

**Εικόνες των «συμμάχων»
Τα εθνικά θέματα και το αντιδυτικό πνεύμα στις δημοφιλείς πολιτικές
κωμωδίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου (1946 - 1974)**

Παρασκευάς Γ. Μουρατίδης*

Οι ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, ο οποίος κυριάρχησε ως το δημοφιλέστερο μέσο λαϊκής ψυχαγωγίας κατά το τρίτο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα, μπορούν να λειτουργήσουν ως ένα τεράστιο, εν πολλοίς ανεκμετάλλευτο ακόμη, ιστορικό αρχείο. Ένα αρχείο που μας επιτρέπει να εξοικειωθούμε με θεμελιώδεις αντιλήψεις για την κοινωνία, τις ανθρώπινες σχέσεις, την πολιτική, τους κοινωνικούς αγώνες, αλλά και την κατασκευή της κοινωνικής συναίνεσης για το ίδιο χρονικό διάστημα. Μέσα από το πλήθος των αξιοποιήσιμων πληροφοριών στην παρούσα ανακοίνωση σκοπεύω να διερευνήσω τον τρόπο με τον οποίο ο δημοφιλής κινηματογράφος αποτύπωσε επί της οθόνης την εικόνα των Συμμάχων από τον Εμφύλιο Πόλεμο έως την πτώση της Χούντας.

Ο ιδιότυπος τρόπος παρουσίασης των «ξένων» στο δημοφιλή κινηματογράφο επιτελεί διπλή πολιτικοϊδεολογική λειτουργία. Από τη μία στηρίζεται σε και εκπορεύεται από εθνικά στερεότυπα και από την άλλη συνέβαλε με τον τρόπο του στην κατασκευή της μεταπολεμικής έννοιας της εθνικής συνείδησης και εθνικής ταυτότητας. Οι ιδεολογικές γραμμές που χάραζαν οι δημοφιλείς μεταπολεμικές κινηματογραφικές κωμωδίες είναι ακόμη ορατές και τα ίχνη τους ζώντα μέχρι τις μέρες μας.

Προφανώς το τεράστιο αυτό θέμα δεν είναι δυνατό να εξαντληθεί στα πλαίσια ενός άρθρου. Γι' αυτό η αναλυτική προσέγγιση είναι εκλεκτική και εστιάζει στις δύο πρώτες μεταπολεμικές κωμωδίες, οι οποίες προβλήθηκαν στη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου, στην πραγματικότητα πριν ουσιαστικά αρχίσει η τελευταία και πιο αιματηρή του φάση.¹ Παρά το γεγονός αυτό, για να εκπληρωθεί ο στόχος μιας στοιχειωδώς ολοκληρωμένης παρουσίασης, ακολουθεί μία σχεδόν επιγραμματική αναφορά στα χρόνια μέχρι την πτώση της Χούντας αλλά και τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης.

Ο Εμφύλιος και η εμπορική θεατρική/κινηματογραφική παραγωγή

Η κατάσταση στην Ελλάδα μετά την Απελευθέρωση ήταν εξαιρετικά περίπλοκη. Οι Βρετανοί και το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο που αποτελούσαν τα δύο ισχυρά κέντρα εξουσίας ήταν αντιμέτωποι με την εξής αντινομία: ενώ η Ελλάδα εντασσόταν γεωπολιτικά στο αναδυόμενο δυτικό μπλοκ όσον αφορά τη διεθνή της υπόσταση, στο εσωτερικό της χώρας ο συσχετισμός δυνάμεων ευνοούσε ξεκάθαρα τις δυνάμεις που έβλεπαν με συμπάθεια τη Σοβιετική Ένωση.²

Όμως οι απλοί άνθρωποι δεν ήξεραν ή δεν μπορούσαν να παρακολουθήσουν τους υπόγειους διαγκωνισμούς Βρετανών, Αμερικανών και Σοβιετικών, πριν καν ολοκληρωθεί ο πόλεμος με τη ναζιστική Γερμανία. Για τους μη επαίοντες και πιθανότατα για τις πλατιές λαϊκές μάζες, που αποτελούσαν το κοινό του εμπορικού θεάτρου και κινηματογράφου στην Αθήνα, τίποτε δεν προμήνυε την αιματηρή εξέλιξη που ακολούθησε την Απελευθέρωση της πόλης στις 12 Οκτώβρη του 1944.

* Δρ. Παρασκευάς Μουρατίδης, Καθηγητής Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, *Αρχειοτάξιο*, τ. 13, (Ιούνιος 2011) «Για δύο ρόγες σταφύλι (*Dva zrna Grozda*) Η ιστορία μιας λανθάνουσας νεορεαλιστικής ταινίας». Email: pmourat@hotmail.com

¹ Από τις δύο ταινίες του δείγματος ανάλυσης, το *Παπούτσι από τον τόπο σου* προβάλλεται τον Δεκέμβρη του 1946. *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* τον Δεκέμβρη του 1947, αλλά εδώ παίρνουμε υπόψη τη χρονολογία της θεατρικής παράστασης, τον Οκτώβριο του 1946.

² (Δαβαλάς 2008, 41)

Ακολουθώντας τις διαθέσεις του κοινού τους σε ένα ξέσπασμα δημιουργικότητας για δύο περίπου μήνες οι Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος, όπως και οι υπόλοιποι συγγραφείς του εμπορικού θεάτρου ύμνησαν ελεύθερα - κυρίως με τις επιθεωρήσεις τους - το έπος της Αντίστασης, διερμηνεύοντας τα πραγματικά αισθήματα του αθηναϊκού λαού. Όμως, η κατάσταση μεταβλήθηκε ριζικά μετά τη Μάχη της Αθήνας (Δεκέμβρης 1944). Οι κομμουνιστές άρχισαν να εξωθούνται εκτός της εθνικής νομιμότητας. Η Εθνοφυλακή, ο Εθνικός Στρατός και φυσικά οι παρακρατικές οργανώσεις δέχονταν στους κόλπους τους όχι μόνο συντηρητικούς πολίτες αλλά και πρώην συνεργάτες των Γερμανών.

Μέσα στο κλίμα πόλωσης, φανατισμού και μισαλλοδοξίας της εποχής η διατύπωση κριτικού λόγου από μέσα με ευρεία λαϊκή απήχηση όπως το θέατρο ή ο κινηματογράφος ήταν εξ ορισμού επικίνδυνη. Οποιοδήποτε έργο δεν εξυπηρετούσε τις επιδιώξεις των ακροδεξιών στοιχείων κινδύνευε να χαρακτηριστεί ως φανερά ή συγκαλυμμένα κομμουνιστικό. Μια τέτοια κατηγορία ήταν πολύ σοβαρή, όχι μόνο για την οικονομική τύχη των έργων, αλλά και για την προσωπική ασφάλεια των δημιουργών τους, ακόμη κι αυτών που αποδεδειγμένα δεν είχαν σχέση με την Αριστερά.³

Και τα δύο έργα του δείγματος ανάλυσης ανέβηκαν επί σκηνής ή προβλήθηκαν επί της οθόνης στις παραμονές του Εμφυλίου, κατά την περίοδο που ονομάστηκε «λευκή τρομοκρατία». Η περίοδος αυτή θεωρείται κρίσιμη, καθώς στα πλαίσιά της διαμορφώθηκαν ή επισωρεύθηκαν οι προϋποθέσεις που θα οδηγούσαν στην κατοπινή γενίκευσή του. Κατά το διάστημα αυτό της αμοιβαίας καχυποψίας, η Δεξιά υπέβλεπε την κομμουνιστική Αριστερά ότι ανασυνέτασσε τις δυνάμεις της για τον «τρίτο» - και αποφασιστικό - γύρο του Εμφυλίου Πολέμου. Ως αποτέλεσμα, για την Αριστερά υπήρξε η φάση κατά την οποία μονομερώς υπέστη όχι μόνο τη βία των παρακρατικών συμμοριών της Δεξιάς αλλά και του ίδιου του οργανωμένου κράτους.

Στο ίδιο χρονικό διάστημα η ηγεσία του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας μετεωριζόταν μεταξύ της γραμμής της νομιμότητας και της επαναστατικής κατάληψης της εξουσίας. Σε τέτοιο βαθμό μάλιστα, ώστε οι πρωτοβουλίες προς τη μία κατεύθυνση ακύρωναν την ισχύ της άλλης και γενικά έστελναν αντιφατικά και αποθαρρυντικά μηνύματα στα μέλη και τους συμπαθούντες του κόμματος. Σ' αυτήν την ολέθρια - υπό την κρισιμότητα των στιγμών - τακτική, πέραν των υπόλοιπων παραγόντων, την εξώθησε και ένα θεμελιώδες σφάλμα πολιτικής ανάλυσης.⁴

Η αποτυχία της εξέγερσης στην Αθήνα εκλήφθηκε από την ηγεσία της Αριστεράς ως αναστρέψιμη ήττα σε μία μάχη, ενώ εκ των πραγμάτων αποδείχτηκε ότι επρόκειτο για ήττα πολέμου. Το ΕΑΜ σταδιακά αποξενώθηκε από σημαντικά στρώματα των οπαδών του, που πλέον δεν ήταν πρόθυμα να το ακολουθήσουν στην εξέγερση εναντίον του Κράτους. Είναι πολύ πιθανό ότι αυτή η πανταχού παρούσα σιωπηρή «φωνή» της κοινής γνώμης μπορεί σήμερα να ακουστεί καθαρά στα δημοφιλή θεατρικά-κινηματογραφικά έργα της περιόδου. Ενδεχομένως να πρόκειται ειδικότερα για τη φωνή των απολιτικών ή μη πολιτικοποιημένων μαζών, αλλά αυτό δε σημαίνει πως πρέπει να θεωρούνται πολιτικά αμελητέα παράμετρος.

Σήμερα είναι πολύ δύσκολο να μιλήσει κανείς με απλούς ανθρώπους που έζησαν τα γεγονότα του Εμφυλίου. Ακόμη κι αν τους εντοπίσει, είναι δύσκολο η γνώμη που

³ Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι στις υπόλοιπες τρεις κινηματογραφικές κωμωδίες που προβλήθηκαν στα χρονικά πλαίσια του Εμφυλίου: *Εκατό χιλιάδες λίρες* 1948 (Σκηνοθεσία: Αλ. Λειβαδίτης, Σενάριο: Ν. Τσιφόρος), *Μαντάμ Σουσού* 1942/1948 (Σκηνοθεσία: Τ. Μουζενίδης, Σενάριο: Δ. Ψαθάς), *Διαγωγή μηδέν* 1949 (Σκηνοθεσία: Γαζιάδης – Φιλίππου, Σενάριο: Δ. Γιαννουκάκης), αποφεύγεται κάθε αναφορά σε αυτόν.

⁴ (Μαργαρίτης 2001, 80)

μεταφέρουν να μην έχει επηρεαστεί από την κατοπινή εξέλιξη της ιστορίας. Είναι εξίσου δύσκολο για τον ιστορικό να εντοπίσει άλλες πηγές που να μην προέρχονται από τους πρωταγωνιστές των γεγονότων ή από ανθρώπους, διανοούμενους ή πολιτικούς, οργανικά δεμένους με τις υπάρχουσες πολιτικές παρατάξεις. Με όλες τις επιφυλάξεις που θα μπορούσε κάποιος να διατυπώσει, ίσως αυτά ακριβώς τα θεατρικά και κινηματογραφικά έργα μάς δίνουν μια ευκαιρία να κατανοήσουμε πώς οι απλοί άνθρωποι σκέφτονταν και δρούσαν ή, αντίστροφα, γιατί απέφευγαν να δράσουν μέσα στη δίνη των γεγονότων του Εμφυλίου.

Η πρώτη αξιοσημείωτη διαπίστωση στην οποία καταλήγει όποιος μελετήσει τα έργα της περιόδου είναι ότι ακόμη και κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου, παρά το διχαστικό κλίμα, την οξύτητα των αντιπαραθέσεων και τους συνακόλουθους κινδύνους, λιγότερο ο κινηματογράφος και περισσότερο το εμπορικό θέατρο ασχολήθηκε με την πολιτική και σχετικά άμεσα και εντατικά. Τυπικά αξιοποίησε τη δημοκρατική επίφαση που διατήρησε η κυβερνητική εξουσία. Ουσιαστικά όμως στηρίχτηκε σε ένα ευρύ κοινωνικό, πολιτικό, και ιδεολογικό έρεισμα, το οποίο, μέσα σε μια εντελώς απρόσφορη περίοδο κατά την οποία οι εμπορικοί θίασοι αναζητούσαν απεγνωσμένα - για λόγους βιοπορισμού - έργα ικανά να σταθούν στη σκηνή, εξασφάλιζε σε πολιτικές κωμωδίες οι οποίες προπαγάνδιζαν τη συμφιλίωση μεγάλη εισπρακτική επιτυχία. Οι επιφανέστεροι συγγραφείς του εμπορικού θεάτρου, Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος, Ψαθάς, Ρούσσοι, Γιαλαμάς κ.ά. έσπευσαν να ακολουθήσουν την προσοδοφόρο αυτή προοπτική, παρουσιάζοντας επί σκηνής πολιτικές κωμωδίες των οποίων το κοινό ζητούμενο είναι ο κατευνασμός, η συνδιαλλαγή και η εθνική συμφιλίωση.⁵ Μόνο που για την επίτευξη αυτού του αμιγώς πολιτικού στόχου εμπλέκεται η μεταπολεμική στάση Ανατολικών και Δυτικών Συμμάχων απέναντι στην Ελλάδα.

Οι ταινίες του δείγματος ανάλυσης

Παπούτσι από τον τόπο σου (1946)

Το *Παπούτσι από τον τόπο σου*⁶ είναι η πρώτη ελληνική μεταπολεμική κινηματογραφική κωμωδία και μαζί η πρώτη κωμωδία που εμπνέεται από την απτή κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα και θίγει παραμέτρους των πολιτικών και στρατιωτικών συγκρούσεων κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου. Το σενάριο ανήκει στη συγγραφική δυάδα Αλ. Σακελλάριος – Χρ. Γιαννακόπουλος και η σκηνοθεσία στον Αλ. Σακελλάριο. Η προηγούμενη θετική ανταπόκριση του κοινού στις συμφιλίωτικές θεατρικές τους κωμωδίες⁷ προφανώς τους ενθάρρυνε, όπως και τους παραγωγούς, να αποτολμήσουν τη μεταφορά της πολιτικής επικαιρότητας στην οθόνη του εμπορικού κινηματογράφου, απόπειρα η οποία στέφθηκε από επιτυχία. Η ταινία προβλήθηκε το Δεκέμβριο του 1946. Στατιστικά στοιχεία για την εμπορική της απήχηση δεν υπάρχουν, λόγω της έλλειψης αρχειακών πηγών, αλλά, όπως συνάγεται από τα

⁵ Ενδεικτικά αναφέρω τις μεγάλες θεατρικές επιτυχίες με μήνυμα κατευνασμού και συμφιλίωσης, *Δεν θυμάμαι τίποτε* των Γ. Ρούσσου – Δ. Ψαθά (Θέατρο Κατερίνας, Θίασος Κατερίνας – Λογοθετίδη, Ιούνιος 1947) και *Σβήσε το φως* του Ας. Γιαλαμά (Θέατρο Κοτοπούλη, Θίασος Γ. Παππά - Λ. Κωνσταντάρη – Ελ. Χατζηαργύρη, Σεπτέμβριος 1947).

⁶ *Παπούτσι από τον τόπο σου*, Παραγωγή: Φίνος Φιλμς, Σκηνοθεσία: Αλ. Σακελλάριος, Σενάριο: Αλ. Σακελλάριος – Χρ. Γιαννακόπουλος, Ηθοποιοί: Μ. Φιλίππιδης, Αλ. Λειβαδίτης, Γ. Βασιλειάδου, Μ. Μυλωνά, Θ. Ασημακόπουλος.

⁷ Το συγγραφικό δίδυμο μετράει ήδη τρεις εξαιρετικά επιτυχημένες πολιτικές κωμωδίες. Δύο έχουν ανέβει από το Θέατρο – Θίασο Αργυρόπουλου, *Κυριακή αργία* (Αύγουστος 1945) και *Τσαγκαροδευτέρα* (Δεκέμβριος 1945), και μία, *Η Δεξιά, η Αριστερά κι ο κυρ Παντελής*, από το Θέατρο – Θίασο Κοτοπούλη, με Διευθυντή τον Β. Λογοθετίδη (Απρίλιος 1946).

δημοσιεύματα και τις στήλες θεαμάτων του τύπου, πρέπει να ήταν πολύ ικανοποιητική.

Δυστυχώς, δεν έχει σωθεί καμία κόπια της ταινίας, ενώ και το σενάριό της δε βρέθηκε στο αρχείο του Α. Σακελλάριου. Κατά συνέπεια, η πραγμάτευσή της έγινε με βάση τις κριτικές που δημοσιεύτηκαν στον τύπο της εποχής και την κινηματογραφική της διασκευή από τον σκηνοθέτη Γιάννη Δαλιανίδη, με τίτλο *Γαμπρός απ' το Λονδίνο* (1967).⁸ Βέβαια, χωρίς το φιλμ λίγες μόνο τεκμηριωμένες παρατηρήσεις και πολλές υποθέσεις μπορούν να γίνουν, αλλά αρκετές για την ιστορική έρευνα. Η αναπόφευκτη επισφάλεια των κρίσεων είναι οδυνηρή, αλλά προτιμότερη από το να παραβλεφθεί ένα τόσο σημαντικό φιλμ, που προβλήθηκε μόλις δύο χρόνια μετά τα Δεκεμβριανά, έξι μήνες μετά τις εκλογές της 31^{ης} Μαρτίου 1946, από τις οποίες απείχαν οι δυνάμεις της Αριστεράς, και μόλις τρεις μήνες μετά το δημοψήφισμα της 1^{ης} Σεπτεμβρίου 1946, με το οποίο παλινорθώθηκε η Μοναρχία στην Ελλάδα.

Η διαμόρφωση του μύθου έχει ως εξής. Η κόρη ενός Αθηναίου μικροαστού αποπλανάται από κάποιον στρατιώτη του Βρετανικού εκστρατευτικού σώματος στην Ελλάδα, ο οποίος, αφού της υπόσχεται γάμο, εξαφανίζεται λίγο πριν γνωρίσει τους γονείς της και αναλάβει τις υποχρεώσεις του. Στην απελπισία της αποπειράται να αυτοκτονήσει, αλλά την τελευταία στιγμή διασώζεται από έναν συμπατριώτη της, ο οποίος, για να τη βοηθήσει, δέχεται να παρουσιαστεί στην οικογένειά της παρενδεδυμένος ως Βρετανός. Μετά τις αναγκαίες φαρσικές περιπλοκές η ταυτότητά του αποκαλύπτεται, αλλά η ηθική τάξη αποκαθίσταται χάρη στην αληθινή αγάπη που αναπτύσσεται ανάμεσα στους δύο νέους.

Το γεγονός ότι ο μύθος συνδέεται με την πολιτική επικαιρότητα της εποχής της και μάλιστα την παρουσία του βρετανικού εκστρατευτικού σώματος καταδεικνύει την ιδιαίτερη σημασία της ταινίας από πολιτική, άρα και ιστορική, άποψη. Για τον ίδιο λόγο εμπλέκεται αυτομάτως στο πεδίο των σχετικών συγκρούσεων, ίσως πιο έμμεσα και διστακτικά σε σχέση με τους μεταγενέστερους *Γερμανούς* αλλά εξίσου αποφασιστικά. Το κατεξοχήν σατιρικό υπόστρωμα υποφώσκει στην ίδια την πυρηνική αντίθεση του μύθου: ο Βρετανός στρατιώτης αποπλανά και εγκαταλείπει την κοπέλα, ενώ ο Έλληνας νέος διακινδυνεύει την εργασιακή και κοινωνική του υπόσταση προκειμένου να σώσει τη ζωή και την υπόληψή της. Είναι φανερό ότι πίσω από τη διαφορετική συμπεριφορά των προσώπων υποκρύπτεται η αντιπαραβολή των φιλελεύθερων δυτικών ηθών με τα παραδοσιακά ελληνικά.

Παράλληλα όμως, στις θεματικές καταστάσεις και των δύο έργων υπάρχει κάτι που σήμερα, εξαιτίας της απώλειας των κοινωνικών του συμφραζομένων, μοιάζει με λεπτομέρεια και για το λόγο αυτό έχει συστηματικά αγνοηθεί από τους ιστορικούς του ελληνικού κινηματογράφου. Και στις δύο πρώτες μεταπολεμικές κωμωδίες οι κόρες των μικροαστών πρωταγωνιστών σχετίζονται ή είναι αρραβωνιασμένες με Άγγλους στρατιώτες. Το γεγονός αυτό δε φαίνεται να ενοχλεί τους υπόλοιπους φιλήσυχους μικροαστούς ήρωες, εκτός από τους φανατισμένους και αμετανόητους οπαδούς της Αριστεράς. Αυτή η φαινομενικά ασήμαντη πτυχή υποκρύπτει ένα σπουδαίο πολιτικό υπαινιγμό για την εποχή της προβολής των έργων.

Την περίοδο που τα έργα παίζονται στο θέατρο ή στον κινηματογράφο, τα ουσιαστικά στρατιωτικά στηρίγματα των ελληνικών κυβερνήσεων δεν είναι τα παραστρατιωτικά σώματα της άκρας δεξιάς ούτε ο υπό συγκρότηση εθνικός στρατός, αλλά οι βρετανικές στρατιωτικές δυνάμεις που βρίσκονται στην Ελλάδα. Γι' αυτό το λόγο η

⁸ *Γαμπρός απ' το Λονδίνο*, Παραγωγή: Φίνος Φιλμς, Σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης, Σενάριο: Γ. Δαλιανίδης – Αλ. Σακελλάριος, Ηθοποιοί: Κ. Βουτσάς, Ν. Βαλσάμη, Δ. Παπαγιαννόπουλος, Ελ. Ζαφειρίου.

πολιτική του Κομμουνιστικού Κόμματος εστιάζεται στην απομάκρυνσή τους από τη χώρα. Η επίσημη προπαγάνδα μέσα από τις εφημερίδες και τα κείμενα του Κόμματος προσπαθεί να εξομοιώσει την παρουσία των Βρετανικών στρατευμάτων με τα Γερμανικά και την τρέχουσα κατάσταση με εκείνη της γερμανικής κατοχής, με τη γραμμή περί «Νέας Κατοχής».⁹

Οι αφηγηματικές λύσεις, στις ταινίες του δείγματος ανάλυσης υποδηλώνουν την περιορισμένη απήχηση της πολιτικής του ΚΚΕ. Είναι προφανές ότι, τουλάχιστον για τα μικροαστικά στρώματα, οι Βρετανοί στρατιώτες, ακόμη και μετά την εμπλοκή τους στη Μάχη της Αθήνας, θεωρούνταν σύμμαχοι και σε καμιά περίπτωση δεν μπορούσαν να εξισωθούν με τους Γερμανούς. Οι μικροαστοί πρωταγωνιστές στις δύο πρώτες κινηματογραφικές κωμωδίες μπορεί να δυσπιστούν ως προς την ανιδιοτέλεια των προθέσεών τους ή ακόμη να μην τους πολυσυμπαθούν, αλλά με κανένα τρόπο δεν τους αντιμετωπίζουν όπως τους Γερμανούς. Άλλωστε, οι Βρετανοί δεν ήρθαν ούτε συμπεριφέρονταν στην Ελλάδα ως κατακτητές, όπως οι Γερμανοί. Πέραν τούτου, για τα μικροαστικά στρώματα μετά την Απελευθέρωση η βρετανική παρουσία όχι μόνο ήταν προϋπόθεση για τη διατήρηση της τάξης, αλλά και για πολλούς ταυτιζόταν με τα τόσο απαραίτητα για την επιβίωση εφόδια της United Nations Relief and Rehabilitation Administration.¹⁰

Μάλλον, όμως, οι μικροαστοί ήρωες των ταινιών δεν υπολογίζουν μόνο ή τόσο στα εφόδια της ΟΥΝΡΡΑ, τα οποία άλλωστε δεν ήταν καθόλου βέβαιο ότι θα έφταναν μέχρι την οικογένειά τους. Έτσι ούτε παράξενο είναι ούτε τυχαίο ότι, όπως φαίνεται και από τις ταινίες: *«κάθε Άγγλος τότε θεωρείτο περιζήτητος γαμπρός. Ο νικητής, ο ισχυρός, ή έστω το τελευταίο γρανάζι του μηχανισμού του φαντάζει «επιτυχημένος» στα μάτια μιας κοινωνίας που γνώριζε κυρίως να υποφέρει. Οι γάμοι νεαρών κοριτσιών μεσοαστικών ή μικροαστικών οικογενειών με τον πρώτο τυχόντα Άγγλο κατέληγε, τις περισσότερες φορές σε τραγωδία, μακριά, στη σκοτεινή και υγρή Αγγλία. Τόσο που ο αγγλικός στρατός δημιούργησε ειδικό γραφείο επαναπατρισμού για τις κοπέλες που τόσο άσχημα υπολόγισαν»*.¹¹

Στην πρώτη λοιπόν μεταπολεμική κωμωδία η λαϊκή ψυχαγωγία φλερτάρει διακριτικά, αλλά όπως φαίνεται αρκετά επικίνδυνα, με την πολιτική επικαιρότητα. Τα αποτελέσματα δεν άργησαν να φανούν. Η αναπόφευκτη εμπλοκή της στο διχαστικό κλίμα της εμφύλιας σύρραξης αποδεικνύεται από τη στάση της κριτικής. Μαζί με τις υπόλοιπες κριτικές οι οποίες γενικά εγκωμιάζουν τις αισθητικές αρετές και την ψυχαγωγική αποτελεσματικότητα της ταινίας, βρέθηκε και μία που έμμεσα της αποδίδει αντιβρετανική, άρα επιλήψιμη ή ύποπτη τοποθέτηση. Συγκεκριμένα, σε ανώνυμο άρθρο για την εμπορική απήχηση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, κριτικός του περιοδικού *Κινηματογραφικός Αστήρ* υποστήριξε ότι: «ούτε ο χρηματοδότης απ' τη Ρώσικη Πρεσβεία έχασε για το Παπούτσι από τον τόπο σου». ¹² Με δεδομένο το μανιχαϊστικό κλίμα της εποχής τέτοιες υφέρπουσες κατηγορίες ούτε ασήμαντες ούτε ανώδυνες ήταν.

Οι Γερμανοί ξανάρχονται (1946/1947)

⁹ «Στην Ελλάδα κυριαρχεί σήμερα ο νεοφασισμός και η ξενική αγγλική κατοχή. Στην Ελλάδα δεν υπάρχει σήμερα Δημοκρατία και εθνική ανεξαρτησία». Απόφαση της 2^{ης} ολομέλειας της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ., *Ριζοσπάστης*, 17 Φεβρουαρίου 1946.

¹⁰ (Μαργαρίτης 2001, 118)

¹¹ (Μαργαρίτης 2001, 257)

¹² *Κινηματογραφικός Αστήρ*, τ. 15, 15 Σεπτεμβρίου 1947.

Η δεύτερη μεταπολεμική κωμωδία, *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*¹³ ανήκει επίσης στους ίδιους συντελεστές, μόνο που αυτή δεν ασχολείται έμμεσα αλλά απολύτως άμεσα με την πολιτική πραγματικότητα και τον Εμφύλιο. Με την έννοια αυτή αποτελεί παράδειγμα μοναδικό και ανεπανάληπτο για τον Π. Ε. Κ. Προβάλλεται στον κινηματογράφο με εξαιρετική επιτυχία τον Δεκέμβριο του 1947, ένα περίπου χρόνο μετά τη θριαμβευτική εισπρακτική της πορεία στις θεατρικές σκηνές της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης.¹⁴ Όταν το έργο μεταφέρεται από τη σκηνή στην οθόνη, ο Εμφύλιος Πόλεμος έχει ήδη περάσει στην πιο αιματηρή του φάση, αλλά οι ελπίδες για ειρήνευση δεν έχουν ακόμη εκπνεύσει. Αντίθετα, αναπτρώνονται και από τις προσπάθειες του προέδρου της Γενικής Συνέλευσης του Ο. Η. Ε., Χέρμπερτ Έβατ, οι οποίες υποστηρίζονται θερμά από τις μη φανατισμένες πολιτικές δυνάμεις και στην Ελλάδα.

Είναι αναμφίβολο ότι οι *Γερμανοί* αποτελούν μια καθαρά πολιτική κωμωδία, κατευθείαν απόγονο της αρχαίας αριστοφανικής κωμωδίας. Ολόκληρη η ταινία είναι ένα κήρυγμα συμφιλίωσης που γίνεται στο όνομα και για λογαριασμό των απλών ανθρώπων, οι οποίοι είχαν πια κουραστεί μετά από οκτώ χρόνια αδιάκοπων πολεμικών συγκρούσεων και απαξίωσης της ανθρώπινης ζωής. Η θέση των συγγραφέων είναι ότι αυτό που συνέβαινε στην Ελλάδα του Εμφυλίου ήταν «μια μεγάλη τρέλα». Με την επινόηση της φανταστικής επιστροφής των Γερμανών προσπαθούν να αποκαταστήσουν τη διαβρωμένη εθνική συνοχή λίγο πριν τη κατολίσθηση προς το γενικό εμφύλιο πόλεμο. Ο ρητός σατιρικός στόχος τους, όπως αναφέρεται από τους ίδιους στο προλογικό σημείωμα της θεατρικής παράστασης είναι «η μικρότητα των Μεγάλων» και ο «τρόπος που γίνεται η πολιτική στην Ελλάδα...».¹⁵ Θέμα, μύθος, λόγος, χαρακτήρες, καταστάσεις, δράση, δομή, στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας, αφηγηματικές λύσεις είναι υποταγμένα στο γενικό της σκοπό: να εκθέσουν και να γελοιοποιήσουν τους υπαίτιους για τις «εφιαλτικές μέρες» του Εμφυλίου, τις συνέπειες του οποίου πλήρωνε για άλλη μία φορά «ο λαός της Αθήνας που στην πλειοψηφία του στάθηκε αθώος κι αμέτοχος παρατηρητής ενός αγρίου αγώνος για την κατάκτηση της εξουσίας».¹⁶

Υπάρχει, όμως, ένα κρίσιμο επίπεδο στο οποίο οι δύο σατιρικοί στόχοι των συγγραφέων διαπλέκονται. Συγκεκριμένα, για την υλοποίηση του αμιγώς πολιτικού στόχου της ταινίας, την επίτευξη του πολυπόθητου σκοπού της εσωτερικής συμφιλίωσης, καθοριστικό ρόλο διαδραματίζει η σάτιρα της «ανθελληνικής» στάσης των Συμμάχων μετά το τέλος του Β΄ Π. Π. Η χρησιμοποίηση του εθνοκεντρισμού ήταν απαραίτητη υπό τις επικρατούσες συνθήκες. Μόνο αυτός μπορούσε στη δεδομένη στιγμή να γεφυρώσει τις υφιστάμενες αντιθέσεις. Έτσι, στην ανεπιθύμητη όξυνση των πολιτικών αντιπαραθέσεων και στη σταδιακή διολίσθηση της χώρας προς τον εμφύλιο σπαραγμό αντιπαραθέτουν το παρακάτω απλοϊκό σχήμα. Όπως στην Κατοχή η ύπαρξη ενός εξωτερικού εχθρού, των Γερμανών, επέφερε την εθνική ενότητα, έτσι και μετά το τέλος του Πολέμου η ύπαρξη μιας εξωτερικής απειλής, η

¹³ *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, Παραγωγή: Φίνος Φιλμς, Σκηνοθεσία: Αλ. Σακελλάριος, Σενάριο: Αλ. Σακελλάριος – Χρ. Γιαννακόπουλος, Ηθοποιοί: Β. Λογοθετίδης, Λ. Διανέλος, Ντ. Δημόπουλος, Β. Πρωτοπαπός, Χρ. Τσαγανέας, Γ. Βασιλειάδου, Ιλ. Λιβυκού.

¹⁴ Η εμπορική της απήχηση στο θέατρο ήταν ανεπανάληπτη για τα δεδομένα της εποχής. Το έργο έμεινε στη σκηνή πέντε μήνες, (19 Οκτ. 1946 – 16 Μαρ. 1947), όταν τα περισσότερα κατέβαιναν μετά από λίγες μέρες. Στην κινηματογραφική του μορφή αναδείχθηκε στη μεγάλη επιτυχία της χρονιάς, κόβοντας στην πρώτη προβολή 41.642 εισιτήρια στη Θεσσαλονίκη και 133.033 στην Αθήνα.

¹⁵ Από το πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης που βρέθηκε στο προσωπικό αρχείο του Αλ. Σακελλάριου.

¹⁶ (Ιατρίδης 1985, 18-19)

μεταπολεμική στάση των «Συμμάχων» στη Διάσκεψη της Ειρήνης των Παρισίων (1946), μπορεί να οδηγήσει στην επίτευξη του κατευνασμού και της ομοψυχίας.

Ολόκληρη η σκηνή του ραδιοφώνου στη δεύτερη σεκάνς της ταινίας είναι αφιερωμένη στη σάτιρα των Συμμάχων. Οι πρωταγωνιστές παρακολουθούν από το ασφράγιστο ραδιόφωνο μία από τις παράνομες εκπομπές του BBC προς τους σκλαβωμένους Έλληνες. Ο φανταστικός εκφωνητής μεταδίδει κυβερνητικές ανακοινώσεις από το Λονδίνο και τη Μόσχα που κατακεραυνώνουν τη Βουλγαρία για τη συνεργασία της με τη ναζιστική Γερμανία. Παράλληλα, εγκωμιάζουν τον ελληνικό λαό για την ηρωική του αντίσταση και τον προτρέπουν να συνεχίσει, για να εξυπηρετήσει την επιτυχία των γενικότερων πολεμικών σκοπών. Σε μια σκηνή, πολύ πρόσφατη και οικεία για να την ξεχάσουν οι πρώτοι θεατές της ταινίας, ο εκφωνητής υπόσχεται ως ανταμοιβή για τις θυσίες του ελληνικού λαού την προνομιακή συμμετοχή της Ελλάδας στη διαχείριση του νικηφόρου μεταπολεμικού status.¹⁷

Κατά συνέπεια, δεν είναι καθόλου περίεργο ότι μετά την απελευθέρωση επικρατούσε στην Ελλάδα ένα διάχυτο κλίμα αισιοδοξίας για την ευόδωση των εθνικών προσδοκιών και την ικανοποίηση των ελληνικών εδαφικών αξιώσεων. Στα αυτιά των Ελλήνων ηχούσαν ακόμη ζωντανές οι ενθουσιώδεις δηλώσεις των Στάλιν, Τσώρτσιλ, Ρούσβελτ, κ.ά., οι οποίοι εκθείαζαν τον ελληνικό λαό για την αντίσταση στις δυνάμεις του Άξονα. Οι μεταπολεμικές ελληνικές διεκδικήσεις περιλάμβαναν την προσάρτηση της Β. Ηπείρου, την «ανάκτηση» της Δωδεκανήσου, τη «βελτίωση» των συνόρων με τη Βουλγαρία, ώστε να καταστούν ασφαλέστερα, και εκτεταμένες πολεμικές επανορθώσεις από Ιταλία και Βουλγαρία. Οι μαζικές καταστροφές που προκάλεσε ο πόλεμος και η Αντίσταση κατά την Κατοχή, η διάθεση για εκδίκηση, το αίσθημα της συλλογικής υπερηφάνειας, αλλά, κυρίως ένα αίσθημα δικαιοσύνης τροφοδότησαν την προσδοκία ότι οι διεκδικήσεις θα επικυρωθούν από τους Συμμάχους στη Διάσκεψη της Ειρήνης.¹⁸

Το θέμα των εθνικών διεκδικήσεων επηρεαζόταν από τις εσωτερικές πολιτικές σκοπιμότητες, αλλά και επηρέαζε τις εσωτερικές πολιτικές ισορροπίες. Λόγω του ισχυρού πατριωτικού αισθήματος των Ελλήνων, Δεξιά και ΚΚΕ υπερθεμάτιζαν σε αιτήματα, ώστε να προσεταιριστούν την κοινή γνώμη. Ήταν εξίσου φανερό ότι η θετική ή αρνητική στάση της Σοβιετικής Ένωσης και των Δυτικών Συμμάχων θα προξενούσε ανάλογη μετατόπιση των συναισθημάτων και θα επαύξανε ή θα μείωνε το κύρος των δύο πολιτικών παρατάξεων. Ανεξάρτητα από το εφικτό της υλοποίησής τους υπό το υφιστάμενο καθεστώς των διεθνών σχέσεων και ισορροπιών, για τους Έλληνες οι αξιώσεις αυτές ήταν δίκαιες και σωστές. Για το λόγο αυτό στην τρέχουσα ορολογία της εποχής καταχωρίστηκαν ως «εθνικά δίκαια».

Η τύχη τους είναι γνωστή. Οι ελληνικές προσδοκίες ναυάγησαν στη Διάσκεψη της Ειρήνης, με εξαίρεση την απόδοση της Δωδεκανήσου, που πραγματοποιήθηκε αργότερα, αλλά για την Ελλάδα εθεωρείτο αυτονόητη, και δόθηκε μικρό ποσοστό των αρχικά αιτηθέντων πολεμικών επανορθώσεων. Μετά την εξέλιξη αυτή οι Έλληνες αισθάνθηκαν αδικημένοι και εξαπατημένοι, καθώς θεώρησαν ότι καταπατήθηκαν οι διεθνείς ηθικοί νόμοι και οι θεμελιώδεις αντιλήψεις του δικαίου.

¹⁷ Ο ίδιος πικρός σαρκασμός για τις εκ του ασφαλούς ραδιοφωνικές παραινέσεις για συνέχιση και εντατικοποίηση της Αντίστασης και τις ανέξοδες υποσχέσεις για μεταπολεμική κάλυψη των αναγκών και των διεκδικήσεων του χειμαζόμενου ελληνικού λαού, που υποκρύπτει το ίδιο σύστημα αξιών και το ίδιο υπόστρωμα συλλογικής μνήμης, επαναλαμβάνεται και στις μεταγενέστερες κωμωδίες με θέμα την Κατοχή και την Αντίσταση, *Ψηλά τα χέρια Χίτλερ* (1962) και *Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση;* (1971).

¹⁸ (Stefanidis 2007, 55 – 59)

Φάνηκε ότι οι θυσίες και τα μαρτύρια του ελληνικού λαού παραγνωρίστηκαν στα πλαίσια ενός ανήθικου ρεαλιστικού συμβιβασμού των ισχυρών.

Ταυτόχρονα, η Βουλγαρία, σύμμαχος πλέον και προστατευόμενη της Σοβιετικής Ένωσης, επιβραβεύτηκε με την προσάρτηση της Δοβρουτσάς από τη Ρουμανία και διατύπωσε νέες αναπάντεχες αξιώσεις για «έξοδο» στο Αιγαίο, μέσω της ελληνικής Δυτικής Θράκης. Η Σοβιετική Ένωση, όσο κι αν η εδαφική επέκταση της Βουλγαρίας θα εξασφάλιζε έμμεσα και δική της πρόσβαση στη θάλασσα του Αιγαίου, δεν μπορούσε να παράσχει ουσιαστική, παρά μόνο βερμπαλιστική, στήριξη στα βουλγαρικά αιτήματα. Το αντίθετο θα ήταν μια πολύ βρώμικη δουλειά, τουλάχιστον αν ήθελε να διατηρήσει κάποιο ηθικό πλεονέκτημα από τη συνεισφορά της στη συντριβή του ναζισμού. Ο Πόλεμος ήταν πολύ πρόσφατος και η συλλογική μνήμη ανόθευτη. Ούτε η Ελλάδα πολέμησε στο πλευρό των Γερμανών, όπως η Ρουμανία ούτε η Βουλγαρία πολέμησε στο πλευρό των Συμμάχων, όπως η Ελλάδα.¹⁹ Ακόμη, όμως, κι αν η απειλή δεν πραγματοποιήθηκε, το ενδεχόμενο να υποστεί η Ελλάδα εδαφικό ακρωτηριασμό, μετά από τόσες θυσίες και ενώ τυπικά βρισκόταν στο στρατόπεδο των νικητών, προκαλούσε στον ελληνικό λαό κύματα οργής και αγανάκτησης, όχι μόνο για τους Δυτικούς Συμμάχους πλέον αλλά και για τη Σοβιετική Ένωση. Έτσι, η διεθνής συγκυρία βοήθησε τους συγγραφείς να τηρήσουν ίσες αποστάσεις: δεν ήταν μόνο οι Δυτικοί Σύμμαχοι αλλά και η Σοβιετική Ένωση που εγκατέλειψαν την Ελλάδα.

Υπό το φως των προηγούμενων παρατηρήσεων γίνεται φανερή η πολιτική λειτουργία της σάτιρας των Συμμάχων. Για τους συγγραφείς, και πιθανότατα για μεγάλο μέρος του μικροαστικού κοινού της ταινίας, καμία από τις δύο ακραίες πολιτικές παρατάξεις δε δρα με γνώμονα το συμφέρον του έθνους. Οι Δεξιοί είναι Αγγλόφιλοι, οι Αριστεροί Ρωσόφιλοι. Κατά συνέπεια, καμία δεν έχει δίκιο ούτε δικαιούται να μιλά στο όνομα του έθνους. Η άποψη ότι ο ελληνικός λαός έπεσε θύμα των ξένων (Βρετανών, Σοβιετικών, αργότερα και Αμερικανών), οι οποίοι σκόπιμα υποδαύλιζαν το φανατισμό και τις μεταξύ τους συγκρούσεις, για να εξυπηρετήσουν δικά τους συμφέροντα, δεσπόζει σε όλα τα δημοφιλή (κυρίως θεατρικά) έργα την περίοδο του Εμφυλίου.

Το πολιτικό αντίκρουσμα της θέσης αυτής είναι προφανές. Αν τα πράγματα έχουν έτσι, το μόνο για το οποίο μπορεί κάποιος να κατηγορήσει τους Έλληνες είναι η ευπιστία τους. Οι «αφελείς» (;) Έλληνες πίστεψαν τους ξένους και στρατεύθηκαν στην εξυπηρέτηση αλλότριων επιδιώξεων λησιμονώντας τα εθνικά συμφέροντα που κινδυνεύουν από τις εξωτερικές απειλές. Μια τέτοια θεώρηση απαλλάσσει τόσο το πολιτικό προσωπικό όσο και τον ελληνικό λαό από μεγάλο μέρος των ευθυνών για τον Εμφύλιο. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν ότι μεταπολεμικά αποτέλεσε την κυρίαρχη αντίληψη για την ερμηνεία των αιτίων του Εμφυλίου, τόσο από τη δεξιά, όσο και από την αριστερή παράταξη. Αυτή η μετατόπιση επιβαλλόταν σχεδόν εκ των πραγμάτων. Η έκβαση της ένοπλης εξέγερσης, με την παρέμβαση των ξένων δυνάμεων, Μ. Βρετανίας και αργότερα ΗΠΑ, είχε πλέον κριθεί και έπρεπε να βρεθεί ένα πλαίσιο στοιχειώδους ειρηνικής συνύπαρξης νικητών και ηττημένων. Η δικαιολογία ότι για την τραγική μοίρα του ελληνικού λαού φταίνε πάντα οι άλλοι, δηλαδή οι «ξένοι», είναι πολύ βολική και ευρύτατα διαδεδομένη στην Ελλάδα.

Ανακεφαλαιώνοντας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι παρά το γεγονός πως με το τέλος του Εμφυλίου η Ελλάδα βρέθηκε στο στρατόπεδο του λεγόμενου «ελεύθερου κόσμου», των δυτικών δυνάμεων δηλαδή, οι σχέσεις της μαζί τους κάθε άλλο παρά ανέφελες ήταν. Πολύ νωρίς μετά το τέλος του Πολέμου οι Έλληνες

¹⁹ (Xydis 1963, 526)

αναγκάστηκαν να δοκιμάσουν πολλά πικρά ποτήρια από τους Συμμάχους, και αυτό γίνεται πρόδηλο από τις πρώτες κιάλας δημοφιλείς κινηματογραφικές κωμωδίες. Η πικρία αυτή έβαλε τα θεμέλια ενός πολύ σταθερού ιδεολογικού οικοδομήματος που απαντάται με αδιάλειπτη συχνότητα στον εμπορικό κινηματογράφο.

Η δεκαετία του '50 και το Κυπριακό

Τα επόμενα χρόνια, από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και σε όλη τη δεκαετία του 1960, πολλαπλασιάστηκαν οι «εθνικοί» - πολιτικοί λόγοι που έστρεφαν τους εμπορικούς κωμωδιογράφους εναντίον της Δύσης. Από τον καιρό μάλιστα που οι ΗΠΑ αντικατέστησαν τη Μ. Βρετανία ως προστάτες της Ελλάδας, ολοένα και περισσότερο οι Αμερικανοί μπαίνουν στο στόχαστρο της σάτιρας. Σημείο αιχμής ήταν η στάση των νατοϊκών συμμάχων κατά την πρώτη προσφυγή της Ελλάδας στον ΟΗΕ για το Κυπριακό (Δεκέμβριος 1954). Η κατάσταση επιδεινώθηκε μετά το πογκρόμ των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης, το Σεπτέμβριο του 1955. Στα χρόνια που ακολούθησαν οι παντοειδείς παρασκηνακές διευκολύνσεις ΗΠΑ και Μ. Βρετανίας στην Τουρκία, όπως και η υποστήριξή τους στα διχοτομικά σχέδια Ράντκλιφ και Άτσεσον, υπομόχλευαν τα αρνητικά συναισθήματα κατά των νατοϊκών συμμάχων στην Ελλάδα. Η κατάσταση λίγο άλλαξε μετά την ανακήρυξη της ανεξαρτησίας της Κύπρου, εφόσον παρέμενε άλυτο το ζήτημα της Αυτοδιάθεσης/ Ένωσης, ενώ συνεχίζονταν οι τουρκικές απειλές και οι εχθροπραξίες στο νησί.²⁰ Η έλλειψη «συμμαχικής αλληλεγγύης» από Μ. Βρετανία και ΗΠΑ γκρέμισε το φιλοδυτικό πολιτικό ιδεολόγημα της άρχουσας τάξης και του επίσημου κράτους και πυροδότησε ένα κίνημα εθνικιστικό στην αρχή, που γρήγορα εξελίχθηκε σε αντιΝΑΤΟϊκό.²¹

Ζητήματα όπως το Κυπριακό, λόγω του πανεθνικού τους χαρακτήρα, επηρέασαν αποφασιστικά τις συλλογικές διαθέσεις, νομιμοποίησαν αντίστοιχης εμβέλειας κινητοποιήσεις, αλλά και απέδειξαν αφερέγγυους τους νομικούς ή αστυνομικούς περιορισμούς που είχαν επιβληθεί στο μετεμφυλιακό καθεστώς εν ονόματι της προστασίας του υποτιθέμενου «εθνικού» συμφέροντος.²² Έτσι, τόσο τα ελληνοτουρκικά όσο και το Κυπριακό εμπλέκονταν άμεσα στις εσωτερικές πολιτικές εξελίξεις. Οι φιλοδυτικές πολιτικές δυνάμεις, κυρίως τα κυβερνώντα κόμματα της Δεξιάς, χρεώνονταν τη σύμπλευση με τις επιλογές των νατοϊκών συμμάχων Αντίστροφα, η Αριστερά πιστωνόταν τα πολιτικά οφέλη από τη συνεπή και αδιάλλακτα εθνική και αντιΝΑΤΟϊκή της στάση. Η Ένωση Δημοκρατικής Αριστεράς (μέσω της οποίας εκφραζόταν από το 1951 το εκτός νόμου Κ. Κ. Ε.) όχι μόνο είχε ταχθεί εξ αρχής εναντίον της συμφωνίας της Ζυρίχης, το Φεβρουάριο του 1959, αλλά μέχρι το πραξικόπημα του 1967 ήταν ίσως η μόνη δύναμη που υποστήριζε τόσο σταθερά και αμετάκλητα μια στάση καταγγελτική όχι μόνο προς τις συμφωνίες της Ζυρίχης και του Λονδίνου αλλά και προς όλα τα σχέδια για επίλυση του Κυπριακού που θα ωθούσαν προς ένα είδος διχοτόμησης, σύμφωνα με τις τουρκικές αλλά και ΝΑΤΟϊκές βλέψεις.²³

Η δεκαετία του '60 και ο αντιαμερικανισμός

Στα μέσα της δεκαετίας του '60 εκδηλώθηκαν τα αδιέξοδα του μετεμφυλιακού καθεστωτικού μοντέλου, όταν το ανασυνταγμένο ΕΑΜογενές κοινωνικό μπλοκ αμφισβήτησε τα προτάγματά του και απαίτησε σεβασμό της λαϊκής κυριαρχίας,

²⁰ (Νικολακόπουλος 2000, 177)

²¹ (Stefanidis 2007, 169 κ.ε.)

²² (Γιανουλόπουλος 1992, 281)

²³ (Δοξιάδης 1999, 171)

επιβολή της δημοκρατικής νομιμότητας, κοινωνική δικαιοσύνη και κατάργηση των αυταρχικών πρακτικών. Ως αποτέλεσμα, τον Ιούλιο του 1965 εκδηλώθηκε το παλατιανό πραξικόπημα με το οποίο απομακρύνθηκε από την εξουσία η κυβέρνηση της Ενώσεως Κέντρου υπό τον Γ. Παπανδρέου, η οποία στις εκλογές της 16^{ης} Φεβρουαρίου 1964 είχε συγκεντρώσει ποσοστό 52,7%. Με τον τρόπο αυτό οι δομές οι οποίες διογκώθηκαν μετά τον Εμφύλιο, παλάτι και στρατός, έδειχναν με τον πιο αποφασιστικό τρόπο ότι δεν ήταν διατεθειμένες να ανεχθούν οποιαδήποτε μεταρρυθμιστική πολιτική, ακόμη και την πιο ήπια ή συντηρητική, εφόσον, στηριζόμενη στο λαϊκό παράγοντα, αμφισβητούσε την εξουσία τους. Παράλληλα, όμως, τόσο ο σχεδιασμός, όσο και η μεθόδευση της ανακτορικής εκτροπής που κατέληξε στη Δικτατορία θεωρήθηκε ότι έγιναν υπό την ανοχή, αν όχι την άμεση συνέργεια των μυστικών υπηρεσιών υπερατλαντικών συμμάχων τη φορά αυτή. Η κοινή γνώμη συνέδεσε, και ορθά, την απομάκρυνση του Γ. Παπανδρέου με την άρνησή του να υποκύψει στα σχέδια των ΗΠΑ να μετατρέψουν το Κυπριακό σε απλή ελληνοτουρκική διαφορά.²⁴

Πλήθος ταινίες του περιφρονημένου δημοφιλούς κινηματογράφου αποτυπώνουν τα αντιδυτικά συναισθήματα του ελληνικού λαού. Ενδεικτικά μόνο αναφέρουμε ταινίες όπως: *Ο Φανούρης και το σόι του 1957* (Σενάριο Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος, Σκηνοθεσία Δ. Ιωαννόπουλος), *Η θεία από το Σικάγο 1958* (Σενάριο – Σκηνοθεσία Αλ. Σακελλάριος), *Στουρνάρα 288 1957/1959*²⁵ (Σενάριο. Τραϊφόρος – Μ. Βασιλειάδης, Σκηνοθεσία Ντ. Δημόπουλος), *Η κυρά μας η μαμμή 1958* (Σενάριο – Σκηνοθεσία Αλ. Σακελλάριος), *Ο Θόδωρος και το δίκαννο 1961/1962* (Σενάριο Τσιφόρος – Βασιλειάδης, Σκηνοθεσία Ντ. Δημόπουλος), *Εταιρεία Θαυμάτων, 1961/1962* (Σενάριο Δ. Ψαθάς, Σκηνοθεσία Στ. Στρατηγός), *Ο Γαμπρός μου ο δικηγόρος 1959/1962* (Σενάριο Στ. Φωτιάδης, Σκηνοθεσία Ορ. Λάσκος), *Οι φτωχοδιάβολοι 1964* (Σενάριο Γιαλαμάς – Πρετεντέρης, Σκηνοθεσία Κρίστιαν), *Θα σε κάνω βασίλισσα 1956/1964* (Σενάριο Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος, Σκηνοθεσία Αλ. Σακελλάριος), *Μια τρελή ... τρελή οικογένεια 1964/1965* (Σενάριο Τσιφόρος – Βασιλειάδης, Σκηνοθεσία Ντ. Δημόπουλος), *Κάλλιο πέντε και στο χέρι 1965* (Σενάριο Νικολαΐδης – Οικονομίδης, Σκηνοθεσία Π. Γλυκοφρύφης), *Όχι, κύριε Τζόνσον 1965* (Σενάριο Μ. Γρηγορίου, Σκηνοθεσία Γρ. Γρηγορίου), *Καλώς ήρθε το δολλάριο 1958/1967* (Σενάριο Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος, Σκηνοθεσία Αλ. Σακελλάριος), *Οι κυρίες της αυλής 1966* (Σενάριο Δ. Γιαννουκάκης, Σκηνοθεσία Ντ. Δημόπουλος), *Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη 1968* (Σενάριο Τσιφόρος – Βασιλειάδης, Σκηνοθεσία Ντ. Δημόπουλος). Είναι πλεονασμός, αλλά ας επαναλάβουμε ότι η ενδεικτική σταχυολόγηση γίνεται με σκοπό να αποδείξει ότι πρόκειται για κοινή ιδεολογικοπολιτική συνιστώσα που διέτρεχε το έργο των περισσότερων λαϊκών κωμωδιογράφων από τον Εμφύλιο μέχρι την επιβολή της Δικτατορίας.

Η περίοδος της Δικτατορίας

Η εκδήλωση του στρατιωτικού πραξικοπήματος της 21^{ης} Απριλίου 1967 ήταν η ύστατη προσπάθεια υπεράσπισης του πολιτικοκοινωνικού κατεστημένου που επιβλήθηκε στην Ελλάδα ως αποτέλεσμα του Εμφυλίου. Οι οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις στη μεταπολεμική Ελλάδα και, κυρίως, ο κοινωνικός και πολιτικός εκσυγχρονισμός από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 προκάλεσαν τη

²⁴ (Τσουνάκος 2000, 208)

²⁵ Η πρώτη χρονολογία αντιπροσωπεύει τη χρονιά της πρώτης παράστασης στο θέατρο, ενώ η δεύτερη της πρώτης προβολής στους κινηματογράφους.

δυσφορία του ελληνικού στρατού, ο οποίος μετεμφυλιακά είχε συγκροτηθεί στη βάση του αντικομμουνισμού και των «ελληνοχριστιανικών» ιδεωδών. Η οργανωμένη θεατροκινηματογραφική παραγωγή αντέδρασε στο νέο καθεστώς ανελευθερίας με βάση τα αντανάκλαστικά που είχε αναπτύξει σε όλη τη μετεμφυλιακή περίοδο. Τα πρώτα χρόνια μετά την επιβολή της Δικτατορίας σιωπά, σχεδόν ολοκληρωτικά. Οι αναφορές στο ολοκληρωτικό πολιτικό καθεστώς απαλείφονται, ενώ η θεματολογία αναγκαστικά αναδιπλώνεται στη σφαίρα των πολιτικά ανώδυνων ατομικών περιπετειών.

Τόσο ο φιλοαμερικανικός προσανατολισμός του χουντικού καθεστώτος όσο και η φιλοκαθεστωτική στάση της κυβέρνησης των ΗΠΑ επανατροφοδότησε τον αντιαμερικανισμό, μόνο που ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος δεν επιβίωσε για να τον εκφράσει. Μετά την πτώση της Χούντας και μέσα στο γενικότερο κλίμα αμφισβήτησης του πολιτικού κατεστημένου από πολλούς θεωρήθηκε, και όχι άδικα, ότι ο εμπορικός κινηματογράφος για πάνω από εικοσιπέντε χρόνια συνήργησε στον εξωραϊσμό της κοινωνικής πραγματικότητας.

Η Μεταπολίτευση και η αναβίωση των πολιτικών κωμωδιών του Εμφυλίου

Η Δικτατορία κατέρρευσε τον Ιούλιο του 1974 υπό το ασύλληπτο βάρος της Κυπριακής τραγωδίας. Μετά την αποκατάσταση της Δημοκρατίας η ιστορία στις αθηναϊκές αίθουσες επαναλήφθηκε. Η ελληνική κοινωνία έψαχνε τους πολιτικούς ενόχους τόσο για τον τριαντάχρονο σχεδόν στραγγαλισμό της ελευθερίας, όσο και για την εθνική καταστροφή στην Κύπρο. Δεν είναι λοιπόν ανεξήγητο ότι το κοινό αναζήτησε τις απαντήσεις στα πιο οικεία τμήματα της πρόσφατης πολιτιστικής του κληρονομιάς.

Πιο συγκεκριμένα τις αναζήτησε στις πολιτικές θεατρικές κωμωδίες, πολλές από τις οποίες πρωτοπαίχτηκαν, πριν μεταφερθούν μεταγενέστερα στον κινηματογράφο, στην περίοδο του Εμφυλίου, που αποτέλεσε το σημείο «μηδέν» της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Οι δημοφιλείς (θεατρικές) πολιτικές κωμωδίες, αυτές που σατίριζαν τόσο τη διαφθορά των πολιτικών όσο και το ρόλο των Δυτικών Συμμάχων και πιο πολύ τώρα των Αμερικανών, ξαναπαίζονται στις εμπορικές αίθουσες. Έτσι, ανεβαίνουν στις αθηναϊκές σκηνές έργα όπως ο *Φον Δημητράκης* (1946) του Δ. Ψαθά, που, ακριβώς επειδή έθιγε το ζήτημα του δοσιλογισμού, δε μεταφέρθηκε ποτέ μεταπολεμικά στον κινηματογράφο ή το *Ένας ήρωας με παντούφλες* (1947/1958) των Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου, που σε μια σχεδόν προφητική σύλληψη αντιπαραθέτει τους φαύλους και διεφθαρμένους πολιτικούς με τους έντιμους και αδιάφθορους στρατιωτικούς, προλέγοντας την επιβολή της Δικτατορίας, που συνέβη είκοσι χρόνια αργότερα.

Μα δεν ήταν μόνο αυτό. Η στάση των Νατοϊκών Συμμάχων μετά την τουρκική εισβολή στην Κύπρο επανέφερε στη ζωή άλλη μία από τις λαϊκοεμπορικές πολιτικές κωμωδίες του Εμφυλίου, που παραμένει, γενικά, άγνωστη μέχρι τις μέρες μας τριάντα χρόνια μετά την πρώτη παράστασή της.

Το έργο ήταν ο *Τρωικός Πόλεμος* των Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου. Παίχτηκε πρώτη φορά το 1948, με πρωταγωνιστή τον δημοφιλέστερο ηθοποιό της εποχής, τον Β. Λογοθετίδη, και το θέμα του σχετίζεται ακριβώς με την απογοήτευση του ελληνικού λαού από τη μεταπολεμική στάση των Συμμάχων. Επρόκειτο για μια αλληγορική προσαρμογή της Ιλιάδας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και στα εμφυλιακά δεδομένα της Ελλάδας. Ο Αγαμέμνονας (ΗΠΑ), ο Αχιλλέας (Σοβιετική Ένωση) και ο Οδυσσεύς (Μ. Βρετανία) μεταχειρίζονται τον Μενέλαο (Ελλάδα) για τις πολεμικές επιχειρήσεις, αλλά τον παραγκωνίζουν μετά το νικηφόρο τέλος του πολέμου. Το έργο ξαναανεβαίνει στη σκηνή τον Ιούνιο του 1978, τώρα με κυρίαρχο θέμα διαμαρτυρίας

το Κυπριακό και τίτλο *Τι έκανες στον Τρωικό Πόλεμο, Θανάση*; Η αλλαγή στον τίτλο οφείλεται στο γεγονός ότι στο έργο πρωταγωνιστεί ο λαοφιλέστερος ηθοποιός, σύμβολο της μεταπολεμικής - μετεμφυλιακής περιόδου, ο Θανάσης Βέγγος.

Τυχαίο δεν είναι και το γεγονός ότι με την προβολή της ταινίας *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* τιμάται (3 Οκτωβρίου 1976) από το 17^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης για τη συνολική προσφορά του στον ελληνικό κινηματογράφο ο παραγωγός Φιλοποίμην Φίνος, πρωτοπόρος κινηματογραφιστής και ιδρυτής της εταιρείας παραγωγής Φίνος Φιλμς, ο οποίος πέθανε τρεις μήνες αργότερα. Και δεν είναι μόνο αυτό: οι κριτικοί, και μάλιστα οι μόνιμα ανικανοποίητοι υπερασπιστές της υψηλής τέχνης, αντιμετωπίζουν τώρα την ταινία σαν ένα μικρό αριστούργημα: «Η επαναπροβολή της θαυμάσιας αυτής ταινίας, που παρά το πέρασμα του χρόνου είναι πιο μοντέρνα και πιο φρέσκια από τα δήθεν πρωτοποριακά ακαταλαβίστικα και ανιαρά κατασκευάσματα που θέλουν να μας επιβάλλουν ορισμένοι αρνητές και διαστρεβλωτές της αισθητικής και της Τέχνης».²⁶ Έτσι κλείνει ένας κύκλος που αφορά συνολικά στον μεταπολεμικό δημοφιλή κινηματογράφο. Οι ταινίες που στη συγχρονία τους παρουσιάστηκαν ως έργα «δίχως καλλιτεχνικές αξιώσεις», οι ταινίες που υπεραγαπήθηκαν από το κοινό και αγνοήθηκαν, αν δεν λειδωρήθηκαν, από την κριτική και τους επίσημους ακαδημαϊκούς φορείς άρχισαν πλέον να αντιμετωπίζονται από όλους ως τα πλέον αναγνωρίσιμα στοιχεία του νεοελληνικού πολιτισμού.

Οι πολιτικές κωμωδίες του Εμφυλίου σήμερα

Οποιοσδήποτε, όπως συνέβη και με τον συντάκτη αυτής της ανακοίνωσης, θα μπορούσε να αναρωτηθεί κατά πόσο είναι ωφέλιμο να ασχολείται κάποιος σήμερα με έργα που παίχτηκαν στην περίοδο του Εμφυλίου. Εξήντα πέντε χρόνια αργότερα και ειδικά μετά το 1989 και την κατάρρευση του ανατολικού συνασπισμού τίθεται υπό αμφισβήτηση αν χρειάζεται καν μια τέτοιου είδους γνώση. Για κάποιους οι ιστορίες για τον Εμφύλιο μοιάζουν σαν ένα μακρινό παραμύθι που είναι ευκολότερο, ίσως και προτιμότερο, να ξεχαστεί παρά να κατανοηθεί. Ο προβληματισμός δε θα ήταν αβάσιμος αν δε διαπιστώναμε πόσο πολύ μηχανισμοί, σχέσεις και διεργασίες που διαμορφώθηκαν τότε συνεχίζουν να επηρεάζουν μέχρι και σήμερα τα τρέχοντα ιδεολογικά ρεύματα, τις κοινωνικές ζυμώσεις, τις πολιτιστικές ανταλλαγές και τις πολιτικές τάσεις. Οι ιδεολογικές γραμμές που αποτυπώνονται στα έργα του δείγματος ανάλυσης απαντώνται και σήμερα, όχι μόνο σε έργα της δημοφιλούς τέχνης αλλά και στο επίπεδο της διάχυτης ιδεολογίας των μαζών.

Στη σύγχρονη Ελλάδα υπό μία έννοια λίγο, αν όχι καθόλου, δεν άλλαξαν τα πράγματα σε σχέση με την περίοδο που εξετάστηκε. Η «αντικειμενική μοντερνικότητα», που προέκυψε και στην Ελλάδα ως αποτέλεσμα της πίεσης που αυτή υφίσταται από τη συμμετοχή της σε υπερεθνικούς οργανισμούς ή τις πολυπολιτιστικές δομές που προκαλεί η παγκοσμιοποίηση της οικονομίας και της επικοινωνίας, δε βγαίνει πάντα νικήτρια στη σύγκρουσή της με την «υποκειμενική συντηρητικότητα», που τροφοδοτείται από τη διάχυτη ιστορική μνήμη η οποία αναπαράγεται στα πλαίσια του έθνους.²⁷ Ο ρόλος που διαδραμάτισε ο ξένος παράγοντας στην Ελλάδα, η σχέση της με τους Συμμάχους σε διεθνείς οργανισμούς, όπως το NATO, σχέση ουσιαστικής εξάρτησης και ελάχιστα συγκαλυμμένης κηδεμονίας, δε νομιμοποιήθηκε ποτέ μεταπολεμικά στη συνείδηση της ελληνικής κοινωνίας. Οι πολιτικοί σχηματισμοί και τα κέντρα εξουσίας που υπερασπίστηκαν και υπερασπίζονται την παρουσία τους υπέστησαν και υφίστανται ανάλογη φθορά.²⁸

²⁶ (Κουσουμίδης 1981, 234)

²⁷ (Eleftheriotis 2002, 28)

²⁸ (Κοτζιάς 1994, 148)

Οι ίδιες μνήμες των οποίων οι ρίζες αναζητήθηκαν - για τα ίδια ακριβώς εθνικά θέματα που διαρκώς ανακυκλώνονται δίχως ποτέ να επιλύονται - συνεχίζουν να ζουν και να τροφοδοτούν στάση καχυποψίας, αν όχι καθαρά εχθρική, ακόμη και έναντι εταίρων σε υπερεθνικούς οργανισμούς, όπως το ΝΑΤΟ ή η Ευρωπαϊκή Ένωση.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι περισσότερες (αν όχι όλες οι) κωμωδίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου κινούνται στα πλαίσια της εθνοκεντρικής και ανιστορικής ιδέας του προαιώνιου και ακατάλυτου ελληνικού έθνους. Μέσα στα ίδια πλαίσια της ιδέας του αιωνίως αθώου ελληνικού έθνους, το άλλοθι που συστηματικά ανακυκλώνεται στην Ελλάδα είναι ότι και για τα τρέχοντα δεινά της φταίνε οι Ξένοι. Η πρόσφατα επιβληθείσα λόγω της χρεοκοπίας κηδεμονία της Ελλάδας από την τρόικα, (Ευρωπαϊκή Ένωση, Ευρωπαϊκή Κεντρική Τράπεζα, Διεθνές Νομισματικό Ταμείο) παρομοιάστηκε από πολιτικά κόμματα και ΜΜΕ με «Νέα Κατοχή». Ο πρώτος αμυντικός περισπασμός που επιστρατεύτηκε υπό τις συνθήκες της παρούσας οικονομικής κρίσης από πολιτικούς, δημοσιογράφους, σατιρικούς συγγραφείς και άλλους υπεύθυνους ή ανεύθυνους ήταν τα αναγκαστικά δάνεια που συνήψαν οι γερμανικές δυνάμεις κατοχής με τις δοσιλογικές ελληνικές κυβερνήσεις. Ο εθνοκεντρισμός είναι πάλι εντελώς απαραίτητος ως ψυχολογικό αντιστάθμισμα για έναν αδύνατο λαό, που, παρά την υπερφίαλη ιδέα που τρέφει για τον εαυτό του, συνεχίζει να δοκιμάζει επανειλημμένους εξευτελισμούς, που δημιουργούν το αίσθημα ότι εξακολουθεί να εμπαίζεται από τους ισχυρούς συμμάχους του.

Βιβλιογραφία

- Δαβαλάς, Ανδρέας: *Η συγκρότηση της δεξιάς ιδεολογίας στη μεταπολεμική Ελλάδα (1944 – 1981) Μια θεσμική προσέγγιση*, Αθήνα, Νήσος 2008.
- Γιανουλόπουλος, Γιάννης: *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και Ευρωπαϊκή ιστορία (1945 – 1963)*, Αθήνα, Νέα Σύνορα 1992.
- Δοξιάδης, Κύρκος: «Εθνικόφρων διχασμός και εθνική συσπείρωση: η διπλή ιδεολογική αποτυχία της δικτατορίας» Στο: Γιάννα Αθανασάτου, Άλκης Ρήγος, Σεραφείμ Σεφεριάδης (Επιμ.) *Η Δικτατορία 1967 – 1974. Πολιτικές πρακτικές-Ιδεολογικός λόγος - Αντίσταση*, Αθήνα: Καστανιώτης 1999: 166 – 173.
- Eleftheriotis, Dimitris: *Popular cinemas of Europe, Studies of Texts, Contexts and Frameworks*, Continuum New York - London 2002.
- Ιατρίδης, Ιωάννης: *Εξέγερση στην Αθήνα. Ο κομμουνιστικός «Δεύτερος γύρος»*. Αθήνα, Νέα Σύνορα 1985.
- Κοτζιάς, Νίκος: «Η κοινωνία της συνενοχής. Κρατική νομιμότητα και νομιμοποίηση στη μεταπολεμική Ελλάδα. Μία πρόταση ερμηνείας του ιστορικού γίνεσθαι της Ελληνικής κοινωνίας την περίοδο 1950-1967». Στο: *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, τ. 2, Αθήνα, Ίδρυμα Σάκη Καραγιωργα 1994: 127 – 152.
- Κουσουμίδης, Μαρίνος: *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Καστανιώτη, 1981.
- Μαργαρίτης, Γιώργος: *Ιστορία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου 1946-1949*, τ. 1, Αθήνα, Βιβλιόραμα 2001.
- Νικολακόπουλος, Ηλίας: «Από το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου έως την άνοδο της Ενώσεως Κέντρου». Στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. 16, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών 2000: 172 – 207.
- Xydis, Stephen: *Greece and the Great Powers 1944-1947 Prelude to the “Truman Doctrine”* Institute for Balkan Studies, Thessaloniki 1963.
- Stefanidis, Ioannis: *Stirring the Greek Nation. Political Culture, Irredentism and Anti-Americanism in Post-War Greece, 1945 – 1967*. Ashgate 2007.

Τσουνάκος, Όθων: «Από την άνοδο της Ένωσης Κέντρου στη Δικτατορία, 1963-1967». Στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. 16, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών 2000: 208-222.