Ολλανδικής Ακαδημίας τη δεκαετία του 1920 για δημιουργία αρχείου ντοκιμαντέρ, διότι η συμβολή των ταινιών στην ιστορική γνώση είναι αμελητέα, καθώς δείχνουν ασήμαντα ή ήδη γνωστά γεγονότα.⁹ Η γενικότερη άποψη που επικρατεί στους κύκλους των διανοουμένων στις αρχές του

⁷ R.Stam, ό.π, σ.115-121, για την εφαρμογή της «θεωρίας του auteur» σε Αμερικανούς σκηνοθέτες βλ P.Wollen, *Η σημειολογία του κινηματογράφου*,σ.50-82

⁸ Γκ.Υγκερς, *Η Ιστοριογραφία στον 20^ο αιώνα*, Νεφέλη, Αθήνα 2005³, σ.16-18, αναλυτικά για τη Σχολή των *Annales* βλ. στο ίδιο σ.73-90

⁹ P. Burke, *Αυτόψια. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003,σ.195

20^{ου} αιώνα για τον κινηματογράφο συμπυκνώνεται στη γνώμη του Georges Duhamel “μηχανήματα αποβλάκωσης και ηθικής αποσύνθεσης, χασομέρι για τους αγράμματους για τα καταπτοημένα από την ανάγκη εξαθλιωμένα πλάσματα”.¹⁰ Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, η ενασχόληση των ιστορικών με το κινηματογράφο να παραμείνει, μέχρι το δεύτερο μισό του αιώνα, στο επίπεδο της αισθητικής, τεχνολογικής και εγκυκλοπαιδικής μελέτης, διαφυλάσσοντας μεν πολύτιμη γνώση, παραβλέποντας όμως το βαθύτερο περιεχόμενο και νόημα τους.

Ο Μαρκ Φερρό είναι ο ιστορικός που αναγνωρίζει τον κινηματογράφο ως σημαντική πηγή κοινωνικής ιστορίας. Στον αντίποδα της αντίληψης του J.Huizinga, ο Φερρό, στο προγραμματικό του άρθρο το 1967, υπογραμμίζει την επιτακτική ανάγκη αρχειοθέτησης και διαφύλαξης του υλικού μέσω της δημιουργίας αρχείων της σύγχρονης εποχής, καθώς οι κινηματογραφικές εικόνες παρέχουν μια νέα διάσταση για τη γνώση του παρελθόντος, μας πληροφορούν για ό,τι απασχολεί ένα καλλιτέχνη ή μια κοινωνία, για τα αξιόλογα γεγονότα που η μνήμη συντηρεί, για ό,τι αποτελεί σκάνδαλο, αναταραχή ή πάθη για αυτά που η κοινωνία συγκρατεί αλλά και αγνοεί.¹¹ Κατά τη διάρκεια των επόμενων δεκαετιών αυξάνονται οι μελέτες για τον κινηματογράφο, κυκλοφορούν περιοδικά για τις οπτικοακουστικές μελέτες, οργανώνονται τμήματα σε πανεπιστήμια, αρχίζουν να ιδρύονται αρχεία, ενώ η εμφάνιση του βίντεο διευκολύνει τη πρόσβαση σε αυτά.¹²

Οι ταινίες, σε αντίθεση με τις παραδοσιακές πηγές ιστορίας, που απομονώνουν και αναδεικνύουν μόνο όσα εξυμνούν και δικαιώνουν τη δράση των ηγεμονικών τάξεων, καταπιάνονται με τους περιθωριοποιημένους της ιστορίας -γυναίκες, σκλάβους, εργάτες, αγρότες, μειονότητες - τους οποίους οδηγούν στο προσκήνιο της ιστορίας. Μέσα από τις ταινίες όχι μόνο μαθαίνουμε για αυτούς αλλά τους βλέπουμε και τους ακούμε. Ο κινηματογράφος έχει καταστεί πλέον προνομιακό πεδίο αντι-ανάλυσης των κοινωνιών. Η μελέτη του έρχεται να «υπονομεύσει» την αρραγή εικόνα που δεσμοί ή πρόσωπα δημιούργησαν ενώπιον της κοινωνίας. Να αποκαλύψει

¹⁰Μ.Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002, σ.42
Ανάλογη άποψη διατυπώνει ο Άγγελος Τερζάκης το 1952 στο *Βήμα* «Ο κινηματογράφος καλλιεργεί τις αδυναμίες, κολακεύει την αμάθεια, την απλοϊκότητα και ακόμα συχνότερα την ανοησία. Είναι παιχνίδι εκπληκτικό και επικίνδυνο, δοσμένο στο εκπληκτικό κι επικίνδυνο παιδί που είναι ο λαός», παρατίθεται στο Γ.Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ.α', ε' έκδοση,Αιγόκερως 1988, σ.128

¹¹Μ. Ferro,«Societe du XX^e siecle et histoire cinematographique», URL:
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1968_num_23_3_421934, σ.581

¹² Βλ. Rémy Pithon, «Cinéma et histoire : bilan historiographique»
URL :http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1995_num_46_1_3149,

τα κρυμμένα μυστικά, να φανερώσει την αντίστροφη όψη της κοινωνίας, τα εκ παραδρομής ολισθήματα της, να θίξει τις θεμελιώδεις δομές της.¹³ Το φιλικό υλικό αποτελεί εξαιρετική πηγή για τη μικροϊστορία. Η καθημερινή ζωή, οι εφήμερες πράξεις, τα ασήμαντα και μικρά γεγονότα, αποκαλύπτονται με εκπληκτική λεπτομέρεια στη οθόνη. Επιπλέον παρέχει πληροφορίες για την εξωτερική εμφάνιση διαφόρων κοινωνικών ομάδων, καθώς και για τις αλλαγές του αστικού κυρίως αλλά και επαρχιακού τοπίου. Ένα άλλο πεδίο που αγνοήθηκε από την ιστορία, αλλά αξιοποιήθηκε από τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση αποτελεί η «κοινωνική είδηση». Μια ταινία μπορεί απλώς να ανασυστήσει μια κοινωνική είδηση που προκάλεσε αίσθηση στη κοινή γνώμη προσφέροντας της θέαμα, ή να τη χρησιμοποιήσει ως αφορμή για μια μεταγραφή που να αναδεικνύει τα βαθύτερα πρόβλημα της κοινωνίας συμβάλλοντας έτσι στην κατανόηση τους.¹⁴ (*M-O δολοφόνος* του Φριτζ Λάνγκ, *Αναπαράσταση* του Θ. Αγγελόπουλου).

Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα διαφορετικό μέσο κατανόησης της σχέσης μας με το παρελθόν, έναν ακόμη τρόπο για να επιδιώξουμε ένα διάλογο με το παρελθόν, το παρόν αλλά και το μέλλον μας. Η ταινία δεν αντικαθιστά τη γραπτή ιστορία αλλά ούτε και τη συμπληρώνει, και έτσι δεν μπορεί να κρίνεται με τα ίδια κριτήρια με αυτή. Οι ταινίες δημιουργούν έναν ιστορικό κόσμο που αναγνωρίζεται χάρη στη λαϊκή μνήμη και την προφορική παράδοση και στέκεται πλέον πλάι στη γραπτή και προφορική ιστορία.¹⁵ Σε αντίθεση με το συγγραφικό ιστορικό έργο που μπορεί με τη πάροδο του χρόνου να αναιρεθεί ή να συμπληρωθεί, ή ένα θεατρικό το οποίο μπορεί να διασκευαστεί, το κινηματογραφικό παραμένει μοναδικό στην εκτέλεση του. Η επανάληψη του σε συνδυασμό με την αμεσότητα και γοητεία που προσφέρουν οι ζωντανές εικόνες, που δεν μπορούν να συγκριθούν με τις λέξεις ενός βιβλίου, τείνει με την πάροδο του χρόνου να ταυτίσει στη μνήμη μας το κινηματογραφικό γεγονός με το ιστορικό. Επιπλέον η επανάληψη τους κυρίως στη τηλεόραση αλλά και σε κινηματογραφικές λέσχες επιβάλλει συγκεκριμένες αναπαραστάσεις και στερεότυπα στο σύνολο της κοινωνίας διαμορφώνοντας εθνικές στάσεις συμπεριφοράς και αντίληψης.

Η πρώτη επαφή του ιστορικού με το φιλικό υλικό τον φέρνει αντιμέτωπο με το ζήτημα της ακριβολόγησης και της «αυθεντικής» απεικόνισης, υιοθετώντας τις

¹³ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, ό.π, σ.45

¹⁴ Φερρό, ό.π, σ.233

¹⁵ R. Rosenstone, "The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age" στο Landy Marcia, *The Historical Film: history and memory in media*, Rutgers University Press, New Brunswick 2001, σ.66

μεθόδους της σύγκρισης-επαλήθευσης της παραδοσιακής ιστορίας, εξετάζει κατά πόσο τα σκηνικά, τα κοστούμια και ενίοτε οι διάλογοι, είναι πιστά προς την εποχή που αναπαριστούν, η πρακτική αυτή όμως περιορίζεται σε δευτερεύοντα στοιχεία χωρίς να θίγει τη γενικότερη συμβολή του έργου ως ιστορικού αντικειμένου. Ο Άβελ Γκανς και ο Ζαν Ρενουάρ αν και πραγματεύονται το ίδιο θέμα, την Γαλλική Επανάσταση, καταθέτουν δύο εντελώς διαφορετικά έργα. Ο δημιουργός της ταινίας, όπως άλλωστε και ο ιστορικός, αφού καθορίσει το θέμα του, συγκεντρώνει το υλικό του, επιλέγει τις τεχνικές επεξεργασίας του και ανάλογα με την εποχή και την αποστολή του εκφέρει το δικό του λόγο πάνω στο ιστορικό γεγονός.¹⁶ Επιπλέον ιστορικοί και κριτικοί συχνά επισημαίνουν και καταγγέλλουν τους αναχρονισμούς ως παραχάραξη της ιστορίας. Οι αναχρονισμοί όμως κάποιες φορές εμφανίζονται σκόπιμα, είτε για να καταστήσουν το παρελθόν απόλυτα καταληπτό στο παρόν, είτε για να σημειώσουν παραλληλισμούς ανάμεσα σε παλαιότερα και πιο σύγχρονα γεγονότα. Υπάρχουν όμως και οι περιπτώσεις όπου αποτελούν ένδειξη της απροσεξίας ή της αποτυχίας των δημιουργών να αντιληφθούν την αλλαγή που επήλθε σε στάσεις και αξίες με το πέρασμα του χρόνου.¹⁷ Όπως επισημαίνει ο P.Sorlin “η κινηματογραφική μηχανή καταγράφει πραγματικά πράγματα, αλλά αυτά δεν ταυτίζονται με το «πραγματικό», είναι η «ζωή» όπως την αντιλαμβάνονται ή την ανασυνθέτουν ή τη φαντάζονται οι δημιουργοί της ταινίας, και τίποτα δεν μας επιτρέπει να τα εξετάσουμε διαφορετικά από ό,τι ως αναπαραστάσεις”.¹⁸ Ο ιστορικός καλείται λοιπόν να αντιμετωπίσει τον κινηματογράφο ως μια νέα μορφή ιστορίας, η οποία εκ φύσεώς της προϋποθέτει διαφορετικές μεθόδους ερμηνείας.

Τα κινηματογραφικά προϊόντα τα οποία ο ιστορικός ή ο κοινωνιολόγος χρησιμοποιεί για την ανάγνωση μιας περιόδου, μπορούν να διαχωριστούν με βάση τα είδη και υποείδη τους. Στις ιστορικές ταινίες ή ταινίες εποχής (βιογραφική, πολεμική, ταινία προπαγάνδας κ.α), ταινίες του μη-ρεαλιστικού μύθου (ταινίες τρόμου,

¹⁶ Μ.Φερρό, *Η ιστορία υπό επιτήρηση, Επιστήμη και συνείδηση της Ιστορίας*, Νησίδες, Σκόπελος 1999, σ.72-73

¹⁷ P.Burke, *ό.π.*, σ.204

Η ταινία *Walker* του Alex Cox (1987) είναι βασισμένη στη ζωή του Williams Walker, ο οποίος το 1855 εισέβαλε στη Νικαράγουα για να υποστηρίξει τον εμφύλιο πόλεμο. Ένα χρόνο αργότερα αναδεικνύεται σε πρόεδρο για δέκα μήνες μέχρι που οι δυνάμεις της Ονδούρας και της Γουατεμάλας νίκησαν του άνδρες του και πυρρόλησαν τη Γρενάδα. Η κριτική υπήρξε σφοδρή εναντίον της ταινίας, η οποία αφηγείται την ιστορία μέσα από μία μαύρη κωμωδία. Ο Ροσενστον μελετώντας τις γραπτές πηγές της περιόδου, διαπιστώνει ότι το φιλμ όχι μόνο παρουσίαζε ένα καταπληκτικά αληθοφανή πορτρέτο ενός δημοκράτη ιμπεριαλιστή, αλλά θέτει ακριβώς με τα ίδια ζητήματα με τα οποία ασχολούνται οι ιστορικοί για την αμερικανική εμπλοκή στην Κεντρική Αμερική, στο R. Rosenstone, *History on Film. Film on History*, Longman/Pearson 2006, σ.8 και σ.159

¹⁸ P.Sorlin, *Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006, σ.64

επιστημονικής φαντασίας), μοντέλα του σύγχρονου μύθου (western, film noire, οι σειρές με υπερήρωες) ταινίες ρεαλιστικού μύθου (μελό, κωμωδία) και στις ταινίες παρέμβασης των διανοούμενων δημιουργών ως ταινίες αντι-ιστορίας (εθνικές κινηματογραφίες, φεμινιστικός κινηματογράφος, underground ταινίες, κινηματογράφος του δημιουργού).¹⁹ Όλες οι ταινίες «είτε απεικονίζουν την πραγματικότητα είτε όχι, με αληθινή ή εντελώς φανταστική πλοκή, συνιστούν ιστορία. θεωρητική παραδοχή, ότι όσα δεν συνέβησαν και επίσης όσα συνέβησαν, τα πιστεύω, οι προθέσεις, ο φανταστικός κόσμος των ανθρώπων περιλαμβάνονται στην ταινία όσο και η ίδια η ιστορία».²⁰

Η έρευνα μπορεί να επικεντρωθεί σε μια ταινία, σε ένα απόσπασμα, στο συνολικό έργο ενός δημιουργού ή σε μια σειρά ταινιών μιας περιόδου με βάση ένα θέμα εξετάζοντας τις μεταξύ τους ομοιότητες ή παραλλαγές, αποκαλύψεις ή αποσιωπήσεις, τις συνειδητές ή ασυνείδητες παραδρομές των δημιουργών, τις «εμμονές».²¹ Οι προκαταλήψεις και τα ταμπού ενός έθνους οριοθετούν το κοινωνικά αποδεκτό από το μη αποδεκτό, η λογοκρισία και η οικονομική εξάρτηση το εφικτό από το αδύνατο. Η σιωπή είναι εξίσου αποκαλυπτική και ο ερευνητής καλείται να αναζητήσει και να ερμηνεύσει το λόγο για τον οποίο κάποια θέματα απουσιάζουν ή εμφανίζονται σπάνια στις ταινίες. Ένας δεύτερος τρόπος προσέγγισης είναι με βάση την ιδεολογική τους λειτουργία, οπότε οι ταινίες χωρίζονται στις εξής κατηγορίες: Η πρώτη και αριθμητικά μεγαλύτερη, περιλαμβάνει ταινίες, ανεξαρτήτως είδους, που εκφράζουν και αναπαράγουν άμεσα την κυρίαρχη ιδεολογία. Η μελέτη τους αρκείται στο να καταδείξει την ολοκληρωτική εξάρτησή τους από αυτή. Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται οι πολιτικές ταινίες οι οποίες επιχειρούν μια κριτική έναντι της ιδεολογίας που μπορεί να προκύψει είτε μέσα από το «σημαινόμενο» (περιεχόμενο) είτε μέσω της μορφικής επεξεργασίας. Οι ταινίες αυτές απαιτούν μια

¹⁹ Χ.Δερμεντζόπουλος, «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα: μια παράλληλη ιστορία», *Ουτοπία 47*(Νοεμ.Δεκ.2001), σ.29

Ο Rosenstone προβαίνει σε ένα γενικότερο διαχωρισμό ανάμεσα σε ντοκιμαντέρ, ταινίες mainstream και καλλιτεχνικές ταινίες με βάση το υλικό που χρησιμοποιούν και τον τρόπο δόμησης της αφήγησης. Καταλήγει στο συμπέρασμα ότι και οι τρεις κατηγορίες παρουσιάζουν κοινά στοιχεία: Παρουσιάζουν την ιστορία σαν ένα αφήγημα με αρχή μέση και τέλος, σαν βιογραφία, προβάλλουν ένα συγκεκριμένο, ολοκληρωμένο και απλό παρελθόν, συναισθηματοποιούν, εξατομικεύουν και δραματοποιούν την ιστορία, παρέχουν μια «εικόνα» του παρελθόντος, ή παρουσιάζουν την ιστορία ως διαδικασία, R. Rosenstone, "The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age" στο Landy Marcia, ό.π, σ.55-58

²⁰ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, ό.π, σ.46

²¹ «εμμονές»: αποκαλούνται τα προβλήματα ή τα φαινόμενα που, αν και δεν συμμετέχουν άμεσα στο μύθο της ταινίας, επαναλαμβάνονται συχνά μέσω ιδιαίτερα επίμονων εικόνων ή εντυπώσεων, τις οποίες προκαλεί η σύνταξη της ταινίας, αποκαλύπτοντας το ρόλο τους σε μια κοινωνία, στο P.Sorlin, *Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006, σ.257-264

πολλαπλή ανάγνωση που να αναδεικνύει τη διπλή λειτουργία που αναπτύσσεται σε περιεχόμενο και μορφή. Μια άλλη κατηγορία αποτελούν οι ταινίες, οι οποίες αν και έχουν σαφές πολιτικό περιεχόμενο, υιοθετώντας τα γλωσσικά και εκφραστικά μέσα του μη πολιτικού κινηματογράφου δεν πετυχαίνουν να διαφοροποιηθούν από αυτόν. Η κριτική καλείται να δείξει αυτή την έλλειψη θεωρητικής και τεχνικής εργασίας πάνω στη μορφή. Στη τελευταία ομάδα ανήκουν ταινίες του Χόλιγουντ που ενώ είναι απόλυτα ενσωματωμένες στο σύστημα και στην ιδεολογία του, επιφέρουν στο εσωτερικό τους μια αποσύνθεση, μια ιδεολογική απόσχιση η οποία θα πρέπει να επισημανθεί ταυτόχρονα με την εργασία που την παρήγαγε.²²

Η θεματική ανάλυση δεν είναι ολοκληρωμένη αν δεν συμπεριλάβει και τα μέσα δημιουργίας της ταινίας, καθώς τις περισσότερες φορές ο τρόπος αφήγησης ή κινηματογράφησης αποδεικνύεται περισσότερο αποκαλυπτικός του λανθάνοντος μηνύματος. Η κινηματογραφική τεχνική, τα καδραρίσματα, οι γωνίες λήψης, η συγχώνευση των εικόνων, ο ήχος αλλά κυρίως το μοντάζ, τη δημιουργική λειτουργία του οποίου ανέδειξε το κίνημα του Σοβιετικού Μοντάζ και ιδιαίτερα ο Αϊζενστάιν,²³ καθώς και οι μεταφορές και τα σύμβολα αποτελούν τα εργαλεία του σκηνοθέτη για την υποβολή ενός δεύτερου νοήματος που λειτουργεί ανατρεπτικά στην ιδεολογία του έργου και γίνεται αντιληπτό μόνο από τους ενημερωμένους θεατές.

Το είδος μιας ταινίας δεν είναι αποκαλυπτικό του περιεχομένου, καθότι ένα θέμα μπορεί να αναπτυχθεί μέσα σε διαφορετικά είδη ταινιών. Για παράδειγμα μια ταινία με θέμα το πυρηνικό πόλεμο μπορεί να είναι σάτιρα, (*SOS Πεντάγωνο καλεί Μόσχα*) μελόδραμα (*Η επόμενη μέρα*), δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ (*War Game*), σατιρικό σπονδυλωτό ντοκιμαντέρ (*Atomic Café*) κ.τ.λ. Επιπλέον όταν οι δημιουργοί εργάζονται σε μη δημοκρατικά καθεστώτα, υπό συνθήκες ανελευθερίας και καταπίεσης χρησιμοποιούν την ιστορική ταινία ή ταινία εποχής ως πρόσχημα για να σχολιάσουν τις συγκυρίες του παρόντος, παρακάμπτοντας έτσι τη λογοκρισία. (στο *Po Zakonu* του Κουλέσοφ το προσωπίο του Καναδά υποκρύπτει τη Ρωσία και η δίκη του Ντέινιν τις δίκες των θυμάτων της καθεστωτικής καταπίεσης, στο *Μέρες του '36* το καθεστώς Μεταξά υποδηλώνει τη δικτατορία των Συνταγματαρχών).

Τόσο η θεματολογία, όσο και το είδος, η μορφή και το ύφος των ταινιών είναι άμεσα συνδεδεμένα με τη κατάσταση που επικρατεί στο χώρο του κινηματογράφου

²²Ζαν Ναρμπονί - Ζαν-Λουί Κομολλί, «Κινηματογράφος-Ιδεολογία-Κριτική», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* N°13(Μάρτιος-Απρίλιος 1971), σ.45-46

²³Για τη λειτουργία και τις θεωρίες γύρω από το μοντάζ βλ. Μαρτέν Μαρσέλ, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, Κάλβος, Αθήνα 1969, σ.169-210

καθώς και με το γενικότερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μιας εποχής. Η κατάσταση της κινηματογραφικής βιομηχανίας, τα τεχνολογικά μέσα που έχουν στη διάθεση τους οι δημιουργοί, οι επιρροές που δέχονται από προηγούμενα κινήματα ή οι κινηματογραφικές θεωρίες που οι ίδιοι οι δημιουργοί διατυπώνουν, οι ίντριγκες που αναπτύσσονται μεταξύ των συντελεστών της παραγωγής, σε συνδυασμό με τις συνθήκες κάτω από τις οποίες πραγματοποιούνται τα γυρίσματα σκιαγραφούν τους παράγοντες διαμόρφωσης του τελικού προϊόντος. Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός ανακηρύσσεται από το σταλινικό καθεστώς ως το επίσημο δόγμα της καλλιτεχνικής έκφρασης. Οι δημιουργοί, εγκαταλείπουν το φορμαλισμό και υποκειμενισμό της *ρωσικής πρωτοπορίας* και υιοθετούν ένα ύφος προσιτό σε όλους που στόχο έχει τη προβολή ενός εξιδανικευμένου και πολλά υποσχόμενου κόσμου. Ο ιταλικός *νεορεαλισμός* αναδύεται μέσα από την κατεστραμμένη μεταπολεμική Ιταλία για να καταγράψει τα κοινωνικά προβλήματα της εργατικής τάξης. Η καταστροφή των στούντιο της Τσινετσιτά αναγκάζει τους σκηνοθέτες να στραφούν στις εξωτερικές σκηνές προβάλλοντας έτσι την πραγματική όψη της χώρας. Επιπλέον, παράλληλα με τους επαγγελματίες ηθοποιούς, χρησιμοποιούν και μη επαγγελματίες οι οποίοι προσφέρουν μια πιο ρεαλιστική εμφάνιση και συμπεριφορά. Το κίνημα του *Nouvelle Vague* επηρεάζεται από τη νεανική αμφισβήτηση προς το κατεστημένο και ταυτόχρονα ευνοείται από την τεχνική πρόοδο στον κινηματογραφικό εξοπλισμό που επιτρέπει την έξοδο από τα στούντιο.²⁴ Στον ελληνικό κινηματογράφο τα ιστορικά υπερθεάματα κάνουν την εμφάνιση τους κατά την περίοδο της Χούντας ως εργαλεία προπαγάνδας. Όλοι οι εθνικοί κινηματογράφοι αποτελούν τεκμήριο της κοινωνίας τους και δεν μπορούν να κατανοηθούν χωρίς τη παράλληλη κατανόηση των συνθηκών μέσα στις οποίες δημιουργήθηκαν.

Οι αισθητικές επιλογές των δημιουργών αναδεικνύουν τις συμβάσεις θέασης της κάθε εποχής. Σε κάθε κοινωνικό περιβάλλον αναπτύσσονται συγκεκριμένοι αισθητικοί και επικοινωνιακοί κώδικες με βάση του οποίους μια εικόνα εκλαμβάνεται ως στιλιζαρισμένη, πλαστή, χιουμοριστική, ρεαλιστική, κ.τ.λ. Ο ιστορικός προσεγγίζει το έργο ως δείγμα της γενικότερης πολιτιστικής στάθμης του κοινού στο οποίο απευθύνθηκε, επιδιώκοντας να κατανοήσει τις αρχές που καθόρισαν το δικό τους σύστημα αντίληψης.²⁵ Παράλληλα θα πρέπει να συνυπολογίσει την οικονομική

²⁴βλ. Pinel Vincent, *Σχολές, Κινήματα και είδη στον Κινηματογράφο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, (μτφ. Μαριλένα Καρρά), σ.250-360

²⁵ P. Sorlin, *ό.π.*, σ.208

εξάρτηση των σκηνοθετών από τους παραγωγούς και διανομείς, οι οποίοι λαμβάνοντας υπόψη τις προτιμήσεις του κοινού καθορίζουν σε σημαντικό βαθμό τόσο τη θεματολογία όσο και τη μορφή των ταινιών.

Η μελέτη μιας ταινίας πρέπει να λαμβάνει υπόψη της τόσο την καταγωγή της κόπιας, εάν πρόκειται για την αυθεντική ή για κάποιο επεξεργασμένο αντίγραφο της, όσο και το κοινό στο οποίο απευθύνεται καθώς κάποιες εταιρείες παραγωγής τυπώνουν διαφορετική κόπια για το εγχώριο και το διεθνές κοινό. Αρκετά φιλμ έχουν υποστεί σοβαρές αλλοιώσεις, λόγω της λογοκρισίας, η οποία μπορεί να αφορά μία μεμονωμένη σκηνή, την ταυτότητα ενός χαρακτήρα της ταινίας ή και ολόκληρη την πλοκή της ταινίας. Για αρκετό καιρό *Η μεγάλη Χίμαιρα* (Jean Renoir, 1939) προβαλλόταν χωρίς το κομμάτι στο οποίο μια Γερμανίδα διατηρεί δεσμό με ένα Γάλλο στρατιώτη, η αυθεντική έκδοση προβλήθηκε μετά το 1958.²⁶ Ο Ν.Τσιφόρος στην *Τελευταία αποστολή* (1949) αναγκάζεται να αλλάξει την εθνικότητα της συζύγου ενός Έλληνα αξιωματικού που συνδέεται ερωτικά με ένα Γερμανό από Ελληνίδα σε Ουγγαρέζα, ενώ ο Αντρέας Πάντζης αφαιρεί από το *Ο βιασμός της Αφροδίτης* μια σκηνή που αναφέρεται στον αμερικανικό ιμπεριαλισμό, προκειμένου να λάβει άδεια προβολής. Επιπλέον η ταινία αντιμετωπίζει προβλήματα σε διάφορα φεστιβάλ λόγω της αντίδρασης της τουρκικής διπλωματίας. Η αυτολογοκρισία του ίδιου του δημιουργού, ο οποίος καθυστερεί την πραγματοποίηση ή την προβολή ενός έργου για κάποιο χρονικό διάστημα μέχρι να χάσουν τον εκρηκτικό τους χαρακτήρα καταδεικνύει από μόνη της τα προσκόμματα, είτε κάποια μορφή λογοκρισίας είτε το ότι η κοινωνία δεν είναι έτοιμη να αποδεχθεί μια αναφορά στο ιστορικό θέμα.²⁷ Κάθε κινηματογραφική παραγωγή, ακόμη και αν δεν προβλήθηκε ποτέ αποτελεί μαρτυρία της εποχής της για τον ιστορικό, καθώς τις περισσότερες φορές οι λόγοι για τους οποίους δεν βγήκε στις αίθουσες μια ταινία ή προβλήθηκε μετά από χρόνια οφείλονται τις περισσότερες φορές σε πολιτικούς παρά σε οικονομικούς λόγους, γεγονός που την καθιστά διπλά χρήσιμη για τη μελέτη της εποχής της.

Τέλος η κριτική αποτελεί άλλο έναν παράγοντα που πρέπει να λαμβάνεται υπόψη καθώς η παρέμβασή της καθορίζει την πρόσληψη της ταινίας από το κοινό και κατ' επέκταση την εισπρακτική της πορεία. Οι κριτικοί συχνά αρκούνται στα εξωγενή στοιχεία (πληροφορίες για το σκηνοθέτη, τους ηθοποιούς, τα γυρίσματα κ.τ.λ.) ή μεταφέρουν την υποκειμενική τους εκτίμηση που διαμορφώνεται στη βάση των

²⁶ P.Sorlin., «How to Look at an 'Historical' Film», σ.38-39 στο Marcia Landy, ό.π,

²⁷ Zimmer, ό.π, σ.225

προτιμήσεών τους. Η κριτική από ένα κοινωνικό επιστήμονα θα πρέπει να αποσκοπεί στη περιγραφή του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου μέσα στο οποίο αναπτύσσεται η ταινία και στην παροχή πληροφοριών, που αφορούν το περιεχόμενο αλλά και τη μορφή, βοηθώντας το θεατή να κατανοήσει το μήνυμα που μεταδίδει. Η αδυναμία διατύπωσης εμπειριστατωμένης κριτικής, έχει ως αποτέλεσμα ο θεατής να υιοθετεί λανθασμένα συμπεράσματα τα οποία εξυπηρετούν πολιτικές ή οικονομικές σκοπιμότητες αυτών που τις διατυπώνουν.²⁸

Η σπουδαιότητα του κινηματογράφου αναδεικνύεται στις περιπτώσεις όπου η προβολή μιας ιστορικής ταινίας πυροδοτεί αντιδράσεις ή αποτελεί την αφορμή για το άνοιγμα ενός δημόσιου διάλογου γύρω από θέματα που θεωρούνται ταμπού. Στις ΗΠΑ η ταινία του Oliver Stone *JFK* προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις τόσο από το Τύπο όσο και από πολιτικούς πριν καν βγει στις αίθουσες, εντέλει οδήγησε στην επανέναρξη της έρευνας γύρω από την έκθεση Warren για την δολοφονία του Αμερικανού προέδρου. Στη Γερμανία η προβολή στην τηλεόραση της σειράς *Holocaust* παρά τις αρχικές αποδοκιμασίες αποτέλεσε την αφορμή για συζήτηση γύρω από τη σημασία και κληρονομιά του Τρίτου Ράιχ, ενώ παράλληλα σκηνοθέτες του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου προέβησαν σε βαθύτερες διερευνήσεις και αποκαλύψεις διαφόρων πτυχών του ναζιστικού καθεστώτος.²⁹ Στην Κύπρο ο σκηνοθέτης της ταινίας *Ακάμας* επιχείρησε μια αναθεώρηση της ιστορίας του απελευθερωτικού αγώνα της ΕΟΚΑ, η οποία ακολουθήθηκε λίγα χρόνια αργότερα στα σχολικά βιβλία της ιστορίας της γ' λυκείου. Οι αντιδράσεις που ξεσήκωσαν και τα δύο γεγονότα έθεσαν τέρμα στο εγχείρημα αυτό, αποδεικνύοντας και τα όρια αντοχής μιας κοινωνίας σε τέτοιου τύπου προσεγγίσεις της ιστορίας.

²⁸ Χ.Δερμεντζόπουλος- Γ.Κυριακάκης, «Η διάσωση του μύθου και η κριτική της κριτικής», *Ουτοπία* 32, 1998, σ.12-15

²⁹ R. Rosenstone, *History on Film. Film on History*, ό.π, σ.4

Το Κυπριακό Ζήτημα από το 1955 έως σήμερα

Το πάγιο, αλλά και σποραδικά εκφραζόμενο, αίτημα των Ελλήνων της Κύπρου για ένωση με την Ελλάδα εντατικοποιείται στις αρχές της δεκαετίας του 1950 με την άνοδο στον αρχιεπισκοπικό θρόνο του Μητροπολίτη Κιτίου, ο οποίος θέτει ως στόχο την απεμπλοκή του από τα στενά πλαίσια του αγγλοκυπριακού διαλόγου και την προβολή του στη διεθνή σκηνή. Η επίμονη άρνηση της βρετανικής κυβέρνησης να συζητήσει σχετικά με την κυριαρχία του νησιού, που απορρέει από την άνοδο της στρατηγικής σημασίας του για τη διαφύλαξη των συμφερόντων της στη Μέση Ανατολή, ωθεί τον Αρχιεπίσκοπο Μακάριο Γ΄ στην οργάνωση ενός αυτόνομου και μαζικού εθνικιστικού κινήματος στο εσωτερικό, ενώ παράλληλα επιδιώκει την κατάθεση προσφυγής στον ΟΗΕ από την ελληνική κυβέρνηση, γεγονός το οποίο επιτυγχάνει το καλοκαίρι του 1954. Η προκλητική δήλωση του Χόπκινσον στη Βουλή των Κοινοτήτων «ότι υπάρχουν κάποιες περιοχές στην Κοινοπολιτεία, δεν μπορούν ουδέποτε να ελπίζουν σε πλήρη ανεξαρτησία», η προσβλητική αμφισβήτηση της ελληνικότητας των Κυπρίων αλλά κυρίως η πίεση που ασκεί η ελληνική κοινή γνώμη αναγκάζει την κυβέρνηση Παπάγου να καταθέσει προσφυγή στην Γενική Συνέλευση του ΟΗΕ για αυτοδιάθεση της Κύπρου, που θα οδηγούσε στην ένωση. Η προσφυγή συζητείται τον Δεκέμβριο χωρίς το επιθυμητό αποτέλεσμα προκαλώντας βίαιες αντιδράσεις σε Ελλάδα και Κύπρο.

Η αποτυχία στο διπλωματικό πεδίο αναγκάζει την Επιτροπή Αγώνα, η οποία είχε δημιουργηθεί από την άνοιξη του 1953, να χρησιμοποιήσει την ένοπλη δράση ως μέσο πίεσης ώστε το Λονδίνο να εγκαταλείψει την αδιάλλακτη στάση του και να διαπραγματευθεί την ένωση. Ο αγώνας της ΕΟΚΑ ξεκινά την 1^η Απριλίου 1955 υπό την καθοδήγηση του Γ.Γρίβα.³⁰ Ο Βρετανός υπουργός εξωτερικών Μακμίλλαν, συγκαλεί τον Αύγουστο Τριμερή Διάσκεψη στο Λονδίνο μεταξύ Βρετανίας, Ελλάδας και Τουρκίας για θέματα πολιτικής και άμυνας της Ανατολικής Μεσογείου,

³⁰ Για την περίοδο του αγώνα της ΕΟΚΑ βλ. Ρόμπερτ Χόλλαντ, *Η Βρετανία και ο Κυπριακός αγώνας 1954-1959*, Ποταμός, Αθήνα 2001, Βαρνάβα Α, *Ιστορία του Απελευθερωτικού Αγώνα της ΕΟΚΑ (1955-1959)*, Ίδρυμα Απελευθερωτικού Αγώνα ΕΟΚΑ, Επιφανίου, Λευκωσία 2002, Francois Crouzet, *Η κυπριακή διένεξη 1946-1959*, (μτφ. Αριστοτέλης Φρυδάς), τ. Α΄, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2011, σ465-631 Για τη διπλωματική ιστορία βλ. Ε. Αβέρωφ-Τοσίτσα, *Ιστορία Χαμένων Ευκαιριών. Κυπριακό 1950-1963*, τ. Α΄-Β΄, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1981, Francois Crouzet, ό.π, τ. Β΄, Ν. Κρανιδιώτης, *Δύσκολα Χρόνια Κύπρος 1950-1960*, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα 1981

συμπεριλαμβανομένης και της Κύπρου, δίνοντας στη Άγκυρα την ευκαιρία να προβάλλει επίσημα τις διεκδικήσεις της στο νησί. Η διάσκεψη κλίνει με το ανθελληνικό πογκρόμ στη Κωνσταντινούπολη. Στο νησί η αδυναμία του Κυβερνήτη Άρμιταζ να αντιμετωπίσει την όλο και αυξανόμενη δράση της ΕΟΚΑ προκαλεί την αντικατάστασή του από τον Στρατάρχη Τζον Χάρντινγκ, ο οποίος με την άφιξη του προχωρεί σε συνομιλίες με τον Μακάριο για την εύρεση πολιτικής λύσης, θέτοντας παράλληλα το νησί σε κατάσταση Έκτακτης Ανάγκης. Η αδιάλλακτη στάση των δύο πλευρών σε άκρως αντίθετες λύσεις, ευρεία αυτοκυβέρνηση και αυτοδιάθεση, οδηγεί σε αποτυχία τις συνομιλίες, με συνέπεια τη σύλληψη και εκτόπιση του Μακαρίου στις Σεϋχέλλες στις 9 Μαρτίου 1956. Μετά την εξορία του Αρχιεπισκόπου η κατάσταση επιδεινώνεται δραματικά: οι Βρετανοί προχωρούν σε θανατικές ποινές, ενώ οι Τουρκοκύπριοι οργανώνουν την ένοπλη ομάδα Volkan που δρα δυναμικά εναντίον του αγώνα. Τον Δεκέμβριο οι Βρετανοί προτείνουν το συνταγματικό σχέδιο Ράντκλιφ το οποίο απορρίπτεται. Ο Γρίβας προκειμένου να διευκολύνει την απελευθέρωση του Μακαρίου και την επανάληψη των διαπραγματεύσεων προκηρύσσει τον Μάρτιο του '57 εκεχειρία. Ο Μακάριος και οι συνεξόριστοί του απελευθερώνονται και φτάνουν ένα μήνα αργότερα στην Αθήνα. Στα τέλη Οκτωβρίου '57 ο Χάρντινγκ παραιτείται και αντικαθίσταται από τον Κυβερνήτη Χιου Φοντ. Κατά τη διάρκεια του επόμενου έτους η διαμάχη παίρνει χαρακτήρα εμφυλίου πολέμου μεταξύ των δυο κοινοτήτων αλλά και μεταξύ εθνικιστών και οπαδών του ΑΚΕΛ. Το καλοκαίρι χαρακτηρίζεται από όξυνση της κατάστασης, στο εσωτερικό κάνει την εμφάνιση της η τουρκοκυπριακή οργάνωση ΤΜΤ, η οποία αποβλέπει στο διαμελισμό του νησιού και στη δημιουργία τουρκικού «κρατιδίου» στο βόρειο μέρος του, ενώ στο πολιτικό πεδίο ο Βρετανός πρωθυπουργός Μακμίλλαν ανακοινώνει σχέδιο τριπλής συγκυριαρχίας στη βάση ενός νέου συντάγματος για επτά χρόνια. Ο Κυπριακός λαός και η Ελληνική κυβέρνηση απορρίπτουν το σχέδιο, ενώ η Τουρκία συνεργάζεται με τη Βρετανία για την εφαρμογή του. Υπό την απειλή μονομερούς εφαρμογής του σχεδίου ο Μακάριος αποδέχεται λύση δεσμευμένης ανεξαρτησίας. Οι συνομιλίες που ακολουθούν στη Ζυρίχη μεταξύ Αβέρωφ-Ζορλού και Καραμανλή-Μεντερές ολοκληρώνονται στα μέσα Φεβρουαρίου στην πενταμερή διάσκεψη του Λονδίνου με την υπογραφή των συμφωνιών για την ίδρυση του Κυπριακού κράτους.

Το δικοινοτικό σύστημα διακυβέρνησης πολύ σύντομα αποδεικνύεται δυσλειτουργικό. Ο πρόεδρος Μακάριος προβαίνει στα τέλη Νοεμβρίου 1963 στην

υποβολή πρότασης αναθεώρησης δεκατριών σημείων του Συντάγματος.³¹ Η κρίση καταλήγει σε ανοικτή σύγκρουση μεταξύ των δύο κοινοτήτων που αποκλιμακώνεται μετά από παρέμβαση του Βρετανού διοικητή. Ο αντιπρόεδρος, οι πολιτικοί και διοικητικοί υπάλληλοι αποχωρούν από τον κρατικό μηχανισμό συγκροτώντας αντίστοιχη διοίκηση στους τουρκοκυπριακούς θύλακες όπου μετακινούνται οι ομοεθνείς τους, μια στρατηγική που απέβλεπε στη διχοτόμηση.³² Τον Ιανουάριο στη Διάσκεψη του Λονδίνου κατατίθεται κοινό αγγλοαμερικανικό σχέδιο που προτείνει λύση στη βάση της ομοσπονδίας και αποστολή δύναμης του ΝΑΤΟ, το οποίο απορρίπτεται από τον Μακάριο. Καθώς η απειλή τουρκικής επέμβασης ήταν πιθανή, το Συμβούλιο Ασφαλείας αποφασίζει την αποστολή ειρηνευτικής δύναμης στην Κύπρο (UNFICYP) και το διορισμό από το Γενικό Γραμματέα μεσολαβητή για την εξεύρεση πολιτικής λύσης. Τον Ιούνιο η άρνηση του Μακαρίου να συγκροτήσει κυπριακό στρατό χρησιμοποιείται ως αφορμή για ανάληψη στρατιωτικής δράσης εκ μέρους της Τουρκίας, η οποία τερματίζεται μετά από έντονη παρέμβαση του Αμερικανού προέδρου Τζόνσον προς τον Τούρκο πρωθυπουργό.³³ Έπειτα ο πρώτος καλεί τον πρώην Υπ.Εξωτερικών Dean Acheson να μεσολαβήσει για την εξεύρεση λύσης. Ο Acheson προτείνει την ένωση με παροχή εδαφικών ανταλλαγμάτων στη Τουρκία («διπλή ένωση»). Η ελληνική κυβέρνηση ενώ αρχικά αποδέχεται το δεύτερο σχέδιο το εγκαταλείπει ύστερα από αντίδραση του Μακαρίου. Τον Μάρτιο του 1965 διορίζεται μεσολαβητής ο Γκάλο Πλάζα, η έκθεση του οποίου απορρίπτει τη λύση της διχοτόμησης, προτείνει ενιαίο και ανεξάρτητο κράτος με εγγυήσεις για τη τουρκική μειονότητα. Η τουρκοκυπριακή πλευρά όχι μόνο απορρίπτει την πρόταση, τερματίζοντας μια καλή ευκαιρία επίλυσης, αλλά αρνείται και το διορισμό νέου μεσολαβητή. Το Νοεμβρίου του 1967 ξεσπούν εχθροπραξίες στο μεικτό χωριό του Αγίου Θεοδώρου, προκαλώντας την αντίδραση της Τουρκίας που απειλεί εκ νέου με εισβολή. Η κρίση τερματίζεται μετά από παρέμβαση του απεσταλμένου του προέδρου Τζόνσον Cyrus Vance, ο οποίος επιτυγχάνει υποχώρηση της ελληνικής κυβέρνησης στις απαιτήσεις της Τουρκίας που ζητά την ανάκληση του Γρίβα και της ελληνικής μεραρχίας που ξεπερνούσε τον προβλεπόμενο από τη συνθήκη Συμμαχίας αριθμό. Το

³¹ βλ. Γιάννος Ν. Κρανιδιώτης, *Το Κυπριακό πρόβλημα 1960-1974*, Θεμέλιο, Αθήνα 1984, σ44

³² βλ. Σ. Ριζάς, *Ένωση- Διχοτόμηση- Ανεξαρτησία: οι Ηνωμένες Πολιτείες και η Βρετανία στην αναζήτηση λύσης για το Κυπριακό. 1963-1967*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2000

³³ για τη αμερικανική πολιτική στο κυπριακό βλ. Β.Κουφουδάκη, «Αμερικανική εξωτερική πολιτική και το κυπριακό πρόβλημα 1960-1991», στο Χρ.Γιαλλουρίδης-Π.Τσάκωνας (επιμ.), *Η νέα διεθνής τάξη. Η Ελλάδα η Τουρκία και το Κυπριακό πρόβλημα*, Σιδέρης, Αθήνα 1993.

γεγονός είχε διπλό αντίκτυπο τόσο λόγω της ανατροπής της στρατιωτικής ισορροπίας υπέρ της Τουρκίας, όσο και στο ότι κατέστησε δεδομένο σε μεγάλο κομμάτι των ελληνοκυπρίων ότι η ιδέα της ένωσης δεν ήταν πλέον εφικτή,³⁴ γεγονός που αναγνωρίζει και ο Μακάριος ένα χρόνο αργότερα. Μετά τις εξελίξεις αυτές και υπό την προτροπή του Συμβουλίου Ασφαλείας για χρησιμοποίηση των καλών υπηρεσιών του Γενικού Γραμματέα, ξεκινούν οι ενδοκυπριακές συνομιλίες που συνεχίζονται μέχρι το 1974, χωρίς να καταλήξουν σε κάποια συμφωνία. Παράλληλα την άνοιξη του 1969 συγκροτείται από ακραία φιλοενωτικά στοιχεία η μυστική οργάνωση «Εθνικό Μέτωπο» με συμμετοχή Ελλήνων αξιωματικών και υπό την καθοδήγηση των μυστικών αμερικανικών υπηρεσιών, με σκοπό την ανατροπή του Μακαρίου και την επίτευξη της ένωσης δια μέσου της διχοτόμησης. Η οργάνωση πραγματοποιεί ανεπιτυχή απόπειρα κατά της ζωής του προέδρου (Μάρτιος 1970) και έπειτα δολοφονεί το συνεργάτη της Πολύκαρπο Γεωρκάτση. Την τρομοκρατική δράση του «Εθνικού Μετώπου» συνεχίζει ένα χρόνο αργότερα η ΕΟΚΑ Β' υπό την καθοδήγηση του Γ.Γρίβα, και την συγκατάθεση του Ιωαννίδη, ο οποίος αναλαμβάνει την αρχηγία μετά τον θάνατο του Γρίβα τον Ιανουάριο του '74. Τον Ιούνιο του 1971 σε συνάντηση στη Λισσαβόνα του Έλληνα και Τούρκου Υπ.Εξωτερικών συμφωνήθηκε, σε περίπτωση αδιεξόδου του διακοινοτικού διαλόγου, η επίτευξη συμφωνίας μεταξύ των δύο χωρών και η επιβολή της στο Μακάριο, ενώ ένα μήνα αργότερα ο Παλαμάς αναβιώνει το δόγμα του «εθνικού κέντρου» επιδεινώνοντας τις ήδη τεταμένες σχέσεις μεταξύ Μακαρίου και Συνταγματαρχών. Η επιδίωξη απομάκρυνσης του Μακαρίου οδήγησε στο χουντικό πραξικόπημα στις 15 Ιουλίου 1974.³⁵ Ο Μακάριος διαφεύγει αρχικά στη Πάφο και έπειτα στο Λονδίνο, ενώ η Χούντα ορίζει ως πρόεδρο τον Ν.Σαμψών, ο οποίος απομακρύνεται λίγες μέρες αργότερα παραχωρώντας τη θέση στον Γ.Κληρίδη.

Το χουντικό πραξικόπημα δίνει στην Άγκυρα το πρόσχημα για να πραγματοποιήσει τα κατακτητικά της σχέδια και στην Ουάσιγκτον την ευκαιρία να δώσει στο κυπριακό τη λύση που επιδίωκε. Στις 20 Ιουλίου τουρκικές δυνάμεις εισβάλλουν στη Κερύνεια, καταλαμβάνοντας το 3% του εδάφους του νησιού. Στην Τριμερή Διάσκεψη που ακολουθεί στη Γενεύη, Αμερική και Βρετανία ενώ δημόσια τάχθηκαν κατά των μονομερών τουρκικών στρατιωτικών επιχειρήσεων,

³⁴ Κρανιδιώτης, ό.π., σ.179

³⁵ Για την περίοδο αυτή βλ. Σ. Ριζάς, *Οι Ηνωμένες Πολιτείες, η δικτατορία των συνταγματαρχών και το Κυπριακό ζήτημα 1967-1974*, Πατάκη, Αθήνα 2004²

παρασκηνιακά εργάζονται για την εκπλήρωση των τουρκικών απαιτήσεων, προδικάζοντας τη τελική γραμμή διχοτόμησης. Η διάσκεψη τερματίζεται χωρίς αποτέλεσμα στις 14 Αυγούστου και την επομένη ο τουρκικός στρατός προχωρεί στη δεύτερη πλήρους κλίμακας επίθεση καταλαμβάνοντας το 36,3% του εδάφους και προσφυγοποιώντας 200 περίπου χιλιάδες ελληνοκυπρίους. Η τουρκική εισβολή και κατοχή ανατρέπουν το συσχετισμό δυνάμεων στο νησί και δημιουργούν νέες στρατιωτικές και πληθυσμιακές συνθήκες, καθιστώντας τη διαπραγματευτική θέση της τουρκικής πλευράς ισχυρότερη. Παρά τα επανειλημμένα ψηφίσματα των Ηνωμένων Εθνών³⁶ που καταδικάζουν τις ξένες επεμβάσεις στο νησί και υποστηρίζουν την ανεξαρτησία, κυριαρχία, εδαφική ακεραιότητα και το αδέσμευτο της Κυπριακής Δημοκρατίας, η Τουρκία εξακολουθεί να κατέχει το 38% του εδάφους του νησιού.

Το 1977 μέχρι σήμερα μια σειρά από διαδικασίες που περιλαμβάνουν διακοινοτικές διαπραγματεύσεις, καλές υπηρεσίες του Γενικού Γραμματέα, εκ του σύνεγγυς συνομιλίες, προσφυγή στα Ην. Έθνη και δικαστικούς διακανονισμούς στο διεθνές δικαστήριο οδηγούνται επανειλημμένα σε αδιέξοδο λόγω της αδιαλλαξίας της Τουρκοκυπριακής πλευράς. Επίμαχα θέματα διαπραγμάτευσης το συνταγματικό, το εδαφικό, το προσφυγικό, η αποστρατικοποίηση και η επανεγκατάσταση της Αμμοχώστου.³⁷ Από το «Σχέδιο Acheson» που σηματοδοτεί την πλήρη εμπλοκή των ΗΠΑ στο Κυπριακό μέχρι σήμερα, η αμερικανική πολιτική περιστρέφεται γύρω από δύο άξονες: την επίλυση του ζητήματος στα στενά πλαίσια της δυτικής συμμαχίας αποκλείοντας προσφυγή στον ΟΗΕ και στην ικανοποίηση των τουρκικών αιτημάτων καθώς αποτελεί στρατηγικό σύμμαχο για τον έλεγχο και την εξυπηρέτηση των αμερικανικών συμφερόντων στη Μέση Ανατολή.³⁸ Ο μεγαλύτερος αριθμός των ψηφισμάτων του Συμβουλίου Ασφαλείας καταψηφίζονται από ΗΠΑ και Τουρκία.

Στις 14 Νοεμβρίου του 1983 ο Ντενκτάς, υποστηριζόμενος από την Άγκυρα, προχωρεί στην ανακήρυξη του κατεχόμενου τμήματος σε αυτόνομο «κράτος» με την ονομασία «Τουρκική Δημοκρατία της Βόρειας Κύπρου», καθώς και σε συστηματικό

³⁶ Για τη πορεία του κυπριακού στον ΟΗΕ βλ. Μ.Ιωάννου, «Η τριακονταετής θητεία του Κυπριακού στα Ηνωμένα Έθνη» στο Χρ.Γιαλλουρίδης-Π.Τσάκωνας (επιμ.), *Η νέα διεθνής τάξη. Η Ελλάδα η Τουρκία και το Κυπριακό πρόβλημα*, Σιδέρης, Αθήνα 1993, σ.367-387

³⁷ βλ. Γ.Ν.Κρανιδιώτης «Οι διαπραγματεύσεις για την επίλυση του κυπριακού. Οι διακοινοτικές συνομιλίες 1974-1981», σ.585-662 στο Γ. Τενεκίδης- Γ. Κρανιδιώτης(επιμ), *Κύπρος. Ιστορία, προβλήματα και αγώνες του λαού της*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1981

³⁸ Για τη αμερικανική πολιτική στο Κυπριακό βλ. Β.Κουφουδάκη, «Αμερικανική εξωτερική πολιτική και το κυπριακό πρόβλημα 1960-1991», στο Χρ.Γιαλλουρίδης-Π.Τσάκωνας(επιμ.),ό.π,σ.241-263. Κ.Βενιζέλος-Μ.Ιγνατίου, *Τα μυστικά αρχεία του Κίσιντζερ*, Λιβάνη, Αθήνα 2002

εποικισμό από την Τουρκία μεταβάλλοντας τον δημογραφικό χαρακτήρα του νησιού. Η «ΤΔΒΚ» αναγνωρίζεται μόνο από την Τουρκία.

Στις 11 Αυγούστου του 1996 η ειρηνική αντικατοχική πορεία της *Κυπριακής Ομοσπονδίας Μοτοσικλετιστών* καταλήγει στη δολοφονία του Τάσου Ισαάκ στη νεκρή ζώνη της Δερύνειας από Τούρκους και Τουρκοκύπριους μέλη των «Γκρίζων Λύκων» και τρεις μέρες αργότερα του Σολωμού Σολωμού, με τις ειρηνευτικές δυνάμεις σε ρόλο θεατή, ενώ τα Ηνωμένα Έθνη και το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο δεν παρέλειψαν να καταδικάσουν τα γεγονότα.³⁹

Τον Ιούνιο του 1993 η Κύπρος υποβάλλει αίτηση για την ένταξη της στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Οι διαπραγματεύσεις για την ένταξη αρχίζουν στα τέλη του 1997, ανανεώνοντας το διεθνές ενδιαφέρον για τη διευθέτηση του Κυπριακού προβλήματος και την ένταξη της ως ενιαίου κράτους. Τον Δεκέμβριο του 1999 όμως στη Σύνοδο του Ευρωπαϊκού Συμβουλίου αποφασίστηκε ότι σε περίπτωση που η εξεύρεση λύσης δεν πραγματοποιηθεί πριν την ολοκλήρωση των ενταξιακών συνομιλιών, η αίτηση θα γινόταν αποδεκτή. Ξεκίνησε ένα νέος γύρος συνομιλιών υπό την αιγίδα των Ηνωμένων Εθνών, με Γενικό Γραμματέα τον Κόφι Ανάν και Ειδικό Σύμβουλο τον Άλβαρο ντε Σότο που κατέληξαν στο «Σχέδιο ΑνάνV» τον Απρίλιο 2004. Το «Σχέδιο ΑνάνV» υποβάλλεται σε δημοψήφισμα και στις δύο κοινότητες. Η τουρκοκυπριακή κοινότητα το εγκρίνει σε ποσοστό 54,05%, ενώ το 65,33% των ελληνοκυπρίων το απορρίπτει.⁴⁰ Η Κυπριακή Δημοκρατία αποτελεί πλήρες μέλος της Ευρωπαϊκής Ένωσης με το Κυπριακό να αποτελεί εσωτερικό ζήτημα της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

³⁹ Για τη δεκαετία του 1990 βλ.Γλ. Κληριδης, *Ντοκουμέντα μιας εποχής. 1993-2003*, Πολιτεία, Λευκωσία 2007

⁴⁰ Για τα *Σχέδια Ανάν I - V* και τους λόγους για τους οποίους οι Ελληνοκύπριοι απέρριψαν το *Σχέδιο Ανάν V* βλ. Claire Palley, *Μια παταγώδης αποτυχία των διεθνών σχέσεων. Η αποστολή Καλών Υπηρεσιών του Γενικού Γραμματέα των Ηνωμένων Εθνών στην Κύπρο, 1999-2004*, (μτφ.Αριάδνη Αλαβάνου), Λιβάνη, Αθήνα 2006,

Η Κύπρος στον ελληνικό κινηματογράφο

Ιστορική ανασκόπηση

Η άφιξη της «Εθνικής Πρεσβείας» στην Ελλάδα τον Μάιο του 1950 για την παράδοση του Ενωτικού δημοψηφίσματος επαναφέρει στο προσκήνιο το παραδοσιακό ζήτημα του αλυτρωτισμού και προσελκύει την προσοχή της ελληνικής κοινής γνώμης στη σημαντικότερη εθνική διεκδίκηση μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Στο διάστημα παραμονής της στην Αθήνα εκδηλώνονται και οι πρώτες μαζικές μετεμφυλιακές κινητοποιήσεις για το εθνικό ζήτημα με πρωτοστάτες την «Πανελλήνιο Επιτροπή Αγónος Ενώσεως Κύπρου», υπό την προεδρία του Αρχιεπισκόπου Αθηνών Σπυρίδωνα, και τη φοιτητική νεολαία. Το αίτημα των Κυπρίων για αυτοδιάθεση και Ένωση με την Ελλάδα βρίσκει την αμέριστη υποστήριξη του ελληνικού λαού καθ'όλη την δεκαετία του 1950. Οι εκδηλώσεις συμπαράστασης προς τον Κυπριακό λαό, υποκινούμενες από την Εκκλησία της Ελλάδος και το Πανεπιστήμιο Αθηνών, πραγματοποιούνται μέχρι και το Δεκέμβριο του 1954 με τη συγκατάθεση και ενθάρρυνση της κυβέρνησης. Παράλληλα στο Τύπο αναπτύσσεται ένας έντονος και συχνά ακραίος λόγος που τροφοδοτεί τη λαϊκή αντίδραση. Μετά την απόρριψη της ελληνικής προσφυγής στον ΟΗΕ, και την ανάμειξη των Αμερικανών οι διαδηλώσεις μεταβάλλονται σε ένα ιδιαίτερα μαζικό και βίαιο νεολαιϊστικό ξέσπασμα που κορυφώνεται την άνοιξη του '56. Η φοιτητική νεολαία βρίσκει στο αίτημα της ένωσης την ευκαιρία να εκφράσει ανοικτά τόσο τη *συσσωρευμένη αγανάκτηση της απέναντι στην ασφυκτική κρατική καταπίεση και καταστολή*, όσο και τα αντιϊμπεριαλιστικά της αισθήματα.⁴¹ Στο πολιτικό πεδίο το Κυπριακό γίνεται πεδίο αντιπαράθεσης μεταξύ της μετριοπαθούς στάσης των συντηρητικών κομμάτων και της ΕΔΑ που καταγγέλλει ανοικτά την ιμπεριαλιστική πολιτική των συμμάχων. Η αποτυχία των διαπραγματεύσεων Μακαρίου-Χάρντινγκ και η εξορία του πρώτου επισείει σφοδρές κατηγορίες εναντίον του Υπ.Εξωτερικών Σπ.Θεοτόκη εξωθώντας τον σε παραίτηση. Τον αντικαθιστά ο Ευ.Αβέρωφ. Στις εκλογές του 1958 η ΕΔΑ ανακηρύσσεται αξιωματική αντιπολίτευση με το Κυπριακό να κατέχει εξέχουσα θέση στην προεκλογική της εκστρατεία και να βρίσκει

⁴¹ Χ. Βερναρδάκης-Γ. Μαυρής, *Κόμματα και Κοινωνικές Συμμαχίες στην προδικτατορική Ελλάδα*, Εξάντας, Αθήνα 1991, σ.139.

ανταπόκριση στα αισθήματα πικρίας και δυσαρέσκειας που διακατέχουν μεγάλα λαϊκά στρώματα της νεοελληνικής κοινωνίας.⁴²

Η έναρξη του αγώνα της ΕΟΚΑ προκαλεί την πανελλήνια συγκίνηση και επιδοκιμασία. Ο Τύπος στηρίζει ένθερμα το εγχείρημα του κυπριακού λαού, πληθώρα άρθρων επικρίνουν την στάση των Βρετανών, ενώ μετά την κλιμάκωσή του και μέχρι το τέλος του οι αθηναϊκές εφημερίδες καλύπτουν καθημερινά την έκβαση του ένοπλου και διπλωματικού αγώνα. Πολιτικές αναλύσεις, ένθετα για την Κύπρο την ιστορία και τον πολιτισμό, χρονογραφήματα εμπνευσμένα από τον αγώνα της ΕΟΚΑ και σατυρικά ποιήματα κατακλύζουν όχι μόνο τις αθηναϊκές αλλά και τις περιφερειακές και τοπικές εφημερίδες σ' όλη την Ελλάδα. Στη δημόσια συζήτηση παίρνουν μέρος πολιτικοί από όλο το φάσμα του πολιτικού χώρου, δημοσιογράφοι, ακαδημαϊκοί και διανοούμενοι.⁴³

Η υπογραφή των Συμφωνιών Ζυρίχης-Λονδίνου (1959) και η ανακήρυξη της Κυπριακής Δημοκρατίας θέτει τέλος στην ταραχώδη περίοδο. Το Κυπριακό χάνει προσωρινά την εκρηκτική του σημασία και κατατάσσεται ανάμεσα στα άλλα θέματα της εξωτερικής πολιτικής. Η ειρηνική περίοδος τερματίζεται πολύ σύντομα με το ξέσπασμα των διακοινοτικών ταραχών, επαναφέροντας το ζήτημα της ένωσης στην πολιτική σκηνή. Στο διάστημα 1963-1964 το αίτημα της αποτροπής επέμβασης του ΝΑΤΟ στην Κύπρο και της απόκρουσης συμβιβαστικών σχεδίων επίλυσης του ζητήματος εναλλάσσεται με την κατάργηση του καθεστώτος των Συμφωνιών Ζυρίχης-Λονδίνου και την αναγνώριση του δικαιώματος της αυτοδιάθεσης στον κυπριακό λαό που θα οδηγούσε στην ένωση.

Ο Παπανδρέου καταγγέλλει τις συμφωνίες ως «εθνικόν έγκλημα», υποστηρίζει την ανατροπή όλων των εγγυήσεων που απέτρεπαν την ένωση, ενώ μετά την επικράτηση του στις εκλογές του Φεβρουαρίου εργάζεται για την επίτευξή της και τον έλεγχο του Μακαρίου. Η αμφίσημη συμπεριφορά του τελευταίου προκαλεί τη

⁴² Π.Παπαπολυβίου, «Η ελλαδική Αριστερά και ο Αγώνας της ΕΟΚΑ:Μια πρώτη προσέγγιση», στο Γ.Καζαμιάς- Π.Παπαπολυβίου (επιμ.), *Πενήντα χρόνια μετά την έναρξη του απελευθερωτικού αγώνα της ΕΟΚΑ. Μια ιστορική αποτίμηση*, ΣΙΜΑΕ, Λευκωσία 2006

⁴³ Ε. Χατζηβασιλείου, *Στρατηγικές του Κυπριακού: Η δεκαετία του 1950*, Πατάκη, Αθήνα 2005², σ.131 κ.εξ.

Α.Κ.Σοφοκλέους(επιμ.),*Ο αγώνας της ΕΟΚΑ στον Αθηναϊκό Τύπο*, ΙΜΜΕ Intercollege,Λευκωσία 2005
Ο Χ.Χρηστίδης παραθέτει 100 από τα 500 περίπου άρθρα που δημοσιεύτηκαν στον αθηναϊκό Τύπο κατά το διάστημα του αγώνα, ένας αριθμός που καταδεικνύει το μέγεθος του ενδιαφέροντος της κοινής γνώμης, βλ. Χ.Χρηστίδης(επιμ.), *Κυπριακοί Αντικατοπτρισμοί. Αθήνα 1955-1959. 100κειμένα Ελλήνων διανοουμένων για τον αγώνα της Κύπρου*, Λιβάνη, Αθήνα 2010

διατύπωση του δόγματος του «εθνικού κέντρου» επιφέροντας ρήξη στις σχέσεις Αθηνών-Λευκωσίας. Εκτός από την Ένωση Κέντρου, πολιτικοί ηγέτες από όλες τις πολιτικές δυνάμεις, ακόμα και από την ΕΡΕ, μεταβάλλουν την στάση τους και τάσσονται υπέρ της αναθεώρησης των συμφωνιών και της αυτοδιάθεσης της Κύπρου.

Σε αντίθεση με τις επιφυλακτικές τοποθετήσεις της κυβέρνησης Καραμανλή, την περίοδο αυτή οι κυβερνητικοί αξιωματούχοι δεν διστάζουν να λάβουν δημοσίως μια μαχητικά εθνικιστική στάση. Οι πολιτικοί, ιδίως οι προερχόμενοι από το Κέντρο και την Αριστερά εκθειάζαν την ενωτική εκστρατεία και ειδικότερα τη μαχητική συμμετοχή της νεολαίας. Ο ίδιος ο Παπανδρέου υποθάλλει την εκδήλωση του δημόσιου αισθήματος, δηλώνοντας ότι η κυβέρνηση του βρίσκεται σε «πλήρη ψυχικήν αρμονίαν» με τις εκδηλώσεις του λαού⁴⁴. Επίσης ένα νέο στοιχείο που εμφανίζεται είναι η δημόσια εκδήλωση ουδετερόφιλου ή ακόμα και φιλοσοβιετικού αισθήματος. Η απροθυμία των δυτικών συμμάχων να ικανοποιήσουν τις ελληνικές αξιώσεις στην Κύπρο εξοργίζει την κοινή γνώμη, τα αμερικανικά αισθήματα εναλλάσσονταν με επιδοκίμασιες προς τη Σοβιετική Ένωση, η οποία εμφανίζεται πρόθυμη να στηρίξει τον Μακάριο απέναντι στις πιέσεις των Δυτικών.

Την πρωτοβουλία στο θέμα των κινητοποιήσεων είχε και πάλι η νεολαία με την παρότρυνση των Ελληνοκυπρίων φοιτητών. Το Πανεπιστήμιο Αθηνών και οι διανοούμενοι έδωσαν και πάλι το στίγμα τους, αντιθέτως ο ρόλος της Εκκλησίας αυτή τη φορά δεν ήταν ανάλογος της προηγούμενης δεκαετίας. Η ΕΔΑ, η οποία βρισκόταν σε καλύτερη θέση με τη χαλάρωση των μέτρων ασφαλείας, ισχυροποίησε τη παρουσία της με τη συγκρότηση δικής της επιτροπής για τη αυτοδιάθεση των Κυπρίων. Το Κυπριακό εντάχθηκε στο γενικότερο αίτημα της για «εθνική δημοκρατική αλλαγή».

Η πολιτική κρίση του Ιουλίου του 1965 στρέφει την κοινή γνώμη προς τα εσωτερικά ζητήματα επισκιάζοντας το Κυπριακό μέχρι την επιβολή της δικτατορίας, όποτε οι σχέσεις Αθηνών-Λευκωσίας- μπαίνουν σε μια συνεχόμενη φάση αντιπαράθεσης.

⁴⁴Ι.Δ.Στεφανίδης, «Ο αλυτρωτισμός στην δεκαετία του '60» στο Α.Ρήγος, Ι.Σεφεριάδης, Ε. Χατζηβασιλείου (επιμ), *Η σύντομη δεκαετία του '60*, Καστανιώτης, Αθήνα 2008 σ.284-305

Κινηματογράφος

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, το Κυπριακό αποτελεί ένα πολιτικό ζήτημα με κοινωνικές προεκτάσεις, γεγονός που θα περίμενε κανείς ότι θα αποτυπωνόταν στον κινηματογραφικό φακό των δημιουργών, λαμβάνοντας υπόψη ότι οι τελευταίοι «συνομιλούν» με την εποχή και το κοινό τους. Παρόλα αυτά απουσιάζει, με ελάχιστες εξαιρέσεις, από τα σενάρια του ελληνικού κινηματογράφου που την περίοδο αυτή διανύει την πιο παραγωγική περίοδο της ιστορίας του. Η αιτία δεν μπορεί παρά να αναζητηθεί στις οικονομικές και πολιτιστικές συνθήκες που διαμορφώνουν την κινηματογραφική παραγωγή της κάθε χώρας όσο και στις ιδιόμορφες πολιτικοκοινωνικές συνθήκες που επικρατούν την συγκεκριμένη περίοδο στην Ελλάδα και καθορίζουν κάθε δράση του επίσημου και μη βίου της χώρας.

Η μετεμφυλιακή περίοδος στην Ελλάδα ξεκινά με την άνοδο της Δεξιάς στην εξουσία που έχει ως πρωταρχικό στόχο, για την εξασφάλιση της μακρόχρονης βιωσιμότητας και νομιμοποίησης του καθεστώτος της, τον απόλυτο έλεγχο του κρατικού μηχανισμού, ταυτόχρονα με την «από-ΕΑΜοποίηση» του πληθυσμού. Κατασταλτικοί και ιδεολογικοί μηχανισμοί συγκεντρώνουν όλο και περισσότερο την εξουσία στα χέρια τους, αναλαμβάνοντας την διαπαιδαγώγηση του πληθυσμού στη βάση ενός παρωχημένου εθνικιστικού αξιώματος. Η λήθη του πρωταγωνιστικού ρόλου του ΕΑΜ και η απεμπλοκή των λαϊκών μαζών από την ιδεολογική του κληρονομιά κατέχει σημαντική θέση στις πολιτικές αποφάσεις που ακολουθήθηκαν. Ο εμφύλιος πόλεμος θεσμοποιεί την ιδεολογική και πολιτική πόλωση, οριοθετώντας όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής, μέχρι και το 1974.⁴⁵

Ο χώρος του κινηματογράφου, λόγω της τεράστιας απήχησης του στο κοινό αλλά και της ενασχόλησης του με αυτόν ατόμων αριστερών πεποιθήσεων αποκλεισμένων από το δημόσιο τομέα, προσελκύει τον κρατικό έλεγχο που τον θέτει υπό τον κλοιό της λογοκρισίας.

Το Σύνταγμα του 1952 διατηρεί το νόμο του 1927, σύμφωνα με τον οποίο ο κινηματογράφος «εν όψει της ασύγκριτα ευρύτερης απήχησης και επιρροής του στους νέους» εξαιρείται από τις προστατευτικές για τον Τύπο διατάξεις. Παράλληλα ο κατοχικός νόμος 1108/42, που παραμένει σε ισχύ μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '60, παραχωρεί απεριόριστες εξουσίες στην Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών που ασκεί ασφυκτικό προληπτικό και κατασταλτικό

⁴⁵ Κ. Τσουκαλάς, *Κράτος. Κοινωνία. Εργασία στη Μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεμέλιο Αθήνα 1987, σ.17,30

έλεγχο σε όλα τα στάδια της παραγωγής, στο σενάριο, στους συμμετέχοντες, στη λήψη σκηνών και στο τελικό προϊόν. Η επιτροπή δύναται να απαγορεύσει τη δημόσια προβολή μιας ταινίας σε όλη την επικράτεια ή σε ορισμένες περιφέρειες του κράτους, να αφαιρέσει σκηνές, να αλλάξει τον τίτλο της ταινίας «εάν κατά την κρίση της υπάρχουν εν αυτή στοιχεία επιλήψιμα, δυνάμενα να επιδράσουν επιβλαβώς εις την νεότητα ή να επιφέρουν διατάραξιν της δημόσιας τάξεως ή εφ'όσον προπαγανδίσουν ανατρεπτικής θεωρίας δυσφημούν την χώρα μας από απόψεως εθνικιστικής ή τουριστικής ή καθ' οιονδήποτε τρόπο υπονομεύουν τας υγιείς κοινωνικάς παραδόσεις του ελληνικού λαού ή καθάπτονται της χριστιανικής θρησκείας».⁴⁶ Η ίδια διάταξη επαναλαμβάνεται τόσο στα δικτατορικά Συντάγματα του 1968 και 1973 όσο και στο Σύνταγμα του 1975. Το 1961 θεσπίζεται το πρώτο διάταγμα για την ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας, το οποίο αναφέρεται λεπτομερώς στη σύσταση των επιτροπών ελέγχου, στους φορολογικούς συντελεστές, αλλά και στις οικονομικές και γραφειοκρατικές διευκολύνσεις που παρέχει στις πολυεθνικές εταιρείες, γεγονός που περισσότερο πλήττει παρά ενισχύει την ακατάρτιστη κινηματογραφική παραγωγή. Ο νόμος 140/67 εκθέτει τον τρόπο χαρακτηρισμού των κινηματογραφικών ταινιών ως κατάλληλων ή ακατάλληλων, επηρεάζοντας άμεσα την εισπρακτική πορεία μιας ταινίας.⁴⁷ Η επιβολή σκληρής λογοκρισίας καθιστά απαγορευτική οποιαδήποτε αναφορά στα επίμαχα ιστορικά θέματα πολύ περισσότερο σε ζητήματα επικαιρότητας. Αυτό έχει ως επακόλουθο την αυτολογοκρισία των δημιουργών, οι οποίοι αποφεύγουν να ασχοληθούν με επικίνδυνα θέματα ή τα πραγματεύονται μέσα από ένα καμουφλαρισμένο λόγο. Δεν εξοβελίζεται μόνο το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν αλλά και οποιοδήποτε σενάριο που θίγει την επίσημη άποψη για τα κοινωνικά δρώμενα της χώρας. (πχ. *Η Συνοικία το όνειρο*, (σκην.Αλ.Αλεξανδράκη,1961) απαγορεύθηκε ως δυσφημούσα την εικόνα της χώρας). Το Κυπριακό σίγουρα δεν έχει τη βαρύνουσα ιστορική σημασία της Κατοχής-Αντίστασης και του Εμφυλίου. Μια ταινία όμως που θα έθιγε το ρόλο της ελληνικής ή συμμαχικής πολιτικής θα μπορούσε να επισύρει επάνω της τους σκοπέλους της λογοκρισίας.

⁴⁶ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τΑ', Αιγόκερω 1999¹, σ.54

⁴⁷ Χ. Σωτηροπούλου, *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-οικονομική κατάσταση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1989, σ.46- 47

Παράλληλα με την θεσμοποιημένη λογοκρισία η *δρώσα τρομοκρατία*⁴⁸ που εκδηλώνεται σε καθημερινό επίπεδο δεν αφήνει κανένα περιθώριο παρέκκλισης από την κυρίαρχη πολιτική. Ο μηχανισμός των έκτακτων μέτρων που θεσπίστηκαν κατά τον εμφύλιο εναντίον της Αριστεράς διατηρούνται σε ισχύ και ενισχύονται μετά το 1958 χτυπώντας κάθε αντιφρονούντα. Η λειτουργία των τόπων εξορίας, η εδραίωση της αστυνομικής καταπίεσης, η αυξανόμενη δράση της μυστικής αστυνομίας με το νόμο περί κατασκοπείας και η θεσμοποίηση των «πιστοποιητικών κοινωνικών φρονημάτων» που επεκτείνονται σε όλη την οικογένεια σε ημικληρονομική βάση, συγκροτούν τους θεσμούς του καταπιεστικού καθεστώτος διαμορφώνοντας ένα ασφυκτικό και απειλητικό κλίμα μέσα στο οποίο η έκφραση ενός ανατρεπτικού λόγου προδιαγράφει όχι μόνο την οικονομική καταστροφή του παραγωγού αλλά και την ατομική του 'αυτοκτονία'.⁴⁹

Στο οικονομικό πεδίο, η κατάσταση είναι εξίσου αποθαρρυντική. Το κράτος επιβάλλει στις ταινίες υψηλή φορολογία, τα έσοδα από την οποία δεν επενδύονται στην ανάπτυξη μιας εθνικής κινηματογραφίας, αλλά επιδοτούν άλλα θεάματα, ενώ παράλληλα λειτουργούν αποτρεπτικά για μια μακρόχρονη ιδιωτική επένδυση. Η απουσία χρηματοδότησης νέων σκηνοθετών, οι οποίοι θα μπορούσαν να καταθέσουν αξιόλογες ταινίες, ευνοεί τους μεγάλους παραγωγούς που αρκούνται στα φθηνά και κακόγουστα έργα. Και ενώ η κρατική πολιτική στο σύνολό της λειτουργεί αποτρεπτικά για την ανάπτυξη της κινηματογραφίας, διαπιστώνει κανείς ότι ο ελληνικός κινηματογράφος ακολουθεί μια σταθερά ανοδική πορεία, που κορυφώνεται στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60, και διαρκεί για μια δεκαετία περίπου, καταγράφοντας αξιοσημείωτη για τα ελληνικά δεδομένα παραγωγή ταινιών.

Η εσωτερική μετανάστευση προς τα αστικά κέντρα που ξεκίνησε κατά τον εμφύλιο παίρνει μαζικό χαρακτήρα στη διάρκεια της επόμενης δεκαετίας με το μεγαλύτερο ποσοστό να καταλήγει στις συνοικίες και τα περίχωρα της Αθήνας και του Πειραιά. Τα νέα κοινωνικά στρώματα, χαμηλόμισθα και αναλφάβητα στο μεγαλύτερο ποσοστό τους, αναζητούν νέα καταναλωτικά πρότυπα και κοινωνικές

⁴⁸N. Κολοβός, «'1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία' Ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας- Αντίση του «αθώου» εμπορικού κινηματογράφου, ένα παράδοξο», στο Επιστημονικό Συμπόσιο, *1949-1967 Η Εκρηκτική Εικοσαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2000, σ156

⁴⁹ Αποκαλυπτική του κλίματος που επικρατεί είναι η μαρτυρία του Φίνου στο Ντίνο Δημόπουλο όταν ο τελευταίος του πρότεινε το 1952 ένα σενάριο εμπνευσμένο από τον Εμφύλιο«...και να μου το αφήσει η λογοκρισία, που δεν θα μου το αφήσει, σε ποιο μαγαζί να την βάλω; Ποιος θα τολμήσει να παίξει μια τέτοια ταινία. Θα του σπάσουν τις βιτρίνες, θα βάλουν φωτιά να του κάψουν την αίθουσα, μπόμπα θα ρίξουν να τον αφανίσουν...», παρατίθεται στο Γ. Σολδάτος, ό.π,σ

πρακτικές που θα τους έδιναν τη δυνατότητα να ενσωματωθούν στο αστικό περιβάλλον. Το πολυπληθές αυτό κοινό βρίσκει στον κινηματογράφο ένα φθινόψυχαγωγικό μέσο που του προσφέρει ευχάριστα και εύκολα κατανοητά έργα. Ενδεικτικό της κατάστασης είναι το γεγονός ότι ο μεγάλος όγκος εισιτηρίων της περιόδου πραγματοποιείται στη β' προβολή, που αριθμεί τριπλάσιο αριθμό κοινού από αυτό του κέντρου.⁵⁰

Η δεκαετία του 1950 ξεκινά με δύο ταινίες, η πορεία των οποίων διαμορφώνει τις μετέπειτα επιλογές των παραγωγών. Η ταινία του Γ. Τσαβέλλα, *Ο Μεθύστακας* πραγματοποιώντας ρεκόρ εισιτηρίων στην Α' προβολή *λειτουργεί καταλυτικά για την επιβολή τόσο του κινηματογράφου σαν λαϊκού θεάματος των πόλεων όσο και του είδους του κοινωνικού μελοδράματος.*⁵¹ Στον αντίποδα του Τσαβέλλα, ο Γρηγορίου γυρίζει την πρώτη ελληνική νεορεαλιστική ταινία το *Πικρό Ψωμί* και την επόμενη χρονιά ο Σ.Τατασόπουλος τη *Μαύρη Γη*. Η αρνητική αντίδραση του κοινού, ανίκανου να εκτιμήσει την καλλιτεχνική αξία τέτοιων έργων, ανακόπτει την εξέλιξη ενός ποιοτικού κινηματογράφου, αναγκάζοντας τους σκηνοθέτες να επιστρέψουν στη παραγωγή μελοδραματικών ταινιών.

Την έλλειψη καλλιτεχνικής παιδείας που διακατέχει το κοινό συχνά την επικαλούνται οι παραγωγοί για να δικαιολογήσουν την αισθητική και σεναριακή φτώχεια των έργων τους. Η πολιτιστική και πνευματική παρακμή αποτελεί γενικότερο χαρακτηριστικό της περιόδου, στην οποία ο ρόλος των διανοουμένων δεν είναι καθόλου αμελητέος. Οι τελευταίοι, όσοι δεν εξορίστηκαν, επιλέγουν είτε την άμεση ή έμμεση συνεργασία με το κράτος είτε τη σιωπή ή αυτολογοκρισία. Η απουσία ενός εναλλακτικού ιδεολογικού λόγου και κριτικής απέναντι στα σοβαρά κοινωνικά προβλήματα από τους διανοούμενους ενισχύει τη διείσδυση της επίσημης ιδεολογίας στις μάζες.⁵² Δίπλα σε αυτό πρέπει να προστεθεί η επιθυμία του κοινού να ξεχάσει με κάθε τρόπο τα βάσανα και τις ταλαιπωρίες που πρόσφατου παρελθόντος βλέποντας ανώδυνα και διασκεδαστικά έργα.⁵³

Χαρακτηριστικό στοιχείο της ελληνικής κινηματογραφικής βιοτεχνίας αποτελεί η δημιουργία των *ειδών* με κυρίαρχα το μελό, την κωμωδία και την ορεινή περιπέτεια. Η κωμωδία, η οποία κατατάσσεται πρώτη στις προτιμήσεις του κοινού,

⁵⁰ Χ. Σωτηροπούλου, ό.π, σ.60

⁵¹ Γ.Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967).Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Finatec ΑΕ, Αθήνα 2001, σ.145

⁵² Κ.Τσουκαλάς, ό.π, σ.38-39

⁵³ Α.Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα 1980, σ.274

και τα υποείδη της συσχετίζονται άμεσα με τις οπερέτες, τη μουσική επιθεώρηση και τις θεατρικές κωμωδίες της εποχής. Το μελό αποτελεί μεταγραφή του αισθητικού λαϊκού μυθιστορήματος διατηρώντας την αφηγηματική του δομή και τον τρόπο εκτύλιξης της πλοκής. Μια σειρά ηθοποιών τυποποιείται και καθιερώνεται πάνω στους ρόλους της παραστρατημένης παρθένας, του εξώγαμου παιδιού και της δυστυχημένης μάνας. Τέλος οι ταινίες ορεινής περιπέτειας βασισμένες στο ληστρικό μυθιστόρημα του οποίου ακολουθούν πιστά τόσο το περιεχόμενο όσο και την πλοκή τοποθετεί τη δράση ανάμεσα στον αστικό και αγροτικό χώρο.⁵⁴ Η άμεση καταβολή των ειδών με τα υπόλοιπα λαϊκά θεάματα της εποχής «συνέβαλε στη διαμόρφωση συνέχειας, τόσο στο τρόπο όρασης όσο και στις θεματικές και αφηγηματικές στρατηγικές μεγάλου όγκου των ταινιών»⁵⁵ κυρίως κατά τη δεκαετία του '50. Η επόμενη δεκαετία διακρίνεται για την βιομηχανική τυποποίηση του κινηματογραφικού προϊόντος μέσω των μεγάλων studios και για την εμφάνιση νέων πρωταγωνιστών (Α.Βουγιουκλάκη, Ρ.Βλαχοπούλου, Α.Κωνσταντάρας, Τ.Καρέζη, Δ.Παπαμιχαήλ, Ν.Ξανθόπουλος, κ.α), που παρά την προϋπηρεσία τους στο θέατρο, αναδεικνύονται σε κινηματογραφικούς αστέρες. Οι δυνατότητες που προσφέρουν οι νέοι ηθοποιοί σε συνδυασμό με την οικονομική ανάπτυξη, την εισβολή του δυτικού τρόπου ζωής, την υιοθέτηση μικροαστικών προτύπων από τα παραδοσιακά στρώματα συντελούν στην εμφάνιση νέων ειδών, φαρσοκωμωδία, κομεντί, μιούζικαλ, και στην αλλαγή της θεματολογίας τους. Τα είδη του εμπορικού κινηματογράφου *λειτούργησαν κατευναστικά, δημιουργώντας μια βολική θέση για τον θεατή και «φυσικοποιώντας» την κοινωνική τάξη*⁵⁶, διαδραμάτισαν με τη σειρά τους σημαντικό ρόλο στην εμπέδωση της ιδεολογίας.

Μέσα σε μία ταινία των ειδών, στην κομεντί του Ντίνου Δημόπουλου *Στουρνάρα 288* (1959) εμφανίζεται μια έμμεση αναφορά στα γεγονότα που συγκλονίζουν την Αθήνα με αφορμή το Κυπριακό κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '50. Το κοινότυπο όμως σενάριό της, η πλοκή και η παρουσία ενός καθαρά κωμικού ηθοποιού στο ρόλο του Κύπριου, εξουδετερώνει το μήνυμα της ταινίας. Οι θεατές δεν παρακολουθούν παρά μια ευχάριστη κομεντί με αίσιο τέλος. (η ταινία αναλύεται στο γ' μέρος)

⁵⁴ Χ.Δερμεντζόπουλος, «Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος», *Ουτοπία 90*, (Μάιος-Ιούνιος 2010), σ.146-148 και Γ.Σολδάτος, ό.π, σ.80-85

⁵⁵ Γ.Αθανασάτου, ό.π, σ.123

⁵⁶ Μ. Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2001, σ.101

Καθώς οι θεατές έλκονται από τις ταινίες που δείχνουν «αυτά που ξέρουν και αυτά που έχουν συνηθίσει»⁵⁷ ανατροφοδοτούν το κύκλωμα παραγωγής, το οποίο διογκώνεται υπερβολικά από την εισροή ενός μεγάλου αριθμού καιροσκόπων προερχόμενων από επαγγελματικούς χώρους άσχετους με το χώρο του κινηματογράφου (από τραπεζίτες μέχρι κρεοπώληδες) με χαμηλό έως ανύπαρκτο καλλιτεχνικό και γενικότερα πολιτιστικό επίπεδο, που σπεύδουν να επενδύσουν με μοναδικό ενδιαφέρον το εύκολο και πρόσκαιρο κέρδος. Οι παραγωγοί προκειμένου να εξασφαλίσουν την επιτυχία της ταινίας καταφεύγουν σε δοκιμασμένες συνταγές ελέγχοντας παράλληλα όλους εμπλεκόμενους φορείς της παραγωγής. Και όταν ακόμη συνεργάζονται με ταλαντούχους σκηνοθέτες, εξακολουθούν να έχουν τον τελευταίο λόγο για το τελικό προϊόν. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 παράγονται κατά μέσο όρο 15 ταινίες ετησίως, ακολουθώντας μια ομαλή αύξηση φθάνει στις 58 στην αρχή της επόμενης δεκαετίας για να εκτοξευθεί στο αξιοσημείωτο και αξεπέραστο ποσοστό των 110 ταινιών κατά μέσο όρο στο διάστημα 1965-1975 καταγράφοντας παγκόσμιο ρεκόρ εισιτηρίων αναλογικά με τον πληθυσμό, ενώ στον ευρωπαϊκό χώρο έχει ήδη συντελεστεί η παρακμή του χώρου. Στη «χρυσή εποχή» του ελληνικού κινηματογράφου κάνουν την εμφάνιση τους 234 εταιρείες παραγωγής, (μέχρι τη δεκαετία του '50 υπήρχαν μόνο δεκατρείς) εκ των οποίων μόνο τρεις (Φίνος Φιλμ, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος και Τζέμς Πάρις) κατορθώνουν να καθιερωθούν στο χώρο προβάλλοντας σημαντικό και συστηματικό αριθμό ταινιών, ενώ περισσότερες από τις μισές ιδρύονται για την παραγωγή μίας μόνο ταινίας και μετά διαλύονται ή αδρανοποιούνται.⁵⁸ Η εμπορική λογοκρισία, που δρα στο όνομα των οικονομικών συμφερόντων, ακρωτηριάζει την καλλιτεχνική και ποιοτική βελτίωση του χώρου.

Στο παράλληλο κύκλωμα εμφανίζονται στα μέσα της δεκαετία του '60 νέοι δημιουργοί οι οποίοι παρουσιάζουν ένα διαφορετικό, πιο κοινωνικό κινηματογράφο. Το κλίμα φιλελευθερισμού και ανανέωσης που επικρατεί με την άνοδο της Ένωσης Κέντρου δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις για τη δημιουργία έργων με κοινωνικοπολιτική συνείδηση. Οι ταινίες *Πρόσωπο με πρόσωπό* του Ροβήρου Μανθούλη, *Μέχρι το πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού, *Εκδρομή* του Τ. Κανελλόπουλου και *Με τη λάμψη στα μάτια* του Π. Γλυκοφρύδη, αποτελούν τον καταλύτη για την

⁵⁷ Σ. Δημητρίου, «Ο κινηματογράφος ως υποκείμενο και ως αντικείμενο της ιστορίας», *Διαβάζω* 266, σ.20

⁵⁸ Χ. Σωτηροπούλου, ό.π.,σ.84 και

Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αιγόκερω, Αθήνα 1979, πίνακες εισιτηρίων

παρουσία ενός πιο προσωπικού και καλλιτεχνικού κινηματογράφου στις αρχές της επόμενης δεκαετίας.

Μέσα στο κλίμα ανάπτυξης των πολεμικών ταινιών που σημειώνεται κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, εντοπίζονται δύο αναφορές στον αγώνα της ΕΟΚΑ, ενώ προηγείται άλλη μια στη σεζόν 1964/65. Η ταινία *Η Κύπρος στις φλόγες*, (παραγωγή Νίκου Δημόπουλου, σενάριο-σκηνοθεσία Ερρίκου Θαλασσινού) πραγματεύεται τη σχέση μιας Ελληνοκύπριας με έναν Τουρκοκύπριο στην έναρξη του αγώνα της ΕΟΚΑ. Με τις πρώτες συγκρούσεις ανάμεσα στους Ελληνοκύπριους και τους Άγγλους κατακτητές, οι Τουρκοκύπριοι απέχουν από κάθε ενέργεια. Έτσι το ειδύλλιο των δύο νέων διαλύεται και τη θέση του παίρνει αποκλειστικά ο αγώνας για την ελευθερία. Η ταινία σημειώνει παταγώδη αποτυχία (κατατάσσεται 74^η από 93 ταινίες, 50.391 εισιτήρια). Στη ταινία του Κώστα Ασημακόπουλου *Μπροστά στην Αγχόνη ή Μια σφαίρα για μένα*. (1967-68) η πρώτη ιστορία εξαντλείται στη σύλληψη ενός αγωνιστή (τον ενσαρκώνει ο Πέτρος Φυσούν), στην παρουσία των σαμποτέρ και της δραματική φιγούρας της μάνας. Στην επόμενη ένας αγωνιστής ερωτεύεται μια καλόγρια ενώ στη τρίτη μια τίμια μάνα που παριστάνει την ερωμένη ενός Άγγλου αξιωματικού για το καλό του αγώνα κατηγορείται ως προδότρια από το παιδί της. Στο τέλος η αλήθεια αποκαθίσταται και το παιδί περιφέρει με καμάρι την μητέρα του εν μέσω ιστορικών επικαίρων και σκηνοθετημένων σκηνών.⁵⁹ Η τρίτη ταινία είναι η σπονδυλωτή ταινία των αδελφών Καμπανέλλη *Το κανόνι και το αηδόνι* (1968-69). Στη δεύτερη ιστορία «Ο κρυφός αρραβώνας» υπάρχει σαν φόντο ο κυπριακός αγώνας στο τέλος της δεκαετίας του '50. Μια κοπέλα ακολουθεί και παντρεύεται στην παρανομία έναν Κύπριο αγωνιστή – αναφορά στον Γρηγόρη Αυξεντίου – περνάει μαζί του την πρώτη νύχτα του γάμου και μετά τον χάνει για πάντα μέσα στη ροή της Ιστορίας. Η ταινία παρά το γεγονός ότι κερδίζει το βραβείο σεναρίου και καλύτερης ταινίας από κριτικούς στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης της χρονιάς, αφήνει αδιάφορους τους θεατές (κόβει 24.309 εισιτήρια, κατατάσσεται 92^η από 106 ταινίες).⁶⁰ Επίσης την ίδια χρονιά προβάλλεται η κινηματογραφική διασκευή του θεατρικού του Αλέξη Πάρνη, *Το νησί της Αφροδίτης* από το Γ. Σκαλενάκη.⁶¹ Σε όλες τις ταινίες το θέμα εντάσσεται μέσα σε μελοδραματικές περιπέτειες, στρατηγική που εφαρμόζεται κατά κόρον στα έργα της περιόδου με αναφορές σε ιστορικά γεγονότα, χωρίς να θίγουν την

⁵⁹ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τβ' (1967-1990), Αιγόκερως 1999^η, σ.12

⁶⁰ ό.π., σ.20

⁶¹ Οι τρεις πρώτες ταινίες δεν μελετώνται στο γ' μέρος καθώς δεν υπάρχει διαθέσιμο αντίγραφο τους.

βαθύτερη πολιτικοκοινωνική διάσταση του ζητήματος. Η ανταπόκριση του κοινού καταδεικνύει τις προτιμήσεις του, και λειτουργεί και σε αυτή την περίπτωση αποτρεπτικά για τους δημιουργούς.

Στις αρχές της δεκαετίας του '70 παράλληλα με τον εμπορικό κινηματογράφο αρχίζει να αναδύεται ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Η έλευση της τηλεόρασης, η ανικανότητα των παραγωγών να προσαρμοστούν στα νέα δεδομένα, η ανυπαρξία κρατικής μέριμνας για ενίσχυση και μακροπρόθεσμη οργάνωση και ο κορεσμός του κοινού οδηγούν στην κατακόρυφη μείωση των εισιτηρίων και εντέλει στην κατάρρευση του παλιού εμπορικού κινηματογράφου. Η τηλεόραση προσφέροντας τα ίδια ευχάριστα και εύπεπτα θεάματα καθλώνει μπροστά στις οθόνες της τους θεατές της β' προβολής. Σκηνοθέτες, ηθοποιοί και κοινό μετακομίζουν στη μικρή οθόνη. Το κοινό που παραμένει πιστό στη μεγάλη οθόνη, προέρχεται από τη α' προβολή, είναι περισσότερο ενημερωμένο και αναζητά ποιοτικά και πολιτικοποιημένα έργα. *Η επιτυχία νομιμοποιεί και κατά συνέπεια αποπολιτικοποιεί.*⁶² Η πολιτική ταινία δεν μπορεί παρά να αρνηθεί την έννοια της επιτυχίας. Οι νέοι σκηνοθέτες αδιαφορώντας για την εισπρακτική πορεία απορρίπτουν το ρεαλιστικό κείμενο καταθέτοντας πρωτοποριακά έργα που απαιτούν την ενεργητική συμμετοχή των θεατών, προσεγγίζοντας τον κινηματογράφο του auteur. Ο ΝΕΚ καταγγέλλει τόσο το σύστημα παραγωγής και διανομής του παλιού κινηματογράφου με το πρωταρχικό ρόλο του παραγωγού όσο και την ιδεολογία που αναπαράγει. Η περίοδος σηματοδοτείται από την «προβολή του πολιτικού στοιχείου».⁶³ Η απουσία του πρόσφατου παρελθόντος αποκαθίσταται, τα ιστορικά γεγονότα που σημάδεψαν τη χώρα με κυριότερο τον εμφύλιο πόλεμο κυριαρχούν στην θεματολογία των δημιουργών.

Τα γεγονότα του Ιουλίου του 1974 επαναφέρουν το Κυπριακό στην πρώτη γραμμή του ενδιαφέροντος της κοινής γνώμης. Ο κυπριακής καταγωγής σκηνοθέτης Μ. Κακογιάννης γυρίζει το ντοκιμαντέρ *Απίλας '74*, στο οποίο καταθέτουν τη μαρτυρία τους τόσο πολιτικά πρόσωπα, ο Αρχιεπίσκοπος Μακάριος, ο πραξικοπηματίας Νίκος Σαμψών, άνθρωποι της ΕΟΚΑ Β', όσο και άτομα που έχουν πληγεί, πρόσφυγες, μητέρες των αγνοουμένων και πρώην αιχμάλωτοι του πολέμου. Το ενδιαφέρον του ελληνικού λαού για την κυπριακή τραγωδία χαρίζει στο ντοκιμαντέρ τη πρώτη θέση στον πίνακα εισιτηρίων σε Αθήνα-Πειραιά και προάστια

⁶² Zimmer, ό.π, σ.67

⁶³ Μητροπούλου, ό.π, σ.274

(103.856εισιτήρια), ενώ την επόμενη σεζόν η ταινία του Κ.Δημητρίου *Δολοφονήστε το Μακάριο*, δεν καταφέρνει να συγκεντρώσει το ίδιο ενδιαφέρον. (κόβει μόλις 35.703 εισιτήρια).⁶⁴ Μετά τη δεύτερη εισβολή και ο Ν.Κουνδούρος επισκέπτεται την Κύπρο και πραγματοποιεί ένα μικρής διάρκειας ντοκιμαντέρ, για το οποίο όμως δεν υπάρχουν πληροφορίες για τη προβολή του.

Το *Αττίλας '74* αποτελεί μια μεμονωμένη εξαίρεση χωρίς συνέχεια, μέχρι το 2009 οπότε ο Β.Μαζωμένος γυρίζει την ταινία *Guilt* (μελετάται στο γ' μέρος). Εκτός από τον εμφύλιο που μονοπωλεί το ενδιαφέρον των δημιουργών, τα τετελεσμένα της τουρκικής εισβολής κλονίζουν και πάλι τις εύθραυστες σχέσεις των δύο γειτονικών κρατών δημιουργώντας ένα ευαίσθητο κλίμα. Η αναφορά σε ελληνοτουρκικά ζητήματα καθίσταται απαγορευτική. Τις κυρώσεις της λογοκρισίας εισπράττει τέσσερα χρόνια μετά η ταινία του Κούνδουρου *1922*, στην οποία το Υπουργείο Εξωτερικών, έπειτα από τουρκικές αντιδράσεις, απαγορεύει την προβολή τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό. Η ταινία προβάλλεται μετά την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία συγκεντρώνοντας την επιδοκιμασία του κοινού και της κριτικής.⁶⁵ Από το 1974 και μετά όμως αναπτύσσεται πλέον ο κυπριακός κινηματογράφος, ο οποίος αποτυπώνει μέσα από το δικό του φακό την κυπριακή ιστορία.

⁶⁴ Γ.Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αιγόκερω, Αθήνα 1979, πίνακες εισιτηρίων σ.291

⁶⁵ Κομνηνού, ό.π, σ.175

Κυπριακός κινηματογράφος

Παρά την γρήγορη διάδοση του σε παγκόσμια κλίμακα από την εμφάνιση του, ο κινηματογράφος παραμένει άγνωστος στο κυπριακό κοινό μέχρι τις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα. Η Κύπρος, όντας απομακρυσμένη επαρχία της οθωμανικής αυτοκρατορίας επί τρεις περίπου αιώνες, αποτελεί μια αγροτική περιοχή με έντονες τις φεουδαρχικές δομές και μια κλειστή και βαθιά συντηρητική κοινωνία. Αποκομμένη από τα εκβιομηχανισμένα και πολιτιστικά κέντρα της Ευρώπης καθυστερεί να υποδεχθεί την νέα ανακάλυψη και ακόμη περισσότερο να αναπτύξει τη δική της κινηματογραφική παραγωγή.

Οι Βρετανοί παραλαμβάνοντας το 1878 το νησί, που διαβεί σε συνθήκες οικονομικού μεσαίωνα με έντονο το ρόλο της Εκκλησίας σε όλες τις δομές της κοινωνίας, επιδίδονται σε μια προσπάθεια συγκρότησης ενός κράτους δικαίου, περιορίζοντας εν μέρει την εξουσία της εκκλησίας στον τομέα της διοίκησης και της δικαιοσύνης. Το 1881 ο πληθυσμός ανέρχεται στις 185,630 με το μεγαλύτερο ποσοστό να ζει στην ύπαιθρο και να παραμένει αναλφάβητο. Οι πρώτες μεταρρυθμίσεις της Βρετανικής κυβέρνησης, όπως η μείωση των φόρων και η εισαγωγή σύγχρονων μεθόδων καλλιέργειας συμβάλουν στην αύξηση των εξαγωγών αγροτικών προϊόντων, κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα, βελτιώνοντας τη δυσχερή θέση των αγροτών. Στο διάστημα 1926-1932 ο κυβερνήτης Στόρρς προχωρεί σε ένα εκτεταμένο αναπτυξιακό πρόγραμμα, το οποίο καλύπτει βασικές υποδομές και ανάγκες του πληθυσμού και αναβαθμίζει το σύστημα δημόσιας υγείας, καλυτερεύοντας τις συνθήκες διαβίωσης με αποτέλεσμα τη σταθερή αύξηση του πληθυσμού από το 11,98% το 1931 στο 28,1% το 1946. Παράλληλα η αύξηση των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων και η αναδιοργάνωση του εκπαιδευτικού συστήματος ανεβάζουν σημαντικά τον εγγράμματο πληθυσμό. Το 1911 το 25% γνωρίζει γραφή και ανάγνωση ενώ μια δεκαετία αργότερα το ποσοστό ανέρχεται στο 35%. Το 1927 ο Στόρρς πετυχαίνει μια αναμφισβήτητα σημαντική και ελπιδοφόρα ενέργεια, την κατάργηση του φόρου υποτελείας, ο οποίος αποτελούσε μέχρι τότε ανασταλτικό παράγοντα για την οποιαδήποτε οικονομική ανάπτυξη του νησιού, καθώς απορροφούσε το μεγαλύτερο ποσοστό του εθνικού εισοδήματος. Και μετά την κατάργηση όμως η βρετανική κυβέρνηση συνεχίζει να εισπράττει το πλεόνασμα,

καταδικάζοντας το νησί σε υπανάπτυξη και μαρασμό.⁶⁶ Το 1934 οι *Times* του Λονδίνου χαρακτηρίζουν την Κύπρο ως η «*Σταχτοπούτα της Βρετανικής Αυτοκρατορίας*», άποψη που συμμερίζεται και το Υπουργείο Αποικιών τέσσερα χρόνια αργότερα, αναφέροντας σε έκθεση του ότι: «*Η Κύπρος είναι η Σταχτοπούτα της βρετανικής αυτοκρατορίας, παρόλο που βρίσκεται υπό βρετανική διοίκηση εδώ και εξήντα περίπου χρόνια, είναι πολύ πίσω στην εξέλιξη σε σύγκριση με άλλες αποικίες. Η Κύπρος είναι η μόνη αποικία για την οποία μπορεί να ειπωθεί ότι η βρετανική κυβέρνηση όχι μόνον απέτυχε να της δώσει κάποιου είδους οικονομική υποστήριξη, αλλά και απέσπασε από αυτήν ένα βαρύ φόρο, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε για να συνδράμουμε τον Βρετανό φορολογούμενο*».⁶⁷ Παράλληλα με τον αγροτικό κόσμο, η εργατική τάξη διαβεί στις παρυφές των πόλων σε εξίσου αξιοθρήνητες συνθήκες. Στο κέντρο κατοικεί ένα μικρό ποσοστό του υπαλληλικού προσωπικού, η αριθμητικά περιορισμένη αστική τάξη, η οποία είτε δραστηριοποιείται στο εμπόριο είτε καταλαμβάνει ανώτερες θέσεις στη δημόσια διοίκηση, καθώς και οι Βρετανοί αξιωματούχοι και δημόσιοι υπάλληλοι. Οι πόλεις, σε πλήρη αντίθεση με τον αγροτικό χώρο, έχουν δυτικό χαρακτήρα καθώς η αστική τάξη υιοθετεί σταδιακά τα ευρωπαϊκά πρότυπα.

Η βρετανική κατάκτηση μπορεί να μην κατάφερε να αλλοιώσει τη γενική εικόνα στο εσωτερικό, αναμφισβήτητα όμως αποτέλεσε το εισιτήριο για την επανένταξη της Κύπρου στη διεθνή οικονομία και στο δυτικό κόσμο γενικότερα. Μεταξύ 1878 και 1925 το εξωτερικό εμπόριο της Κύπρου διογκώνεται κατά ποσοστό 560%. Οι Κύπριοι έμποροι εκτός από τις σύγχρονες μεθόδους παραγωγής και εμπορευματικής οργάνωσης, εισάγουν νέες ιδέες, αντιλήψεις και τρόπους συμπεριφοράς που σταδιακά κατακλύζουν τον κυπριακό χώρο.⁶⁸

Ο Νίκος Κυπριανού, γιος του εμπόρου Μιχαήλ Κυπριανού, είναι ο άνθρωπος που γνωρίζει στο κυπριακό κοινό την τέχνη του κινηματογράφου. Το 1913 φέρνει από το Παρίσι την πρώτη επαγγελματική μηχανή προβολής της εταιρείας Pathé και τα ηλεκτροπαραγωγικά μηχανήματα του οίκου Αστέρ, πραγματοποιώντας την πρώτη δημόσια προβολή στο Sun Hall της Λάρνακας. Την επόμενη χρονιά, ακολουθώντας

⁶⁶ Για τις μεταρρυθμίσεις της πρώτης περιόδου της βρετανικής διοίκησης καθώς και της περιόδου Ρόναλντ Στορρς, βλ. Χάιντς Α. Ρίχτερ, *Ιστορία της Κύπρου*, τΑ', 1878-1949, (μτφ. Κώστας Σαρρόπουλος), Βιβλιοπωλείο της «Εστίας» Αθήνα 2007, σ.87-145 και 322-364 αντίστοιχα.

⁶⁷ ό.π, σ.614

⁶⁸ Πρόδρομος Προδρόμου, «Οικονομική ανάπτυξη, κοινωνικός μετασχηματισμός και ιδεολογία μετά το 1974» στο Νίκος Περισιτιάνης-Γιώργος Τσαγγαράς, *Ανατομία μιας μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974. Κοινωνία, οικονομία, πολιτική, πολιτισμός*, Εκδόσεις Intercollege, Λευκωσία, 1992, σ.83

τα ευρωπαϊκά πρότυπα, μεταβάλλει διαδοχικά τις θεατρικές αίθουσες των μεγαλύτερων πόλεων σε κινηματογραφικές· στην Λευκωσία νοικιάζει το «Θέατρο Παπαδοπούλου» ενώ για τις θερινές προβολές χρησιμοποιεί το καφενείο «Ακρόπολις», στην Λεμεσό το «Θέατρο Χατζηπαύλου», ενώ στο Βαρώσι οι προβολές γίνονται αρχικά στη μεγάλη αίθουσα του ξενοδοχείου Savoy κι αργότερα στο Θέατρο «Ολυμπία». Ανάμεσα στις πρώτες ταινίες που παρακολουθεί το κυπριακό κοινό είναι οι *Άθλιοι*, η *Θεά Ρομπίν*, *Ο Κόμης Μόντε Κρίστο*, *Το σταχτί φάντασμα*, καθώς και κωμωδίες των Σαρλώ, Μαξ Λίντερ και Μπουαρώ. Το 1921 η απόφαση του Ζήνωνα Παπαδόπουλου να δραστηριοποιηθεί στις κινηματογραφικές επιχειρήσεις θέτει τέλος στο μονοπώλιο του Ν. Κυπριανού, ο οποίος αποκτά τη δική του κινηματογραφική αίθουσα το «Μαγικό Κήπο» και τέσσερα χρόνια αργότερα λειτουργεί δεύτερη αίθουσα το «Μαγικό Παλάτι» και το θερινό Κινηματογράφο ο «Παράδεισος». Μέσα στα επόμενα έτη ένας σημαντικός αριθμός εταιρειών κάνουν την εμφάνιση τους σε όλες τις πόλεις του νησιού -η Εταιρεία «Παλλάς» του επιχειρηματία Νίκου Χορδοβατσή, οι κινηματογραφικές Επιχειρήσεις «Λουκούδι» του Ανδρέα Λουκά, του Παπαγεωργίου στο Βαρώσι, του Γιορδαμλή και του Κατσουνωτού στη Λεμεσό και του Κόκου Χριστοπούλου και Ανδρέα Σκαλιώτη στη Λευκωσία- γεγονός που καταδεικνύει την θετική ανταπόκριση του κοινού στη νέα μορφή ψυχαγωγίας. Το 1933 οι Αδελφοί Χρυσοχού προβάλλουν στο *Θέατρο Ριάλτο* την πρώτη ομιλούσα ταινία. Ο Κυπριανού έπειτα από συμφωνία μαζί τους αρχίζει να προβάλλει κι αυτός στο «Μαγικό Παλάτι» τα πρώτα ομιλούντα έργα, τα οποία ήταν το *Ερωτες του Μεσονυκτίου* και το *Ουδέν νεότερο από το δυτικό μέτωπο*.⁶⁹

Οι βρετανικές αρχές με την εξάπλωση του κινηματογράφου σπεύδουν να θέσουν τη νέα μορφή ψυχαγωγίας υπό τον έλεγχο τους. Το 1935 θεσπίζεται «Ο περί Κινηματογραφικών Ταινιών Νόμος», σύμφωνα με τον οποίο: άρθρο 3(1) «Θα συσταθή Συμβούλιον Λογοκρισίας αποτελούμενον εκ προσώπων τα οποία θα διορίζονται από του Κυβερνήτου, ο Κυβερνήτης δε δύναται καθ' οιονδήποτε χρόνον να ακυρώσει οιονδήποτε τοιούτον διορισμόν», άρθρο 4(1) «Το Συμβούλιον θα διορίζη μίαν ή περισσότερας Επιτροπάς, εκάστη των οποίων θα αποτελείται εκ τριών μελών του διά να ενεργούν ως Επιτροπαί Λογοκρισίας δια τους σκοπούς του παρόντα Νόμου». Άρθρο 5 «ουδείς θα παρουσιάζη, προβάλλη, ή επιτρέπη να παρουσιασθή ή προβληθή οιαδήποτε κινηματογραφική ταινία ή μέρος ταινίας εκτός εάν η τιαύτη ταινία

⁶⁹ Αχιλλέας Λυμπουρίδης, *Ο Τεχνολογικός πολιτισμός στη ζωή των Κυπριών*, Λευκωσία 1988, σ.28-30

ενεκρίθη προηγουμένως υπό Επιτροπής λογοκρισίας, ή κατόπιν ενστάσεως δυνάμει του άρθρου 9 του παρόντος Νόμου, υπό του Συμβουλίου». Άρθρο3(8Α) «Τηρουμένων των διατάξεων του εδαφίου(2) του άρθρου 8 του παρόντος Νόμου, η Επιτροπή Λογοκρισίας δύναται να απαιτήσει όπως το υπ'αυτής χορηγούμενον πιστοποιητικόν εκτίθεται επί της οθόνης προ της ενάρξεως της προβολής της ταινίας». Άρθρο 6 «Ουδείς θα επιδεικνύη ή διανέμη ή προκαλή να επιδειχθή ή διανεμηθή οιαδήποτε τοιχοκόλλησις εκτός εάν αυτή ενεκρίθη υπο της Επιτροπής Λογοκρισίας,ή, κατόπιν ενστάσεως δυνάμει του άρθρου 9 του παρόντος Νόμου, υπό του Συμβουλίου». Άρθρο7(1)«Το Συμβούλιον δύναται καθ' οιονδήποτε χρόνον, δια προειδοποιήσεως να αποσύρη οιαδήποτε έγκρισιν παρασχεθείσαν υπό της Επιτροπής Λογοκρισίας, κατόπιν τούτου δε ουδείς θα παρουσιάξη ή προβάλλη οιαδήποτε κινηματογραφικήν ταινίαν ή θα επιδεικνύη ή διανέμη οιαδήποτε τοιχοκόλλησιν εις την οποίαν αναφέρεται η τοιαύτη προειδοποίησις». Άρθρο 10 «Οιοσδήποτε αστυνομικός, οιοδήποτε βαθμού ουχί μικροτέρου του λογίου, εάν πεισθή ότι υπάρχει λόγος να πιστευή ότι μια ταινία ή μέρος ταινίας, ήτις δεν ενεκρίθη διά προβολήν, συμφώνως προς τας διατάξεις του παρόντος Νόμου, έχει προβληθή ή προβάλλεται εις οιονδήποτε χρόνον να εισέλθη και ερευνήση το τοιούτον κτίριον ή τόπον και να κατάσχη οιαδήποτε ταινίαν ή μέρος ταύτης δια την οποίαν υπάρχει εύλογος υποψία ότι προβάλλεται άνευ τοιαύτης εγκρίσεως». ⁷⁰ Επιπλέον το Συμβούλιο Λογοκρισίας είναι αρμόδιο για την κατάταξη των ταινιών σε βάση τρεις κατηγορίες: την κατηγορία 'Χ', που περιλαμβάνει τις κατάλληλες μόνο για ενηλίκους ταινίες, την κατηγορία 'Α' τις οποίες οι έφηβοι και τα παιδιά μπορούν να παρακολουθήσουν μόνο υπό την συνοδεία των γονέων τους και την κατηγορία 'Υ' στην οποία συγκαταλέγονται ταινίες κατάλληλες για όλους. Το 1966 η κατηγορία 'Α' καταργείται και η ταξινόμηση γίνεται πλέον με τον χαρακτηρισμό 'κατάλληλες' ή 'ακατάλληλες' ταινίες. ⁷¹

Παράλληλα με την ιδιωτική πρωτοβουλία, που κατά κύριο λόγο δραστηριοποιείται στις πόλεις, η Βρετανική Κυβέρνηση αναλαμβάνει να γνωρίσει στον πληθυσμό της υπαίθρου τον κινηματογράφο. Τον Αύγουστο του 1941 το Γραφείο Δημόσιων Πληροφοριών συγκροτεί την Αποικιακή Μονάδα Ταινιών με

⁷⁰ Κρατικό Αρχείο Κύπρου, Φάκελος Ε14/241, «Νόμος προβλέπων δια την καλύτεραν ρύθμισιν και τον έλεγχον δημόσιων κινηματογραφικών προβολών, και δια τους σκοπούς τους σχετιζομένους με ταύτην» 29/3/1935

⁷¹ ΚΑΚ, Ε14/241, «Πρακτικά συσκέψεως του Συμβουλίου Λογοκρισίας Ταινιών, Αντιπροσώπων Υπουργείων και Εισαγωγέων ταινιών- κινηματογραφιστών», 9/3/1966

σκοπό την προβολή προπαγανδιστικών ταινιών για τον πόλεμο στους χωρικούς. Κατά το πρώτο χρόνο λειτουργίας πραγματοποιεί πεντακόσιες προβολές, τις οποίες, στα περισσότερα χωριά, παρακολουθούν όλοι οι κάτοικοι άνδρες, γυναίκες και παιδιά. Από το 1942 μέχρι το τέλος του πολέμου δύο συνεργεία πραγματοποιούν συνεχώς περιοδείες. Στα τέλη του πολέμου τα συνεργεία διαλύονται για να επανασχηματιστούν το 1948 έπειτα από αίτημα του Γραφείου Παιδείας, το οποίο ζητάει ειδικές ταινίες εκπαιδευτικού περιεχομένου για προβολή στα πλαίσια του μαθήματος της Γεωγραφίας,⁷² πρακτική η οποία συνεχίζεται και μετά την ανεξαρτησία.⁷³ Στην Αποικιακή Μονάδα Ταινιών εκπαιδεύονται Κύπριοι οπερατέρ, (οι Φέλιξ Γιαζή, Άλεξ Ευθυβούλου και Φάνης Παρπαίρη), οι οποίοι αργότερα κατά τη διάρκεια του αντιαποικιακού αγώνα επιστρατεύονται από ξένα πρακτορεία για να καταγράψουν την έκβαση του αγώνα κυρίως στις πόλεις. Με την εμφάνιση της Κυπριακής Τηλεόρασης το 1957, η οποία ιδρύεται από τους Άγγλους για σκοπούς προπαγάνδας, αρχίζει η παραγωγή των πρώτων ταινιών μικρού μήκους και ντοκιμαντέρ με λαογραφικό ή τουριστικό περιεχόμενο από τους οπερατέρ του ΡΙΚ, ανάμεσα τους οι Γιώργος Λανίτης, Ρένος Γουάτσον και Πόλυς Γιωργάκης. Μερικές από τις ταινίες μικρού μήκους των πρώτων Κύπριων οπερατέρ είναι: *Το νησί της Αφροδίτης*, *Σαλαμίνα*, *Βότρυς της Κύπρου*, *Επικοινωνία*, *Το Χέρι* και *Οι Ρίζες των Νίκου Λανίτη και Γιώργου Στιβαρού*.⁷⁴

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 αρχίζει μια περίοδος σταθερής ανάπτυξης που διαρκεί χωρίς διακοπή μέχρι το 1957, παρά την κατάσταση Έκτακτης Ανάγκης στην οποία βρέθηκε το νησί. Το νέο προπαγανδιστικό πρόγραμμα ανοικοδόμησης που αναγγέλλουν οι βρετανικές αρχές στα τέλη του 1955, η άνθηση της μεταλλευτικής βιομηχανίας αλλά κυρίως οι μεγάλες στρατιωτικές δαπάνες των Βρετανών συμβάλλουν αισθητά στη βελτίωση των υποδομών του νησιού, στη μείωση της ανεργίας και στην αναβάθμιση των όρων διαβίωσης του πληθυσμού, που αρχίζει σταδιακά να αυξάνει τις καταναλωτικές του συνήθειες. Το ακαθάριστο εθνικό προϊόν σημειώνει άνοδο κατά 52% στο διάστημα 1950-57 και ο πληθυσμός κατά 12%. Η εισροή ξένου κεφαλαίου επιφέρει μια γρήγορη άνθηση του εμπορίου και των υπηρεσιών. Παρά τους θετικούς ρυθμούς αύξησης του ΑΕΠ που επιτυγχάνεται, η αναπτυξιακή πολιτική των βρετανικών αρχών δεν κατορθώνει να επιφέρει ριζικές

⁷² ΚΑΚ, Ε1/310, Public Information Office προς Colonial Secretary, 16/10/1950

⁷³ ΚΑΚ Ε1/1191, « ΙΓ΄ Συνεδρία Ελληνικού Εκπαιδευτικού Συμβουλίου», 17/11/1959

⁷⁴ Cyprus Today, Vol.XLIX, No2, Απρίλης- Ιούνιος 2011, Edition of Press and Information Office,p12

μεταβολές στις οικονομικοκοινωνικές δομές της αποικίας, ενώ η Εκκλησία διατηρεί την ηγετική της θέση.⁷⁵

Η νεοσύστατη κυπριακή κυβέρνηση παραλαμβάνει μια μικρή και υπανάπτυκτη οικονομία με διαθρωτικές αδυναμίες και περιορισμένες προοπτικές, καθώς μόνο το 1% του πληθυσμού κατέχει προσόντα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης. Το 46,9% του επικερδώς απασχολούμενου πληθυσμού εργάζεται στους πρωτογενείς τομείς της οικονομίας, τους οποίους χαρακτηρίζει η υποαπασχόληση και χαμηλή παραγωγικότητα. Παράλληλα δραστηριοποιείται και ένας υποτυπώδης μεταποιητικός τομέας, κυρίως αγροτικών προϊόντων, με την συνεισφορά του στο ΑΕΠ να ανέρχεται στο 11%. Η οικονομική ύφεση που σημειώνεται στα τελευταία έτη της προηγούμενης δεκαετίας οδηγεί στη φυγή κεφαλαίου και στην άνοδο της ανεργίας η οποία έχει ως αποτέλεσμα την μετανάστευση 6,7% του πληθυσμού στο διάστημα 1960-1964. Η συντηρητική μεν, ποιοτική δε δημοσιονομική πολιτική της κυβέρνησης, που ευνοεί κυρίως τις επενδύσεις σε έργα υποδομής, επιτυγχάνει ένα υψηλό, σταθερό και μακροπρόθεσμο ρυθμό οικονομικής ανάπτυξης που εκτείνεται από το 1960 μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αι, καταγράφοντας πραγματική βελτίωση του κατά κεφαλήν ΑΕΕ κατά 4% τον χρόνο.⁷⁶

Ο συντηρητισμός χαρακτηρίζει όχι μόνο την πολιτικοοικονομική αλλά και κάθε πνευματική και κοινωνική ζωή του τόπου, επίσημη και μη. Τον Φεβρουάριο του 1961 ιδρύεται το Τμήμα Πολιτιστικής-Πνευματικής Ανάπτυξεως, που υπάγεται στο Γραφείο Ελληνικής Παιδείας μέχρι το 1965, οπότε και εντάσσεται στο νεοσύστατο Υπουργείο Παιδείας και μετονομάζεται σε Μορφωτική Υπηρεσία. Το Τμήμα ακολουθεί μια αρχή προσανατολισμένη προς τον ελληνικό πολιτισμό, υπηρετώντας εθνικές σκοπιμότητες της περιόδου. Ως σκοπό του θέτει «την άνοδο της πολιτιστικής στάθμης της Νήσου δια της διατηρήσεως και της περεταίρω αναπτύξεως των ιδιαίτερων στοιχείων του Τοπικού Πολιτισμού, της εισαγωγής και της καλλιέργειας παντών των στοιχείων του Νεοελληνικού Πολιτισμού και εκείνων του Αρχαίου Ελληνικού Πολιτισμού τα οποία έχουσιν άμεσον σχέσιν προς την σύγχρονον ζωή, έτι δε δια της εισαγωγής και της καταλλήλου αφομοιώσεως των στοιχείων εκείνων του

⁷⁵ Francois Crouzet, *Η κυπριακή διένεξη 1946-1959*, (μτφ.Αριστοτέλης Φρυδάς),τ.Α, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης,Αθήνα 2011,σ.41-82 όπου αναπτύσσεται το οικονομικό πλαίσιο της περιόδου

⁷⁶ Συμεών Μάτσης, «Η μεταμόρφωση της Κυπριακής οικονομίας και η κοινωνική και δημογραφική μεταλλαγή» στο Περικλέους Χρυσόστομος(επιμ.), *Κυπριακή Δημοκρατία,50 Χρόνια. Επώδυνη Πορεία*, Παπαζήση, Αθήνα 2010, σ.634-37

σύγχρονου διεθνούς πολιτισμού τα οποία συνάδουν προς το πνεύμα και τας παραδόσεις του ελληνικού λαού, το ηθικόν και το πνευματικόν περιεχόμενον της ελληνικής ιστορίας και το πνεύμα της χριστιανικής θρησκείας».⁷⁷ Παράλληλα με τις ενέργειες του Τμήματος, η δραστηριότητα πολιτιστικών κέντρων πρεσβειών κυρίως δυτικών χωρών, που ιδρύονται στο νησί της δεκαετία αυτή (*Γαλλικό Μορφωτικό Κέντρο, Αμερικάνικο Κέντρο, το Ινστιτούτο Γκαίτε* και στο τέλος της δεκαετίας το *Σοβιετικό Μορφωτικό Κέντρο*) αρχίζει σταδιακά να αλλάζει τον πολιτιστικό χάρτη του νησιού, προσανατολίζεται όμως στις εικαστικές τέχνες και το θέατρο.

Μέσα σε αυτό το κλίμα, είναι δύσκολο αν όχι αδύνατο να παρείσφρησει και ευδοκιμήσει κάποιο εναλλακτικό ιδεολογικό, φιλοσοφικό ή καλλιτεχνικό ρεύμα. Ο φοιτητικός και κοινωνικός αναβρασμός που βιώνουν την περίοδο αυτή οι ευρωπαϊκές χώρες, και που γέννησε την καλλιτεχνική πρωτοπορία, δεν φθάνει στο νησί. Η Κυπριακή κοινωνία, εκτός από τις μαθητικές διαδηλώσεις της περιόδου 1955-59 και τις μετέπειτα της δεκαετίας του 1970 οι οποίες έχουν καθαρά εθνικιστικό χαρακτήρα, δε γνώρισε ποτέ άλλου είδους συγκροτημένα κινήματα, ιδεολογικά ή καλλιτεχνικά. Μέχρι το 1974 η νεανική αμφισβήτηση καταναλώνεται αποκλειστικά στα ανοιχτά εθνικά προβλήματα. Έτσι η καλλιτεχνική ζωή, αργή στις αντιδράσεις της και συμβιβασμένη αρκείται στη μεταφορά έτοιμων συνταγών από την Ελλάδα και την Αγγλία κάποτε ετεροχρονισμένα.⁷⁸ Συγκεκριμένα στο χώρο του κινηματογράφου εισάγονται κατά την διάρκεια της δεκαετίας του '60 ένα σημαντικός αριθμός ταινιών του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου.⁷⁹ Η αύξηση του ενδιαφέροντος όμως δεν συνοδεύεται με οργανωμένη πολιτική. Η άγνοια τόσο κρατικών φορέων όσο και των επιχειρηματιών που δραστηριοποιούνται στο χώρο για την αξία του κινηματογράφου, έχει ως αποτέλεσμα να αντιμετωπίζεται απλά ως ένα είδος διασκέδασης, χωρίς καμία σκέψη για τη διαφύλαξη του υλικού ή τη συλλογή επιμέρους στατιστικών στοιχείων. Η έλλειψη δημοσιογράφων-κριτικών με γνώση του αντικειμένου καθώς και η συντηρητικότητα των διανοουμένων εκδηλώνεται με την απουσία άρθρων στον Τύπο, όπου δεν συναντάμε παρά μόνο ανακοινώσεις για τις προβολές. Το γεγονός αυτό, δεν

⁷⁷ ΚΑΚ, Φάκελος Ε11/194, Τμήμα Πνευματικής εκΠολιτιστικής Αναπτύξεως προς Ελληνική Κοινοτική Συνέλευση Κύπρου, 18 Φεβρουαρίου 1961

⁷⁸ Γιάννης Ιωάννου, «Το κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο της ποιητικής παραγωγής της περιόδου 1974-90», στο Νίκος Περιστιάνης-Γιώργος Τσαγγαράς, ό.π., σ.253

⁷⁹ Η Χ. Σωτηροπούλου αναφέρει τα εξής στατιστικά στοιχεία για την εξαγωγή ελληνικών ταινιών στη Κύπρο κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60, 1965/110αντίτυπα, 1966/101, 1967/106, 1968/59, 1969/73, 1970/65, στο Χ. Σωτηροπούλου, ό.π., σ.77.

επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων για το ποια θέση κατέχει ο κινηματογράφος μεταξύ των υπόλοιπων θεαμάτων αλλά και ποιαν επίδραση ασκεί στους θεατές.

Το κυπριακό κράτος είτε από αδυναμία, είτε από αδιαφορία για την έβδομη τέχνη την καταδικάζει στην ιδιωτική πρωτοβουλία, η οποία αυτοχρηματοδοτούμενη, χωρίς τεχνική υποστήριξη και χωρίς την απαιτούμενη κινηματογραφική παιδεία αδυνατεί να αναπτύξει τις απαραίτητες δομές για μια σοβαρή κινηματογραφική παραγωγή. Η αναφορά του Νίνου Φένεκ Μικελίδη, παραγωγού του πρώτου κυπριακού ντοκιμαντέρ είναι ενδεικτική της κατάστασης που επικρατεί στα μέσα της δεκαετίας του '60 στο νησί «...δεν υπήρχαν εργαστήρια, ούτε στούντιο, ούτε κινηματογραφιστές. Οι μόνοι κινηματογραφιστές που ασχολούνταν με τον κινηματογράφο ήταν οι κάμεραμαν της κυπριακής τηλεόρασης που γύρισαν αποκλειστικά ντοκιμαντέρ για τους Κύπριους θεατές. Το ότι ξαφνικά κάποιος αποφάσισε να γυρίσει ταινία εκτός τηλεόρασης ξένισε τους ιθύνοντες του ΡΙΚ με αποτέλεσμα μόλις έγινε γνωστό πως οπερατέρ θα ήταν ο Γιώργος Λανίτης του απαγόρευσαν κάθε σχέση με την ταινία. Χωρίς στούντιο και εργαστήρια, με τις μπομπίνες φιλμ να στέλνονται στο Λονδίνο για εμφάνιση, το μοντάζ και γενικά η πρώτη επεξεργασία της ταινίας έγινε «χειρονακτικά», ενώ η τελική κόπια τυπώθηκε σε εργαστήρια του Λονδίνου».⁸⁰

Το 1962 ξεκινούν τα πρώτα δειλά βήματα του κυπριακού κινηματογράφου με τα ντοκιμαντέρ *Κύπρον, ου μ' έθεσπισεν...* του Νίνου Φένεκ Μικελίδη, το οποίο αποτελεί κινηματογραφική ερμηνεία των ποιημάτων του Γ. Σεφέρη «Σαλαμίνα της Κύπρου» και «Ελένη» και τη *Ρίζα* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, μια αναφορά στο πρόβλημα ανεργίας που εξωθεί τους Κύπριους στη μετανάστευση. Το πρώτο ντοκιμαντέρ τιμήθηκε με το βραβείο καλύτερης ταινίας μικρού μήκους τρίτου κόσμου στο Φεστιβάλ του Κάρλοβι Βάρι και το βραβείο κριτικών στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1964. Η πρώιμη περίοδος του κυπριακού κινηματογράφου, που εκτείνεται μέχρι το '74, δεν έχει να παρουσιάσει παρά δέκα παραγωγές στο σύνολο της. Το 1966 γυρίζεται η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Γιώργου Φιλί σε συνεργασία με τον Οργανισμό Θεατρικής Αναπτύξεως Κύπρου *Αγάπες τζιαι καμοί*, με έντονο το ντοκιμαντερίστικο ύφος και τα ηθογραφικά-λαογραφικά στοιχεία. Το 1969 ο Βαγγέλης Οικονομίδης σκηνοθετεί την κωμωδία *Ο παράς...ο...μασκαράς*. Το 1970 ο Γ. Φιλής παραμένοντας στο ηθογραφικό στοιχείο παράγει την ταινία *Το*

⁸⁰ Αλέξης Κλεάνθους, *Ο Κυπριακός Κινηματογράφος 1962-2005*, Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ.5

τελευταίο φιλί με συμμετοχή του Μάνου Κατράκη. Ένα χρόνο αργότερα γυρίζει το ιστορικό ντοκιμαντέρ *Το 1821 και η Κύπρος*, όπου πραγματοποιεί μια ιστορική αναδρομή στα κυριότερα γεγονότα της περιόδου της Τουρκοκρατίας καταλήγοντας στον απαγχονισμό του Αρχιεπισκόπου Κυπριανού. Το 1973, εξελίσσοντας τη κινηματογραφική του γλώσσα, εμφανίζεται με το αξιόλογο ντοκιμαντέρ *Γρηγόρης Αυξεντίου: Ένας ήρωας με το μνημοσκόπιο*, το οποίο αποσπά το βραβείο αρτιότερης παραγωγής και το βραβείο μουσικής στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης της χρονιάς. «Ο Γιώργος Φίλης ενώ είχε ένα ήρωα-θύλο, που υπερμεγέθυνε ίσως η ανικανότητα των πάνοπλων Άγγλων να το συλλάβουν σ' ένα τόσο δα συγκεκριμένο χώρο, ένα νησί, αγνόησε ηθελήμενα τους πειρασμούς να μετατρέψει το θέμα του σε πατριωτικό 'γούέστερν αλλά ελληνικά'. Μεθοδολογικά διάλεξε το σωστότερο δρόμο προς την αντικειμενικότητα τα γεγονότα δίνονται με αγγλική οπτική, με ανάγνωση μετάφρασης της επίσημης έκθεσης για τον Αυξεντίου και τη δράση του[...]».⁸¹ Η περίοδος κλείνει το καλοκαίρι του '74 με την πρώτη ταινία του Κώστα Δημητρίου *Χασαμπουλιά*, εμπνευσμένη από την περίοδο της τουρκοκρατίας.

Το πραξικόπημα και η τουρκική εισβολή αποτελούν ορόσημο στη κυπριακή ιστορία. Τα τραγικά γεγονότα του καλοκαιριού του 1974 κλονίζουν συθέμελα τη κυπριακή κοινωνία, επιφέροντας για πρώτη φορά ουσιαστική ρήξη στο πολιτικό, οικονομικό και κοινωνικό χώρο του κράτους. Ο βίαιος ξεριζωμός χιλιάδων Ελληνοκυπρίων από τις εστίες τους καθώς και η απώλεια των πιο πλουτοπαραγωγικών εδαφών, που επιφέρει μείωση της προσφοράς της γεωργίας στην οικονομία, προκαλούν ριζοσπαστικές αλλαγές στην δομή της κυπριακής οικονομίας. Ο εκτοπισμός των προσφύγων προκαλεί άνοδο της αστικοποίησης του πληθυσμού, γεγονός που ανατρέπει για πρώτη φορά τις ισχύουσες αναλογίες (το 1973 ο αστικός πληθυσμός φτάνει στο 42% ενώ το 1976 στις αστικές περιοχές κατοικούν περισσότερα άτομα παρά στις αγροτικές περιοχές σε αναλογία 52% με 48% αντίστοιχα).⁸² Η μεγάλη ανεργία, που τους πέντε τελευταίους μήνες του 1974 ανέρχεται στο 29,6%, προκαλεί τη μετανάστευση προς το Ηνωμένο Βασίλειο, την Αυστραλία, τον Καναδά, τις Ην. Πολιτείες την Αφρική και την Ελλάδα. Παράλληλα, έπειτα από κρατική παρότρυνση, ένα μέρος του ενεργού πληθυσμού αναζητεί προσωρινή απασχόληση στο εξωτερικό ιδιαίτερα στις χώρες του Αραβικού Κόλπου

⁸¹ Κ. Σταματίου, «*Τα Νέα*» 15/1/1974 παρατίθεται στο Α. Κλεάνθους, ό.π., σ.22-23

⁸² Α.Σοφοκλέους, «Ο γεωγραφικός νητηρμινισμός στη μελλοντική ανάπτυξη της Κύπρου», στο Χρ.Γιαλλουρίδης.- Π.Τσάκωνας(επιμ.), *Η νέα διεθνής τάξη. Η Ελλάδα η Τουρκία και το Κυπριακό πρόβλημα*, Σιδέρης, Αθήνα 1993, σ.531

και τις σοσιαλιστικές χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Οι περισσότεροι από αυτούς είναι επιστημονικό προσωπικό, τεχνικοί, εργολάβοι και εργάτες που απασχολούνται σε μεγάλα αναπτυξιακά έργα τα οποία εκτελούν μεγάλοι κυπριακοί εργοληπτικοί οργανισμοί.⁸³ Στη πρώτη δεκαετία 1974-1984 η επεκτατική και αναπτυξιακή οικονομική πολιτική που εφαρμόζει το κράτος ενθαρρύνει τις οικονομικές δραστηριότητες. Η κρατική πολιτική όσο και το πνεύμα συνεργασίας και ενότητας που επικράτησε στο πολιτικό-οικονομικό και κοινωνικό χώρο εξασφαλίζει την γρήγορη οικονομική ανάκαμψη και σταθερότητα, η οποία χαρακτηρίστηκε ως «οικονομικό θαύμα», ενώ στην επόμενη δεκαετία η Κυπριακή Δημοκρατία εισέρχεται στην πορεία του εκσυγχρονισμού και της ανάπτυξης. Η βιωματική σχέση των περισσότερων δημιουργών με τα γεγονότα, προκαλεί ανταντακλαστικά τη συναισθηματική και καλλιτεχνική τους αντίδραση. Το 1974 και οι επιπτώσεις του ήταν και εξακολουθούν να είναι άμεσα ή έμμεσα σημείο αναφοράς πολλών Κυπρίων δημιουργών. Το πραξικόπημα και η εισβολή μονοπωλούν την θεματολογία των μετέπειτα παραγωγών, εις βάρος των νέων κοινωνικών ζητημάτων που απασχολούν πλέον την κυπριακή κοινωνία. Η αλλαγή του αστικού τοπίου, η ανερχόμενη μικροαστική τάξη, ο εκσυγχρονισμός και εκμοντερνισμός εις βάρος της παράδοσης, υπεισέρχονται ως δευτερεύοντα θέματα σε σύντομες σεκάνς και σε μικρό αριθμό ταινιών.

Το ντοκιμαντέρ *Κύπρος 1974* που γυρίζεται δύο μόλις μήνες μετά την εισβολή σε σκηνοθεσία Μάρκου Σιαπάνη και παραγωγή Foto Cine καταγράφει τον ξεριζωμό των προσφύγων και τη ζωή τους στους καταυλισμούς. Το ντοκιμαντέρ σηματοδοτεί το ξεκίνημα της δεύτερης περιόδου του κυπριακού κινηματογράφου, η οποία καταγράφει μια συνεχή ανοδική πορεία με αποκορύφωμα τη δεκαετία του 1990. Την επόμενη χρονιά προβάλλεται η ταινία των Κώστα Δημητρίου και Παύλου Φιλίππου *Δολοφονήστε το Μακάριο* και το ντοκιμαντέρ του Γ. Φιλί *Έτσι προδόθηκε η Κύπρος*. Το '76 το τολμηρό ντοκιμαντέρ της Θ. Κίττου και του Λ. Παπαδημητράκη *Κύπρος, Η άλλη πραγματικότητα* προκαλεί την αντίδραση της λογοκρισίας, η οποία απαγορεύει την προβολή του για πέντε χρόνια. Οι σκηνοθέτες, αποβάλλοντας τον υποκειμενικό συναισθηματισμό αλλά και την εθνικιστική οπτική του Μ.Κακογιάννη στο ντοκιμαντέρ *Ατίλας '74*, θέτουν το πρόβλημα σε ταξική βάση, καταγγέλλοντας ως υπαίτιους για τα δεινά του ελληνοκυπριακού λαού όχι τον τουρκικό λαό αλλά την

⁸³ Α.Σοφοκλεους,ό.π, σ.530

ιμπεριαλιστική πολιτική των Αμερικανών που συνεργάστηκαν με ελληνοκύπριους πολιτικούς παράγοντες. «*Η Κύπρος της Θέκλας Κίττου και του Λάμπρου Παπαδημητράκη είναι πριν απ' όλα ένα φιλμ ενοχλητικό` ενοχλητικό γιατί τολμά να ανοίγει, όσο μπορεί, τον κλειστό φάκελο του κυπριακού προβλήματος, την ώρα που όλα τα κόμματα της αντιπολίτευσης δέχονται άμεσα ή έμμεσα να μείνει κλειστός. Ενοχλητικό γιατί προσβάλλει την κοντόφθαλμη αντίληψη της εθνοφροσύνης, δείχνοντας τους Τουρκοκύπριους και τα βάσανα τους.[...]Μια αντίθετη από την «κρατούσα» ιδεολογική άποψη, αρθρωμένη πάνω σε υλικό που προσφέρεται από την πραγματικότητα, όπως όλα τα μεγάλα στρατευμένα ντοκιμαντέρ. Το φιλμ απογοητεύει ως προς τις στατικές αφοπλιστικές θέσεις που προτείνουν τα κόμματα, και η απογοήτευση αυτή γίνεται άρνηση στις κριτικές των ιδεολογικών οργάνων της Αριστεράς...».⁸⁴ Η ταινία αποσπά το Γ' βραβείο καλύτερης ταινίας και το βραβείο μοντάζ στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το 1977, χρονιά θανάτου του Μακαρίου, ο Ευάγγελος Ιωαννίδης στο ντοκιμαντέρ *Μακάριος, η μεγάλη πορεία* καταγράφει μέσα από αφηγήσεις του ίδιου του Μακαρίου την ζωή του από τα παιδικά του χρόνια μέχρι και το πραξικόπημα. Επίσης τη χρονιά αυτή κάνει την εμφάνισή της η πρώτη κυπριακή ταινία κινούμενων σχεδίων, οι *Κυπριακές μεταμορφώσεις* του Σπύρου Δημητριάδη. Οι *περιπέτειες του Νικόλα* των Κ. Δημητρίου- Jonathan Rumbold αποτελεί τη πρώτη πολυβραβευμένη μεγάλου μήκους ταινία, αποσπά το Α' βραβείο στα Φεστιβάλ Χιχόν, Σαλέρνου και Μιλάνου, το ασημένιο μετάλλιο του Φεστιβάλ Νέας Υόρκης καθώς και το Β' βραβείο του Φεστιβάλ Βερολίνου, καταξιώνοντας διεθνώς το κυπριακό κινηματογράφο. Το 1979 ο Γ. Φίλης παράγει το τελευταίο του ντοκιμαντέρ *Το Μέγα Ντοκουμέντο* με θέμα την ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα και τις σχέσεις της με την Τουρκία. Η δεκαετία αυτή χαρακτηρίζεται από την ίδρυση κινηματογραφικών λεσχών στις μεγαλύτερες πόλεις, οι οποίες φέρνουν το κυπριακό κοινό σε επαφή με τους μεγάλους δημιουργούς του παγκόσμιου κινηματογράφου καλλιεργώντας την κινηματογραφοφιλία. Ιδιαίτερα σημαντική δράση αναπτύσσει η Κινηματογραφική Λέσχη Λευκωσίας, η οποία, τον Ιανουάριο του 1981, οργανώνει την Κινηματογραφική Συνάντηση Φιλίας μεταξύ Ελλάδας, Τουρκίας και Κύπρου, επιδιώκοντας να φέρει πιο κοντά τους δύο λαούς και να στείλει μέσα από την έβδομη τέχνη το μήνυμα φιλίας, αλληλογνωριμίας και συναδελφοσύνης.*

⁸⁴ Γ. Μπακογιαννόπουλος, «*Η Καθημερινή*» 10/5/1977 παρατίθεται στο Α. Κλεάνθους, ό.π, σ.32

Στην δεκαετία του 1980 ο κυπριακός κινηματογράφος περνάει πια από το πρωτόγονο στάδιο του σε μια σοβαρή προσπάθεια για οργάνωση και επικράτηση, γεγονός στο οποίο συντείνει και η απόφαση της κυπριακής κυβέρνησης να συμπεριλάβει, για πρώτη φορά το 1984, στους κρατικούς προϋπολογισμούς ένα μικρό κονδύλι για τη χρηματοδότηση κινηματογραφικών ταινιών καθώς και να συγκροτήσει το Συμβούλιο Παραγωγής Ταινιών (μετονομάζεται σε Συμβουλευτική Επιτροπή Κινηματογράφου το 1994) με αρμοδιότητα τη χρηματοδότηση των καλύτερων σεναρίων που υποβάλλονται από Κύπριους παραγωγούς- σκηνοθέτες. Με εξαίρεση την ταινία των Κ. Δημητρίου και Samir Houseini, *Κύπρος, σταυροδρόμι των κατασκόπων*, που μελετά το θέμα του λαθρεμπορίου ναρκωτικών και την διεθνή κατασκοπία, και τα *Ξυπόλητα καμάκια* του πρώτου σκηνοθέτη, όλες οι υπόλοιπες παραγωγές αποτελούν ντοκιμαντέρ, τα οποία εστιάζουν περισσότερο στις επιπτώσεις του πολέμου (*Η λατρεία της Αφροδίτης* του Χρίστου Αβρααμίδη, 1980), στην ερήμωση των κατεχόμενων εδαφών (*Λεπτομέρεια στην Κύπρο* του Πανίκου Χρυσάνθου, 1987 και *Βουβές σημαίες* του Γιάννη Ιωάννου 1989), στη μνήμη και στα τραύματα (*Στα ίδια χρώματα* του Ευάγγελου Χατζηκυριάκου 1986, *Νεκατωμένοι αέρηδες* του Γ. Ιωάννου 1984, *Η ζωή που θα θέλες* του Γ. Οικονομίδη 1995, *Τρίμιθι, αναπαράσταση με λέξεις* του Ανδρέα Πάντζη 1988, και *Τα χέρια της γιαγιάς* του Χρίστου Γεωργίου 1992) και λιγότερο στα καθαυτά γεγονότα του Ιουλίου του 1974. Σημαντικός σταθμός της δεκαετίας αποτελεί η ταινία του Α. Πάντζη *Ο βιασμός της Αφροδίτης* (1985), καθώς από τη μια εισήγαγε το μοντέρνο κινηματογράφο στην κυπριακή κινηματογραφία και από την άλλη εγκαινιάζει τη συνεργασία μεταξύ του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και του Κυπριακού Συμβουλίου Παραγωγής Ταινιών, πρακτική που συνεχίζεται μέχρι σήμερα ενισχύοντας το έργο των Κυπρίων δημιουργών.

Η δεκαετία του '90 καταγράφεται ως η πιο παραγωγική περίοδος με 22 παραγωγές. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από την αισθητή μείωση των ντοκιμαντέρ, πέντε στο σύνολο, και την παράλληλη αύξηση των ταινιών μυθοπλασίας αλλά ιδιαίτερα των ταινιών μικρού μήκους που αντλούν τη θεματολογία τους από τα σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα, καλύπτοντας το κενό που αφήνουν οι ταινίες μεγάλου μήκους. Οι κινηματογραφικές παραγωγές περιλαμβάνουν *Το φτερό της Μύγας* του Χρίστου Σιόπαχα, το οποίο κερδίζει το πρώτο βραβείο σκηνοθεσίας στο κινηματογραφικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1995 καθώς και την πολυβραβευμένη ταινία *Η σφαγή του κόκορα* (1996) του Α. Πάντζη. Η ταινία

πραγματεύεται μια ιστορία αγάπης μεταξύ του Ευαγόρα και μιας κωφόλαλης κοπέλας η οποία καταλήγει σε τραγωδία. Η συνάντησή τους θίγει το πρόβλημα της επικοινωνίας, μιας επικοινωνίας που μπορεί να εκπληρωθεί μέσω της γλώσσας αλλά και διαμέσου της σιωπής. Πρόκειται για μια ταινία για το αμερικανικό όνειρο, την αναζήτηση μιας καλύτερης ζωής, τις σχέσεις Βορρά και Νότου. Οι Αραβικές χώρες, ενώ είναι ο Νότος για την Ευρώπη, είναι ο Βορράς για το Πακιστάν και τις Φιλιππίνες. Οι πρωταγωνιστές πηγαίνουν στις Αραβικές χώρες για τον ίδιο λόγο που οι Φιλιππινέζες έρχονται στην Κύπρο, αναζητώντας μια καλύτερη ζωή. Η ταινία αποσπά έξι συνολικά βραβεία⁸⁵ στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1996 και προτείνεται από την ελληνική επιτροπή για να την εκπροσωπήσει στην απονομή των βραβείων Όσκαρ ως καλύτερη ξενόγλωσσης ταινίας του 1997.

Στην επόμενη δεκαετία ξεχωρίζουν μεταξύ άλλων οι ταινίες: *Bar* της Αλίκης Δανέζη- Knutsen (2001), *Το Τάμα* του Α. Πάντζη (2001), *Κόκκινη Πέμπτη* του Χρίστου Σιοπαχά (2003), *Καλαμπούς των Άδωνη Φλωρίδη και Θεόδωρου Νικολαΐδη* (2003), *Με την ψυχή στο στόμα* του Γιάννη Οικονομίδη (2006), *Μέλι και Κρασί* του Μαρίνου Καρτίκη (2006), *Ο τελευταίος γυρισμός* της Κορίνας Αβρααμίδου (2008), κ.α. Το ντοκιμαντέρ *Το νησί που μοιραζόμαστε* (2011) της Δανάης Στυλιανού παρακολουθεί την συμβίωση και το ταξίδι κατά μήκος της ‘πράσινης γραμμής’ τριών Ελληνοκυπρίων και δύο Τουρκοκυπρίων για πέντε ημέρες, καταγράφοντας μια νέα και ενδιαφέρουσα προσέγγιση στο θέμα των δύο κοινοτήτων. Τα ντοκιμαντέρ και οι ταινίες μικρού μήκους σημειώνουν έκτοτε σημαντική αύξηση με την εμφάνιση νέων δημιουργών.

Ο 21^{ος} αιώνας βρίσκει την Κύπρο στους κόλπους της Ευρωπαϊκής Ένωσης γεγονός που επιβάλλει στις αρμόδιες αρχές να εναρμονιστούν με τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Το 2003 το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού μέσω του «Προγράμματος Ανάπτυξης Κυπριακού Κινηματογράφου» προωθεί την κινηματογραφική παραγωγή, εκπαίδευση και επαγγελματική επιμόρφωση. Χρηματοδοτεί διεθνής συμπαραγωγές, ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους, ντοκιμαντέρ, κινουμένων σχεδίων, πειραματικές, καθώς και την τοπική διανομή και προβολή κυπριακών ταινιών στις κινηματογραφικές αίθουσες. Επίσης είναι υπεύθυνο για τις διεθνείς συμφωνίες και την διαφήμιση της Κύπρου σε παραγωγούς, στους οποίους παρέχει, σε συνεργασία με

⁸⁵Βραβείο σκηνοθεσίας, Α΄ ανδρικού και γυναικείου ρόλου, βραβείο διεθνούς ένωσης κριτικών, βραβείο Αλίκης Βουγιουκλάκη, Α΄ βραβείο ποιότητας, ειδικό βραβείο κριτικής επιτροπής Φεστιβάλ Βάρνας, βραβείο καλύτερης ταινίας Φεστιβάλ Βαρκελώνης

το Υπουργείο Εμπορίου, Βιομηχανίας και Τουρισμού, φορολογικές απαλλαγές. Η Κύπρος αποτελεί μέλος του Eurimage, SSE Cinema Network, EFAD (European Film Agency Directors), EFARN (European Film Agency Research Network) και έχει υπογράψει την Ευρωπαϊκή Συνθήκη Κινηματογραφικών Συμπαραγωγών. Παράλληλα η καθιέρωση ενός σημαντικού αριθμού φεστιβάλ που διοργανώνονται από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες σε συνεργασία με ιδιωτικούς φορείς -«Κινηματογραφικές Μέρες Κύπρου», «Εικόνες και Όψεις του Εναλλακτικού Κινηματογράφου» «Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους» «Φεστιβάλ Κυπριακών Ταινιών Μικρού μήκους και Ντοκιμαντέρ»- ενισχύουν την εγχώρια παραγωγή και προωθούν την καλλιέργεια κινηματογραφικής παιδείας στο κυπριακό κοινό.⁸⁶ Εντούτοις αποτελεί ακόμη και σήμερα ζητούμενο τόσο η δημιουργία ενός Κέντρου Κινηματογράφου με αρμόδια μέλη αποκλειστικά από το χώρο του κινηματογράφου, όσο και η ύπαρξη ανεξάρτητων κινηματογραφικών εταιρειών.

⁸⁶ Cyprus Today, ό.π, σ.15-16

ΜΕΡΟΣ Γ΄ : Το Κυπριακό στον Κινηματογράφο

Στο τρίτο μέρος λαμβάνει χώρα η ανάλυση των ταινιών με βάση δέκα θεματικές που αναφέρονται στην κυπριακή ιστορία. Οι θεματικές χωρίζονται σε δύο μέρη με σημείο τομής την τουρκική εισβολή. Η χρονολογία παραγωγής της κάθε ταινίας αναφέρεται σε παρένθεση στη πρώτη αναφορά της μέσα στο κείμενο. Μερικά θέματα, τα οποία στις ταινίες εμφανίζονται μέσα στην ίδια σκηνή, εδώ για μεθοδολογικούς λόγους, διαχωρίζονται και αναλύονται στο αντίστοιχο κεφάλαιο στο οποίο αναφέρονται.

Πριν την εισβολή

Ο Αγώνας της ΕΟΚΑ - Η εικόνα του Βρετανού

Η πρώτη ταινία για τον ανταποικιακό Αγώνα της ΕΟΚΑ είναι η αντιστασιακή περιπέτεια του Γιώργου Σκαλενάκη *Το νησί της Αφροδίτης* (1969), η οποία αποτελεί και τη μοναδική ταινία που αναπαριστά κατεξοχήν το ιστορικό αυτό θέμα. Η ταινία πραγματεύεται τη σύγκρουση δυο κόσμων, της βρετανικής αυτοκρατορίας και των Κυπρίων αναδεικνύοντας άμεσα την ηθική ανωτερότητα των τελευταίων σε αντίθεση με την πολεμική υπεροχή των πρώτων. Το σενάριο θέτει τις δύο μητέρες σε ίδια μοίρα να προσπαθούν να σώσουν τα παιδιά τους καθιστώντας τες μέσα στο εχθρικό κλίμα του αγώνα 'συμμάχους'. Στο ζενερικ της ταινίας παρακολουθούμε μέσα από επίκαιρα στιγμιότυπα από την διάρκεια του αγώνα, όπως συγκρούσεις νεαρών ατόμων με την αστυνομία, συλλήψεις αγωνιστών καθώς και σκηνές από την λήξη του αγώνα με πλήθος κόσμου να πανηγυρίζει. Η ταινία προβάλλει τα έκτακτα μέτρα που χρησιμοποιούν οι Βρετανοί κατά τη διάρκεια του αγώνα, μπλόκα στους δρόμους με τον εξονυχιστικό έλεγχο του άμαχου πληθυσμού, τα αντίποινα εναντίον της ύποπτης, για συνεργασία με τους απαγωγείς του Ντέιβι, κοινότητας καθώς και τον απαγχονισμό του νεαρού Κυριακούλη. Ο τελευταίος σε όλη τη διάρκεια του έργου αποκαλείται επανειλημμένα ως «τρομοκράτης», «εγκληματίας» και «άτομο εκτός νόμου», όροι που χρησιμοποιούν ευρέως οι αποικιοκράτες την περίοδο αυτή. Ακόμη και στη σκηνή όπου η Λαΐδη ζητά από τον λοχαγό Ρίτσαρντ Κιτς να βοηθήσει στην απόδραση του Κυριακούλη, συνεχίζει να τον αποκαλεί με τον ίδιο απαξιωτικό τρόπο, «θα ήθελα να είσαι εσύ ο διοικητής του αποσπάσματος που θα οδηγήσει τον τρομοκράτη στο τόπο της τιμωρίας του», δηλαδή στην αγχόνη. Όταν στο τέλος της ταινίας αποκαλύπτεται το σχέδιο απόδρασης και ανταλλαγής των δύο νεαρών, ο Ραλφ και η Λαΐδη αρνούνται ότι γνώριζαν φανερόνοντας την «τιμιότητα» τους, για την οποία ο πρώτος είχε προηγουμένως αρνηθεί κατηγορηματικά να συμμετέχει. Στο φιλμ διακρίνεται μια αντιπαράθεση ανάμεσα στον αδίστακτο, ανυποχώρητο αλλά και πετυχημένο αξιωματικό Ραλφ, με το λοχαγό Ρίτσαρντ Κιτς, ο οποίος αναγνωρίζει το δίκαιο του αγώνα των Κυπρίων, θεωρείται όμως ως ένας αποτυχημένος λοχαγός. Στην αντίπερα όχθη βρίσκονται οι Κύπριοι αγωνιστές, οι οποίοι με μόνα εφόδια τη γενναιότητα και το θάρρος τους εναντιώνονται στους Άγγλους. Κυρίως όμως προβάλλεται η ηθική και ψυχική ανωτερότητα της Κύπριας μάνας, την ενσαρκώνει η

Κατίνα Παξινού, που παρά τη δυστυχία της για το παιδί της, δεν υποπίπτει στη μοιρολατρία αλλά στέκεται αντάξια του ηρωισμού του. Τα γκρο πλάν στη Παξινού καταγράφουν την τραγικότητα της μορφής της αλλά και την υπερηφάνεια της. Η μεγαλοψυχία της αναδεικνύεται στην τελευταία σκηνή οπότε απαγορεύει την εκτέλεση του Ντέιβι και τον αφήνει ελεύθερο, ενώ το παιδί της έχει ήδη οδηγηθεί στην αγχόνη. Η σκηνή στην αγχόνη ενισχύεται δραματικά με τη μουσική του Μίμη Πλέσσα.

Το επόμενο φιλμ, *Ο βιασμός της Αφροδίτης* (1985) του Κύπριου σκηνοθέτη Α. Πάντζη είναι ένα ποιητικό, με μοντέρνα μορφολογικά και υφολογικά στοιχεία φιλμ, που πραγματεύεται το Κυπριακό ζήτημα από το 1950 μέχρι και την τουρκική εισβολή μέσα από την ματιά του Ευαγόρα, ενός αγωνιστή της ΕΟΚΑ στα εφηβικά του χρόνια, ο οποίος επιστρέφει μετά την εισβολή στη Κύπρο για να βρει την οικογένεια του. Το ταξίδι της αναζήτησης μεταβάλλεται σε ένα ταξίδι στο χωροχρόνο της ιστορίας του νησιού, που ο σκηνοθέτης ονομάζει «ρέκβιεμ για την ένωση με την Ελλάδα». Ο δημιουργός δεν επιδιώκει να αναπαραστήσει τα γεγονότα, που έχουν ήδη συντελεστεί, αλλά να τα αποκωδικοποιήσει μέσα από την κριτική ανάγνωση του φιλικού κειμένου. Ο Ευαγόρας επισκέπτεται το Μουσείο Αγώνος. Καθώς η κάμερα καταγράφει φωτογραφίες των αγωνιστών, την αγχόνη, τους τόμους του δημοψηφίσματος και φωτογραφίες από τα Σεπτεμβριανά, αφηγείται: *«Ήμασταν τρεις, πήραμε τα δύο τόμους και ανεβήκαμε στο βουνό, είχα ήδη πατήσει τα 18. Εκεί μας δέχθηκαν καλά, ο αγώνας ήταν δύσκολος όμως ξέραμε γιατί πολεμούσαμε, και δεν ήταν μόνο για να διώξουμε τον Εγγλέζο, να ελευθερώσουμε τον τόπο, η αυτοδιάθεση η ένωση, ήταν και πολλά αλλά πράγματα μαζί, για μια αίσθηση προσωπικής αξιοπρέπειας, ελευθερίας, αυτοσεβασμού»*. *«Τον Σεπτέμβρη του '55 έγιναν στην Κωνσταντινούπολη τα γνωστά γεγονότα, την ίδια μέρα αίμα και στην Κύπρο, όλα με σχέδιο, ήταν οι μέρες που γινόταν η διάσκεψη του Λονδίνου. Ύστερα οι Εγγλέζοι φτιάχνουν το επικουρικό, μια ειδική αστυνομία που αποτελείτο μόνο από Τούρκους, οι πιο πολλοί κρυφά μέλη της TMT, μπορούσαν τώρα οι Τούρκοι να σκοτώνουν και να καταπιέσουν νόμιμα με την κάλυψη της εξουσίας. Οι Εγγλέζοι κάνανε τα στραβά μάτια.[...] Αρχίσαμε να σκοτωνόμαστε με τους Τούρκους. Μετά σκοτώθηκε ο Αυξεντίου. Οι Εγγλέζοι τρίβανε τα χέρια. Και ένα πρωί ο αγώνας τέλειωσε. Τις τουφεκιές τις ρίχναμε εμείς, το μέλλον όμως μας κρίθηκε αλλού και έτσι αντί της αυτοδιάθεσης-ένωσης αναγκαστήκαμε να δεχθούμε την ανεξαρτησία και μάλιστα κολοβή για μας αυτό ήταν απογοήτευση, για άλλο αγωνιστήκαμε[...]*». Στη συγκεκριμένη σκηνή, αλλά και

σε όλη την ταινία, είναι διάχυτο το αίσθημα της απογοήτευσης για το ανεκπλήρωτο αίτημα της Ένωσης, που κορυφώνεται με την τουρκική εισβολή. Εξίσου διάχυτος είναι ο βρετανικός ιμπεριαλισμός, ο οποίος υπονομεύει τις διεκδικήσεις των Ελληνοκυπρίων.

Το όνειρο της ένωσης προβάλλεται και στο τρίτο έργο του Α.Πάντζη, *Το τάμα*, στο οποίο επισημαίνεται μια επαναλαμβανόμενη και ένθερμη αναφορά στην ένωση μέσα από τους διαλόγους αλλά και με συνθήματα στους τοίχους. Ο Ευαγόρας ρωτάει απορημένος τον αριστερών πεποιθήσεων Θεοφάνη «*μα είσαι εναντίον της ένωσης;*» για να λάβει τη ανακουφιστική απάντηση «*όχι δεν είμαι*». Η συμμετοχή στον πόλεμο στο πλευρό των Συμμάχων φαντάζει στη σκέψη των Κυπρίων ως μια ευκαιρία για την παραχώρηση της αυτοδιάθεσης, που θα οδηγούσε στην ένωση.

Το 2007 ο σκηνοθέτης Π. Χρυσάνθου, ξεπερνώντας τα οικονομικά και λογοκριτικά προσκόμματα, προβάλλει την ταινία *Ακάμας*. Ένα έργο με ιδιαίτερη καλλιτεχνική αξία, διατρέχει και αυτό την ιστορία της Κύπρου από το 1950 μέχρι το 1974 μέσα όμως από την προσωπική ιστορία ενός ζευγαριού, του Ομέρη και της Ροδούς. Στο φιλμ χρησιμοποιείται ο τύπος του αφηγητή, ενός τυφλού-ποιητή που, ως άλλος Όμηρος, αφηγείται την πολυτάραχη ζωή του νησιού παράλληλα με την ‘Οδύσσεια’ του ζευγαριού. Ο δημιουργός τολμά να τεθεί ενώπιον της επίσημης ιστορίας του απελευθερωτικού αγώνα της ΕΟΚΑ, καταγράφοντας μια μαύρη σελίδα του, προκαλώντας σάλο τόσο στις αρμόδιες αρχές, που λογοκρίνουν την ταινία, όσο και στο κυπριακό κοινό. Στην ταινία μια ομάδα αγωνιστών εμφανίζεται στη χερσόνησο του Ακάμα ζητώντας τη βοήθεια του πιο έμπειρου της περιοχής για να κινηθεί με ασφάλεια, ο οποίος δεν θα μπορούσε να είναι άλλος από τον Ομέρη. Οι αντιδράσεις απέναντί του ποικίλουν. Ο αρχηγός της ομάδας ο Δώνης, που φέρει το ψευδώνυμο Ευαγόρας, αποδέχεται τη συμμετοχή του Ομέρη, τον οποίο μετονομάζει σε «Ακάμα» δείχνοντάς του απόλυτη εμπιστοσύνη. Αντιθέτως η εμπάθεια και ο φόβος του Βρασίδα έναντι του αλλόθρησκου είναι καταφανής από την πρώτη στιγμή. Ο Ομέρης παρά το γεγονός ότι το κίνητρό του αρχικά δεν ταυτίζεται με αυτό της ΕΟΚΑ παραμένει πιστός στην υπόσχεσή του και βοηθά την ομάδα να δράσει επιτυχώς εναντίον των Βρετανών. Ο Ευαγόρας ενσαρκώνει τον ένθερμο αγωνιστή-ιδεαλιστή που βάζει πάνω από όλα τα ιδανικά του, γεγονός που θα τον ωθήσει στην εν ψυχρώ δολοφονία ενός προδότη μέσα στην εκκλησία κατά τη διάρκεια της

λειτουργίας του επιταφίου.⁸⁷ Ο Καγιάς αντιπροσωπεύει την αρνητική εικόνα του ελληνοκυπρίου ο οποίος, ενώ παρουσιάζεται ως πληροφοριοδότης της οργάνωσης, την ίδια στιγμή γίνεται ο καταδότης του Ευαγόρα οδηγώντας τον στον θάνατο. Είναι άτομο χωρίς ηθική και αξίες, που εκμεταλλεύεται κάθε ευκαιρία για προσωπικό όφελος δίχως κανένα ηθικό φραγμό. Ο ίδιος χαρακτήρας εμφανίζεται ανάμεσα και στους Τουρκοκύπριους στο πρόσωπο του Μουράττη, ο οποίος αρχικά δουλεύει στην αστυνομία της αποικιακής κυβέρνησης, έπειτα της Κυπριακής Δημοκρατίας και τέλος εμφανίζεται ως ο ακόλουθος του Τούρκου απεσταλμένου υποστηρίζοντας τη διχοτόμηση. Επίσης ο βοηθός-διερμηνέας του Βρετανού ανακριτή, που προσπαθεί να δελεάσει με χρήματα τον Ομέρη για να ομολογήσει, είναι Τουρκοκύπριος.

Η τελευταία αναφορά εντοπίζεται στο πρώτο μέρος της αλληγορικής ταινίας *Guilt*(2009) του Βασίλη Μαζωμένου μέσα από το συνδυασμό ζουρνάλ και σκηνοθετημένων πλάνων. Το φιλμ ξεκινάει με βρετανικά ζουρνάλ που αναγγέλλουν την άφιξη του Χάρντινγκ και τη διεξαγωγή του αγώνα της ΕΟΚΑ. Έπειτα παρεμβάλλονται επίκαιρα με συλλήψεις αγωνιστών κατά τη διάρκεια του αγώνα, την απελευθέρωσή τους μετά το τέλος του, καθώς και πλάνα από τους πανηγυρισμούς χιλιάδων πολιτών για την ανεξαρτησία της Κύπρου και την επιστροφή του Μακαρίου. Στο μυθοπλαστικό κομμάτι ο βασανισμός ενός αγωνιστή, που συνελήφθη να ασκεί προπαγάνδα κατά της παραμονής των βρετανικών δυνάμεων στο νησί, εισάγει το θεατή στη ζοφερή αποικιακή διοίκηση του νησιού. Στο έργο συναντάμε το στυγνό και απάνθρωπο θαυμασμό του Άγγλου διοικητή των φυλακών, τόσο προς το πρόσωπο του Κυβερνήτη Χάρντινγκ, όσο και προς το μηχάνημα βασανιστηρίων που χρησιμοποιείται κατ'εντολή του. Το δέος τους προς τη μηχανή, την οποία αποκαλεί «έργο ζωής», η άποψη του για την αναγκαιότητά της αλλά και η φόβος της απώλειάς της, συναντά το παράλογο των ηρώων του Σ.Μπέκετ, αλλά και τον εγκλωβισμό και την ηθική κατάπτωση των καφκικών χαρακτήρων, ενώ τα παραμορφωμένα σώματα των αγωνιστών στις φυλακές θυμίζουν φιγούρες του Δομ.Θεοτοκόπουλου. Βρισκόμαστε προς το τέλος του αγώνα, η βρετανική αυτοκρατορία καταρρέει, η μηχανή, σύμβολο του βρετανικού αποικιακού συστήματος καταπίεσης και εξόντωσης, περνάει στην αχρηστία. Η λατρεία και η επιμονή του διοικητή για τη διάσωση της εισπράττουν ακόμη και την αποστροφή του εμπόρου όπλων.

⁸⁷ Για τη λογοκρισία της ταινίας με αφορμή την επίμαχη αυτή σκηνή και τη δημόσια συζήτηση που ακολούθησε, βλ. τα δημοσιεύματα των εφημερίδων στο παράρτημα. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη η πράξη αυτή στο συγκεκριμένο χώρο παίρνει τη θέση «απονομής δικαιοσύνης», την οποία αποδίδουν το πλάνο κοντρ πλονζέ με τον παντοκράτορα και έπειτα το πλάνο πλονζέ με το νεκρό προδότη.

Πρόσληψη του αγώνα από τον ελληνικό λαό

Στην κινηματογραφική παραγωγή του Ν. Δημόπουλου *Στουρνάρα* 288, συναντάμε μια έμμεση αναφορά για τα γεγονότα που συγκλόνισαν την Αθήνα κατά την περίοδο της δεκαετίας του 1950 με αφορμή το Κυπριακό ζήτημα. Η ταινία αποτελεί άλλη μια αναπαραγωγή των κινηματογραφικών κλισέ της περιόδου. Το θέμα υπεισέρχεται ως δευτερεύον μέσα από την παρουσία του Πλάτωνος, ενός Κύπριου φοιτητή, τον οποίο ενσαρκώνει ο Ν. Ηλιόπουλος. Τόσο το κοινότυπο σενάριο (εκσυγχρονισμός και ανοικοδόμηση της Αθήνας, εμφάνιση της νέας ανερχόμενης μεσοαστικής τάξης, εκμετάλλευση των ψηφοφόρων από τους επίδοξους βουλευτές, νέα ήθη και νοοτροπίες), όσο και η τοποθέτηση ενός κωμικού ηθοποιού στο ρόλο του φοιτητή, αποτρέπουν την επέμβαση της λογοκρισίας. Ο σκηνοθέτης από τα πρώτα πλάνα μας μεταφέρει έμμεσα το εκρηκτικό κλίμα που επικρατεί στην Αθήνα, μέσα από το μονόλογο του Πλάτωνα *«είμαι Κύπριος, σπουδάζω νομικά, είμαι στο ίδιο έτος με τα ανιψάκια μου εκείνα παίρνουν το πτυχίο τους φέτος, εγώ θέλω καμιά δεκαετία ακόμα. Η εξήγηση είναι απλή, μέσα στο πανεπιστήμιο τρώω τα νιάτα μου, απέξω τρώω ξύλο, τα συλλαλητήρια βλέπετε»*. Σε όλη την διάρκεια της ταινίας απουσιάζει από την πολυκατοικία, καθώς συμμετέχει στα συλλαλητήρια. Σε μια σκηνή, στο μέσο της ταινίας, εμφανίζεται να οργανώνει μια ομάδα φοιτητών που πρόκειται να λάβουν μέρος στην διαδήλωση, σκηνές της οποίας παρακολουθούμε εν συνεχεία από ζουρνάλ της εποχής. Με το τέλος του συλλαλητηρίου ο Πλάτων επιστρέφει στην πολυκατοικία με το χέρι στο γύψο. Η Μαίρη αναστατωμένη ανεβαίνει στο γραφείο του βουλευτή και τον ρωτάει «τι θα γίνει με το ζήτημα της Κύπρου, πότε θα πάρουμε την Κύπρο;» Η ανησυχία και το ενδιαφέρον της καθώς και η συμπάθεια και συμπάρασταση που δείχνει ο θυρωρός προς τον φοιτητή, λέγοντας χαρακτηριστικά «δεν μπορεί να μην πάει, πατρίδα του είναι» σκιαγραφούν τις στάσεις και αντιλήψεις του ελληνικού λαού έναντι του αιτήματος των Ελληνοκυπρίων. Επίσης στη ταινία γίνεται έμμεση καταγγελία στον ρόλο του ΟΗΕ ως απλού παρατηρητή, που παρατίθεται σε ένα χαριτωμένο διάλογο του κυρίου και της κυρίας Ασημομούτη. Το είδος της ταινίας και ο τρόπος που το θέμα παρεμβάλλεται αποδυναμώνουν το μήνυμά της για το πολιτικό ζήτημα. Ο Ηλιόπουλος προκαλεί απλά τη συμπάθεια του θεατή, η προηγούμενη πορεία του δεν αφήνει το περιθώριο για να τον δούμε διαφορετικά.

Οι διακοινοτικές συγκρούσεις του 1963.

Στο έργο του Α. Πάντζη συναντάμε μια ξεκάθαρα πολιτική άποψη απέναντι στα γεγονότα του 1963, τα οποία αλληλοδιαπλέκονται με τα γεγονότα της δεκαετίας του 1950 και στα οποία υπαίτιοι θεωρούνται οι Βρετανοί. Ο ταξιτζής διηγείται στον Ευαγόρα: *«το '63 άσχημες μέρες, ερχόμουν από τον Καραβά με ένα συνέταιρο μου, περνώντας από το Κιόνελλι, το '57 τότε που εσφάζαν οι Τούρκοι τους Κοντεμενιότες τους δικούς μας, βρομοδουλειές των Εγγλεζών δηλαδή.[...] Επερνούσαμε το '63 που το Κιόνελλι, μόλις εφτάσαμε στο Κιόνελλι εκατάγγειλε τις συμφωνίες ο Μακάριος,[...] άρχισαν οι φασαρίες στην Λευκωσία, άλλη μαφία των Εγγλεζών πάλι»*. Έπειτα, λίγο πιο κάτω συνεχίζει: *«Η Κόση, Τουρκοχώρι, οι Τούρκοι αναγκαστήκαν να φύγουν το '63-'64 με τις φασαρίες, ξέρεις δουλειές της TMT, από το '55 πράκτορες της Άγκυρας και των Εγγλεζών, αναγκάσαν τους να πάνε στις περιοχές που έλεγχαν οι ίδιοι από τότε με την βία, έκαμαν πρόσφυγες οι ίδιοι τους δικούς τους. Είχαν τον σκοπό τους τακσίμ, διχοτόμηση, από το '55 ήθελαν να αποδείξουν ότι Τούρκοι και Έλληνες δεν μπορούν να ζήσουν μαζί»*.

Στην ταινία *Ακάμας* ο πατέρας του Ομέρη πηγαίνει για να τον φέρει πίσω στο χωριό «γιατί αν δεν φύει που τον Ρωμιό εν να τον πέξουν» λέει, *«διαταγή της TMT. Εν θέλουν πλέον οι Τούρτζοι να έχουν αλισβερίσια με τους Ρωμιούς»*. Παράλληλα ο ποιητής, που στο δεύτερο μέρος της ταινίας μεταβάλλεται σε μυθοπλαστικό πρόσωπο, έρχεται αντιμέτωπος με τους φρουρούς έξω από τον τουρκοκυπριακό θύλακα που του απαγορεύουν να εισέλθει.

Σχέσεις Ελληνοκυπρίων - Τουρκοκυπρίων πριν την εισβολή

Ο σκηνοθέτης Κ. Δημητρίου στην ταινία *Ο δρόμος για την Ιθάκη*(2000) αναπλάθει την πραγματική ιστορία ενός ζευγαριού, του ελληνοκύπριου Τηλέμαχου και της τουρκοκύπριας Γιασμίν, οι οποίοι προσπαθούν μέσα στην εκρηκτική και εχθρική ατμόσφαιρα που δημιουργείται από το 1963 και μετά να κρατήσουν τη σχέση τους ζωντανή. Και η πιο μικρή αφορμή είναι αρκετή για να οδηγήσει σε διαπληκτισμούς αλλά και σε ανοικτή σύγκρουση μεταξύ των εξτρεμιστικών στοιχείων των δύο κοινοτήτων, ιδιαίτερα από το 1969 και μετά. Η επικοινωνία μεταξύ των θυλάκων γίνεται υπό αυστηρή επιτήρηση και από τις δύο πλευρές. Παρόλα αυτά η Γιασμίν με τη βοήθεια της παιδικής της φίλης Ελένης συναντάει κρυφά τον Τηλέμαχο, ενώ ο τελευταίος αψηφώντας τους κινδύνους εισέρχεται παράνομα στον τουρκοκυπριακό οικισμό για να δει την αγαπημένη του. Η πράξη του αυτή όμως τον φέρνει αντιμέτωπο με τη βία και τις απειλές του φανατικού ακροδεξιού Νικολή. Η Γιασμίν προτείνει στον αγαπημένο της να φύγουν μαζί για το Λονδίνο, καθώς οι γονείς της δεν θα συναινέσουν σε αυτό το γάμο. Ο έρωτας μεταξύ Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων είναι ανεπιθύμητος και από τις δύο πλευρές. Οι ήρωες εγκλωβισμένοι και καταδικασμένοι από την Ιστορία θα αποχωριστούν για πάντα μετά την τουρκική εισβολή. Στη ταινία συναντάμε επίσης τον ελληνοκύπριο Τηλέμαχο να αναγνωρίζει τα δικαιώματα και τους φόβους των τουρκοκυπρίων έναντι της Ένωσης, θέτοντας το επίμαχο ζήτημα της μειονότητας των Τουρκοκυπρίων έναντι του αιτήματος αυτού.

Το ‘μοτίβο’ του μικτού ζευγαριού αναπαριστά και ο Π. Χρυσάνθου στην ταινία *Ακάμας*, όπου οι δύο νεαροί πρωταγωνιστές ο τουρκοκύπριος Ομέρης και η ελληνοκύπρια Ροδού παραβλέποντας τις όποιες διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των δύο κοινοτήτων -θρησκεία και εθνικισμός- αποφασίζουν να ζήσουν μαζί. Η απόφαση τους αυτή καταπολεμάται τόσο από τις δύο κοινότητες όσο και από το οικογενειακό τους περιβάλλον. Ο πατέρας της όχι μόνο εναντιώνεται σφοδρά στην απόφαση αυτή αλλά η οργή του και το μίσος του, για το άλλοτε παραπαίδι του που τώρα αποκαλεί ‘ξυπόλητο’, τον οδηγεί στο σημείο να καταραστεί την ίδια του την κόρη. Η ταινία, σε επίπεδο σημαινομένων, υποβάλλει μια καταπιεστική και υποκρίνουσα κοινωνία, που ανέχεται τη συμβίωση μόνο στο επίπεδο αφεντικού-υπηρέτη· η αντίδραση του πατέρα της Ροδούς αλλά και της κοινότητας ξεπερνάει τον απλό συντηρητισμό αναδεικνύεται σε μισαλλοδοξία, σε στυγνό εθνικισμό απέναντι στον άλλοτε γείτονα,

φίλο ή ‘γιο’ Ομέρη. Οι τοπικές αρχές της ελληνοκυπριακής κοινότητας, στους κόλπους της οποίας συναντάμε τον πρώην αγωνιστή της ΕΟΚΑ Βρασίδα και τον καταδότη Καγιά, συνεργούν με τον πατέρα της και παγιδεύουν το ζευγάρι που πρόκειται να παντρευτεί. Στην τουρκοκυπριακή κοινότητα επικρατεί ανάλογο κλίμα, «εν να συναχτούμε ούλοι οι χωρκανοί να πάμε να την φέρουμε, εν να την αφήσουμε να τουρτζέψει» λέει χαρακτηριστικά ένας τουρκοκύπριος, υποδηλώνοντας τα ιδεολογήματα που συντηρούνται και στις δύο πλευρές καθιστώντας την ειρηνική συμβίωση δύσκολη. Ο Ομέρης και Ροδού όμως θα ξανασυναντηθούν μέσα στον Ακάμα, ανάμεσα στα δύο εχθρικά φυλάκια, με τη βοήθεια του ψαρά.

Μια διαφορετική προσέγγιση παρουσιάζει η Κορίνα Αβραμίδου στην ταινία της *Ο τελευταίος γυρισμός* (2008), όπου ο θεατής παρακολουθεί Ελληνοκύπριους και Τουρκοκύπριους να ζούνε μαζί ειρηνικά και να μοιράζονται την ίδια αυλή. Στην εσωτερική αυλή του σπιτιού του παππού Αριστείδη η κάμερα καταγράφει την καθημερινότητα της οικογένειας του και του τουρκοκύπριου Ασίς με την κόρη του Νέλλιν. Στην αρχή γιορτάζουν τον ερχομό του Ορέστη και της Αλεξάνδρας, έπειτα δουλεύουν μαζί τα βράδια στην ταβέρνα και στο τέλος της ταινίας ο Ασίς φιλοξενεί χωρίς δισταγμούς την Αλεξάνδρα στο σπίτι του, ενώ η μικρή κωφάλαλη και φιλόστοργη Νέλλιν, ο κρυφός παρατηρητής, είναι αυτή που θα οδηγήσει τον Στέφανο στην Αλεξάνδρα. *Η ταινία* κλείνει με ένα αισιόδοξο μήνυμα που προσδοκά την επανασυμβίωση.

Στη ταινία του Χ. Γεωργίου *Κάτω από τ'άστρα*, (2002)στη σκηνή στην ταβέρνα ο τουρκοκύπριος αναφέρεται στα χρόνια πριν την εισβολή, όταν Ελληνοκύπριοι και Τουρκοκύπριοι ζούσαν μαζί ειρηνικά και γιόρταζαν από κοινού τις θρησκευτικές τους εορτές.

Στις ταινίες *Ο δρόμος για την Ιθάκη* και *Ακάμας* τα προσωπικά πάθη αλληλοσυγκρούονται με την πολιτική κατάσταση του νησιού. Στη πρώτη περίπτωση το ζευγάρι θα χωριστεί μετά την εισβολή, ενώ στη δεύτερη ο σκηνοθέτης επιλέγει να μείνουν μαζί. Η ανθρώπινη βούληση υπερισχύει των πολιτικών αποφάσεων και γεγονότων, και είναι αρκετή για μίαν ειρηνική συμβίωση. Και οι δύο ταινίες αποτυπώνουν τις προκαταλήψεις και τα ιδεολογήματα και των δύο κοινοτήτων, τα οποία εκδηλώνονται είτε με βίαιο τρόπο μέσα από τη δράση των ακροδεξιών ομάδων είτε με την ατομική-ψυχολογική καταπίεση των ηρώων από το κοινωνικό περιβάλλον. Ο σκηνοθέτης δεν περιχαράκωνεται σε μανιχαϊστικές αντιλήψεις, θίγει τις αρνητικές όψεις και των δύο λαών, τα πολιτικά τους λάθη, για να καταλήξει στο

ότι αυτά που τους ενώνουν είναι πιο σημαντικά από αυτά που τους χωρίζουν. Οι παραπάνω ταινίες που αποτελούν και τις πιο πρόσφατες παραγωγές, διαπνέονται από ένα πιο 'φιλικό' και ελπιδοφόρο κλίμα που τείνει να επικρατήσει τα τελευταία χρόνια, εγκαταλείποντας την εχθρική ατμόσφαιρα των κοινωνικών συγκρούσεων της δεκαετίας του 1990.

Μετά την εισβολή

Πραξικόπημα – Εισβολή

Το τελευταίο μέρος της ταινίας *Δολοφονήστε τον Μακάριο* του Κώστα Δημητρίου αναπαριστά το πραξικόπημα και την εισβολή, το πρώτο μέσα από σκηνοθετημένα πλάνα και το δεύτερο μέσα από την εναλλαγή σκηνοθετημένων και επικαίρων. Ο θεατής παρακολουθεί τα τανκς να εισβάλουν στο προεδρικό και τις μάχες που ακολουθούν. Έπειτα το βομβαρδισμό του νησιού από την τουρκική αεροπορία, τη ρίψη αλεξιπτωτιστών, τα τουρκικά πλοία να μπαίνουν στο λιμάνι της Κερύνειας, τα τανκς του τουρκικού στρατού να εισβάλουν στον κυπριακό χώρο, τον τουρκικό στρατό να προελαύνει, βομβαρδισμένα τοπία, ερειπωμένα κτήρια, σκηνοθετημένα πλάνα μαχών, τον λαό να εγκαταλείπει τα σπίτια του, καθώς και ένα πολύ σύντομο πλάνο βιασμού μιας κοπέλας από Τούρκους στρατιώτες. Ως ηχητική επένδυση επιλέγεται αρχικά το έκτακτο πολεμικό ανακοινωθέν και έπειτα πατριωτικά τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη. Η αναπαράσταση των γεγονότων, η κατάληψη του προεδρικού, ο θάνατος ενός μακαριακού από την ΕΟΚΑ β', αλλά κυρίως η συμμετοχή του ίδιου του Μακαρίου, ενισχύουν το δραματικό στοιχείο προκαλώντας έντονη συγκίνηση. Η ίδια σεκάνς, σε πολύ μικρότερη έκταση και υπό τον ήχο δραματικής μουσικής και προσθήκης σκηνοθετημένων πλάνων σύλληψης Ελλήνων στρατιωτών, επαναλαμβάνεται στην αρχή της δεύτερης ταινίας του σκηνοθέτη *Ο δρόμος για την Ιθάκη*.

Σε αντίθεση με την προηγούμενη ταινία που περισσότερο επιδιώκει να συγκινήσει παρά να προβληματίζει, η τεχνική της μπρεχτικής «αποστασιοποίησης» ή «αποδραματοποίησης»⁸⁸ που υιοθετείται στο *Ο βιασμός της Αφροδίτης* επιτρέπει στο θεατή να αντιμετωπίσει κριτικά το φιλμ, στο οποίο ο δημιουργός προβάλλει μια σύνθετη και πολυεπίπεδη εικόνα για τα γεγονότα της εισβολής. Στο πρώτο πλάνο-σεκάνς ένας στρατιώτης απευθυνόμενος άμεσα, σε μετωπική λήψη, στο θεατή αφηγείται τα γεγονότα από το πεδίο της μάχης κατά την διάρκεια της εισβολής: «*Η*

⁸⁸ Η θεωρία του Μπρέχτ για την αποστασιοποίηση, που διατυπώθηκε αρχικά στο επικό θέατρο και έπειτα στο κινηματογράφο, απορρίπτει τις αριστοτελικές αρχές αφήγησης, οι οποίες προκαλούν τη συναισθηματική ταύτιση τόσο του ηθοποιού με τον ήρωα όσο και του θεατή με τον ηθοποιό, καθιστώντας τον τελευταίο παθητικό δέκτη. Ο Μπρέχτ αντιπροτείνει την αποστασιοποίηση ή αποδραματοποίηση, η οποία επιτρέπει στο θεατή να συμμετέχει ενεργά ασκώντας κριτική απέναντι στο έργο. Η θεωρία αποδοκιμάστηκε από αρκετούς θεωρητικούς, για ρασιοναλισμό, πουριτανισμό, κ.α βλ. R. Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, ό.π., σ191-197. εδώ χρησιμοποιείται με την ευρύτερη έννοια της που έχει επικρατήσει, ως απόρριψη της αριστοτελικής δομής και αφήγησης.

μονάδα μας έφτασε στο Διόριους, κάναμε αναδιοργάνωση και εκεί μας βρήκε η δεύτερη εισβολή, 14 του Αυγούστου. Μας ζύπνησε το megáφωνο συναγερμός λέει, πάρτε θέσεις έξω από το στρατόπεδο. Πεταχτήκαμε έξω μπήκαμε στα ορύγματα δίπλα στα αντιαεροπορικά μας, κάτι bren για αντιαεροπορικά. Φάνηκαν τα αεροπλάνα, ερχόντουσαν καταπάνω μας με εκείνο τον απαίσιο θόρυβο και εμείς προσπαθούσαμε να κολλήσουμε με την γη, να γλύψουμε την γη να γίνουμε ένα μαζί της, ήταν κάτι τρομερό, ο θόρυβος, ο φόβος. Οπότε σε μια στιγμή ακούμε το megáφωνο να λέει 'Προσοχή, προσοχή, σας μιλάει ο διοικητής σας είναι διαταγή μην ρίξετε σε κανένα αεροπλάνο, προσέξτε μην ρίξετε σε κανένα αεροπλάνο. Μόλις πήραμε σήμα ότι πάνω από την Κύπρο, την Ελληνική Κύπρο πετούν επιτέλους τα ελληνικά φτερά'. Είχαν πιάσει κάτι τέτοιο, σήμα. Τέτοια διαταγή τους ήρθε. Πεταχτήκαμε πάνω, χαρά, επιτέλους μπήκε στο πόλεμο η μάνα Ελλάδα τώρα θα τους πετάξουμε στη θάλασσα. Αφήσαμε τα ορύγματα, τα αντιαεροπορικά και πήγαμε στο στρατόπεδο [...]ο διοικητής κλαμένος από τη συγκίνηση, χαρά, αγκαλιές. Τελικά τα ελληνικά φτερά δεν τα είδαμε ποτέ. Η Χούντα στην Ελλάδα είχε πέσει, όμως τα πάντα ήταν διαλυμένα, άδικα περιμέναμε». Τόσο το ποιητικό ύφος του πλάνου, το οποίο επανέρχεται άλλες δύο φορές στη συνέχεια της ταινίας συνεχίζοντας την αφήγηση, όσο και ο νευρωτικός ρυθμός της αφήγησης περισσότερο αποκαλύπτουν το ψυχολογικό δράμα, την αγωνία αλλά κυρίως το αίσθημα της απογοήτευσης έναντι της Ελλάδας, παρά πληροφορούν για τις μάχες. Στη ταινία ακούγεται το ραδιοφωνικό μήνυμα της εθνοφρουράς της 15^{ης} Ιουλίου, το μήνυμα του Σαμψών, το γνωστό μήνυμα του Μακαρίου στο οποίο γνωστοποιεί στον κυπριακό λαό ότι είναι εν ζωή και τέλος το πρώτο πολεμικό ανακοινωθέν για το βομβαρδισμό των τουρκικών αεροπλάνων. Σε άλλο σημείο, ένα μεγάλης διάρκειας τράβελινγκ καταγράφει την καθημερινότητα στους καταυλισμούς των προσφύγων.

Στο πλάνο-σεκάνς στο νοσοκομείο ο ξάδερφος του Ευαγόρα σοβαρά τραυματισμένος του αφηγείται πως με τη βοήθεια ενός Τουρκοκύπριου κατάφεραν αρχικά να γλιτώσουν από τους Τούρκους: «όταν τα τανκς των Τούρκων επεράσαν δίπλα μας εκαταλάβαμε ότι είχαμε αποκλειστεί, είμασταν τέσσερις του εφεδρικού, εκρυφτήκαμε όπως όπως μέχρι να νυχτώσει, ο Θουκυδίδης, ένας από τους συντρόφους έξερεν την περιοχή, έπρεπε να φτάσουμε στις βάσεις, ήταν η μονή μας σωτηρία γιατί εξέραμε ότι οι Τούρκοι εν θα εμπαιναν ποτέ στις βάσεις των Εγγλέζων, έπρεπε να βρούμε τζαι νερό είχαμε να πιούμε νερό ώρες εξεράναν τα χείλι μας η γλώσσα μας... Αμαν ενύχτωσε επερπατήσαμε κάμποσο εκόψαμε δρόμο, όμως το φως έσκασε νωρίς ήβραμε μια μάντρα τζαι ετρυπόσαμε μέσα έπρεπε να περιμένομε την νύχτα. Εκεί

εβρήκαμε νερό εξεδιψάσαμε. Επεινούσαμε.[...]Κατά το μεσημέρι εφάνηκε από μακριά κάποιος να έρχεται, εκαταλάβαμεν ότι ήταν Τούρκος αφού δεν έκανε καμιά προσπάθεια να κρυφτεί, εφοβηθήκαμε, ούτε όπλα είχαμε, επετάξαμεν τα όταν εκαταλάβαμε ότι οι Έλληνες αξιωματικοί οι χουντικοί μας είχαν εγκαταλείψει.[...]Υστέρα λαλεί μας στα ελληνικά μεν φοάστε είμαι και εγώ Κυπραίος, εκόντεψε μας άπλωσε το χέρι του και εκάμαμε ττόκα και εσυστηθήκαμε, είπαμε του πεινούμε, είπε μας εν να ζανάρτω [...],λέει μας «νύχτα κοπέλια πάμε βάσεις, εγιω δείξω στράτα» δεν πιστεύαμε στα αυτιά μας, και όμως ήρτε, τον ακολουθούσαμε τυφλά όπως τα μωρά τον τζύρη τους. Φανήκαν από μακριά οι βάσεις, ζαφνικά ακούμε μια φωνή αλτ, επαγώσαμε, εν ήταν Τούρκοι ήταν Εγγλέζοι, ήρταν κοντά μας, ο λοχίας αμαν έμαθε ότι ο χασάνης ήταν Τούρκος εσυγχύστηκε, εξαναρώτησεν τον σαν να μεν επίστευκε στα αυτιά του και ο χασάνης είπε του ‘ναι είμαι Τούρκος, όμως Κύπριος’ αλλά ο Εγγλέζος επέμενε ‘το ξέρεις ότι είναι Έλληνες αυτοί;’ ‘Ναι ξερώ το αλλά εν Κυπραίοι’[...] Οι Εγγλέζοι ανακρίναν μας έγγραφαν τα στοιχεία μας, εμείς είπαμε είμαστε του εφεδρικού, ‘Μακάριος’ μας λέει ο Εγγλέζος, ‘Yes, Yes’. Εβάλαμας σε ένα λαντρόβερ, ‘θα σας παραδώσουμε στις κυπριακές αρχές’, επαπαδώσαν μας στην ΕΟΚΑ Β’[...]». Η θετική παρουσία του Τουρκοκύπριου κατά τη διάρκεια της εισβολή αντιπαραβάλλεται στη συνέχεια με την εικόνα του βάρβαρου Τούρκου εισβολέα. Σε ένα μακράς διάρκειας πλάνο-σεκας η Αφροδίτη αφηγείται τον αλλεπάλληλο βιασμό της από τους Τούρκους στρατιώτες, οι οποίοι χαρακτηρίζονται ως άγριοι και κτήνη.

Τέλος στη ταινία αυτή συναντάμε, στο πρόσωπο της μητέρας του Ευαγόρα, το χαρακτήρα της ψυχολογικά διαταραγμένης γυναίκας από τα τραυματικά βιώματα της εισβολής. Τα ασυνάρτητα λόγια της, που υπονοούν το βιασμό της Αφροδίτης, ο τρόμος που είναι χαραγμένος στο πρόσωπο της, οι εφιάλτες που συνεχώς επιστρέφουν φανερώνουν τη φρίκη του πολέμου που ‘αποτυπώνεται’ στο μυαλό και το σώμα των ανθρώπων. Ίδια σκηνή συναντάμε στην ταινία της Αλίκης Δανέζη-Knutsen *Δρόμοι και Πορτοκάλια* (1996), όπου και εδώ το παραμιλητό της γυναίκας του Πετρή, η αγωνία και ο φόβος της καταδεικνύει πως η μνήμη παραμένει ζωντανή στοιχειώνοντας τις ζωές των ανθρώπων.

Στο *Ακάμας* επιλέγεται η αποτύπωση της εισβολής μέσα από την επίσημη τουρκική θέση και πως αυτή εκλαμβάνεται από τους απλούς πολίτες. Στο καφενείο ο δάσκαλος του χωριού με έκδηλη χαρά και αγαλλίαση ανακοινώνει στους ομόθρησκούς του: «*Η ώρα που ονειρευκούμαστιν χρόνια ήρτεν. Τα βάσανα μας ετελιώσαν. Θα πάμε εις τον βορράν. Θα δώκουν στον καθέναν μας σπίτιν, νερόν, γην.*»

*Καρτερά μας ο παράδεισος. Ξεκινούμεν μια νέα ζωή. Ελεύθερη. Τόσα χρόνια είμαστε σκλάβοι των γκιαούρηδων, έπιναν το γαίμα μας. Τωρά που ήρτε η Τουρκία στην Κύπρο δικαιώνεται ο αγώνας μας». Στην ερώτηση ενός παρευρισκόμενου τουρκοκύπριου «τζαι πότε εν να στραφούμεν πίσω;» η απάντηση είναι αποστομωτική «εθθα στραφούμεν! Εν να μείνουμε για πάντα.»[...]«*H taksim eγίνηκεν, παρ' το απόφασιν. Τα σπίδικια τωρά εν δικά μας. Εκερτίσαμεν τα με το γαίμα μας!*» Στον τοίχο πίσω από το δάσκαλο υπάρχει η αφίσα με τον τίτλο “The heroic turkish army in Cyprus” και μια φωτογραφία του Κεμάλ η οποία καδράρεται μαζί με το δάσκαλο κατά τη διάρκεια της ομιλίας του. Από την άλλη μεριά ο πατέρας της Ροδούς αποφασίζει να τους δεχθεί, όχι γιατί πραγματικά εγκρίνει το γάμο τους, αλλά για να μην ζήσει η κόρη του στο βορρά. Ο Ομέρης και η Ροδού όμως επιλέγουν να ξαναγυρίσουν στον Ακάμα για να ζήσουν μαζί, αυτοεξόριστοι στην ίδια τους την πατρίδα και από την ίδια τους την οικογένεια.*

Το δεύτερο μέρος της ταινίας *Guilt* αναφέρεται στο 1974 μέσα από επίκαιρα που προβάλλουν πλάνα από το βομβαρδισμένο προεδρικό ενώ ως ηχητική επένδυση δεν επιλέγεται το μήνυμα του Μακαρίου αλλά του Σαμψών, ο οποίος κάνει λόγο για την απελευθέρωση των κρατουμένων που είχαν συληφθεί και βασανιστεί επί Μακαρίου και τώρα δρουν κατά των οπαδών του, μια αναφορά στο εμφυλιοπολεμικό κλίμα που επικρατεί μετά την εισβολή

Στη κλασική αφηγηματική ταινία της Κορίνας Αβρααμίδου το τραγικό καλοκαίρι του 1974 υπάρχει ως φόντο για την ανάπτυξη της ιστορίας ενός ερωτικού τριγώνου, οι προσωπικές περιπέτειες του οποίου διαπλέκονται με τα πολιτικά γεγονότα. Η ταινία κυμαίνεται ανάμεσα στο μικρόκοσμο μιας παραλιακής πόλης, της Κερύνειας, και στο ευρύτερο πολιτικό πλαίσιο της περιόδου. Η θεατρική παράσταση της αρχαίας τραγωδίας *Τρωάδες* προαναγγέλλει διαδοχικά (στην αρχή η ανακοίνωση στο ραδιόφωνο και έπειτα στην ακροδεξιά εφημερίδα την παραμονή του πραξικοπήματος) την επερχόμενη καταστροφή. Η παράσταση παίρνει τη θέση συμβόλου της τραγωδίας που δεν θα δειχθεί. Ο τόπος όπου πραγματοποιείται, στην ακρογιαλιά της Κερύνειας, αποτελεί από μόνον του έναν τραγικό τόπο που ανακαλεί στη μνήμη την εισβολή. Επίσης αναφορά στο επικείμενο πραξικόπημα γίνεται μέσα από τα άρθρα των αθηναϊκών εφημερίδων, τα οποία επικαλείται ο Χρίστος στην προσπάθειά του να συγκεντρώσει άτομα για να αντικρούσουν τους πραξικοπηματίες. Και σ' αυτό το φιλμ υπάρχει το ραδιοφωνικό ανακοινωθέν της εθνικής φρουράς για το πραξικόπημα και έπειτα το μήνυμα του Μακαρίου, που οι χαρακτήρες υποδέχονται με έκδηλη χαρά και ανακούφιση. Στο τέλος της ταινίας η γρήγορη εναλλαγή μεταξύ

πλάνων από την παράσταση και πλάνων με τον Μανώλη να μοιράζει όπλα στην παράνομη οργάνωση, η οποία θα ξεκινήσει το πραξικόπημα, εντείνει το δραματικό στοιχείο επιδρώντας καταλυτικά στη ψυχολογία του θεατή.

Στην ταινία *Κάτω από τα άστρα* η εισβολή υπάρχει μόνο σε μερικά σύντομα πλάνα στο ξεκίνημα, οπότε ο θεατής βλέπει τον ουρανό να γεμίσει από τους αλεξιπτωτιστές, το βομβαρδισμό ενός χωριού και τους κατοίκους πανικόβλητους να εγκαταλείπουν τα σπίτια τους. Στο *Δρόμοι και Πορτοκάλια* αν και απουσιάζουν όλα τα στερεότυπα πλάνα από τα γεγονότα του 1974, ένα πλάνο στην αρχή με το σύνθημα στο τοίχο να γράφει «Από το '74 οι Τούρκοι τρώνε τα πορτοκάλια μας» είναι αρκετό για να υποδηλώσει την ιδεολογία της.

Ξένος παράγοντας (Χούντα, CIA)

Το πολιτικό θρίλερ *Δολοφονήστε τον Μακάριο* πραγματεύεται, όπως προαγγέλλει άλλωστε και ο τίτλος, το θέμα της συνωμοσίας εναντίον του προέδρου της Κυπριακής Δημοκρατίας Αρχιεπισκόπου Μακαρίου. Η ταινία προβάλλεται σε μια εποχή έντονου αντιαμερικανισμού τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Κύπρο. Το έργο αναπλάθει όλο το παρασκήνιο του πραξικοπήματος και της εισβολής, καταγγέλλοντας άμεσα την ανάμειξη της Χούντας και της CIA. Η καταγγελία του ρόλου του αμερικανικού παράγοντα πραγματοποιείται με ένα απλοϊκό και επίπεδο τρόπο, που συμφωνεί όμως με τα αισθητικά πρότυπα των κατασκοπευτικών ταινιών της εποχής (espionage films). Στη σεκάνς που προηγείται των τίτλων έναρξης ο θεατής παρακολουθεί τη σύσκεψη όλων των παραγόντων για την οργάνωση του τρίτου σχεδίου εξόντωσης του Αρχιεπισκόπου και κατάληψης της εξουσίας με την κωδική ονομασία «Σχέδιο Αφροδίτη». Ο ρόλος των Αμερικανών, η συνεργασία τους με Έλληνες αξιωματικούς και Τουρκοκύπριους πράκτορες στο νησί καταδηλώνεται από έναν Αμερικάνο πράκτορα, ο οποίος αναφέρει: *«ο δικός μας ρόλος είναι να αφήνουμε τους άλλους να κάνουν την δουλεία για λογαριασμό μας. Ειδικά αυτή την φορά δεν είναι ρόλος δράσεως αλλά εξαπατήσεως πιο αποτελεσματικός και πιο ασφαλέστερος»*. Ακόμη πιο αποκαλυπτική για την πολιτική της CIA είναι η σκηνή με τον Τουρκοκύπριο συνεργάτη των Αμερικανών και τον Γιαννίδη στη φυλακή τουρκοκύπριος: *«[...]Επόμενο ήταν λοιπόν η Κύπρος να μην συνεχίσει να διοικείται από κάποιον που θέλει να την κρατά έξω από το ΝΑΤΟ και να φλερτάρει φανερά με την Μόσχα»*. *«Γι' αυτό αποφασίσατε να τον δολοφονήσετε;»* *«Εγώ δεν αποφάσισα τίποτα, ας πούμε ότι η απόφαση πάρθηκε κάπου στο δυτικό ημισφαίριο. Και ερχόμαστε τώρα στην επιχείρηση Αττίλα.»* *«Θέλετε να πείτε πως θα γίνει τουρκική εισβολή»*. *«Ακριβώς, το πραξικόπημα εναντίον του οποίου αγωνιστήκατε με τόσο ενθουσιασμό δεν ήταν παρά το γεγονός που θα έδινε την αφορμή.»* *«Και εν ψυχρώ θα δολοφονήσετε τόσο κόσμο;»* *«Μα αγαπητέ μου ο διαμελισμός της Κύπρου είναι ο μόνος λογικός τρόπος να λυθεί το πρόβλημα, ικανοποιεί τους πάντες, εκτός από τους Κύπριους φυσικά. Η Κύπρος είναι περισσότερο χρήσιμη σαν ένα τεράστιο αεροπλανοφόρο παρά σαν ένα ωραίο νησί»*. Επίσης στην ταινία εμφανίζεται ο ίδιος ο Μακάριος να καταγγέλλει, μέσω της επιστολής που αποστέλλει στον Γκιζίκη, και την οποία ακούμε σε off screen ήχο από τον ίδιο τον Μακάριο, τα παράνομα σχέδια της Χούντας, τη

συνεργασία της με την τρομοκρατική οργάνωση ΕΟΚΑ Β΄ για την προσωπική εξόντωση του και διάλυση του κυπριακού κράτους. Το *Δολοφονήστε τον Μακάριο*, είναι μια πολιτική ταινία όπου όμως η καταγγελία του αμερικανικού ιμπεριαλισμού και η συνεργεία της Χούντας σε αυτό εκδηλώνεται σε επίπεδο σημαινόντων. Η παρουσία του Αρχιεπισκόπου συμβάλει αναμφισβήτητα στην εμπορική επιτυχία της, καταδεικνύοντας ταυτόχρονα την ιδεολογική τοποθέτηση του σκηνοθέτη.

Στην ταινία *Ο τελευταίος γυρισμός* ο Στέφανος και ο Χρίστος περιμένουν την άφιξη ενός συνεργάτη τους από την Αθήνα, με έκπληξη όμως πληροφορούνται ότι «*η Χούντα τον συνέλαβε έξω από το Καστελόριζο, δεν έφτασε ποτέ. Βρίσκονται παντού*» λέει χαρακτηριστικά ο βαρκάρης. Έπειτα στη σκηνή στη ταβέρνα, η προκλητική στάση του Μανώλη, ο οποίος δείχνει να γνωρίζει για το γεγονός, υπονοεί τη συνεργασία του με την Χούντα.

ΕΟΚΑ Β΄

Ο μαχητικός δημοσιογράφος στο *Δολοφονήστε τον Μακάριο*, που έρχεται στην Κύπρο να ενημερώσει τον πρόεδρο και να αποτρέψει το πραξικόπημα βρίσκεται αντιμέτωπος με τη δράση της ΕΟΚΑ Β΄,⁸⁹ η οποία εμφανίζεται ως η κυρίαρχη της κατάστασης. Ο δημοσιογράφος μαζί με μια ομάδα υποστηρικτών του Μακαρίου επιχειρούν έφοδο στα γραφεία της για συλλογή στοιχείων, ακολουθεί συμπλοκή όπου χάνει την ζωή του ένας νεαρός.

Στην ταινία *Ο βιασμός της Αφροδίτης* συνεχίζοντας την αφήγηση του ο ξάδερφος του Ευαγόρα αναφέρει: «*Ήταν τέσσερις αζύριστοι με γένια [...] του εφεδρικού ε; [...] ή μας είχαν αναγνωρίσει ή μας είχαν καρφώσει οι Εγγλέζοι. Τόσο καιρό που ήταν παράνομοι τους εκυνηγούσαμεν εμείς τώρα αυτοί ήταν το κράτος, μας είχαν στο χέρι. Κατεβάσουν μας σε ένα αστυνομικό σταθμό, εσπάσαν μας στο ζύλο, μας κλείνουν το στόμα με ένα τσιρότο τζαι βάλουν μας πάλι μέσα σε ένα λαντρόβερ προσευχηθείτε λαλούν μας, κομμούνια. Εφέραν μας σε μια μάντρα, εστήσαν μας στο τοίχο, [...] εγώ εγλύτωσα αλλά οι άλλοι τρεις είναι νεκροί. Εν είμαι σίγουρος αν το ονειρεύτηκα ή οη αλλά δεν βγαίνει από το νου μου, πριν φύγουν αφού μας πυροβόλησαν και μετά, ένας από αυτούς κρέμασε το καλάσνικοφ στον ώμο, ήρθε δίπλα στον ασπροβαμένο τοίχο τζιαι εκατούρησε διπλά μας, από φόβο, από το βάρος δεν ξέρω*». Στην ταινία η ανάμειξη των Βρετανών στα γεγονότα καταδηλώνεται άλλοτε μέσα από την αφήγηση και άλλοτε μέσα από το τρόπο κινηματογράφησης. Πριν τη σεκάνς με την αφήγηση παρακολουθούμε διαδοχικά με πολύ σύντομα πλάνα τους νεαρούς να μπαίνουν στο στάβλο, τη συνάντηση με τον τουρκοκύπριο, τον εξωτερικό τοίχο του στάβλου στον οποίο κρέμεται η αγγλική σημαία και την εκτέλεση από την ΕΟΚΑ Β΄. Επίσης στη σκηνή με το μπλόκο της ΕΟΚΑ Β΄ στο βάθος του κάδρου διακρίνεται να κυματίζει η βρετανική σημαία. Η Αφροδίτη, η οποία κατάγεται από αριστερή οικογένεια, αναφέρει επίσης τη δολοφονία του αδελφού της στο πραξικόπημα και το βιασμό της από ένα ελληνοκύπριο ακροδεξιό, μέλος μιας παρακρατικής οργάνωσης, πριν την ΕΟΚΑ Β΄, αναφορά στο προκάτοχο της, το Εθνικό Μέτωπο.

⁸⁹ΕΟΚΑ Β΄ (Εθνική Οργάνωση Κυπρίων Αγωνιστών Β΄) παραστρατιωτική οργάνωση που συγκροτήθηκε από τον Γ.Γρίβα το 1971 με σκοπό την δημιουργία προϋποθέσεων που θα οδηγούσαν στην ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα.

Στο *Ο δρόμος για την Ιθάκη* πληροφορούμαστε τη σύλληψη του Νικολή, μέλους της παράνομης οργάνωσης ΕΟΚΑ Β΄, που κατηγορείται για βομβιστικές επιθέσεις εναντίον κυβερνητικών εγκαταστάσεων, ενώ προηγουμένως τον είχαμε δει να βιαιοπραγεί εναντίον του Τηλέμαχου και να δολοφονεί τον Αρίφ. Τον παθιασμένο εθνικιστή στην ταινία της Κ. Αβρααμίδου αντιπροσωπεύει ο Μανώλης, πρώην αγωνιστής της ΕΟΚΑ, που εξακολουθεί να πιστεύει στην «*Ένωση μετά της Ελλάδος*», και για αυτό συνεργάζεται με την «*Ελληνική Κυβέρνηση*» για την επίτευξη του ανεκπλήρωτου ονείρου. Όταν η Φαίδρα του λέει ότι «*Το όνειρο εχάθηκε*», η δική του απάντηση είναι ότι «*τίποτε δεν εχάθηκε. Τώρα ξεκινούν όλα.*» Σε όλη τη διάρκεια της πλοκής η παρουσία του είναι ανεπιθύμητη, τόσο στο καφενείο όσο και στην ταβέρνα του κυρ Γιάννη, καθώς προκαλεί εντάσεις και αναστάτωση με την εθνικιστική του προπαγάνδα. Επιπλέον κατά τη διάρκεια των προετοιμασιών της τραγωδίας ο Μανώλης εμφανίζεται να παρακολουθεί από ψηλά τις εργασίες για το στήσιμο της παράστασης, μια αναφορά στην ΕΟΚΑ Β΄ που παρακολουθεί και κινεί τα νήματα της πραγματικής τραγωδίας.

Σχέσεις Ελληνοκυπρίων-Τουρκοκυπρίων μετά την εισβολή- Εικόνα Τούρκου

Στο φιλμ *Ο δρόμος για την Ιθάκη* Τουρκοκύπριοι και Ελληνοκύπριοι συνεχίζουν τις φιλικές σχέσεις που είχαν πριν την εισβολή· η Ελένη ενημερώνει, μέσω του Πουρού, την Γιασμίν ότι ο Τηλέμαχος ζει, ενώ η Γιασμίν προσπαθεί να υπερασπιστεί την παρουσία των φίλων της Ελληνοκυπρίων, τα σπίτια των οποίων ο συνταγματάρχης Αχμέτ Κεμάλ παραδίδει σε τουρκοκύπριους πρόσφυγες του νότου. Από την άλλη ο τελευταίος προσπαθεί να δελεάσει την όμορφη Γιασμίν προσφέροντας της υλικά αγαθά των εκδιωχθέντων Ελληνοκυπρίων, ενώ μπροστά στην αγωνία και την επιμονή της να μάθει για τον Τηλέμαχο δεν θα διστάσει να την εκμεταλλευτεί σεξουαλικά, ως αντίτιμο την απελευθέρωση του Τηλέμαχου από τις τουρκικές φυλακές. Στην ίδια σκηνή η Γιαμίν συναντά τον Κασίμ Εργκούν, το πραγματικό όνομα του «Μιχάλη» που είχε εγκαταλείψει την εγκυμονούσα Μαρία παραμονές της τουρκικής εισβολής και ο οποίος αποκαλύπτεται ότι είναι Ταγματάρχης στρατιωτικής αντικατασκοπίας. Βλέπουμε να αποτυπώνεται μια θετική εικόνα για τους Τουρκοκύπριους ενώ οι Τούρκοι χαρακτηρίζονται ως τυχοδιώκτες και ανήθικοι. Επίσης οι Τούρκοι στρατιώτες γελοιοποιούνται μέσα από την παρουσία του Πουρού, ενός μπουρλέσκ χαρακτήρα, ο οποίος καταφέρνει να περνάει ελεύθερος μέσα από τη «νεκρή ζώνη». Στις ταινίες *Ο βιασμός της Αφροδίτης* και *Ο δρόμος για την Ιθάκη* διακρίνεται μια αντιπαράθεση μεταξύ Τουρκοκυπρίων και Τούρκων. Στην πρώτη ο Τουρκοκύπριος βοηθάει τους Κύπριους συμπατριώτες του να ξεφύγουν από τους εισβολείς ομοθηήσκους του, στη δεύτερη η φιλία μεταξύ Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων δεν αλλάζει μετά την εισβολή. Οι δε Τούρκοι προβάλλονται με τα πιο μελανά χρώματα, βιάζουν και σκοτώνουν εν ψυχρώ στην πρώτη ταινία, εκμεταλλεύονται και παραπλανούν στη δεύτερη, εικόνες που αναπαράγουν το στερεότυπο του βάρβαρου και απολίτιστου Τούρκου.

Και στο *Ο τελευταίος γυρισμός* η στάση των Τουρκοκυπρίων έναντι των παλιών γειτόνων και φίλων τους δεν αλλάζει μετά την εισβολή. Η ταινία, κάνοντας ένα χρονικό άλμα, κλείνει στο 1984, οπότε ο Άσις επισκέπτεται την ερειπωμένη αυλή του παππού Αριστείδη και φροντίζει της τριανταφυλλιές του κυρ Γιάννη, γιατί «όταν γυρίσει ο κυρ Γιάννης δεν πρέπει να πει ότι της άφησε να πεθάνουν».

Ο σκηνοθέτης Χ. Γεωργίου στην ταινία του *Κάτω από τα άστρα* μέσα από μια πιο ανθρωποκεντρική προσέγγιση, μελετά τη σχέση των ατόμων με το παρελθόν αλλά και το παρόν τους. Μέσα από δύο διαφορετικών ιδεολογικών πεποιθήσεων χαρακτήρες προχωρά σε μια μελέτη της μνήμης και της λήθης που καθορίζει τις ζωές τους. Παράλληλα θίγει το πολιτικοοικονομικό ζήτημα του παράνομου εμπορίου ανάμεσα στο βόριο και νότιο τμήμα του νησιού. Η τολμηρή και δυναμική Φοίβη επιλέγει τη σιωπηλή ανάμνηση των τραυματικών παιδικών της χρόνων από την εισβολή και συμβιβάζεται με την πραγματικότητα του σήμερα, όπου το λαθρεμπόριο με τα κατεχόμενα αποτελεί τρόπο ζωής για αυτήν. Οι καλές σχέσεις με τους Τουρκοκύπριους στρατιώτες στο φυλάκιο της Λήδρας και αργότερα με Τούρκους στρατιώτες που συναντά καθοδόν, της επιτρέπουν να μεταβαίνει στα κατεχόμενα χωρίς πρακτικές δυσκολίες. Στη σκηνή στο φυλάκιο ο θεατής παρακολουθεί τη Φοίβη με πλήρη άνεση να διαπραγματεύεται, παίζοντας ring-rong, με τους Τουρκοκύπριους στρατιώτες το «φόρο εισαγωγής», στην πραγματικότητα την εξαγορά της σιωπής τους, ενώ ο εκνευρισμός και η απέχθεια του Λουκά είναι διάχυτος σε όλη τη σκηνή. Σε άλλο σημείο στην ταινία η Φοίβη δείχνει συμπάθεια απέναντί στους Τουρκοκύπριους που έχασαν τον γιό τους στον πόλεμο, σκοτώθηκε σε ελληνικό στρατόπεδο αιχμαλώτων, προβάλλοντας την άποψη ότι και οι δύο πλευρές διέπραξαν βαρβαρότητες, υπέστησαν εξίσου δεινά και πρέπει να αναλάβουν ισομερώς την ευθύνη. Στην ίδια σεκάνς ένας Ελληνοκύπριος που διαμένει στις ελεύθερες περιοχές επιστρέφει στο σπίτι του, όπου τώρα διαμένουν οι Τουρκοκύπριοι και ποτίζει την τριανταφυλλιά του. Καθώς όμως η ελεύθερη διακίνηση απαγορεύεται, το γεγονός αποτελεί συνειδητό ή ασυνείδητο *ολίσθημα του δημιουργού* που θίγει το ζήτημα της επικοινωνίας μεταξύ των δύο μερών του νησιού. Στη σεκάνς στην ταβέρνα στα κατεχόμενα, ο Λουκάς έρχεται αντιμέτωπος με την τουρκική προπαγάνδα, προκαλώντας του έντονο αποτροπιασμό. Το τοιχοκολλημένο πρωτοσέλιδο της εφημερίδας *Kibris* με τίτλο “Liberational War 1974- A Hero of the Resistance” με τη γνωστή προπαγανδιστική φωτογραφία του Τούρκου στρατιώτη-Αττίλα, καταγράφει την επίσημη τουρκική θέση για τον πόλεμο. Ο Λουκάς αντιδρά αναφωνώντας «*ήταν στρατιώτες, ήταν ήρωες της εισβολής τους*» ενώ για τη Φοίβη «*ήταν τρεις άνθρωποι που σταμάτησαν για να μας βοηθήσουν*». Οι μνήμες συνυπάρχουν και συγκρούονται με τους εφιάλτες του σήμερα, στο τέλος της ταινίας παίρνουν τη μορφή οράματος που αναβιώνει τις όμορφες και γιορτινές μέρες στο χωριό των δύο πρωταγωνιστών. Η εποχή της «αθωότητας» ανατρέπεται βίαια από την επόμενη σκηνή στο φυλάκιο της

οδού Λήδρας όπου ένας ελληνοκύπριος στρατιώτης πυροβολείται πισώπλατα από το απέναντι καθώς εισέρχεται στη «νεκρή ζώνη». Η καταγραφή των φυλακίων της οδού Λήδρας αποτελεί οπτικό-ιστορικό τεκμήριο καθώς δεν υπάρχουν πια.

Στο τρίτο μέρος του *Guilt*⁹⁰ μεταφερόμαστε στο 1996 οπότε παρακολουθούμε, μέσα από ρεπορτάζ ξένων καναλιών, τα επεισόδια στη «νεκρή ζώνη» της Δεκέλειας με τη δολοφονία των Τ. Ισαάκ και Σ. Σολομού. Στο μυθοπλαστικό κόσμο ο έμπορος όπλων πλήρως αποδυναμωμένος σωματικά και ψυχικά βρίσκεται μαζί με τον πρώην βοηθό του εγκαταλελειμμένος και άστεγος στη «νεκρή ζώνη», σε ένα τόπο που υπενθυμίζει τα εγκλήματα που διαπράχθηκαν και οδήγησαν στην εισβολή. Η υπόθεση της ταινίας, τρεις τραγικές στιγμές της κυπριακής ιστορίας, εξελίσσεται μέσα από τον εφιάλτη που βλέπει ο έμπορος όπλων κατά τη διάρκεια της ύπνωσης του, όταν υποβάλλεται σε εγχείρηση. Οι ερινύες που τον κατατρέχουν επανέρχονται για να του θυμίσουν το εγκληματικό παρελθόν του. Συνδεδεικός κρίκος των τριών μερών της ταινίας *Guilt* αποτελεί, η προαναγγελθήσα από τον τίτλο, ενοχή, που βαραίνει την άρχουσα τάξη του τόπου, η οποία ενσαρκώνεται στο πρόσωπο του εμπόρου όπλων.

Η δολοφονία του Τ.Ισαάκ εισέρχεται σκηνοθετημένη στο τέλος της ταινίας *Η σφαγή του κόκορα*, όπου ο αδελφός της κωφάλαλης κοπέλας, αρνούμενος να αποδεχθεί τον γάμο της με τον Ευαγόρα, οδηγείται σε μια βίαιη επίθεση εναντίον του σε μια σκηνή όπου ο παραλληλισμός με τον ξυλοδαρμό-δολοφονία του Ισαάκ είναι περισσότερο από καταφανής.

⁹⁰ Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, το *Guilt* αποτελεί την πρώτη ταινία μιας τριλογίας που είναι αφιερωμένη στο Κυπριακό Ζήτημα. Οι δύο επόμενες *Sleepless* και *The Landlord* πρόκειται να διαπραγματευτούν το παρόν και το μέλλον του Ζητήματος.

Αγνοούμενοι

Το ζήτημα των αγνοουμένων πραγματεύεται η ταινία *δρόμου Δρόμοι και πορτοκάλια* (1996) της σκηνοθέτιδας Αλίκης Δανέζη- Knutsen, το οποίο εμφανίζεται για πρώτη και μοναδική φορά σε ταινία μυθοπλασίας μέχρι και σήμερα. Το θέμα αποσιωπάται καθώς εξακολουθεί να αποτελεί μian ανοικτή πληγή για μεγάλο μέρος του πληθυσμού. Η σκηνοθέτιδα όμως, παρά το γεγονός ότι η ίδια έχει πάτερα αγνοούμενο, τολμά να καταπιαστεί με το θέμα αυτό χωρίς να υποπέσει στο μελοδραματισμό και την υπερβολή. Μετά από μια είδηση στο ραδιόφωνο, σύμφωνα με την οποία ένας βοσκός συνάντησε δύο Κύπριους στη νότια Τουρκία, που εικάζεται ότι είναι αγνοούμενοι του 1974, η Άννα αποφασίζει να πάει στη Τουρκία παράνομα για να τους ψάξει, καθώς ο πατέρας της είναι αγνοούμενος. Η απόφαση της θορυβεί τους γύρω της, οι οποίοι θεωρούν ότι ένα ταξίδι στην Τουρκία είναι επικίνδυνο αλλά και άσκοπο καθώς τίποτα δεν θα βρει. Παράλληλα μαθαίνει τυχαία για ένα γράμμα που είχε στείλει ένας φίλος του πατέρα της στη μητέρα της για να την ενημερώσει ότι τον είχε δει μετά την εισβολή ανάμεσα στους αιχμαλώτους πολέμου. Η μητέρα, στη προσπάθεια της να προστατεύσει τις κόρες της από το βάρος ενός τραύματος, κρατάει μυστικό το γράμμα του Πετρή, ακόμη και μετά την αποκάλυψη αρνείται την ύπαρξη του, μέχρι που η Άννα το ανακαλύπτει μόνη της και ξεκινά το ταξίδι αναζήτησης. Το ταξίδι της πρωταγωνίστριας μεταβάλλεται σε μια διαδικασία αυτογνωσίας, αναζήτησης και λύτρωσης για τη δημιουργό.

Η ταινία θίγει το ζήτημα της μνήμης-λήθης, αλλά και των ευθυνών με ένα πιο καταγγελτικό, σε επίπεδο σημαινομένων, τόνο. Ο Πετρή (Λάκης Παπαστάθης), Κύπριος πρόσφυγας που διαμένει στη Ρόδο, εξομολογείται στην Άννα *«εκείνες οι εικόνες ξανάρχονται πίσω για χρόνια μετά. Και δεν υπάρχει τίποτα που μπορούμε να κάνουμε. Τα κάκιωσαν όλα οι αθεόφοβοι»*. *«Δεν μπορώ να θυμηθώ. Έχουν περάσει τόσα χρόνια. Αν ερχόσουν πριν από δέκα χρόνια θα ερχόμουν μαζί σου. Καιρός ήταν κάποιος να κάνει κάτι»*. *«Για χρόνια δεν μπορούσα να κοιμηθώ γιατί δεν έκανα τίποτα, για αυτό έφυγα»*. Τα λόγια του Πετρή υποδηλώνουν το αίσθημα της ενοχής, της ευθύνης αλλά και της απογοήτευσης μιας ολόκληρης γενιάς, αυτής του πολέμου που συμβιβάστηκε, παραιτήθηκε, υπέκυψε στην εκούσια ή άκουσια λήθη. Οι ζωντανές αναμνήσεις των ψυχολογικά διαταραγμένων ατόμων αντιπαρατίθεται με τη λήθη η οποία επήλθε στα υγιή άτομα.

Κυπριακή κοινωνία μετά το 1974

Οι οικονομικοκοινωνικές μεταβολές που συντελούνται μετά την εισβολή στο κυπριακό χώρο υπεισέρχονται σε πολύ περιορισμένες σκηνές, ενώ άλλοτε αρκούνται σε απλές αναφορές. Στη ταινία *Ο βιασμός της Αφροδίτης* ο σκηνοθέτης θέτει τον φίλο του Ευαγόρα να σκιαγραφεί την κατάσταση που επικρατεί στο χώρο της οικοδομικής δραστηριότητας μετά τα γεγονότα. Ο επίδοξος επιχειρηματίας μεταφέρει την ψυχολογία της μικρομεσαίας κοινωνικής τάξης και τον κυνικό τρόπο αντιμετώπισης της νέας κατάστασης που δημιουργείται, μετατρέποντας την απώλεια σε «ευκαιρία». Αναφέρει: *«Η γυναίκα μου είναι πρόσφυγας, από το Βαρώσι, τώρα ζούμε στις μάνα μου, όλη αυτή η κατάσταση με την εισβολή μας επηρέασε πολύ, αλλά τα πράγματα θα φτιάξουν, υπάρχει ανεργία, τα μεροκάματα είναι χαμηλά, η στέγη όπως το βλέπω θα γίνει πρόβλημα, ήδη είναι πρόβλημα και μάλιστα τεράστιο. Έχω συμφωνήσει μαζί με κάτι φίλους να κάνουμε εταιρεία και να αρχίσουμε κτίσιμο, πολυκατοικίες. Δεν πρέπει να χάνουμε την ψυχραιμία μας πρέπει να σκεφτόμαστε ψυχρά, είχαμε πολλά λεφτά ήμασταν πλούσιοι, η κυβέρνηση πρέπει να μας βοηθήσει, να μας δώσει πιστώσεις, να ξαναδημιουργηθούμε».*

Στην ταινία *Ο δρόμος για την Ιθάκη* συναντάμε τη μετανάστευση των προσφύγων στο Λονδίνο, όπου η ήδη διαμορφωμένη παροικία επεκτείνεται με το νέο κύμα Ελληνοκυπρίων που καταφθάνουν, ενώ στην *Η σφαγή του κόκορα* ο Ευαγόρας που εργάζεται σε μια εταιρεία στο Νότο, όπως αποκαλεί ο σκηνοθέτης τις Αραβικές Χώρες, αντιπροσωπεύει το κομμάτι του ανδρικού πληθυσμού που μετά την εισβολή μεταναστεύει στις τελευταίες για να εργαστεί. Τέλος στο *Δρόμοι και Πορτοκάλια* το ξυλουργείο στην παλιά Λευκωσία πρόκειται να γίνει μπαρ, μια απλή αναφορά στον εκμοντερνισμό της πόλης.

Συμπεράσματα/ Επίλογος

Η καθιέρωση και ανάπτυξη του κυπριακού κινηματογράφου συντελείται μετά το 1974 και σε άμεση συνάρτηση με τα νέα οικονομικοκοινωνικά δεδομένα που δημιουργούνται. Το Κυπριακό ζήτημα, με έμφαση την εισβολή και κατοχή του μισού νησιού από τα τουρκικά στρατεύματα, αποτελεί μέχρι σήμερα ένα ενεργό ζήτημα που τροφοδοτεί τον πολιτικό και κοινωνικό διάλογο, την ακαδημαϊκή έρευνα και την καλλιτεχνική δημιουργία του τόπου.

Οι ταινίες των Κυπρίων δημιουργών αποτυπώνουν τα σημαντικότερα ιστορικά γεγονότα, είτε μέσα από δραματικές ταινίες, όπου κυριαρχεί το θέαμα και η συγκίνηση, είτε σε ταινίες δοκίμια που επιδιώκουν μια περισσότερο κριτική ματιά, αλλά συνάμα και τις νοοτροπίες, στάσεις, ανησυχίες και ελπίδες των Ελληνοκυπρίων. Το πραξικόπημα και η εισβολή, όπως προκύπτει από τη μελέτη των ταινιών αποτελούν τα θέματα που εμφανίζεται πιο συχνά στις ταινίες και καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μυθοπλαστικό χρόνο, υποσκελίζοντας εν μέρει τις υπόλοιπες ιστορικές περιόδους. Η σημασία που κατέχουν τα τραυματικά αυτά γεγονότα στην ιστορία του τόπου, η βιωματική σχέση των περισσότερων δημιουργών με τα γεγονότα αλλά και η συλλογική γνώση και μνήμη τα αναγάγει σε σημείο αναφοράς των δημιουργών. Σε όλες τις ταινίες που αναφέρονται στα γεγονότα της εισβολής, εκτός από τον *Ακάμα*, ακούγεται το γνωστό ραδιοφωνικό μήνυμα του Μακαρίου, στο οποίο γνωστοποιεί στον κυπριακό λαό ότι είναι ζωντανός, το ραδιοφωνικό μήνυμα της εθνικής φρουράς της 15^{ης} Ιουλίου και το έκτακτο πολεμικό ανακοινωθέν της 20^{ης} Ιουλίου. Στις περισσότερες από αυτές προβάλλονται πλάνα με τους αλεξιπτωτιστές να γεμίζουν τον ουρανό της Κερύνειας. Η επανάληψη τους ακόμα και σε πρόσφατες παραγωγές τα αναδεικνύει σε παγιωμένες «εικόνες» συντήρησης και διάδοσης της συλλογικής μνήμης. Στην ταινία *Ακάμας* συναντάμε την εισβολή μέσα από την οπτική των τουρκοκυπρίων, μια μοναδική καταγραφή της άλλης πλευράς, η οποία δεν επιθυμεί τη διχοτόμηση. Επίσης οι εικόνες, φωτογραφικές και κινηματογραφικές που διαθέτουμε από τα οδοφράγματα και τα φυλάκια στην οδό Λήδρας αποτελούν πολύτιμο ιστορικό υλικό, καθώς τα δεδομένα ανατρέπονται.

Στις ταινίες που πραγματεύονται την περίοδο 1950-1974 παρατηρείται ένα χρονικό άλμα από το 1963 στο 1974 με την πλήρη απουσία των γεγονότων του Νοεμβρίου 1967 στην Κοφίνου και τον Άγιο Θεόδωρο. Οι επιπτώσεις των γεγονότων

αυτών, επιδείνωση των σχέσεων των δύο λαών και η αποχώρηση μέρους της ελληνικής μεραρχίας από το νησί, η οποία για τους ελληνοκυπρίους σήμαινε την εγκατάλειψη τους και άνοιγε το δρόμο για την εισβολή, αλλά κυρίως καθιστούσε απόμακρο όνειρο την ένωση, τα μεταβάλλει σε ταμπού, όχι για την ιστορική έρευνα, αλλά για την κοινή γνώμη.

Για τον αγώνα της ΕΟΚΑ, αν και οι αναφορές είναι λιγιστές είναι αποκαλυπτικές τόσο για τον αγώνα όσο και για τους Βρετανούς, η παρουσία των οποίων είναι αρνητικά σημασιοδοτημένη σε όλες τις ταινίες. Ο Βρετανικός ιμπεριαλισμός, εκτείνεται πέραν της περιόδου της /αποικιοκρατίας, διαδραματίζοντας υπονομευτικό ρόλο κατά των Ελληνοκυπρίων. Ο αγώνας της ΕΟΚΑ προβάλλεται εξιδανικευμένος μέσα από τη δράση των νεαρών αγωνιστών του, ενώ απουσιάζουν αναφορές για τους δύο ηγέτες του, Γρίβα και Μακάριο. Η ταινία *Ακάμας* προβάλλει μια κρυφή και για πολλούς άγνωστη πλευρά του αγώνα της ΕΟΚΑ. Ο δημιουργός του *Ακάμας*, σε ένα δεύτερο επίπεδο, απομυθοποιώντας τον αγώνα, στοχεύει στην κριτική αντιμετώπιση του αποτελέσματος του και την εξέλιξη των δύο κοινοτήτων. Η επίσημη λογοκρισία αλλά και η αντίδραση από μερίδα του κοινού που υπέστη η ταινία φανερώνει ότι η κοινωνία δεν είναι ακόμη έτοιμη να αποδεχθεί μια διαφορετική εκδοχή για τον ηρωικό αγώνα του 1955-59, επιβεβαιώνοντας την άποψη ότι μια ταινία για το παρελθόν μπορεί να μιλήσει καλύτερα για το παρόν.

Στις πρώτες παραγωγές κυριαρχεί περισσότερο το πολιτικό στοιχείο, ενώ με το πέρασμα των δεκαετιών σημειώνεται μια στροφή προς τη βιωμένη εμπειρία και τη μνήμη, που άλλοτε είναι μια γλυκιά ανάμνηση και άλλοτε εφιάλτης, καθώς και στη μελέτη των σχέσεων των δύο κοινοτήτων, η οποία ξεκινάει από το παρελθόν και εκτείνεται στο μέλλον. Οι ταινίες ενισχύουν τη διατυπωμένη άποψη των καλών σχέσεων μεταξύ Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων πριν το 1963, την οποία η προφορική ιστορία και μνήμη έχει διασώσει. Οι σχέσεις των δύο λαών αντιπαραβάλλονται με σημείο τομής την εισβολή, η οποία αν και απομάκρυνε τις δύο κοινότητες δεν ανέτρεψε τις φιλικές τους σχέσεις. Μέσα από τις ταινίες ιδιαίτερα τις πιο πρόσφατες διακρίνεται μια επιθυμία ή ελπίδα για μιαν ειρηνική επανένωση του νησιού.

Το τελευταίο στοιχείο της μελέτης του κινηματογράφου αποτελεί το κοινό του καθώς χωρίς αυτό οι ταινίες δεν αποκτούν υπόσταση. Στη περίπτωση του κυπριακού κινηματογράφου, η χρηματοδότηση που προσφέρει το υπουργείο παιδείας για τη διανομή σε μεγάλους κινηματογράφους αποτελεί σίγουρα ένα σημαντικό

πλεονέκτημα, καθώς μη εμπορικές ταινίες σπάνια βρίσκουν μια θέση στα προγράμματα των κινηματογραφικών ομίλων. Η έλλειψη στοιχείων όμως σχετικά με το ποσοστό αλλά και τα χαρακτηριστικά του κοινού που ανταποκρίνεται σε αυτές τις ταινίες, δεν επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων για το μέγεθος της επίδρασης τους, κυρίως των πιο πρόσφατων ταινιών που καταθέτουν μια προοδευτική ματιά. Αν λάβουμε υπόψη την αρνητική απάντηση των ελληνοκυπρίων στο δημοψήφισμα του 2004 αλλά και τα ρατσιστικά επεισόδια που εκδηλώνονται σε περιπτώσεις μεικτών ζευγαριών, κάτι που εκδηλώθηκε μετά την αποκατάσταση της επικοινωνίας μεταξύ των δύο κοινοτήτων, θα καταλήγαμε στο συμπέρασμα ότι μάλλον οι θεατές θα αποδέχονταν περισσότερο τη στάση του πατέρα της Ροδούς ή της Γιασμίν παρά των δύο νεαρών γυναικών, κάτι όμως που παραμένει στο επίπεδο της υπόθεσης. Το γεγονός όμως ότι οι δημιουργοί ξεφεύγουν από τα στερεότυπα των πρώτων δεκαετιών, διακρίνουν και ανταποκρίνονται στο νέο πολιτικοκοινωνικό «τοπίο» που ξεδιπλώνεται, αποτελεί το πρώτο βήμα της κοινωνίας προς μια διαφορετική προσέγγιση του Κυπριακού Ζητήματος. Η προφητική ταινία του Χ. Γεωργίου στο *Κάτω από τ'άστρα* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Ο παππούς που έρχεται στο σπίτι του και ποτίζει τις τριανταφυλλιές του προαναγγέλλει, ασυνείδητα ίσως, μια μελλοντική ελεύθερη διακίνηση μεταξύ του κατεχόμενου και ελευθέρου τμήματος του νησιού, κάτι που βέβαια ο δημιουργός δεν φανταζόταν ότι θα γινόταν τόσο σύντομα.

Παράρτημα

Κριτικές Ταινιών

Η ταινία «ο βιασμός της Αφροδίτης» ενοχλεί τη τουρκική διπλωματία.⁹¹

Στο φεστιβάλ του Καίρου, τον περασμένο Δεκέμβριο, εκδηλώθηκε για πρώτη φορά ανοιχτά το αρνητικό ενδιαφέρον των Τούρκων για την ταινία του Αντρέα Πάντζη «Ο βιασμός της Αφροδίτης». Η ταινία αποσύρθηκε από το Φεστιβάλ σαν αποτέλεσμα παρασηνιακών ενεργειών του Τούρκου πρεσβευτή στο Κάιρο, αλλά στο τέλος κατάφερε να προβληθεί ύστερα από έντονες προσπάθειες της Ελληνικής και Κυπριακής Πρεσβείας. Η επίσκεψη της Ελληνίδας Υπουργού Πολιτισμού και Μερκούρη στο Κάιρο, για να ανοίξει το Φεστιβάλ, έπαιξε επίσης σοβαρό ρόλο, για να αποφευχθεί ανοικτό σκάνδαλο. Η ταινία είναι συμπαραγωγή Ελλάδας- Κύπρου. αν και η προβολή της ταινίας ήταν μια νίκη της Ελληνικής διπλωματίας στο Κάιρο, και η ταινία προβλήθηκε τρεις φορές, εντούτοις το τουρκικό διάβημα είχε σαν αποτέλεσμα η ταινία να περιοριστεί σε μια ειδική αίθουσα, που προοριζόταν περισσότερο για τους προσκεκλημένους του φεστιβάλ και τους δημοσιογράφους-κριτικούς.

Μετά το φεστιβάλ του Καίρου, η τουρκική διπλωματία έδρασε και πάλι εναντίον της ταινίας στο Φεστιβάλ του Νέου Δελχί, στην Ινδία. Συγκεκριμένα, ενώ η ταινία είχε προγραμματισθεί να προβληθεί τρεις φορές κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ, μετά από ενέργειες της τουρκικής πρεσβείας, η ταινία αποσύρθηκε από την κεντρική μεγάλη αίθουσα του Φεστιβάλ, τη «Σίρι Φόρτ», και προγραμματίστηκε σε μια μικρότερη αίθουσα, την «Ατζάντα», με στόχο να την δουν μόνο προσκεκλημένοι και δημοσιογράφοι. Στη συνέχεια όμως, η προβολή της ακυρώθηκε εντελώς, μετά από νέες ενέργειες των Τούρκων, και στις 12 Ιανουαρίου, που ήταν προγραμματισμένη η πρώτη προβολή, αντί του «βιασμού» προβλήθηκε η «Μανία» του Πανουσόπουλου.

Συγκεκριμένα ο δημοσιογράφος Χαλίντ Μαχάμεντ, έγραψε στους «Τάιμς της Ινδίας» στις 13 Ιανουαρίου 1987: «Ο παραμερισμός του 'βιασμού της Αφροδίτης' από την αίθουσα 'Σίρι Φορτ' σε μια μικρότερη αίθουσα δίνει λαβή σε υποψίες ότι η διεύθυνση του Φεστιβάλ δεν επιθυμεί να δουν πολλοί αυτή την ταινία, διότι πρόκειται για ένα σοβαρό πολιτικό έργο. Σύμφωνα με εξακριβωμένες πληροφορίες, η Τουρκική πρεσβεία έχει προβάλλει έντονες αντιρρήσεις στην προβολή της».

⁹¹ Αρχείο Εφημερίδων Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών, *Φιλελεύθερος*, 19/2/1987, σ3

Ο σκηνοθέτης της ταινίας Αντρέας Πάντζης πληροφορήθηκε την όλη υπόθεση από Αμερικανίδα δημοσιογράφο-κριτικό, που ήταν παρούσα στο Φεστιβάλ, και η οποία φρόντισε να τον ειδοποιήσει. Μετά από έντονες ενέργειες και συντονισμένες προσπάθειες της κυπριακής διπλωματικής αντιπροσωπείας στο Νέο Δελχί, τελικά η ταινία προβλήθηκε, αλλά μόνο μια φορά στη μεγάλη κεντρική αίθουσα «Σίρι Φόρτ»...

Η προβολή της ταινίας, μετά την αποκάλυψη και το κουκούλωμα του σκανδάλου, καλύφθηκε ευρύτατα από τον ινδικό Τύπο. Η κριτικός Αμίτα Μάλικ έγραψε για παράδειγμα στο «Στέισμαν» μία από τις πιο έγκυρες ινδικές εφημερίδες: «...Ακούγοντας τις φωνές των θυμάτων και της ιστορίας, αυτό το ευαίσθητο ντοκουμέντο τονίζει το πόσο οι Κύπριοι ήταν αβοήθητοι απέναντι στην Τουρκική βαναυσότητα και κτηνωδία και απέναντι στη Βρετανική συνενοχή το 1974» και συνεχίζει παρακάτω «...('Ο βιασμός της Αφροδίτης') είναι ένα λόγιο και ευαίσθητο φιλμ. Η ωραία φωτογραφία. Με το βασανισμένο τοπίο, προσφέρει το τέλειο ένδυμα στο μύθο. Αυτή είναι η πρώτη ταινία του σκηνοθέτη και όμως έχει όλη την λεπτότητα και την ευφυΐα ενός μαιτρ». Ο Ντέπου Μαζουμντάρ έγραψε στο «ίντιαν Εξπρές»: «...ένα στρατευμένο πολιτικό φιλμ...»

*Δρόμοι και Πορτοκάλια...
και επιτέλους ελπίδες.⁹²*

[...] Είναι (η ταινία) επιτέλους η σωστή έκφραση προς τα έξω. Σύγχρονη, καίρια, προβληματισμένη, απεγκλωβισμένη από όσα χιλιοειδωμένα και χιλιοειπωμένα έχουμε δει και ακούσει στο πρόσφατο παρελθόν. Όχι ομφαλοσκόπηση για ντόπια κατανάλωση. Αυτά μπορεί να κάνει ο καθένας. Το να αποτολμήσει μια νέα κοπέλα το γύρισμα ταινίας με ένα θέμα ταμπού, δύσκολο, πακτωμένο και πατημένο μέσα σε τόνους τσιμέντου και αγανάκτησης, πικρίας και υποκρισίας και να καταφέρει να μας δώσει μια ταινία που συγκλονίζει μέσα από την ειλικρίνεια, συγκινησιακή μέσα από την καθαρότητα και την ανυποκρισία είναι άθλος. Δεν έχει υπερβολές, δεν έχει βιασμούς από τους Τούρκους, δεν μυρίζει ναφθαλίνη. Είναι πέρα για πέρα ανθρώπινη και υπαρκτή, το δε τέλος της τη δικαιώνει και της δίνει τα αναγκαία διαπιστευτήρια. Οι σκηνές με τους τσιγγάνους και το κλείσιμο στα κοινά πρόσωπα πιστεύω περνά μέσα από μια γυναικεία και φρέσκια ευαισθησία, μια αυτούσια αναγνώριση της πραγματικότητας, όχι μια ακόμα ψευδεπίγραφη υποκρισία. Αληθινή, απαλλαγμένη από αιώνες μισαλλοδοξίας.

Η ταινία έχει πλοκή, είναι πραγματική, κρατά τον θεατή, είναι γυρισμένη με ευαισθησία, έχει πλάνα που συγκλονίζουν. Οι κοπέλες είναι σύγχρονες, πραγματικές, ντυμένες απλά, συμπεριφέρονται όπως άλλες χιλιάδες νεαρές υπάρξεις. Είναι εύκολο να ταυτιστείς μαζί τους. Αρρωσταίνουν, κουράζονται, νευριάζουν. Δεν είναι ψεύτικες, μαυροφορεμένες και πάντοτε γενναίες και θλιμμένες, δεν θυμίζουν τα τετριμμένα που έχει καταναλώσει αυτή η κοινωνία εδώ και χρόνια. Οι άλλοι συντελεστές, παρόλο που τους ξέρουμε όλους είναι και τους έχουμε δει κατά κόρον, ταιριάζουν στο σύνολο, έχουν μια τρυφεράδα που βγαίνει στο πανί. Η ταινία δεν έχει βία, δεν έχει στερεότυπα κλισέ, δεν θέλει να εντυπωσιάσει, θέλει να γίνει κατανοητή, είναι απλή, ανθρώπινη. Δεν έχει υπερβολές, αυτές τις φοβερές παγίδες που έχουν θρυμματίσει και κατακομματιάσει άλλες κυπριακές ταινίες. Αναπνέει νιάτα, ελευθερία κίνησης και έκφρασης. Είναι σταθμός γιατί καταφέρει μέσα από αυτή τη φρεσκάδα και την αγνότητα της σκέψης της να μπει σ' ένα θέμα που είναι απαγορευμένο, είναι χιλιοειπωμένο.[...]

⁹² Αρχείο Εφημερίδων ΓΤΠ, Άννα Μαραγκού, *Φιλελεύθερος*, 29/6/1997, σ57

*Ο δρόμος για την Ιθάκη*Περί-TEXNA⁹³

Η ταινία «Ο δρόμος για την Ιθάκη» σε σκηνοθεσία Κώστα Δημητρίου πραγματεύεται μια πραγματική ιστορία, το σενάριο της οποίας έγραψε ο Άγγλος Τζόναθαν Ράμπολτ σε συνεργασία με τον Κώστα Δημητρίου, Άδωνη Φλωρίδη και Θεόδωρου Νικολαΐδη. Οι δύο ηρωίδες της ταινίας είναι φίλες (Γιασμίν και Ελένη) μεγαλώνουν μαζί στη Λευκωσία, πηγαίνουν στο ίδιο σχολείο. Η τουρκοκύπρια, η Γιασμίν, γνωρίζει τον ελληνοκύπριο γείτονα της τον Τηλέμαχο. Ερωτεύονται και σκοπεύουν να παντρευτούν. Τους προλαβαίνει όμως η εισβολή. Ο νέος κρατείται αιχμάλωτος κι η κοπέλα τον αναζητεί. Η Ελένη στα 18 της γνωρίζει τον ελλαδίτη Μιχάλη, τον ερωτεύεται και μένει έγκυος. Ο Μιχάλης μετά το πραξικόπημα εξαφανίζεται και αποδεικνύεται ότι ήταν κατάσκοπος. Η ιστορία των δύο φίλων καλύπτει την περίοδο 1963 μέχρι 1975. ενώ οι δύο νέοι θα παντρεύονταν έρχεται ο πόλεμος, χωρίζουν, ο Τηλέμαχος είναι αιχμάλωτος και όταν πια ανταμώνουν τυχαία στο Λονδίνο τα πράγματα έχουν πάρει ένα δρόμο χωρίς γυρισμό. Ο Κώστας Δημητρίου θέλησε να αγγίξει αυτή την αιμορραγούσα ανοιχτή πληγή της Κύπρου. Αντιλαμβάνομαι τη δυσκολία του και καταλαβαίνω την αγωνία του να αγγίξει την πληγή για να ξορκίσει ίσως και τα κακά που κατατρύχουν τις ψυχές μας και τον τόπο μας.

Από αισθητικής πλευράς η ταινία είναι μια σύνθεση από καλές, μέτριες και κακές σκηνές. Δίνει όμως και ορισμένες εξαιρετικές σκηνές. Το ατού της ταινίας είναι οι ηθοποιοί. Η τουρκοκύπρια Μπέρνα Ράιφ (Γιασμίν), ο Φράνσις Ρουφέλ, ο Αντώνης Κατσαρής σ'ένα εξαιρετικό ρόλο, ο Αλέξης Κόνραν, η Κέιτ Ο'Μάρα, ο Τώνης Δημητρίου, ο Τζων Φόρτζιαμ έχουν δώσει πολύ καλές ερμηνείες. Υπήρξαν όμως και χαλαρώσεις στο σύνολο της ταινίας θυμίζοντας σε μερικά σημεία ταινία-ντοκιμαντέρ. Δεν ξέρω πόσο χρειαζόνταν εκείνες οι μακρόσυρτες σκηνές κάτω από το φεγγάρι, οι οποίες δεν προβάλλουν καθόλου τον έρωτα, αντίθετα τον υποβαθμίζουν σε επιφανειακό ρομάντζο. Οι γρήγοροι ρυθμοί της ταινίας κράτησαν το ενδιαφέρον αλλά ο τρόπος με τον οποίο συνδιαλέγονταν οι πραγματικές με τις ποιητικές και σουρεαλιστικές σκηνές, χρειαζόνταν περισσότερο την προσοχή του σκηνοθέτη. Οι συντελεστές της παράστασης με τα σκηνικά-κοστούμια των Στεφάνου

⁹³Αρχείο Εφημερίδων, *Φιλελεύθερος*, 26/3/2000, σ36

Αθηναίτη, Σόσε Εσκιτζιόν και Λάκη Γενεθλή, τη μουσικά και τραγούδια του Κώστα Κακογιάννη (δύο από τα τραγούδια ερμηνεύει η Αλεξία) σε στίχους Ζήνωνα Ζηντίλη, έδωσαν το ύφος της εποχής και ένα ενιαίο αισθητικό χαρακτήρα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο γίνονται οι εναλλαγές μπρος και πίσω των εποχών στην περίοδο 1963 μέχρι 1974, όπου οι μνήμες ενώνονται με την πραγματικότητα της στιγμής και δημιουργούν ένα πλεκτό μνήμης, επιθυμίας, πραγματικότητας.

Το σοβαρότερο πρόβλημα όμως της ταινίας δεν είναι το αισθητικό μέρος αλλά τα πολιτικά της μηνύματα, γιατί η ταινία λειτουργεί σε βάρος της ιστορικής αλήθειας. Σαν τέλειωσε η ταινία ένιωσα μια τρομερή ενοχή γιατί ακριβώς το πολιτικό μήνυμα υπερισχύει της αισθητικής, αφήνοντας μια γλυκόπικρη γεύση και την ενοχή ότι η ελληνική κοινότητα – ουσιαστικά παρουσιάζει το Κυπριακό πρόβλημα σαν μια δικαιοδική διαμάχη– ήταν η κακή πλευρά και η τουρκοκυπριακή η καλή, η καταπιεσμένη γι' αυτό και αντέδρασε και έγινε αυτό που έγινε. Παρουσιάζει γενικά τους Ελληνοκύπριους μέσα από την ομιλία, το ντύσιμο τη συμπεριφορά τους περίπου ως οι επιφανειακοί και κακοί της όλης ιστορίας, από την οποία απουσιάζουν οι ξένοι πολιτικοί παράγοντες που (Άγγλοι) είχαν το δικό τους μερίδιο ευθύνης.

Ακόμα και μία από τις πιο πετυχημένες αισθητικές σκηνές, όπου η Γιασμίν πηγαίνει στο Τούρκο αξιωματικό για να της δώσει σημεία ζωής του Τηλέμαχου, είναι πολύ προκλητική. Ο Τούρκος αξιωματικός παρουσιάζεται ένας εκμεταλλευτής αλλά με τη γνώση και την εμπειρία της ζωής, εν ολίγοις ένας σοφός που δικαιολογείται να εξυπηρετεί τις σαρκικές του ανάγκες επικαλούμενος τον Όμηρο και τον πόλεμο της Τροίας.

Δικαιολογημένα η ταινία έχει εξάψει πολλούς γιατί στέλνει κάποια οφθαλμοφανή μηνύματα. Είναι ιστορικά αποδεκτό και αναπόφευκτο το καλλιτεχνικό έργο να στέλνει μηνύματα. Ας θυμηθούμε τις ταινίες που γυρίστηκαν για το Βιετνάμ, για το Β' Παγκόσμιο πόλεμο, τα εικαστικά έργα του Πικάσσο, του Ντελακρουά, του Οτο Dix, του George Grosz και γενικά έργα με πολιτική χρεία όπου η ισορροπία μεταξύ αισθητικής και προπαγάνδας εξαρτάται από μια λεπτή κλωστή.

«Ο δρόμος για την Ιθάκη» όμως πραγματεύεται μια ιστορία της οποίας οι πληγές όχι μόνο δεν έχουν επουλωθεί αλλά αιμορραγούν. Ίσως για αυτό το λόγο ο Κώστας Δημητρίου θα μπορούσε μέσα από την αληθινή αυτή ιστορία που θέλησε να βγάλει στη σκηνή, να στείλει και τα σωστά μηνύματα ή τουλάχιστον να κρατήσει

ίσες αποστάσεις. Μπορεί στόχος του να ήταν να μας σοκάρει, αλλά μια ταινία δεν γίνεται για εσωτερική κατανάλωση.

Προτείνω στους πολιτικούς και κρατικούς λειτουργούς να αφήσουν το έργο τέχνης μακριά από όποιες προσπάθειες τους να το συνδέσουν με τη διαφώτιση. Οι δηλώσεις που έγιναν κατά την πρεμιέρα της προβολής της ταινίας σε μια προσπάθεια αυτή να συνδεθεί με το εθνικό μας πρόβλημα, μακράν απέχουν από τα μηνύματα που στέλνει «Ο δρόμος για την Ιθάκη». Μήπως δεν είχαν δει την ταινία προηγουμένως; Μήπως πίστευαν ότι δίνοντας κάποιες χιλιάδες για την παραγωγή της ταινίας θα πάρουν πίσω το αντίτιμο της προβολής του κυπριακού προβλήματος που έχει χωρίσει την Κύπρο στα δύο και έχει βεβηλώσει την πολιτιστική κληρονομιά του ελληνισμού στα κατεχόμενα;

Ακάμας

«Πατριωτική» λογοκρισία ταινίας στην Κυπριακή Δημοκρατία.⁹⁴

Σε λίγες μέρες, στις 9 Σεπτεμβρίου, μια κυπριακή ταινία με τον τίτλο «Ακάμας» θα προβληθεί στο Φεστιβάλ Βενετίας, μια από τις τρεις κορυφαίες κινηματογραφικές εκδηλώσεις της Ευρώπης. Σκηνοθέτης της ταινίας είναι ο Πανίκος Χρυσάνθου, ο οποίος εδώ και χρόνια αγωνίζεται μέσα από τα μονοπάτια της τέχνης για την επανένωση του νησιού του συνεργαζόμενος με Τουρκοκύπριους σκηνοθέτες, όπως με τον φίλο του Ντερβίς Ζαΐμ στην παραγωγή της ταινίας «Λάσπη», το 2004, ή πιο παλιά, στα 1993, όταν γύρισε την ταινία «Το τείχος μας» μαζί με τον Νιαζί Κιζιλγιουρέκ. Ο Πανίκος Χρυσάνθου γεννήθηκε στο χωριό Κυθρέα κοντά στη Λευκωσία, που σήμερα είναι κατεχόμενο.

Η ταινία «Ακάμας» διατρέχει την νεότερη κυπριακή ιστορία από τη δεκαετία του '50 μέχρι την εισβολή του 1974. Ήρωας της ταινίας, η οποία είναι βασισμένη σε πραγματικά γεγονότα, είναι ένας Τουρκοκύπριος, ο Ομέρης, παραπαίδι σ' έναν Ελληνοκύπριο βοσκό. Ερωτεύεται την κόρη του τη Ροδού, αλλά εκείνη είναι δοσμένη σ' έναν αντάρτη της ΕΟΚΑ με το ψευδώνυμο Ευαγόρας. Ο Ομέρης, για να την κερδίσει, αποδέχεται να βοηθήσει την ΕΟΚΑ και να γίνει ήρωας στα μάτια της Ροδούς. Τελικά, ο Ευαγόρας προδίδεται από έναν καταδότη και δολοφονείται...

Ο «Ακάμας» είναι συμπαραγωγή Κύπρου, Βουλγαρίας, Τουρκίας και Ουγγαρίας, ενώ από την Ελλάδα συμμετέχει η ΕΡΤ. Η κυπριακή συμμετοχή ανέρχεται στο 20%. Η τελευταία δόση της κυπριακής συμμετοχής μπλοκαρίστηκε μέσα στον Αύγουστο από το αρμόδιο υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού της Κύπρου, θέτοντας σε κίνδυνο τη συμμετοχή της ταινίας στη Βενετία, καθώς δεν ήταν δυνατό να τυπωθεί η τελική κόπια...

Τον Μάιο του 2005, προτού ακόμη ολοκληρωθεί η ταινία, η εφημερίδα "Ποντίκι" της Κύπρου κυκλοφορούσε με τον τίτλο "Σοκ: Ανθελληνική ταινία χρηματοδότησε η κυβέρνηση!" Στο άρθρο της η εφημερίδα ισχυριζόταν πως η ταινία του Πανίκου Χρυσάνθου "στρέφεται ξεκάθαρα εναντίον του Απελευθερωτικού Αγώνα της ΕΟΚΑ" και εναντίον του Ευαγόρα Παλληκαρίδη, που τον παρουσιάζει "σαν ψυχρό δολοφόνο και εκτελεστή". Αμέσως αντέδρασε με τη σειρά του ο Σύνδεσμος Αγωνιστών της ΕΟΚΑ και παρά το γεγονός ότι ο Πανίκος Χρυσάνθου το

⁹⁴ Κώστας Τερζής, *Αυγή*, 27/8/2006

διέγνευσε, ξεκαθαρίζοντας ότι η ταινία του δεν έχει καμιά άμεση ή έμμεση σχέση με τον Ευαγόρα Παλληκαρίδη και ότι η χρήση του "Ευαγόρας" γίνεται γιατί ο ήρωάς του "δίνει το είναι του για την Ένωση και γοητεύεται από τον αρχαίο βασιλιά της Κύπρου, σύμβολο του ελληνισμού".

Διαβάζουμε σε απόσπασμα πρακτικών από τη συνεδρίαση της Συμβουλευτικής Επιτροπής Κινηματογράφου (7.5.2005): "Τα μέλη της επιτροπής εξέφρασαν την έντονη ανησυχία τους για τις τεράστιες διαστάσεις που πήρε στον τύπο το θέμα της ταινίας 'Ακάμας' έπειτα από καταγγελίες που είδαν το φως της δημοσιότητας στην εφημερίδα 'Ποντίκι'. [...] Με τις αλλαγές που δεσμεύτηκε να κάνει ο σκηνοθέτης το σενάριο δεν εμπεριείχε σκηνές προσβλητικές για τον αγώνα [...] Από την άλλη, η ΣΕΚΙΝ θεωρεί ιδιαίτερα σοβαρές τις καταγγελίες που διατυπώνονται και ότι χρήζουν έρευνας. Δεν πρόκειται να καταδικάσει ατεκμηρίωτα το σκηνοθέτη, αλλά ούτε να δεχθεί ο σκηνοθέτης να πραγματοποιήσει σημαντικές αλλαγές στο σενάριο ή/και να παραβιάσει τη συμφωνία που έγινε μαζί της, με τρόπο ώστε να αμαυρώνεται ο αγώνας της ΕΟΚΑ και ακόμη χειρότερα να σπιλώνεται το όνομα του πιο αγνού αγωνιστή".

Με άλλα λόγια, προκύπτει σαφώς ότι η Συμβουλευτική λάμβανε πολύ σοβαρά υπόψη της τις πιέσεις των υπερπατριωτών και είχε την πρόθεση να "καθοδηγήσει" τον σκηνοθέτη στον χειρισμό των "ευαίσθητων εθνικών θεμάτων"...

"Πρόκειται για αντίδραση εθνικιστών μουλάδων", μας λέει σήμερα ο Πανίκος Χρυσάνθου από την άλλη άκρη της τηλεφωνικής γραμμής, "γι' αυτό και ζήτησαν να απαγορευτεί η ταινία μου προτού καν την δουν, προτού καν ολοκληρωθεί... Γράφτηκε μάλιστα ότι δόθηκαν διαβεβαιώσεις από κάποιους "επίσημους" στους εθνικιστές που αντιδρούν, ότι "αυτή η ταινία δεν πρόκειται να προβληθεί ποτέ". [...]

Σε ανοιχτή επιστολή του προς τον υπουργό Εσωτερικών Ανδρέα Χρίστου (εφημ. "Πολίτης", 12.8.2006) ο δημοσιογράφος-ιστορικός Μακάριος Δρουσιώτης γράφει: "Πιστεύω πως αν το ΑΚΕΛ αποφάσιζε να στηρίξει μια ταινία για να προβάλει μέσα από την τέχνη την άποψη της αριστεράς για την πρόσφατη ιστορία της Κύπρου, θα διάλεγε την ταινία "Ακάμας". Αυτό που εσείς δεν αξιωθήκατε ποτέ να κάνετε, το πέτυχε ο Πανίκος Χρυσάνθου. Ένας ιδεολόγος σκηνοθέτης που για ν' αντεπεξέλθει έζησε τα τελευταία χρόνια στον Ακάμα σαν εξόριστος. Όπως τον Τεύκρο Ανθία - που τόσο τον τιμάτε και τόσο τον επικαλείστε - τον οποίον το αποικιακό καθεστώς εκτόπισε στην Ανδρολύκου, το 1931. Ο Πανίκος Χρυσάνθου ρίσκαρε μ' αυτή την ταινία τα πάντα. Είτε θα τα κατάφερνε και θα καταξιωνόταν, είτε

θα καταστρεφόταν οικονομικά και επαγγελματικά. Επιβίωσε με μεγάλες στερήσεις, ζώντας σαν τον Θεόφιλο που κοιμόταν στην κουφάλα ενός δέντρου. Με απερίγραπτες θυσίες ανέβηκε ένα ένα τα σκαλοπάτια και έφτασε στο τελευταίο... Σ' εκείνη τη σημαντική προσωπική στιγμή, του κλέψατε το χαμόγελο από το πρόσωπο. Αντί να του δώσετε το χέρι και να τον επαινέσετε, τον φτύσατε στα μούτρα [...]

Αυτές είναι οι "δημοκρατικές προοδευτικές δυνάμεις" με τις οποίες συνήψατε συμμαχίες; Μας λένε διάφοροι πως αν δεν ήταν το ΑΚΕΛ στην κυβέρνηση τα πράγματα θα ήταν χειρότερα. Λοιπόν, χειρότερα δεν γινότανε. Μα όταν δεν μπορείτε να περάσετε μια σκηνή σε μια ταινία, στην οποία η κυβέρνηση συμμετέχει με 20%, θα περάσετε απόψεις στο Κυπριακό;"

Ο τελευταίος γυρισμός

Μια κυπριακή ταινία με ιστορία ερωτική και φόντο την ταραγμένη περίοδο του καλοκαιριού του 1974 στο νησί.⁹⁵

Μια ερωτική ιστορία με φόντο την ταραγμένη περίοδο του καλοκαιριού του 1974 στην Κύπρο, όπου ένας κόσμος αθωότητας θα δοκιμαστεί και η σκιά της προδοσίας θα δώσει το ανεξίτηλο στίγμα της. Ένα ερωτικό τρίγωνο όπου δυο αδέρφια ερωτεύονται την ίδια γυναίκα, μια θεατρική παράσταση που απλώνεται προφητικά πάνω από την παραθαλάσσια πόλη, ένας παθιασμένος εθνικιστής που οδηγείται στα άκρα, μια κοινότητα που ζει τις προσωπικές ιστορίες, τα όνειρα, τα πάθη στην έντονη πολιτική αναταραχή εκείνου του σημαδιακού καλοκαιριού.

Δεν έχουμε -δυστυχώς- συχνά την ευκαιρία να παρακολουθούμε κυπριακές ταινίες στη μεγάλη οθόνη. Παρά τις καλές μικρού και μεγάλου μήκους ταινίες Κύπριων δημιουργών που διακρίθηκαν σε Φεστιβάλ του Εξωτερικού, το σχετικό κονδύλι που προβλέπεται για την κρατική ενίσχυση του κυπριακού κινηματογράφου παραμένει σε απελπιστικά χαμηλά επίπεδα. Έτσι, το κυπριακό σινεμά ακολουθεί τη μοναχική πορεία του (οι περισσότεροι στον τόπο μας ούτε καν ξέρουν ότι υπάρχει), στηριζόμενο στο «ψώνιο» και το πάθος μιας ομάδας ταλαντούχων δημιουργών. Η ταινία της Κόριννας Αβρααμίδου «Ο τελευταίος γυρισμός», προσθέτει έναν ακόμη λόγο για να στρέψουμε το βλέμμα μας στο ντόπιο σινεμά. Μπορεί να μη διαθέτει οτιδήποτε από τη λάμψη του Χόλιγουντ (ούτε εφέ θα δείτε, ούτε παγκόσμιους celebrities), ξυπνάει όμως έναν ολόκληρο κόσμο μπροστά στα μάτια μας. Τραγούδια και καλομαγειρεμένο φαγητό κάτω από την κληματαριά, ράθυμους άντρες στους καφενέδες και παλιά επαρχιακά λεωφορεία σε σκονισμένους δρόμους, πλανόδιους πωλητές πάνω σε ποδήλατα, πειράγματα, χαμόγελα και καλοκαιρινούς πόθους κάτω από τα αστέρια. Είναι ο παλιός κόσμος της Κύπρου, πριν από το 1974. Οι χαρακτήρες της ταινίας είναι επίσης οικείοι. Οι μνημειώδεις σκηνές ζήλιας της Μερόπης ερμηνευμένες με σπιρτάδα και νεύρο από τη Δέσποινα Μπεμπεδέλη και ο αιώνιος έφηβος του Στέλιου Καυκαρίδη στο ρόλο του συζύγου φτιάχνουν ένα αξιαγάπητο κινηματογραφικό ζευγάρι. Οι δυο τους, είναι τα πρόσωπα-σύμβολα μιας χαμένης αθωότητας. Στο δεύτερο μισό της ταινίας συμβαίνει μια στροφή 180 μοιρών. Ο

⁹⁵ Λίνος Παναγή, *Φιλελεύθερος* 7/12/2008, σ56

έρωτας γίνεται μίσος και βιασμός, η αγάπη προδοσία, το όνειρο εφιάλτης. Η σκηνή που η Πόπη Αβραάμ ως Φαίδρα γυρίζει στο Μανώλη (έναν αφελή, τραγικό ήρωα) λέγοντας του «το όνειρο χάθηκε» είναι χαρακτηριστική. Ο Σταύρος Λούρας στο ρόλο του Μανώλη που μιλάει για το όνειρο της Ένωσης και έρχονται δάκρυα στα μάτια του, είναι εσωστρεφής, αινιγματικός, αμήχανος και κινηματογραφικά υπέροχος. Οι νέοι ηθοποιοί (Γκρέκο, Μαρτάς, Κίτσου) λειτουργούν καλά ως οι κοφτερές αιχμές ενός ερωτικού τριγώνου. Η δε Ζωή Κυπριανού, προσθέτει μια κωμική πινελιά στην ταινία ως φθαρτοπόλισσα με προδιαγραφές τραγωδού. Η παράσταση των Τρωάδων ως σύμβολο, κατά τη γνώμη μας, δεν λειτουργεί ιδιαίτερα όπως και η αφήγηση στο τέλος της ταινίας. Μας αποζημιώνουν όμως οι συγκινητικές αμοντάριστες σκηνές από την ερασιτεχνική κάμερα που μας φέρνουν στο νου “Cinema Paradiso”.

Στοιχεία ταινιών



Στουρνάρα 288 (1959)

Παραγωγός: Βεν Ιορδάνογλου/ Κλ.Κονιτσιώτης

Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος

Σενάριο: θεατρικό έργο των Μίμη Τραϊφόρου - Δ. Βασιλειάδη

Φωτογραφία: Αριστείδης Καρύδης- Fuchs

Μοντάζ: Αριστείδης Καρύδης- Fuchs

Διάρκεια: 80 λεπτά / Ασπρόμαυρο



Το νησί της Αφροδίτης (1969)

Παραγωγός: Αλέξης Πάρνης

Σκηνοθεσία: Γιώργος Σκαλενάκης

Σενάριο: Αλέξης Πάρνης

Φωτογραφία: Νίκος Καβουκίδης

Μουσική: Μίμης Πλέσσας

Μοντάζ: Νίκος Καβουκίδης

Διάρκεια: 95 λεπτά/ Έγχρωμο



Δολοφονήστε το Μακάριο (1975)

Παραγωγή: P.F Film Productions- Κώστας Δημητρίου

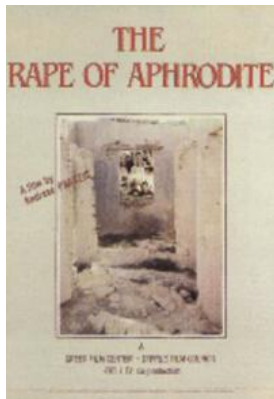
Σκηνοθεσία: Κώστας Δημητρίου, Παύλος Φιλίππου

Σενάριο: Jonathan Rumbold

Φωτογραφία: Παύλος Φιλίππου

Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης

Διάρκεια: 95 λεπτά/ Έγχρωμο



Ο βιασμός της Αφροδίτης (1985)

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου – Συμβούλιο

Παραγωγής Ταινιών –ΕΡΤ1

Σενάριο/ Σκηνοθεσία: Ανδρέας Πάντζης

Φωτογραφία: Ανδρέας Μπέλλης

Μουσική: Μιχάλης Χριστοδουλίδης

Μοντάζ: Πάνος Παπακυριακόπουλος

Διάρκεια: 150 λεπτά / Έγχρωμο

Βραβεία: Ειδικό Βραβείο – Διεθνές Φεστιβάλ

Κινηματογράφου Μανχάϊμ (1985)

Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη – Φεστιβάλ κινηματογράφου

Θεσσαλονίκης (1985)

Διάκριση ποιότητας ταινίας – Κρατικά Βραβεία Ποιότητας ΥΠΠΟ (1986)

Βραβείο Μοντάζ – Κρατικά Βραβεία Ποιότητας ΥΠΠΟ (1986)

Αργυρός Φοίνικας – Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Valencia 1986

Δρόμοι και Πορτοκάλια (1996)

Παραγωγή: Roads and Oranges film production, Συμβουλευτική Επιτροπή Κινηματογράφου, Amer World Research, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Lumiere

Σενάριο/ Σκηνοθεσία: Αλίκη Δανέζη- Knutsen

Φωτογραφία: Cornelious Schultze Kraft

Μουσική: Τάκης Κανέλλος

Μοντάζ: Χρόνης Θεοχάρης

Διάρκεια: 97λεπτά/ Έγχρωμο

Βραβεία: Ποιοτική διάκριση - Διεθνές Φεστιβάλ Μοντεβιδέο, Ουρουγουάη,

Ποιοτική διάκριση - Κρατικά βραβεία Υπουργείου Πολιτισμού

Η σφαγή του κόκορα (1996)

Παραγωγή: P.A Stephania Film Productions- Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου-

Κούριον Films- Nutrimenti Terre- STRI (Ιταλία)- Συμβουλευτική Επιτροπή

Κινηματογράφου-

Σενάριο/ Σκηνοθεσία: Ανδρέας Πάντζης

Φωτογραφία: Nikolay Lazarov

Μουσική: Βάσος Αργυρίδης

Μοντάζ: Araksi Mouhibian, Evgenia Tasseva, Klavdia Kambourova

Διάρκεια: 144 λεπτά/ Έγχρωμο

Ο Δρόμος για την Ιθάκη (1999)

Παραγωγή: Underground Film Productions - Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου-
Συμβουλευτική Επιτροπή Κινηματογράφου - Eurimages

Σκηνοθεσία: Κώστας Δημητρίου

Σενάριο: Jonathan Rumbold, Κώστας Δημητρίου, Άδωνις Φλωρίδης, Θεόδωρος
Νικολαϊδης

Φωτογραφία: Nikolay Lazarov

Μουσική: Κώστας Κακογιάννης

Μοντάζ: Νικόλας Δημητρίου

Διάρκεια: 108λεπτά/ Έγχρωμο



Κάτω από τ' άστρα (2002)

Παραγωγή: Λυχνάρι- Film and Music
Entertainment (UK) – Lumiere - Ελληνικό
Κέντρο Κινηματογράφου

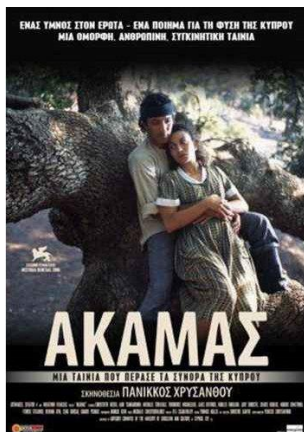
Σενάριο/ Σκηνοθεσία: Χρίστος Γεωργίου

Φωτογραφία: Roman Osin

Μουσική: Γιώργος Χατζηνεοφύτου

Μοντάζ: Annabelle Ware

Διάρκεια: 87 λεπτά/ Έγχρωμο



Ακάμας (2006)

Παραγωγή: Artimages Ltd Κύπρος, Marathon Filmcilik
Τουρκία, Creator C. Βουλγαρία

Σενάριο/ Σκηνοθεσία: Πανίκκος Χρυσάνθου

Φωτογραφία: Andras Gero

Μουσική: Μιχάλης Χριστοδουλίδης

Μοντάζ: Θωμάς Καλλής

Διάρκεια: 115 λεπτά / Έγχρωμο



Ο τελευταίος γυρισμός (2008)

Παραγωγή: Anra Film Productions - Συμβουλευτική
 Επιτροπή Κινηματογράφου- ΠΙΚ - Lumiere Services
 Σενάριο/ Σκηνοθεσία: Κόριννα Αβρααμίδου
 Φωτογραφία: Κωνσταντίνος Όθωνος
 Μουσική: Κώστας Κακογιάννης
 Μοντάζ: Μάριος Πιπερίδης
 Διάρκεια: 85λεπτά/ Έγχρωμο
 Βραβεία: Καλύτερης ταινίας- London Greek Film Festival
 2009

Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη- 25ο Διεθνές Φεστιβάλ

Κινηματογράφου της Αλεξάνδρειας 2009

Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Καναδά 2009 (Official Finalist)

Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου «Love is Folly» Βάρνα, Βουλγαρία 2009
 (Official Finalist)

Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Kolkata, India 2009 (Official Selection)

12ο Ετήσιο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Ευρωπαϊκής Ένωσης στο Σικάγο
 (Official Selection)

17ο Antipodes Greek Film Festival 2009, Australia. (Official Selection)



Guild (2009)

Παραγωγός: Ρούλα Νικολάου,
 Σενάριο/ Σκηνοθεσία: Βασίλης Μαζωμένος
 Φωτογραφία: Κατερίνα Μαραγκουδάκη
 Μουσική: Γιώργος Ανδρέου
 Μοντάζ: Παναγιώτης Φωτίου
 Διάρκεια: 93 λεπτά/ Έγχρωμο
 Βραβεία: Καλύτερου σεναρίου και φωτογραφίας- London
 Greek film festival.(2009)
 Καλύτερο Soundtrack ελληνικής ταινίας-London Greek
 film festiva (2010)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενείς πηγές

Κρατικό Αρχείο Κύπρου

Φάκελος Ε1/1191, Γραφείον Ελληνικής Παιδείας, «Λογοκρισία θεαμάτων. Κανονισμοί.»

Ε1/310, Γραφείον Ελληνικής Παιδείας, «Κινητή κινηματογραφική μονάς εις δημοτικά σχολεία. Προβολή ταινιών εις σχολεία».

Ε1/276, Γραφείον Ελληνικής Παιδείας, «Κινητή κινηματογραφική μονάς εις δημοτικά σχολεία»

Ε11/194, Ελληνική Κοινοτική Συνέλευσης Κύπρου, «Τμήμα Πνευματικής και Εκπολιτιστικής Αναπτύξεως».

Ε14/241, «Συμβούλιο Λογοκρισίας κινηματογραφικών ταινιών»

Αρχείο Εφημερίδων Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών

Φιλελεύθερος (1975-2009)

Αυγή (2006)

Δευτερογενείς πηγές

Κινηματογράφος

Αθανασάτου Γιάννα, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Finatec ΑΕ, Αθήνα 2001

Ανδρίτσος Γιώργος, *Η Κατοχή και η Αντίσταση στον ελληνικό κινηματογράφο 1945-1966*, Αιγόκερως, Αθήνα 2004

Αντωνόπουλος Τάκης, *Κινηματογράφος, Επιστήμη, Ιδεολογία*, Αντίλογος, Αθήνα 1972

Bazin Andre, *Τι είναι ο κινηματογράφος*, Αιγόκερως, Αθήνα 1988

Bordwell David -**Thompson** Kristin, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, (μτφ. Κατερίνα Κοκκινίδη), ΜΙΕΤ, Αθήνα 2006

Burke Peter, *Αυτόψια. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, (μτφ. Αντρέας Ανδρέου), Μεταίχμιο, Αθήνα 2003

Γκέοργκ Ίγκερς, *Ιστοριογραφία στον εικοστό αιώνα*, Νεφέλη, Αθήνα 1999

Claudie Le Bissonnais(direction), *Memoire(s) plurielle(s). Cinema et images, lieux de memoire?*, Creaphis, 2006

Delage Christian -Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Folio/Gallimard, Paris 2004

Jacques Le Goff, *Ιστορία και μνήμη*, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη, 1998

Κλεάνθους Αλέξης, *Ο Κυπριακός Κινηματογράφος 1962-2005*, Αιγόκερως, Αθήνα 2005

Κομνηνού Μαρία, *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα 1950- 2000*, Παπαζήσης, Αθήνα 2001

- Lebel** Jean-Patrick, *Cinema et Ideologie*, Editions Sociales, Paris 1971
- Λότμαν** Γιούρι, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, Θεωρία, Αθήνα 1982
- Λυμπουρίδης** Αχιλλέας, *Ο Τεχνολογικός πολιτισμός στη ζωή των Κυπριών*, Λευκωσία 1988
- Μαρσέλ** Μαρτέν, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, Κάλβος, Αθήνα 1969
- Μητροπούλου** Αγλαΐα, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα 1980
- Μπενβενίστε** Ρ.-**Παραδέλλης** Θ. (επιμ.), *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1999
- Παζολίνι** Πιερ Πάολο, *Ο κινηματογράφος της ποίησης*, (μτφ.Βασίλης Μωυσίδης) Αιγόκερως, Αθήνα 1989
- Ραμόνε** Ιγνάσιο, *Σιωπηρή προπαγάνδα. Μάζες, τηλεόραση, κινηματογράφος*, (μτφ.Βάλια Καϊμάκη), Αθήνα, εκδόσεις Πόλις, 2001
- Rosenstone** Robert, *History on Film. Film on History*, Longman/Pearson 2006
- Σολδάτος** Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ.α΄,ε΄ έκδοση,Αιγόκερως 1988,
- Σολδάτος** Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τ.Α΄(1900-1967), Η΄ έκδοση, Αιγόκερως, Αθήνα 2000
- Σολδάτος** Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τ.Β΄(1967-1990), Η΄ έκδοση, Αιγόκερως, Αθήνα 1999
- Sorlin** Pierre, *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990*, (μτφ.Έφη Λατιφή) Νεφέλη, Αθήνα 2004
- Sorlin** P., *Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου*,(μτφ.Πελαγία Μαρκέτου),Μεταίχμιο, Αθήνα 2006
- Stam** Robert, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, Πατάκης, Αθήνα 2004
- Σωτηροπούλου** Χρυσάνθη, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-οικονομική κατάσταση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1989
- Σωτηροπούλου** Χρ., *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995
- Τομαή-Κωνσταντοπούλου** Φωτεινή,(επιμ.), *Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας: πηγή και σχολιασμός της Ιστορίας από το κινηματογραφικό έργο του Λάκη Παπαστάθη*, Αιγόκερως, Αθήνα 2001
- Τομαή** Φ. (επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Παπαζήση, Αθήνα 2006
- Φερρό** Μαρκ, *Η ιστορία υπό επιτήρηση.Επιστήμη και συνείδηση της Ιστορίας*, Νησίδες, Σκόπελος 1999
- Φερρό** Μαρκ, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, (μτφ. Πελαγία Μαρκέτου) Μεταίχμιο, Αθήνα 2002
- Ferro** M., *Τα ταμπού της ιστορίας*, (μτφ.Α.Γαλανοπούλου), Μεταίχμιο, Αθήνα 2002
- Vincent** Pinel, *Σχολές, Κινήματα και είδη στον Κινηματογράφο*, (μτφ. Μαριλένα Καρρά), Μεταίχμιο, Αθήνα 2004,
- Williams** Raymond, *Κουλτούρα και Ιστορία*, (μτφ.Βενέτια Αποστολίδου), Γνώση, Αθήνα 1994
- Wollen** P., *Σημειολογία του κινηματογράφου*, Κάλβος, Αθήνα 1973
- Zimmer** Christian, *Κινηματογράφος και πολιτική*, (μτφ.Μ.Κολώνιας-Τ.Αντωνόπουλος), Εξάντας, Αθήνα 1976

Άρθρα

Althusser Luis, «Ιδεολογία και ιδεολογικοί μηχανισμοί του κράτους», στο Luis Althusser, *Θέσεις*, Θεμέλιο, Αθήνα 1983

Δερμεντζόπουλος Χρίστος, «Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950-1975)» *Ουτοπία* 90, 2010, σ141-150

Δερμεντζόπουλος Χ., «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα. Μια παράλληλη ιστορία» *Ουτοπία* 47, 2001, σ25-32

Δερμεντζόπουλος Χ.-**Κυριακάκης** Γ, «Η διάσωση του μύθου και η κριτική της κριτικής», *Ουτοπία* 32, 1998, σ12-16

Δημητρίου Σ., «Ο κινηματογράφος ως υποκείμενο και ως αντικείμενο της ιστορίας», *Διαβάζω* 266, σ18-24

Κολοβός Ν., «'1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία'. Ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας- Άνθιση του «αθώου» εμπορικού κινηματογράφου, ένα παράδοξο», στο Επιστημονικό Συμπόσιο, *1949-1967 Η Εκρηκτική Εικοσαετία*, (Νοέμβριος 2000), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σ145-161

Κομνηνού Μαρία, «Η Ιστορία στον ελληνικό κινηματογράφο», *Τα Ιστορικά* 8, (1988), σ164-171

Παραδείση Μαρία, «Πόλεμος, δράμα και θέαμα: η «ακύρωση» ή «παράφραση» της πρόσφατης ιστορίας στις μεγάλες εμπορικές επιτυχίες του ελληνικού κινηματογράφου της επταετίας 1967-1974», *Τα Ιστορικά*, 2005, σ203-216

Rosenstone, R., «The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age», στο Landy Marcia, *The Historical Film: history and memory in media*, Rutgers University Press, New Brunswick 2001, σ50-66

Στασινοπούλου Μαρία, «Τι γυρεύει η Ιστορία στον Κινηματογράφο», *Τα Ιστορικά* 23 (1995), σ421-436

Sorlin P., «How to Look at an “Historical” Film», στο Landy Marcia, *The Historical Film: history and memory in media*, Rutgers University Press, New Brunswick 2001, σ25-48

Φλιτούρης Λάμπρος, «Ο εμφύλιος στο «σέλιλοϊντ»: Ιστορία και μνήμη», στο Ρ.Βαν Μπουσχότεν-Τ.Βερβενιώτη-Ε.Βουτυρά-Β.Δαλκαβούκης-Κ.Μπάδα, *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφύλιου πολέμου*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2008, σ387-404

Ηλεκτρονικές πηγές

Gauthier Christophe, «Le cinéma : une mémoire culturelle », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 52 |2007 [URL: http://1895.revues.org/1012](http://1895.revues.org/1012)

Mandrou Robert, «Histoire et Cinéma». In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 13e année, N. 1, 1958. pp. 140-149. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1958_num_13_1_2720

Pithon Rémy. «Cinéma et histoire : bilan historiographique». In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°46, avril-juin 1995. pp. 5-13. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1995_num_46_1_3149

Ferro Marc, «Société du XXe siècle et histoire cinématographique». In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 23e année, N°3, 1968. pp. 581-585
doi : 10.3406/ahess.1968.421934
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395_2649_1968_num_23_3_421934

Ιστορία

- Claire Palley**, *Μια παταγώδης αποτυχία των διεθνών σχέσεων. Η αποστολή Καλών Υπηρεσιών του Γενικού Γραμματέα των Ηνωμένων Εθνών στην Κύπρο, 1999-2004*, (μτφ. Αριάδνη Αλαβάνου) Λιβάνη, Αθήνα 2006
- Francois Crouzet**, *Η κυπριακή διένεξη 1946-1959*, (μτφ.Αριστοτέλης Φρυδάς), τ. Α΄- & Β΄, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2011,
- Αβέρωφ Ε.**, *Ιστορία χαμένων ευκαιριών (Κυπριακό 1950-1963)*, τΑ΄&Β΄, Βιβλιοπωλείο της « Εστίας», Αθήνα 1981
- Βαρνάβα Α**, *Ιστορία του Απελευθερωτικού Αγώνα της ΕΟΚΑ(1955-1959)*, Ίδρυμα Απελευθερωτικού Αγώνα ΕΟΚΑ, Επιφανίου, Λευκωσία 2002
- Βενιζέλος Κ. - Ιγνατίου Μ.**, *Τα μυστικά αρχεία του Κίσιντζερ*, Λιβάνη, Αθήνα 2002
- Βερναρδάκης Χριστόφορος-Μαυρήs Γιάννης**, *Κόμματα και Κοινωνικές Συμμαχίες στην προδικτατορική Ελλάδα*, Εξάντας, Αθήνα 1991
- Γιαλλουρίδης Χρ.- Τσάκωνας Π.**(επιμ.), *Η νέα διεθνής τάξη. Η Ελλάδα η Τουρκία και το Κυπριακό πρόβλημα*, Σιδέρης, Αθήνα 1993
- Κληριδης Γλ.**, *Ντοκουμέντα μιας εποχής. 1993-2003*, Πολιτεία, Λευκωσία 2007
- Κρανιδιώτης Ν. Γιάννος**, *Το Κυπριακό Πρόβλημα 1960-1974*, Θεμέλιο, Αθήνα 1984
- Κρανιδιώτης Νίκος**, *Δύσκολα Χρόνια Κύπρος 1950-1960*, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα 1981
- Παπαπολυβίου Π.**, «Η ελλαδική Αριστερά και ο Αγώνας της ΕΟΚΑ:Μια πρώτη προσέγγιση», στο Γ.Καζαμιάς- Π.Παπαπολυβίου (επιμ.), *Πενήντα χρόνια μετά την έναρξη του απελευθερωτικού αγώνα της ΕΟΚΑ. Μια ιστορική αποτίμηση*, ΣΙΜΑΕ, Λευκωσία 2006,
- Παπαγεωργίου Σ.**, *Μακάριος. Πορεία δια πυρός και σιδήρου*, Επιφανίου, Λευκωσία 2002
- Περικλέους Χρυσόστομος**(επιμ.), *Κυπριακή Δημοκρατία,50 Χρόνια. Επώδυνη Πορεία*, Παπαζήση, Αθήνα 2010
- Περισιτιάνης Νίκος-Τσαγγαράς Γιώργος** (επιμ.), *Ανατομία μιας μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974.Κοινωνία, οικονομία, πολιτική, πολιτισμός*, Εκδόσεις Intercollege, Λευκωσία,1992
- Ρήγος Α.-Σεφεριάδης Σ.- Χατζηβασιλείου Ε.**(επιμ.), *Η σύντομη δεκαετία του '60*, Καστανιώτης, Αθήνα 2008
- Ριζάς Σ.**, *Ένωση, διχοτόμηση, ανεξαρτησία. Οι Ηνωμένες Πολιτείες και η Βρετανία στην αναζήτηση λύσης για το κυπριακό 1963-1967*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2000
- Ριζάς Σ.**, *Οι Ην.Πολιτείες, η δικτατορία των συνταγματαρχών και το κυπριακό ζήτημα, 1967-74*, Πατάκης, Αθήνα 2002
- Ρίχτερ Α. Χάϊντς**, *Ιστορία της Κύπρου*, τΑ΄, 1878-1949,(μτφ. Κώστας Σαρρόπουλος), Βιβλιοπωλείο της «Εστίας» Αθήνα 2007
- Τενεκίδης Γ.-Κρανιδιώτης Γ.**(επιμ), *Κύπρος. Ιστορία, προβλήματα και αγώνες του λαού της*, Βιβλιοπωλείον της « Εστίας», Αθήνα 1981
- Τσουκαλάς Κωνσταντίνος**, *Κράτος. Κοινωνία.. Εργασία στη Μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεμέλιο, Αθήνα 1987
- Χατζηβασιλείου Ε.**, *Στρατηγικές του Κυπριακού: Η δεκαετία του 1950*, Πατάκη, Αθήνα 2005
- Χόλλαντ Ρόμπερτ**, *Η Βρετανία και ο Κυπριακός αγώνας 1954-1959*, Ποταμός, Αθήνα 2001
- Χρηστίδης Χ.** (επιμ.),*Κυπριακοί Αντικατοπτρισμοί.Αθήνα 1955-1959.100κείμενα Ελλήνων διανοουμένων για τον αγώνα της Κύπρου*, Λιβάνη, Αθήνα 2010