



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ & ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ:
ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ, ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗ &
ΙΔΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΗ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΡΗΤΑ και ΥΠΟΡΡΗΤΑ ΠΕΡΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΑΝΙΣΟΤΗΤΩΝ:

ΕΙΚΟΝΕΣ για την ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1947-1967

ΑΔΑΜΑΝΤΙΑ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗ

A.M. 3032201601415

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Εμμανουήλ Σπυριδάκης, Αν. Καθηγητής

ΜΕΛΗ: Δέσποινα Καρακατσάνη, Καθηγήτρια

Ηλέκτρα Κουτσούκου, Διδάκτωρ Παν. Πελοποννήσου

ΚΟΡΙΝΘΟΣ, 2019

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	4
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	5
ABSTRACT	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
I. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	7
1. Η ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	7
▪ ΔΙΑΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ.....	7
▪ ΣΚΟΠΟΣ ΚΑΙ ΣΤΟΧΟΙ.....	9
▪ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ.....	10
▪ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΗΣΗ-ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΙ ΟΡΙΣΜΟΙ.....	11
▪ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΕΡΕΥΝΩΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.....	14
2. ΓΙΑΤΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ.....	15
▪ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ.....	15
▪ ΤΑ ΥΛΙΚΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΚΑΙ Η ΘΕΑΣΗ.....	18
3. Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '47-'67.....	23
▪ ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ.....	23
▪ ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ '47-'67.....	24
▪ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΡΑΤΟΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ.....	30
4. ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΑΝΙΣΟΤΗΤΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΙΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ '47-'67.....	31
▪ ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ.....	31
▪ ΟΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΑΝΙΣΟΤΗΤΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ '47-'67.....	33
II. ΕΡΕΥΝΑ	36
1. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ - ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	36
▪ ΑΞΟΝΑΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ (ΑΝΑΦΟΡΙΚΟΤΗΤΑ).....	41
▪ ΑΞΟΝΑΣ ΤΡΟΠΩΝ ΕΚΦΟΡΑΣ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ).....	42
▪ ΑΞΟΝΑΣ ΕΝΝΟΙΩΝ (ΓΝΩΣΗ).....	43
▪ ΑΞΟΝΑΣ ΘΕΜΑΤΙΚΩΝ (ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ).....	44
2. ΤΟ ΔΕΙΓΜΑ.....	45
3. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ.....	47
▪ 1. ΔΙΑΓΩΓΗ...ΜΗΔΕΝ!, 1949.....	47
1 ⁰ Σ ΑΞΟΝΑΣ.....	48
2 ⁰ Σ ΑΞΟΝΑΣ.....	52
3 ⁰ Σ ΑΞΟΝΑΣ.....	55
4 ⁰ Σ ΑΞΟΝΑΣ.....	57
▪ 2. ΠΙΚΡΟ ΨΩΜΙ, 1951.....	60
1 ⁰ Σ ΑΞΟΝΑΣ.....	61
2 ⁰ Σ ΑΞΟΝΑΣ.....	64
3 ⁰ Σ ΑΞΟΝΑΣ.....	66
4 ⁰ Σ ΑΞΟΝΑΣ.....	67
▪ 3. ΤΟ ΞΥΛΟ ΒΓΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ, 1959.....	70
1 ⁰ Σ ΑΞΟΝΑΣ.....	71
2 ⁰ Σ ΑΞΟΝΑΣ.....	74
3 ⁰ Σ ΑΞΟΝΑΣ.....	78
4 ⁰ Σ ΑΞΟΝΑΣ.....	79

▪ 4. ΝΟΜΟΣ 4000, 1962	82
1 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	83
2 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	91
3 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	95
4 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	98
▪ 5. ΛΟΥΣΤΡΑΚΟΣ, 1962.....	101
1 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	102
2 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	105
3 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	109
4 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	111
▪ 6. ΧΤΥΠΟΚΑΡΔΙΑ ΣΤΟ ΘΡΑΝΙΟ, 1963.....	115
1 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	116
2 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	123
3 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	126
4 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	129
▪ 7. Ο ΑΝΗΦΟΡΟΣ, 1963.....	132
1 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	133
2 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	135
3 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	137
4 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	139
▪ 8. ΟΙ ΝΕΟΙ ΘΕΛΟΥΝ ΝΑ ΖΗΣΟΥΝ, 1965.....	142
1 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	143
2 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	147
3 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	152
4 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	154
▪ 9. ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ, 1966.....	158
1 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	159
2 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	164
3 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	167
4 ^{0Σ} ΑΞΟΝΑΣ.....	169
III. ΣΥΝΟΨΗ- ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	172
IV. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	183
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ / ΔΕΙΓΜΑ ΤΑΙΝΙΩΝ.....	190

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα διπλωματική εκπονήθηκε στα πλαίσια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Κοινωνικές διακρίσεις, Μετανάστευση και Ιδιότητα του Πολίτη», του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά, τον επιβλέποντα καθηγητή αυτής της διπλωματικής εργασίας, Μάνο Σπυριδάκη, για την έμπνευση, την ουσιαστική βοήθεια, τις παραγωγικές υποδείξεις και το άριστο κλίμα συνεργασίας που δημιούργησε.

Θέλω, επίσης, να ευχαριστήσω από καρδιάς την καθηγήτρια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών Δέσποινα Καρακατσάνη, για την ιδιαίτερα σημαντική της στήριξη σε όλη τη διάρκεια του Μεταπτυχιακού, καθώς και την καθηγήτρια Παναγιώτα Παπαδιαμαντάκη, για τη συμβολή της στην παρούσα εργασία.

Αδαμαντία Μαυρογιάννη

Κόρινθος, Φεβρουάριος 2019

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η έρευνα αυτή έχει σαν στόχο, μέσα από τη μελέτη στοχευμένου δείγματος ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου, να εστιάσει στο θέμα εκπαίδευση και να αναδείξει εικόνες, έννοιες, αλλά και λόγους εξουσίας, ρητούς και υπόρρητους, για την εκπαίδευση. Η περίοδος που επιλέχτηκε (1947-1967), εκτείνεται από τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια και μέχρι τη χούντα του 1967. Η συγκεκριμένη εικοσαετία, είναι ιδιαίτερα σημαντική για την Ελλάδα ιστορικά, πολιτικά, κοινωνικά, αλλά και κινηματογραφικά. Από τους μεγάλους χαμένους των πολέμων, υπήρξε βέβαια η εκπαίδευση, που προσπαθεί να ανασυγκροτηθεί αυτήν την εικοσαετία. Οι έννοιες και οι λόγοι για την εκπαίδευση, που εμφανίζονται στο δείγμα των ταινιών, φέρνουν στην επιφάνεια συγκρούσεις και ιδεολογίες που αφορούν τις κοινωνικές ανισότητες της εποχής και διατρέχουν τάξη, ηλικία και φύλο. Η ανάλυση των ταινιών, με τη μεθοδολογία που προσεγγίστηκε, προσπάθησε να ενσωματώσει το φιλικό λόγο και να διακρίνει πώς και γιατί οι αναπαραστάσεις για την εκπαίδευση είναι τέτοιες. Κινηματογραφικά δε, η εικοσαετία αυτή χωρίζεται ευδιάκριτα σε δύο περιόδους, αυτή πριν το '60 και τη, 'χρυσή' για τον κινηματογράφο, δεκαετία του '60. Το δείγμα περιλαμβάνει διαφορετικά είδη - μελό, νεορεαλισμό, φαρσοκωμωδία, αισθηματική κομεντί, film d' auteur- διαπλέκοντας έτσι το θέμα εκπαίδευση, με τα κινηματογραφικά μέσα και το κοινό που απευθύνεται.

ABSTRACT

This research aims, through the study of a targeted sample of films in Greek cinema, to focus on the subject of Education and to highlight images, concepts and also power, explicit and obedient reasons for education. The period chosen (1947-1967) extends from the first post-civil-war years to the junta of 1967. This twenty-years period is particularly important for Greece, historically, politically, socially and cinematically. One of the great losers of the wars, there was, of course, education, that is trying now to rebuild. The concepts and reasons for education, which appear in the film sample, reveal conflicts and ideologies concerning the social inequalities of the time and pierce class, age and sex. The analysis of the films, with the methodology approached, attempted to incorporate the 'film speech' and to detect how and why the representations for education are such. Cinematographically, this twenty-year period in Greek cinema, is distinctly divided into two periods: this before the 1960s and the '60s 'golden' decade. The sample includes different genres - honey, neo-realism, low comedy, sentimental comedy, film d' auteur - intertwining the subject of education, the cinematographic media and the target audience.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εργασία αυτή, προτίθεται να διερευνήσει λόγους περί κοινωνικών ανισοτήτων, ρητούς και υπόρρητους, που αφορούν στην εκπαίδευση, έτσι όπως παρουσιάζονται στον ελληνικό κινηματογράφο, από το 1947 ως το 1967.

Το παραπάνω θέμα προέκυψε σαν προβληματική, για τρεις κυρίως λόγους: Του επαγγέλματος του εκπαιδευτικού στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση που ασκώ για πολλά χρόνια, προηγούμενων σπουδών μου στον κινηματογράφο και τις ψηφιακές τέχνες και φυσικά τη συνάφειά του με το αντικείμενο σπουδών του συγκεκριμένου μεταπτυχιακού.

Οι εικόνες και αναπαραστάσεις για την εκπαίδευση και τους εμπλεκόμενους με αυτήν, κατά την παραπάνω περίοδο, μια περίοδο ιδιαίτερα φορτισμένη για την ελληνική πραγματικότητα, προσφέρονται, κατά τη γνώμη μου, για πολλαπλές αναγνώσεις.

Η έρευνα αυτή απαρτίζεται από δύο βασικά μέρη.

Το πρώτο μέρος αφορά στη διατύπωση του προβλήματος, στην παρουσίαση στόχων και ερευνητικών ερωτημάτων, κάποιους λειτουργικούς ορισμούς χρήσιμους για τον αναγνώστη καθώς και επισκόπηση ερευνών σχετικών με το θέμα στον ελλαδικό χώρο. Συνεχίζει με την παρουσίαση βασικών αρχών του κινηματογράφου και της κοινωνιολογίας του.

Ο κινηματογράφος δεν είναι απλά η 'σαγήνη' των εικόνων του, όπως κατά κόρον έχει γραφτεί, αλλά μια κοινωνική πρακτική, μέσα στην οποία συνέχονται πλευρές που αφορούν την οικονομική, κοινωνική, ιδεολογική και αισθητική διάστασή του, αλλά και τη σχέση του με το κοινό και την πρόσληψή του από το τελευταίο.

Στην συνέχεια, απαραίτητη κρίνεται η μελέτη του πολιτικού, πολιτισμικού και ιστορικού πλαισίου της εποχής και οι ιδεολογικές σχέσεις εξουσίας που δημιουργεί, με την εκπαίδευση να ανήκει στον κυρίαρχο πυρήνα. Έτσι, παρουσιάζεται μια σύντομη ιστορία, τόσο του ελληνικού κινηματογράφου κατά την περίοδο μελέτης, όσο και του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος κατά τα ίδια έτη.

Στο δεύτερο μέρος, παρατίθεται εκτενώς η μεθοδολογία που σκοπεύω να ακολουθήσω, όσον αφορά στην ανάλυση λόγου και ειδικότερα φιλικού λόγου, καθώς και κάποιες βασικές αρχές επιλογής του δείγματος ταινιών. Ακολουθεί η ανάλυση των 9 ταινιών του δείγματος, σύμφωνα με τη μεθοδολογία που περιγράφεται, καθώς και τα συμπεράσματα και κάποιοι προβληματισμοί. Ακολουθεί η βιβλιογραφία, ενώ στο παράρτημα παρατίθενται οι ταινίες που θα αναλυθούν.

I. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1. Η ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

▪ ΔΙΑΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ

Στην μεταπολεμική και μετεμφυλιακή Ελλάδα μια σειρά από μεταρρυθμίσεις θεσπίστηκαν, ώστε να ανασυγκροτηθεί η χώρα σε οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο. Σειρά νόμων και αλλαγών αφορούν και στην εκπαίδευση και εκτείνονται σε όλο το φάσμα της: πρωτοβάθμιας, δευτεροβάθμιας -τεχνικής και γενικής- αλλά και τριτοβάθμιας. Η παρούσα εργασία ξεφεύγει από μια ιστορία της εκπαίδευσης στην Ελλάδα. Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο θα αναλυθούν εκτενώς, στο βαθμό που αυτό βοηθάει στην κατανόηση των λόγων, ρητών και υπόρρητων, που αναπτύσσονται στη μεγάλη οθόνη.

Η παραπάνω χρονική περίοδος διακρίνεται για την ανελευθερία της ως προς τα πολιτικά φρονήματα. Οι επιτροπές λογοκρισίας δε μπορούν να δεχθούν εύκολα αναφορές στα κακώς κείμενα. Όσον αφορά στην οικονομική κατάσταση της Ελλάδας, αυτή είναι πραγματικά δεινή και η χώρα βρίσκεται εξαρτώμενη από ξένους οικονομικούς παράγοντες, με έντονα τα ταξικά χαρακτηριστικά και τις κοινωνικές ανισότητες.

Οι νέοι από τα λαϊκά στρώματα δύσκολα τελειώνουν το σχολείο και δυσκολότερα συνεχίζουν στην τριτοβάθμια εκπαίδευση. Στην απογραφή του 1951, ο αναλφαβητισμός εμφανίζεται με μέσο όρο 24% για το γενικό πληθυσμό από δέκα ετών και πάνω (11% για τους άνδρες και 35% τις γυναίκες), αλλά το ποσοστό αυτό ανεβαίνει έως το 48% για τις γυναίκες σε ορισμένες επαρχίες της χώρας (π.χ. Ήπειρος) (Φραγκουδάκη, 2017).

Ακόμη, ενδεικτικά, ο αριθμός των αναλφάβητων το 1961 ήταν 1.220.000 και ο αριθμός όσων δεν αποφοίτησαν απ' το δημοτικό 3.251.800, σε σύνολο 8.102.892. Για την περίοδο 1964-1967, έρευνα (Λαμπίρη-Δημάκη, 2003) ανέφερε ότι στις σχολές κύρους- Νομική, Ιατρική, Ε.Μ.Π.- υπερέχουν οι νέοι των μεσαίων και ανώτερων τάξεων.

Οι εικόνες των μαθητών, φοιτητών, εκπαιδευτικών, πανεπιστημιακών στις ταινίες της εποχής ακολουθούν συνήθως συγκεκριμένα πρότυπα αναπαράστασης (με εξαιρέσεις βέβαια): Οι φτωχοί μαθητές, φοιτητές, κατά κανόνα στηριζόμενοι μόνο στη σκληρή εργασία προσπαθούν να σπουδάσουν, χωρίς να τα καταφέρνουν πάντα, επιδιώκοντας την κοινωνική τους κινητικότητα. Οι μαθητές, φοιτητές των ανωτέρων τάξεων, συχνά παρουσιάζονται επιπόλαιοι και χωρίς ζήλο για μάθηση, ενώ μοτίβα ερώτων, μαθητριών-καθηγητών φαίνεται να είναι

ιδιαίτερα επιτυχημένα εμπορικά. Το χάσμα των γενεών και ο συντηρητισμός των ηθών της εποχής έχουν αποτυπωθεί στις ταινίες, ενώ έχει αποτυπωθεί και η σχέση των γυναικών με την εκπαίδευση. Στο φοιτητικό χώρο, υπάρχουν περιορισμένα παραδείγματα που δείχνουν, εκτός από το βιοπαλαιστή ή πλούσιο φοιτητή, και τις φοιτητικές κινητοποιήσεις. Ο δάσκαλος ή ο καθηγητής, φτωχός συνήθως, φαίνεται να παλεύει μόνος του, ο δε καθηγητής του πανεπιστημίου, όπου εμφανίζεται, είναι αυστηρός, συντηρητικός και χαίρει κοινωνικής αναγνώρισης. Η παραπάνω επιγραμματική αναφορά δίνει μια πρώτη εικόνα κάποιων μοτίβων που παρουσιάζονται.

Το κυρίως πρόβλημα αυτής της μελέτης είναι η αναζήτηση και αποκωδικοποίηση εικόνων και αναπαραστάσεων των δομών και της πρόσληψης της εκπαιδευτικής διαδικασίας και των εμπλεκόμενων σε αυτήν, από την κοινωνία της εποχής, πάντα μέσα από τις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Είναι η καταγραφή και ανάλυση του λόγου για τα εκπαιδευτικά δρώμενα, του λόγου που αναδεικνύει κοινωνικές ανισότητες, του λόγου που δεν μπορεί να ειπωθεί πολλές φορές ρητά και δηλώνεται με μια πληθώρα νοηματικών επιπέδων μέσα από το περιεχόμενο. Και λέγοντας περιεχόμενο εννοούμε τη σύνθετη καταγραφή του κινηματογραφικού έργου, μια ιδιαιτερότητα που δύσκολα συναντάμε σε άλλες πηγές. Έτσι, πολλαπλές οπτικές του κοινωνικού φαινομένου μπορούν να αναζητηθούν λόγω της πολυσημίας του αναπαραστατικού έργου, εντός πάντα των κοινωνικών και ιστορικών πλαισίων, εντός του φυσικού του περιβάλλοντος.

Δεύτερη σημαντική παράμετρος για την συγκεκριμένη εποχή, είναι η μεγάλη άνθηση του κινηματογράφου και του ελληνικού ειδικότερα. Θα αναφερθούμε εκτενώς αργότερα, όμως εδώ να πούμε πως η μεγάλη απήχηση του εμπορικού, συγκεκριμένα, κινηματογράφου, τον κάνει, για πολλά χρόνια, την κυρίαρχη μορφή διασκέδασης της ελληνικής οικογένειας, όλων των ηλικιών και όλων των κοινωνικών στρωμάτων. Ως εκ τούτου, πρότυπα και στερεοτυπικές αναπαραστάσεις προσώπων και καταστάσεων και συγκεκριμένα είδη ταινιών για συγκεκριμένους αποδέκτες, διαμορφώνουν μια 'χρυσή εποχή' τη δεκαετία του 1960, αλλά ταυτόχρονα έναν κυρίαρχο λόγο και ένα συγκεκριμένο πολιτιστικό προϊόν. «Ο κινηματογράφος είναι ένα κοινωνικό σύνολο πολιτισμικής παραγωγής και όλοι οι εμπλεκόμενοι φορείς αναφέρονται ως προς αυτό, αναγνωρίζονται και αυτοπροσδιορίζονται ως προς το σύνολο της παραγωγής» (Sorlin, 2006: 17).

Εδώ αναπτύσσεται μια επιπρόσθετη, σύνθετη προβληματική, ίσως, με επιφύλαξη, μια αυτοαναφορική ανάγνωση, και θα εξηγήσω τι εννοώ: Το σχολείο και η καθιέρωση της υποχρεωτικής εκπαίδευσης απέκτησε μεγάλη σημασία για τα περισσότερα ευρωπαϊκά κράτη και από το 19^ο αιώνα κυρίως και μετά, οι μαθητές είδαν να τους επιβάλλεται πανομοιότυπη πειθαρχία, παρόμοια κείμενα και αναφορές, διαμεσολαβώντας έτσι και τις οποιεσδήποτε άλλες κοινωνικές τους σχέσεις και αλληλεπιδράσεις. Υπάρχει δηλαδή ένα ελάχιστο κοινό πεδίο συνεννόησης, ένα «απαραίτητο απόθεμα συναλλαγών» (Sorlin, 2006: 26). Ο κινηματογράφος, από την άλλη, δημιουργεί συνήθειες, επιβάλλει πρότυπα στο ευρύ κοινό. Οι ιδεολογικοί μηχανισμοί του κράτους, μέσα σε αυτούς και η εκπαίδευση, παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαιώνιση πλαισίων και κανόνων, και δίπλα σε αυτούς τους μηχανισμούς δε θα πρέπει να ξεχνάμε και τα υπόλοιπα συστήματα διακίνησης ιδεολογιών, ένα εξ αυτών και ο κινηματογράφος. Αναζήτηση, λοιπόν, λόγων για την εκπαίδευση μέσα από έναν μηχανισμό που 'εκπαιδεύει'.

Η κινηματογραφική ταινία δεν είναι μια πιστή αναπαράσταση του ιστορικού και κοινωνικού της πλαισίου, αλλά θραύσματα και ασυνέχειες αυτού. Οι ασυνέχειες που έχει επιλέξει η παραγωγή του έργου, διαμέσου του σκηνοθέτη και των συντελεστών του γενικότερα. Η ιστορία της οθόνης δε χρειάζεται να είναι ακριβής, αρκεί το κοινό να πιστεύει πως απεικονίζεται πιστά σε αυτήν, να διακρίνει την εικόνα του.

Ένα επιπλέον ζήτημα λοιπόν, που αναδεικνύεται στην αναζήτηση λόγων, ρητών και υπόρρητων, στις αναπαραστάσεις και εικόνες για την ελληνική εκπαίδευση, το '47-'67 στις ταινίες του κυρίαρχου κινηματογράφου, είναι η σύνδεσή τους και με την ιστορική πραγματικότητα των παραπάνω δεκαετιών. Πιο συγκεκριμένα εννοώ, αν αυτά που αναπαρίστανται, ως προς την εκπαίδευση πάντα, ανταποκρίνονται πράγματι στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής ή ακολουθούν μια κυρίαρχη ρητορική, μια μυθοπλασία προς χάριν της θέασης. Όμως ακόμα κι αν κάποια στοιχεία δεν ακολουθούν πιστά την πραγματικότητα, στο βαθμό που οι ταινίες της εποχής βρίσκουν ευρεία ανταπόκριση και κόβουν 'πολλά εισιτήρια', ήδη μας έχουν δώσει το μήνυμα που αναζητούμε: Η μελέτη των ταινιών μιας περιόδου μας επιτρέπει να γνωρίσουμε καλύτερα την κοινωνία μέσα στην οποία παρήχθησαν και ως τέτοιες θα τις διερευνήσουμε.

▪ ΣΚΟΠΟΣ ΚΑΙ ΣΤΟΧΟΙ

Σκοπός της μελέτης αυτής, είναι η προσέγγιση μιας σειράς ταινιών, με αναφορά στην εκπαίδευση και το εκπαιδευτικό σύστημα της Ελλάδας του '47-'67, με τρόπο ώστε να αναδειχθούν και καταγραφούν συγκεκριμένες αφηγήσεις, ρητές ή υπόρρητες, οι οποίες θα αναλυθούν ως προς τις σχέσεις εξουσίας που τις διέπουν, ως προς τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις, εικόνες και πρότυπα.

Κυρίως στόχοι της συγκεκριμένης έρευνας μπορούν να οριστούν οι εξής:

Η διερεύνηση των παραγόντων εκείνων που προσδιορίζουν την αξία της εκπαιδευτικής διαδικασίας, ως κοινωνικό αγαθό, κατά τις δεκαετίες '47-'67.

Η διερεύνηση των σχέσεων εξουσίας στο συγκεκριμένο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο σε σχέση με τον λόγο για τα εκπαιδευτικά δρώμενα.

Η ανάλυση και ερμηνεία των αναπαραστάσεων για την εκπαιδευτική διαδικασία, που συνδέονται με τις αντιλήψεις και τις νοοτροπίες της εποχής για τους κοινωνικούς ρόλους.

▪ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ

Ως κύρια ερευνητικά ερωτήματα μπορούν να οριστούν τα εξής:

- Ποιο νόημα, αξία αποδίδει στην εκπαίδευση η κοινωνία της εποχής;
- Πώς προσλαμβάνουν την εκπαίδευση τα διάφορα κοινωνικά στρώματα;
- Ποιες οι αναπαραστάσεις για την εκπαίδευση σε σχέση με το φύλο;
- Ποια στερεότυπα-πρότυπα (αν) επικρατούν (ή μειοψηφούν) για τους εμπλεκόμενους στην εκπαιδευτική διαδικασία;
- Πώς κατασκευάζεται, και για ποιους λόγους, η αναπαράσταση προτύπων ή στερεοτύπων, που σχετίζονται με την εκπαίδευση, μέσα από τον κινηματογράφο;

▪ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΗΣΗ-ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΙ ΟΡΙΣΜΟΙ

Οι ορισμοί που προτείνω αφορούν και μόνο τους σκοπούς της παρούσας έρευνας, αφού προφανώς μπορεί κανείς να βρει πολλούς διαφορετικούς, ανάλογα με τον τρόπο χρήσης τους.

- I. **Κινηματογράφος:** *«Εργαλείο που χρησιμεύει στη μεταγραφή του κόσμου με οπτικούς και ηχητικούς συνδυασμούς και κατόπιν στη διάχυση των μεταγραφών αυτών».*
- II. **Κοινωνικοιστορική ανάλυση των οπτικοακουστικών προϊόντων:** *«Μια προσέγγιση των κοινωνικά καθορισμένων κανόνων και αρχών σε συνάρτηση με τις οποίες συντάσσονται και διανέμονται οι ταινίες σε μια δεδομένη πολιτισμική εποχή» (Sorlin, 2006:330)*
- III. **Αναπαράσταση:** Παρότι πρόκειται για ένα δύσκολο ορισμό σε σχέση με τα καλλιτεχνικά δρώμενα, γενικά θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι μια διαμεσολαβημένη πραγματικότητα. Κατά τον Sorlin, (ο.π: 42) θα μπορούσαμε να ονομάσουμε αναπαράσταση το σύνολο των πραγματικών ή δυνητικών δεδομένων που συνθέτουν το υπόβαθρο μιας έννοιας. Έτσι η αναπαράσταση δεν θα ήταν μια παρατηρήσιμη πραγματικότητα, αλλά ένα θεωρητικό σύνολο από το οποίο θα αναγνωρίζαμε μόνο μερικές εξωτερικές εκδηλώσεις. Με αυτήν την έννοια οι αναπαραστάσεις του κινηματογράφου, που εδώ μας ενδιαφέρει, δεν ταυτίζονται σε όλα τα κοινωνικά περιβάλλοντα. Ο κινηματογράφος, με τις αναπαραστάσεις του, πολλές φορές ορίζει νέες προσεγγίσεις εννοιών. Από την άλλη ενδείκνυται για την ανακάλυψη του άρρητου, αυτής της αναπαράστασης που δεν ανήκει στο ζευγάρι σήμα-αναπαράσταση.
- IV. **Σημειωτική:** Παραθέτω τον ορισμό του Ferdinand De Saussure (1916)
«Η γλώσσα είναι ένα σύστημα σημείων που εκφράζει ιδέες και έτσι μπορεί να συγκριθεί με τη γραφή με το αλφάβητο των κωφάλαλων, με τις συμβολικές τελετές, με τις εθιμοτυπικές εκδηλώσεις, με τα στρατιωτικά σήματα κ.λπ., κ.λπ. Απλώς είναι το πιο σημαντικό απ' αυτά τα συστήματα. Μπορούμε λοιπόν να φανταστούμε μια επιστήμη που θα μελετά τη ζωή των σημείων μέσα στην κοινωνική ζωή. [...] θα την ονομάσουμε σημειωτική (από το ελληνικό 'σημείον'). Θα μας διδάξει σε τι συνίστανται τα σημεία και

ποιοι νόμοι τα διέπουν. Επειδή δεν υπάρχει ακόμα, δεν μπορούμε να πούμε τι ακριβώς θα είναι· όμως, έχει δικαίωμα να υπάρξει, ο χώρος της είναι εζ' αρχής καθορισμένος»

([https://eclass.duth.gr/modules/document/file.php/KOM03166/simeiwseis%20gia%20eisagwgi%20sti%20simieiwtiki%20\(Dalkavouki\).pdf](https://eclass.duth.gr/modules/document/file.php/KOM03166/simeiwseis%20gia%20eisagwgi%20sti%20simieiwtiki%20(Dalkavouki).pdf))

Σημαίνον: μορφή η 'σημειακός φορέας', Σημαινόμενο: Σημασία ή αλλιώς νόημα.

«Το σημείο θεωρείται έμμεσα ως επικοινωνιακή επινόηση που λαμβάνει χώρα μεταξύ δύο ανθρώπινων όντων, όταν σκοπεύουν να επικοινωνήσουν ή να εκφράσουν κάτι»(Ουμπέρτο Έκο, 1994: 37).

Σύμφωνα με τον Έκο (1994: 463 - 464), *«το υποκείμενο κάθε σημειωτικής έρευνας δεν είναι παρά το σημειωτικό υποκείμενο της σημείωσης, δηλαδή το ιστορικό και κοινωνικό αποτέλεσμα της κατάτμησης του κόσμου την οποία κάνει προσιτή η μελέτη του Σημασιολογικού Χώρου. Το υποκείμενο αυτό είναι ένας τρόπος θέασης του κόσμου και [...] αποκτά το δικαίωμα να καταστρέφει και να αναδομεί διαρκώς τις κοινωνικές και ιστορικές του συγκεκριμενοποιήσεις».*

Ο κινηματογράφος εμπεριέχει πολλά συστήματα σημασιών ταυτόχρονα. Η σημειωτική βοηθά να ξεχωρίσουμε μερικά από αυτά. Μας καλεί να ξεφύγουμε από τα στενά όρια μιας μελέτης που στηρίζεται μόνο στους διαλόγους και ορίζει και άλλα σημαίνοντα συστήματα. Η σημειωτική υπήρξε βοηθητικό εργαλείο για τον κινηματογράφο.

- V. **Νοοτροπία:** Το νοητικό υλικό, το σύνολο των κοινών λέξεων εκφράσεων, αναφορών και διανοητικών εργαλείων μιας ομάδας. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι μιλάμε για έννοιες που επιτρέπουν να καθοριστούν τα κοινωνικά σύνολα και οι μεταξύ τους σχέσεις.
- VI. **Σκηνή** είναι μια δραματική ενότητα, που περιλαμβάνει ενιαία και συνεχή δράση σε κοινό χώρο, χρόνο, περιεχόμενο, Ιδέα, Χαρακτήρες και Νόημα.
- VII. **Σεκάνας** (από τον γαλλικό όρο «sequence») είναι ένα μεγαλύτερο τμήμα του έργου με σειρά από Σκηνές που ενοποιούνται ως προς τα περισσότερα από τα προαναφερόμενα. (Σκοπετέας, 2015:67-70)
- VIII. **ΠΕΚ:** Η πρώτη περίοδος, στην οποία ο Ελληνικός Κινηματογράφος συγκροτούσε μια συμπαγή βιομηχανία με τεράστιο τζίρο και παραγωγή 'προϊόντων', εκτείνεται χρονικά

από τη δεκαετία του 1940, μετά τον Πόλεμο, έως την επικράτηση της τηλεόρασης, στις αρχές του 1970. Αυτή η περίοδος, ονομάστηκε Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος.

- IX. **ΝΕΚ:** Η δεύτερη περίοδος θεωρείται συνήθως ότι είναι από τις αρχές του 1970 ως το 1993 περίπου και ονομάστηκε Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ). Είναι η περίοδος που αρχίζουν και σταδιακά επικρατούν ταινίες, που ανήκουν ή επηρεάζονται από το ομώνυμο κίνημα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλες οι ταινίες της περιόδου διαθέτουν τα χαρακτηριστικά του κινήματος.

ΣΕΚ: Μετά το 1993, απλώνεται η τρίτη περίοδος, που έχει ονομαστεί Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΣΕΚ). Διακρίνεται από ποικιλομορφία στις παραδόσεις και στους τρόπους παραγωγής. Σε συνδυασμό με καινούργιους τρόπους διανομής και νέες αίθουσες, τα εισιτήρια αυξάνονται θεαματικά, και μάλιστα αναδεικνύονται οι επίσημα μεγαλύτερες εισπρακτικές επιτυχίες όλων των εποχών: *Σειρήνες στο Αιγαίο* (2005), *Πολίτικη κουζίνα* (2004), *Safe Sex* (1999), όλες με περισσότερους από ένα εκατομμύριο θεατές στις κινηματογραφικές αίθουσες.

(https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5733/1/06_chapter_05.pdf)

- X. **Η κοινωνιολογία της εκπαίδευσης** είναι κλάδος αρκετά καινούριος, που αναπτύχθηκε κυρίως στις δυτικές χώρες. Η βιβλιογραφία της επομένως είναι δυτική. Ασχολείται προφανώς με την εκπαίδευση. Η διαφορά της από τις άλλες προσεγγίσεις, είναι ότι μελετάει το εκπαιδευτικό σύστημα ως κοινωνικό θεσμό. Αντικείμενο της κοινωνιολογίας της εκπαίδευσης είναι ο πολυσύνθετος ρόλος του σχολείου. Είναι η κοινωνική ενσωμάτωση, η επιλογή γνώσεων, η επιλογή παιδείας (κουλτούρας) και η γλώσσα που το σχολείο μεταδίδει καθώς και το σύνολο αρχών, αξιών και ιδεών που συνθέτουν την ιδεολογία του. Είναι η σχέση του σχολείου με την οικονομία, καθώς και η κοινωνική σύνθεση του σχολικού πληθυσμού. Η θεωρία του ανθρώπινου κεφαλαίου και ο οικονομικά χρηστικός στόχος της, θα ανοίξουν το δρόμο για πολυάριθμες, εκτεταμένες και μακρόχρονες έρευνες με στόχο να διαπιστωθεί εάν και με ποιους όρους το σχολείο προσφέρει ή όχι ίσες ευκαιρίες σε όλους τους μαθητές. Οι έρευνες αυτές οδήγησαν σε ορισμένα συμπεράσματα, που συνοψίζονται στα ακόλουθα : η άνιση επίδοση στο σχολείο δεν οφείλεται στις ατομικές διαφορές ικανοτήτων, αλλά στην κοινωνική προέλευση των ατόμων, η κοινωνικά καθορισμένη άνιση επίδοση στο σχολείο επιβιώνει και μετά την άρση των οικονομικών και κοινωνικών εμποδίων



(προσφορά κτιρίων, δασκάλων και γενικά ἔδωρεάν παιδείας) ,η αξιολογική κλίμακα του σχολείου, που με μεθόδους κοινωνικά ουδέτερες (διαγωνισμούς, εξετάσεις) κατατάσσει τους καλούς και τους κακούς μαθητές, αναπαράγει με εντυπωσιακή ακρίβεια την ταξική διαστρωμάτωση της κοινωνίας. Φαίνεται ότι οι μαθητές είναι άριστοι, μέτριοι και κακοί και οι κατηγορίες αυτές, σε όλες τις χώρες, αντιστοιχούν, με μεγάλη στατιστική αυστηρότητα, στις κοινωνικές τάξεις από όπου προέρχονται : κακοί μαθητές είναι τα παιδιά των αγροτών και των εργατών, μέτριοι τα παιδιά ορισμένων μικροαστικών κατηγοριών και μεσαίων στρωμάτων, καλοί και άριστοι τα παιδιά των ανώτερων στρωμάτων (Φραγκουδάκη, 1985).

▪ **ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΕΡΕΥΝΩΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ**

Στην επισκόπηση ερευνών θα εστιάσω στην Ελλάδα και όχι γενικά στον κινηματογράφο, αφού εκεί η θεματογραφία είναι πραγματικά τεράστια. Εξάλλου τέτοιες μελέτες, όπως και για την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου ή τη σχέση ιστορίας και κινηματογράφου, βρίσκονται στη γενική βιβλιογραφία αυτής της εργασίας.

Παρότι υπάρχουν, αν και όχι αρκετές, εργασίες και μελέτες που ασχολούνται με την αναπαράσταση συγκεκριμένων θεματικών αξόνων στον ελληνικό κινηματογράφο, το θέμα εκπαίδευση δε φαίνεται να υποστηρίζεται επαρκώς. Όπου προσεγγίζεται, αφορά κυρίως τις αναπαραστάσεις των εμπλεκόμενων μερών: καθηγητής, μαθητής, φοιτητής, με φτωχή αναφορά στο κοινωνικοιστορικό πλαίσιο και τους λόγους εξουσίας, ρητούς και υπόρρητους που αναπτύσσονται στις ταινίες.

Ο Κυριακός, καθηγητής Θεατρικών σπουδών, με πλούσια και πρωτότυπη βιβλιογραφία με θέμα τον ελληνικό κινηματογράφο, κάνει μια επισκόπηση για την εκπαίδευση στον ελληνικό κινηματογράφο, σε άρθρο του (<http://www.alfavita.gr/arthron/η-εκπαίδευση-στον-ελληνικό-κινηματογράφο-του-κυριάκου-κωνσταντίνου>).

Ενδεικτικά θέματα, που μπόρεσα να ταξινομήσω, αφορούν:

Εικόνες για το φύλο τη δεκαετία '60 (Κοσμά, 2007), εξαιρετική διδακτορική διατριβή η οποία χρησιμοποιεί τη μεθοδολογική προσέγγιση του Δοξιάδη και η οποία υπήρξε εξαιρετικά βοηθητική για την παρούσα εργασία, Το φοιτητικό κίνημα (Κόκκαλη, 1997), Την εικόνα της μαθήτριας (Κωτσοπούλου, 2012), Το φαινόμενο της σχολικής βίας και του εκφοβισμού, με μελέτη περίπτωσης όμως ξένη ταινία (Μωραΐτη, 2016), Κινηματογράφος και παιδική ηλικία

(Τασινοπούλου, 2017), Την ετερότητα της σχολικής τάξης μέσα από τον κινηματογράφο (Καπαδάκη, 2015), Την εικόνα του δασκάλου (Παπαδοπούλου, 2007), Τη νεολαία στον ελληνικό κινηματογράφο (Δελβερούδη, 2004, Γρηγοριάδου, 2008), Την προβολή του γυναικείου προτύπου μέσα από τα ΜΜΕ γενικά, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα (Γκόγκου & Γκρεκίδου 2012), Την εικόνα του παιδιού μέσα από τη ματιά Ελλήνων κινηματογραφιστών (Πολυχρονιάδου & Σπυριδοπούλου, 2017), Τις δημοφιλείς κωμωδίες (Γκελή, 2014), Την κωμωδία 1950-1970 (Δελβερούδη, 2002), Τις ταινίες ορεινής περιπέτειας (Δεμερτζόπουλος, 2002), Ρόλους και κώδικες για την ομοφυλοφιλία (Διαμαντόπουλος, 2015), Τη λαϊκότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (Ζάχος-Παπαζαχαρίου, 2010) και μία που αφορά τις Κοινωνικές και εκπαιδευτικές ανισότητες (Κοράβου, 2018), η οποία κάνει κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση.

2. ΓΙΑΤΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

▪ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ξεκινώντας από τους παραπάνω ορισμούς για τον κινηματογράφο-που προφανώς και δεν είναι οι μόνοι- προσπαθώ να δώσω ένα πρώτο στίγμα στην ερώτηση: γιατί ο κινηματογράφος. Όμως, πριν από οποιαδήποτε ανάλυση, είναι βασικό να ειπωθεί, πως απαραίτητη προϋπόθεση για τον ερευνητή, που ασχολείται με τον κινηματογράφο, είναι να αγαπάει το φαινόμενο 'κινηματογράφος' και να απολαμβάνει την παρακολούθηση μιας ταινίας. Επιπρόσθετα, η 'έρευνα' με την κυριολεκτική της έννοια διατηρείται στο πεδίο της ανάλυσης κινηματογραφικών έργων, αφού πραγματικά δεν έχει νόημα για τον συγκεκριμένο ερευνητή να αναφερθεί σε αντιλήψεις άλλων για ένα έργο που δεν έχει δει, όπως δεν έχει νόημα μια ανάλυση κειμένων που στηρίζονται σε περιλήψεις άλλων. Άρα η ταινία πρέπει υποχρεωτικά να ιδωθεί. Τέλος, αλλά πολύ σημαντικό: Η ταινία δεν είναι κείμενο! Το σενάριο είναι ένα πρώτο επίπεδο βέβαια που στηρίζεται η ταινία, όμως δεν μπορεί προφανώς κανείς να αναλύσει το οπτικοακουστικό έργο ανατρέχοντας στο σενάριο, αλλιώς θα μπορούσε κάλλιστα να δει τις εφημερίδες της εποχής, το οποίο βέβαια είναι μία άλλη έρευνα. Εδώ μιλάμε για αλληλουχίες φωτογραφιών, κοινώς πλάνων.

Από την άλλη, όπως είπαμε παραπάνω, η οθόνη, δεν δείχνει τον κόσμο όπως είναι, αλλά μέσα από επιμέρους εικόνες του ξαναδημιουργείται, έτσι όπως αυτός γίνεται κατανοητός σε μια συγκεκριμένη εποχή. Η γωνία λήψης, το βάθος πεδίου, το κεντρικό πλάνο είναι στοιχεία που

φτιάχνουν ιεραρχίες και κατευθύνουν το βλέμμα. Από την άλλη, όπως ένα κείμενο, ένα άρθρο, απευθύνεται σε αυτούς που μπορούν να το διαβάσουν, έτσι και η αλληλουχία εικόνων απευθύνεται σε αυτούς που μπορούν να τις προσλάβουν. Μαζί με τις προϋπάρχουσες εικόνες δημιουργούνται και νέες, πάντα τέτοιες, ώστε μια συγκεκριμένη κοινωνία να μπορεί να τις κατανοήσει. Αυτές με τη σειρά τους, μέσω της επανάληψής τους από ταινία σε ταινία, μπορούν να συγκροτήσουν ουσιαστικά έναν υπόρρητο λόγο, ικανό να χρησιμοποιηθεί στην επικοινωνία. Με αυτόν τον τρόπο, ο κινηματογράφος μπορεί εύκολα να δημιουργήσει και να διασπείρει οπτικά στερεότυπα, που χαρακτηρίζουν μια κοινωνία. Η πραγματική δυσκολία, όμως, έγκειται στο πως θα αναλύσουμε μια ταινία και από ποια σκοπιά θα τη δούμε.

Ας υποθέσουμε ότι έχουμε μια σειρά αυθόρμητων πλάνων. Ακόμα και αυτή η περίπτωση, δεν αναπαράγει όλες τις όψεις του κόσμου, αλλά ένα κομμάτι από ένα συνεχές. Στη συνέχεια αυτές εντάσσονται σε ένα νέο συνεχές, αυτό της ταινίας, μέσα από το μάτι της μηχανής λήψης και φυσικά του μοντάζ. Παρότι το κοινό έχει πλήρη επίγνωση των παραπάνω, εντούτοις αφήνεται να τον παρασύρει η ροή της ταινίας, επηρεάζοντας έτσι έναν ολόκληρο κοινωνικό σχηματισμό. (Sorlin, 2006: 51). Ωστόσο, τις περισσότερες φορές, δείχνουμε ευαισθησία σε όσα ήδη γνωρίζουμε. Έτσι ο ιστορικός π.χ πρωτίστως αναγνωρίζει αναχρονισμούς και σφάλματα, ξεχνώντας ότι αυτά μπορεί να βοηθούν στην οργάνωση της ταινίας.

Η εικόνα από την άλλη χαίρει μεγάλου σεβασμού από το κοινό, «*υπάρχει βαθύτατη τάση υπερεκτίμησης του οπτικού υλικού*» (ο.π: 53). Η εικόνα μοιάζει εγγυητής μιας άμεσης σύλληψης της εποχής που απευθύνεται, δημιουργεί τη βεβαιότητα, πως τα πράγματα είναι έτσι όπως φαίνονται. Ξεχνάμε βέβαια, πως σε μια ταινία, το σκηνικό είναι δανεισμένο από την πραγματικότητα, πολλές φορές έχει πλήρως ανασυσταθεί σε ένα στούντιο, με στόχο να θυμίζει την ατμόσφαιρα που ζούσαν οι άνθρωποι. Ή πάλι μπορεί να μην είναι απλά σκηνικό, αλλά να λειτουργεί με έναν υπόρρητο τρόπο, διαδραματίζοντας κάποιο ρόλο. Ερωτήσεις του τύπου: Γιατί αυτό το κτήριο, γιατί αυτή η διασταύρωση, γιατί αυτό το στάδιο; είναι από τα πιο συχνά ερωτήματα στην ανάλυση ταινιών. Στην πραγματικότητα, πρέπει να δεχθούμε αυτές ως σύνολα, όπου κάθε στοιχείο που εισάγεται, είναι φορτισμένο και με μια σημασία και στη συνέχεια να προσπαθήσουμε να διακρίνουμε τα εξέχοντα σχήματα στην οργάνωση του έργου.

Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου, μετά τον Kracauer, έπαψε να είναι απλά μια ιστορία του κινηματογράφου, «*που διανθίζεται από κάποιους συλλογισμούς σχετικά με τους οικονομικούς εξαναγκασμούς, τις προτιμήσεις του κοινού και την επιρροή της πολιτικής συγκυρίας*» (ο.π: 61). Η προσέγγισή του στο “*Από τον Καλιγκάρι στον Χίτλερ*”, (1947) παραμένει μοναδική και αξεπέραστη. Ο Kracauer εδώ προσπαθεί να διακρίνει αν οι ταινίες που προϋπήρχαν του ναζισμού, τον προετοίμαζαν με κάποιο τρόπο. Θέλει να συνδέσει δηλαδή

τα έργα με την κοινωνία που τα παρήγαγε, κι έτσι φτάνει να πει «οι ταινίες ενός έθνους περιγράφουν τη νοοτροπία του». Παρότι έχει ασκηθεί κριτική στη θεωρία του, κυρίως ως προς το ότι θεώρησε πως όλα τα χαρακτηριστικά δεδομένα των ταινιών προοιωνίζουν το χιτλερισμό, εγκαθιδρύθηκε μια σχέση, που συνεχώς επιβεβαιώνεται μέχρι σήμερα. Ανάμεσα στον κινηματογράφο και την κοινωνία, υπάρχει αδιάλειπτη επικοινωνία, «ενός είδους πηγαϊνέλα: η κοινωνία επιβάλλει το πλαίσιο, συνιστά εξαναγκασμό που βαραίνει τους σκηνοθέτες» (ο.π: 63). Η συνέχεια, μετά τον Marc Ferro, έρχεται να προσθέσει στην κοινωνιολογία του κινηματογράφου ό,τι έλειπε: Η εικόνα για τον Ferro δεν αντιγράφει την πραγματικότητα, αλλά την αποκαλύπτει. Τα μυστικά της, την αντίστροφη όψη της, τα ολισθήματά της. Επίσης, σε αντίθεση με τη λογοτεχνία και το κείμενο γενικότερα, ο κινηματογράφος, δεν ελέγχει επακριβώς τα μέσα που χρησιμοποιεί. Έτσι μια λεπτομέρεια, φαινομενικά ασήμαντη, που πιθανά να μην έχει γίνει καν αντιληπτή, είναι ικανή να προτείνει κι άλλα επίπεδα ανάγνωσης, πίσω από την προφανή ερμηνεία.

Έτσι θα μπορούσε να πει κανείς πως ο κινηματογράφος δεν είναι ένα ενιαίο σύνολο που παρουσιάζει μόνο τη νοοτροπία ενός λαού, μιας εποχής: «Ανοίγει νέες προοπτικές σε αυτό που η κοινωνία ομολογεί για τον εαυτό της και σε όσα αρνείται, αλλά αυτό που μας επιτρέπει να διακρίνουμε είναι μερικό, γεμάτο κενά, και γίνεται χρήσιμο για τον ιστορικό όταν αντιπαραβληθεί με άλλες μορφές έκφρασης» (ο.π 66).

Η ανάλυση των ταινιών, δεν μπορεί να παραβλέψει ούτε αυτό που αποκαλύπτεται, ούτε αυτό που παραβλέπεται. Πρόκειται εν τέλει για ιδεολογική παραγωγή, και με μαρξικούς όρους θα λέγαμε πως η 'κυρίαρχη ιδεολογία' είναι πλεονασμός, αφού κατά κανόνα αντιπροσωπεύει την ιδεολογία της κυρίαρχης τάξης. Αν θέλουμε να διακρίνουμε τη νοοτροπία από την ιδεολογία θα λέγαμε ότι η πρώτη αφορά τα κοινωνικά περιβάλλοντα, ενώ η δεύτερη κυρίως τις πρακτικές και τους στόχους μιας τάξης. Η ιδεολογική ενοποίηση μοιάζει αδιανόητη στις σύγχρονες βιομηχανικές κοινωνίες. Στην ίδια κοινωνία υπάρχουν ιδεολογίες ταυτόσημες, παράλληλες ή αποκλίνουσες. Έτσι, ενώ το σύνολο των μορφών επικοινωνίας και συναλλαγής μιας εποχής μπορεί να συντάξει μια ιδεολογική βάση, παρόλα αυτά, κάθε διανοητική παραγωγή, είναι μια ξεχωριστή ιδεολογική έκφραση. Όμως εκείνο που αποκαλύπτει την κυριαρχία μιας ιδεολογίας είναι μάλλον η οργάνωση της δομής, η εσωτερική οργάνωση. Μιλώντας για τον κινηματογράφο, τον κυρίαρχο πάντα, οι σκηνοθέτες επί παραδείγματι, ενώ ουσιαστικά είναι ελεύθεροι να δώσουν το στίγμα τους, φαίνεται πως ακολουθούν την πεπατημένη ως προς την επιλογή θεμάτων και διαμόρφωσης σκηνών.

Αν θεωρήσουμε λοιπόν τις ταινίες σαν ιδεολογικές εκφράσεις, μπορεί να εξεταστεί ο ρόλος της κινηματογραφικής παραγωγής ως προς τη διαίωνιση ιδεολογιών, κινηματογραφικών

προτύπων και ανάδειξης ή συγκάλυψης κοινωνικών συγκρούσεων. Ως εκ τούτου, το ιδεολογικό περιεχόμενο μιας ταινίας είναι λογικό πως δε βρίσκει την ίδια ανταπόκριση σε κάθε κοινωνικό περιβάλλον, αλλά διαφέρει ανάλογα με την οπτική γωνία της κάθε κοινωνικής ομάδας. Η διαφορετική αυτή πρόσληψη στη συνέχεια, μπορεί να το εντάξει στη νοοτροπία της ομάδας, να κάνει τα μέλη της να μιλήσουν γι αυτήν, να μεταφράσει τα σημεία της με το δικό της νοητικό εξοπλισμό.

▪ ΤΑ ΥΛΙΚΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΚΑΙ Η ΘΕΑΣΗ

Ένα σημείο ανταποκρίνεται σε μια σύμβαση. Η σύνταξη όμως του κινηματογραφικού έργου, ακολουθεί πολλές συμβάσεις: του κάδρου, της αναπαράστασης, του χώρου. Θα πρέπει λοιπόν να υπολογιστούν τα συμφραζόμενα, ώστε να μπορέσει η ταινία να επικοινωνήσει με το κοινό της. Η γλώσσα, ανταποκρινόμενη στην ακουστική μας αντίληψη, συνδυάζει φθόγγους και ήχους, προσφέροντας απεριόριστες δυνατότητες έκφρασης, ξεκινώντας από ένα πεπερασμένο σύνολο αρχικών στοιχείων. Με την εικόνα, τα πράγματα είναι διαφορετικά: Δε χρειάστηκε να αναπτυχθεί ένα αντίστοιχο σημειωτικό σύστημα με αντικείμενο την εικόνα, αφού θεωρείται αυτονόητο αυτό που βλέπουμε. Παρόλο, λοιπόν, που η σημειωτική αναπτύχθηκε για τα λεκτικά σημεία, χωρίς τη σύγκριση με τη γλώσσα, η έννοια της εικόνας ως σημείο, δε θα ήταν δυνατόν να οριστεί και να ορίσει τελικά τη σημειωτική, σαν βοηθητική επιστήμη στον κινηματογράφο.

Κατά το Δημητρίου (Δημητρίου, 2011:216-240), ο θεωρητικός λόγος για τον κινηματογράφο ακολούθησε λίγο πολύ ότι και στις άλλες τέχνες: Αρχικά έμφαση στους κανόνες και τον ήρωα ηθοποιό, κατόπιν έμφαση στο δημιουργό, μετά στροφή στο κείμενο και τέλος έμφαση στον αναγνώστη. Η σημειωτική, στάθηκε στο ότι το έργο συγκροτεί έναν κλειστό και ιδιαίτερο κόσμο, ανεξάρτητο από την κοινωνική πραγματικότητα, και εκείνο που έχει σημασία είναι η διαπλοκή των κωδίκων που οργανώνει την ταινία, η ενδοκειμενική του σύνθεση. Το οντολογικό πρόβλημα του κινηματογράφου 'τί είναι' μετατράπηκε σε μεθοδολογικό 'πώς' συντάσσει τα κείμενά του. Έτσι περιορίστηκε η σημειωτική του κινηματογράφου στην ανάλυση της ταινίας, ως παραγωγή κειμένου. Η αντίθετη όχθη υποστήριξε ότι τα εικονικά σημεία δεν διατάσσονται όπως τα γλωσσικά (Morin, Francastel), ότι είναι μάταιο να αναλύσουμε την ταινία με βάση τη γλωσσολογία (Metz), ότι οι φιλμικές εικόνες δεν αντιστοιχούν σε γλωσσικά σημεία (Dreyfus) και γενικά ότι η εικόνα είναι πολυσημαντική και αμφίσημη (Lenne, Debray). Γενικά το γλωσσολογικό μοντέλο απέτυχε. Ο Metz, αφού



ανεξαρτητοποίησε τη σημειολογία από τη γλωσσολογία, για τον κινηματογράφο, κατέληξε ότι ο κινηματογράφος δεν είναι γλώσσα, αλλά πολλαπλό σημειωτικό σύστημα και μετέφερε την ανάλυση της ταινίας από τη φιλική εικόνα, στη διαδοχή των εικόνων, στην αφήγηση. Όλα βέβαια τα παραπάνω, προσδιορίζουν τις ταινίες μυθοπλασίας και τον εμπορικό κινηματογράφο. Ο τελευταίος, εστιάζοντας στη δράση, αποδραματοποιεί τους χαρακτήρες και έτσι η σημειωτική ήταν ανεφάρμοστη στις ταινίες της Πρωτοπορίας. Επίσης τα σημειωτικά συστήματα αδυνατούν να προσεγγίσουν τα άρρητα και τις αμφισημίες που διαποτίζουν την πολιτισμική ζωή, αλλά ιδιαίτερα και την τέχνη και έτσι πίστεψαν κάποια στιγμή ότι και η ψυχανάλυση μπορεί να βοηθήσει. Η τελευταία απέτυχε επίσης και έτσι και η σημειωτική έμεινε σε μακροχρόνια σιγή. Η σημειωτική υπήρξε βοηθητικό εργαλείο στην ανάλυση, όμως υπήρξε ατελής μέθοδος. Αγνόησε ότι το περιεχόμενο μιας ταινίας είναι μια δομή η οποία αντανακλά τη στάση των ατόμων, όπως την ορίζουν οι πολιτισμικές κατηγορίες και οι σχέσεις εξουσίας της κουλτούρας μας. Αγνόησε, έτσι, και τη δύναμη που ασκεί η δομή της μυθοπλαστικής αφήγησης στις συνειδήσεις του κοινού. Έτσι αναπτύχθηκε η έννοια της 'κοινωνικής σημειωτικής' από τον Αβίλα. Το εγχείρημα τώρα συνίσταται στη δημιουργία μια θεωρητικής και κριτικής πρακτικής ευαίσθητης στις πολιτισμικές και πολιτικές επιρροές της ζωής των σημείων στην κοινωνία

Τα σημεία δεν είναι μονοσήμαντα, αλλά πολυσήμαντα, είναι ταυτόχρονα πληροφορίες αλλά και ρυθμιστικοί παράγοντες της κοινωνικής πρακτικής. Η εξάρτηση της κινηματογραφίας από το οικονομικό-πολιτικό σύστημα δεν αφήνει και πολλά περιθώρια απομάκρυνσης από την κυρίαρχη κουλτούρα. Ο εμπορικός κινηματογράφος είναι αφιερωμένος στις σχέσεις συγκάλυψης και αναπαραγωγής και συχνά χρηματοδοτείται γι αυτό. Πχ το βλέμμα του κινηματογράφου στη γυναίκα δεν είναι απλά αυτό του 'ερωτικού' αντικειμένου, αλλά εκφράζει την αντρική υπεροχή, εκφράζει σχέση εξουσίας. Σε περίοδο ευστάθειας των δομών εξουσίας επικρατούν οι στερεότυποι συμβολισμοί. Αντίθετα σε περίοδο κοινωνικών μετασχηματισμών επικρατούν οι πολυσημίες. Η σημειωτική βοήθησε στον εντοπισμό των στερεοτύπων που σημασιοδοτούν τόπο, θέμα και κοινωνικές διακρίσεις, ενώ η τελευταία προσέγγιση συμπεριέλαβε και τις συνθήκες προβολής της ταινίας. Η φιλική γλώσσα μπορεί να λειτουργήσει σα συναίσθημα, σαν πληροφορία, σαν σημείο στίξης κλπ και η αξία του σημείου, έχει άμεση σχέση με τη θέση του στη φιλική ροή. Έτσι αναδεικνύεται ο ρόλος της κάμερας και του μοντάζ. Γενικά, η σημειωτική επικεντρώθηκε στον εντοπισμό σημασιολογικών μονάδων και παρέβλεψε ότι αυτές εντάσσονται σε ένα σύστημα, μια κεντρική ιδέα. Αν αναλύσουμε τη δομή της φιλικής αφήγησης, προκύπτουν σκελετοί πλοκής που μπορούν να ταξινομηθούν ως διάφοροι τρόποι τελεστικής προσαρμογής στην κοινωνική

ευταξία. Ο ρεαλιστικός κινηματογράφος πχ αναπαράγει την αξία της ατομικής δραστηριότητας και μοντέλα οδηγούς για τη συμπεριφορά των φύλων και των κοινωνικών ρόλων σε συνάρτηση με την τήρηση της κοινωνικής ευταξίας (Δημητρίου, 2011:216-240).

Όπως προείπαμε, η ταινία δεν είναι κείμενο. Έτσι οι αναλύσεις μπορούν να δουν τις ταινίες μία μία ή σε ομάδες ως : «[...] σημαίνουσες πρακτικές. Θα μελετήσουν τους μηχανισμούς τους, αλλά θα προσπαθήσουν να μην απομονώσουν τη λειτουργία τους σε σχέση με τον ιδεολογικό μηχανισμό ή με το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο εισέρχονται» (Sorlin, 2006:75).

Ο ήχος από την άλλη, η φωνή τα λόγια, το τραγούδι, οι θόρυβοι, ίσως είναι το πιο ξεκάθαρο σύνολο σημείων που συναντάμε εξ αρχής σε μια ταινία, θέτοντας και αυτόν υπό μελέτη και ορίζοντας κάποιες φορές και ένα αυτόνομο υποσύστημα. Κατά κανόνα αλληλοσυμπληρώνονται, δίνοντας όμως την κυριαρχία στην εικόνα.

Ως προς την αφήγηση, ο πλέον αποδεκτός ορισμός της αφήγησης μιας ιστορίας, όπως τον περιγράφουν οι Bordwell και Thompson (2004:117) είναι ο κάτωθι:

«Η αφήγηση είναι μια αλυσίδα γεγονότων, σε σχέση αιτίας - αποτελέσματος, που συμβαίνουν σε ορισμένο χώρο και χρόνο και διαπνέονται από ένα συνεκτικό θέμα, το οποίο τα καθιστά σύνολο».

Η συντριπτική πλειοψηφία των ταινιών είναι αφηγηματική, έχοντας ορίσει και μια θεμελιώδη διαφορά ανάμεσα στις διαμάχες περί της κινηματογραφικής παραγωγής. Το θέμα, μέσω της αφήγησης, καθίσταται κυρίαρχο αντικείμενο μιας ταινίας. Η αφήγηση στον κινηματογράφο, κυριαρχείται και αυτή με τη σειρά της από το μετρήσιμο χρόνο της προβολής του έργου, ο οποίος κυριαρχείται και αυτός από συγκεκριμένο ρυθμό και ήχο που δεν μπορεί να αλλάξει, αλλιώς θα επρόκειτο για μια άλλη ταινία.

Μιλώντας για την κυρίαρχη, κλασσική αφήγηση, με την οποία και θα ασχοληθώ στην παρούσα εργασία, περιγράφει ο Bordwell (1985:156-157, 161-164):

«Το Κλασικό ύφος αποτελείται από μια αυστηρά περιορισμένη σειρά από ιδιαίτερα τεχνάσματα, οργανωμένα με βάση ένα σταθερό μοντέλο και αξιολογημένα με βάση τις ανάγκες της πλοκής[...]. Συνήθως υπάρχει τουλάχιστον μια διπλή πλοκή με τον ίδιο βασικό χαρακτήρα: η μια αφορά το συναισθηματικό κόσμο του και η άλλη κάποιον άλλο τομέα. Στον κάθε τομέα προσπαθεί να πετύχει κάτι, να υπάρχουν εμπόδια και κορύφωση της δράσης. Η πλοκή είναι πάντα διασπασμένη σε τμήματα που λέγονται σκηνές και σεκάνς. Κάθε σκηνή παρουσιάζει διακριτές φάσεις[...]. Πρώτα έρχεται η εισαγωγή των στοιχείων χώρου, χρόνου και συντελεστών



δράσης, μετά οι συντελεστές παλεύουν για την επίτευξη των στόχων τους και, στο τέλος, φτάνουν κάπου αλλά αφήνοντας κάποια εκκρεμότητα για την επόμενη σκηνή. Ορίστε, λοιπόν, η περίφημη γραμμικότητα της Κλασσικής αφήγησης...»

Και ακόμη:

«Στην Κλασσική αφήγηση, η χρήση των οπτικοακουστικών τεχνικών τυπικά ενθαρρύνει τον θεατή να κατασκευάσει έναν κατανοητό και συναφή χρόνο και χώρο για τη δράση των χαρακτήρων... Η Κλασσική αφήγηση προτρέπει σε ύφος με μεγαλύτερη διαύγεια και σαφήνεια, καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Η χρονική σχέση κάθε σκηνής με την προηγούμενη και την επόμενη θα είναι πλήρως διακριτή μέσω τίτλων, διαλόγου, συμβατικών μεθόδων[...] Ο φωτισμός της ταινίας πρέπει να ξεχωρίζει τη φιγούρα από το περιβάλλον[...] Το χρώμα πρέπει να ορίζει με σαφήνεια τα επίπεδα[...] το κέντρο του κάδρου περιέχει και το κέντρο του ενδιαφέροντος στην εξέλιξη της ιστορίας[...] Οι κινήσεις της κάμερας στοχεύουν στη δημιουργία ξεκάθαρου χώρου[...] Το Κλασσικό μοντάζ στοχεύει να καταστήσει κάθε πλάνο ως λογική έκβαση του προηγούμενου του και να επαναπροσανατολίσει τον θεατή μέσα από επαναλαμβανόμενα πλάνα[...]

(https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5729/1/00_master_document.pdf)

Είναι σαφές, από την προηγούμενη περιγραφή, πως η χρήση των οπτικοακουστικών μέσων, με τεχνάσματα και κανόνες, δουλεύει υποστηρίζοντας την κυρίαρχη αφήγηση, την αίσθηση της ροής, με τέτοιο τρόπο, ώστε ο θεατής να μην τα αντιλαμβάνεται καν και να προσηλώνεται στην εξέλιξη.

Πολύ σημαντικό, ως προς την αφήγηση και κατά συνέπεια ως προς τα συμφραζόμενα μιας ταινίας είναι ξεκάθαρα οι 'βεντέτες', οι 'σταρ'. Ένα πεδίο κοινωνιολογικής και όχι μόνο έρευνας, αφορά σίγουρα αυτήν την αδιάρρηκτη σχέση: Της μυθοπλασίας και του σταρ στον κινηματογράφο. Το ερώτημα που προκύπτει λέει το εξής: Οι σταρ ωθούν τους σκηνοθέτες να εστιάσουν σε κεντρικά πρόσωπα, 'ήρωες' τις ταινίες ή μήπως η ανάγκη να επιβληθούν κυρίαρχες δυνάμεις, εικόνες, πρότυπα ευθύς εξαρχής, οδηγεί τους σκηνοθέτες να διαλέγουν αναγνωρίσιμους ηθοποιούς ξανά και ξανά;

Περνώντας στο σενάριο, και ορίζοντας εξαρχής το σενάριο ως κείμενο, θα λέγαμε πως ο

σεναριογράφος, στις ταινίες μυθοπλασίας κλασσικής αφήγησης, καλείται να ακολουθήσει μορφή εκ των προτέρων καθορισμένη, χωρίς στην πραγματικότητα να μπορεί να δώσει οδηγίες κατά την εκτέλεση της παραγωγής, κάτι που εύλογα θα μπορούσε να κάνει, αν θεωρεί πως μια ενέργεια υποστηρίζει την ολοκλήρωση της αφήγησης.

«Στην πραγματικότητα, το σενάριο σε όλες τις αφηγηματικές ταινίες ή μη αφηγηματικά έργα, παίζει τον ρόλο που έχει η γραπτή συνταγή σε σχέση με την παρασκευή ενός φαγητού: καθορίζει και καταγράφει σε κείμενο, σε πρώτη φάση, όλα εκείνα τα συστατικά και τη βασική διαδικασία που είναι απαραίτητη για την κατασκευή του οπτικοακουστικού έργου. Γι' αυτό και πρέπει να έχει άποψη για τη δημιουργία και των δύο μορφικών συνόλων: και της χρήσης των οπτικοακουστικών τεχνικών και της αφήγησης» (Σκοπετέας, 2015: 25).

Επανερχόμενοι στη δύναμη της εικόνας και τις γνωστές περιγραφές του τύπου 'οι εικόνες μιλάνε από μόνες τους', θα λέγαμε πως τίποτα δεν είναι πιο περίπλοκο από αυτό. Κάθε περιγραφή εικόνας είναι και μια ανάγνωσή της. Η αλήθεια είναι πως στο σύγχρονο κόσμο έχει υποχωρήσει η δύναμη του κειμένου, έναντι της εικόνας. Αν σκεφτούμε όμως την πολυσημία της εικόνας και πως η ταινία δεν είναι φωτογραφία, αλλά αλληλουχία εικόνων, βαλμένες σε συγκεκριμένη σειρά, με συγκεκριμένη οργάνωση και χωρίς βέλη που να δείχνουν στη σωστή κατεύθυνση που βλέπουμε ένα πλάνο, τότε καταλαβαίνουμε τη δυσκολία και την πολυπλοκότητα της θέασης μιας ταινίας, έναντι της ανάγνωσης ενός κειμένου.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε πως ο κινηματογράφος ίσως είναι το μοναδικό μέσο που ταυτόχρονα χαρακτηρίζεται από τη σφαιρικότητα κάθε πλάνου και τη γραμμικότητα της αφήγησης, λέει ο Sorlin (Sorlin, 2006: 82), δημιουργώντας μια ιδιαίτερη ψυχολογία στο κοινό, και τελικά επιβεβαιώνοντας τη δύναμή του, λόγω ακριβώς αυτής της συνδυασμένης χρήσης πολλών εκφραστικών μέσων.

Τέλος, χρειάζεται μια αναφορά στο λεγόμενο 'θεατό', σε αυτό δηλαδή που βλέπουμε, μιλώντας πάντα για τον κινηματογράφο. Έχει, έτσι, ειπωθεί, πως βλέπουμε ό,τι θέλουν οι παραγωγοί να δούμε από μια εποχή και ακόμα ότι βλέπουμε ό,τι είμαστε προετοιμασμένοι να δούμε, χωρίς να μας παραξενέψει, παραβλέποντας άλλα. Υπό αυτήν την έννοια, η ταινία, εφόσον, όπως προείπαμε, δεν απεικονίζει όλη την πραγματικότητα, αλλά επιλεγμένα κομμάτια της, παράγει και νέες εικόνες για αυτά που ήδη αντιλαμβάνεται το κοινό, φτιάχνει νέους κώδικες. Οι επιλογές της παραγωγής, του σκηνοθέτη, των συντελεστών, της διάρθρωσης της αφήγησης, δηλώνουν μια συγκεκριμένη αντίληψη για την κοινωνία και τους μηχανισμούς της

εποχής και επιτρέπουν σε συγκεκριμένα μηνύματα να περάσουν στο κοινό, χωρίς την έκπληξη ή την αντίδρασή του.

Όλα τα παραπάνω οριοθέτουν μια σύνταξη η οποία είναι δομικό στοιχείο του κινηματογράφου, είναι η 'γραμματική' του. Η σύνταξη και τα στοιχεία, τα μέσα που χρησιμοποιεί είναι εκείνα που θα επιβάλλουν ή όχι στο κοινό μια ταινία. Επομένως είναι βασικό χαρακτηριστικό της ταινίας ποια σύνταξη ακολουθεί, ποιες αναπαραστάσεις ή συμβάσεις εμφανίζει ως αποδεκτές ή αποκλίνουσες, ποια εικόνα του κόσμου της εποχής προσεγγίζει και τελικά που απευθύνεται, με ποιο τρόπο και γιατί.

3. Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '47-'67

▪ ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Ο κινηματογράφος εμφανίστηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στη Δύση και ήταν το αποτέλεσμα μιας σειράς επιτυχημένων τεχνικών και καλλιτεχνικών προσπαθειών. Με πρωτεργάτες τους Έντισον και Λιμέρ, στη συνέχεια με τους Πατέ και Γκομόν, και φυσικά τον Μελιές, ο κινηματογράφος μετατράπηκε από βιοτεχνία σε βιομηχανία και σταδιακά σε Τέχνη.

Ο ελληνικός χώρος, όταν τον βρήκε ο κινηματογράφος, βρισκόταν σε πραγματικά δύσκολη οικονομικοπολιτική κατάσταση, εξαρτημένος ουσιαστικά από τα μεγάλα οικονομικά κέντρα της Δύσης. Τα θεάματα που επικρατούσαν περιορίζονταν στον Καραγκιόζη και το κουκλοθέατρο, το καφέ αμάν και το βαριετέ, το κωμειδύλλιο και την επιθεώρηση, αλλά και τα υπαίθρια θεάματα. Πολλοί ιστορικοί εντοπίζουν ομοιότητες του κινηματογράφου με τον Καραγκιόζη, εξαιτίας κυρίως της φωτοσκίασης, μαζί με παράθεση διαφορετικών εικόνων του τελευταίου. Η καταγωγή του θεάτρου σκιών ανάγεται στην 'Απω Ανατολή, απ' όπου πέρασε στην Τουρκία και έπειτα στην Ελλάδα, όπου και εξελληνίστηκε. Με θέματα αντλημένα κυρίως από ηρωικές στιγμές των Ελλήνων, ο Καραγκιόζης πορεύτηκε για σχεδόν σαράντα χρόνια παρά με τον νεόφερτο κινηματογράφο.

«'Αρχεται η λειτουργία του Κινηματογράφου, δι' ου παριστώνται αι φωτογραφίαι εν κινήσει»
διαβάζουμε στην εφημερίδα 'Αστυ της 29^{ης} Νοεμβρίου 1896. Οι Αθηναίοι είδαν δέκα ταινίες των 30 δευτερολέπτων, με θέμα τεχνολογικά θαύματα της εποχής.

Στη συνέχεια μια σειρά από θέατρα σε όλη την Ελλάδα εντάσσουν στο πρόγραμμά τους κινηματογραφικές ταινίες. Βασικός συντελεστής της ανάπτυξης του ελληνικού κινηματογράφου, ο Ούγγρος τεχνικός Ζοζέφ Χεπ, ο οποίος παρέμεινε για πολλά χρόνια στη

χώρα και απέκτησε και την ελληνική υπηκοότητα. Η μικρασιατική καταστροφή έδωσε τροφή στον εγχώριο κινηματογράφο για 'ζουρνάλ' με θέμα την εκστρατεία στη Μικρά Ασία. Η πρώτη άνθηση του ελληνικού κινηματογράφου, φαίνεται να είναι μεταξύ 1928 και 1932, εξαιτίας κυρίως της ανάπαυλας στις πολεμικές επιχειρήσεις. Από την άλλη το υψηλό ποσοστό αναλφαβητισμού έφερνε πρώτη σε προτιμήσεις την ελληνική θεματογραφία έναντι της ξένης. Η κατοχική περίοδος ανέστειλε τις κινηματογραφικές δραστηριότητες, εξαιτίας της επικράτησης του ναζισμού. Κάποιες απόπειρες, αφορούσαν επεισόδια από τις στρατιωτικές επιτυχίες των Ελλήνων στο μέτωπο, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων καταστράφηκε από τους Γερμανούς. Το τέλος της Κατοχής βρίσκει την Ελλάδα με μεγάλη απώλεια εργατικού δυναμικού, μείωση της αγροτικής παραγωγής και του στόλου της και παραγωγικό μηχανισμό σχεδόν ανύπαρκτο. Οι συνεχείς πολιτικές αναταραχές δημιουργούν αβεβαιότητα. Οι νόμοι λογοκρισίας (νόμος 1108 του 1942, <https://www.e-nomothesia.gr/kat-theatra-kinimatografoi/nd-1108-1942.html>) και επιβολής φόρων δεν αφήνουν τον κινηματογράφο να αντλήσει από θέματα επίμαχα, δημιουργώντας αρνητικές συνθήκες για την εξέλιξή του. Οι σκηνοθέτες αυτολογοκρίνονταν προληπτικά προς αποφυγή προβλημάτων, όπως με την ταινία του 1949 'Τελευταία Αποστολή' του Γσιφόρου, που απαγορεύτηκε με τη δικαιολογία ότι προσβάλλει το προφίλ του Έλληνα αξιωματικού, με αίτημα του Υπουργείου Ασφαλείας και του Γενικού Επιτελείου Στρατού.

▪ ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ '47-'67

Με τη λήξη του εμφυλίου, η κατάσταση στα πολιτικά πράγματα στην Ελλάδα, ξεκαθάρισε κάπως, τουλάχιστον στρατιωτικά. Βρέθηκε όμως με 13.830 νεκρούς ή αγνοούμενους στον Εθνικό στρατό, 25.000 στο δημοκρατικό στρατό, 70.000 που έφυγαν για την Ανατολική Ευρώπη, ενώ στις αρχές του 1950, 17.000 αριστερούς στις φυλακές -με 2289 θανατοποινίτες- και 20.000 εκτοπισμένους από τους οποίους οι 13000 στη Μακρόνησο. Οι φυλακές πάντως παραμένουν γεμάτες μέχρι το 1963. Οι κυβερνήσεις, χτυπούν καθετί αντιπολιτευόμενο, με μια μικρή ίσως ανάπαυλα το 1950-'51 επί των φιλελεύθερων κυβερνήσεων Βενιζέλου, Πλαστήρα. Στην οικονομία παρατηρήθηκε μια μικρή βελτίωση το 1951, η αγροτική παραγωγή διπλασιάστηκε στο 1952 ως 1963 και η ναυτιλία είδε άνθηση. Όμως τα παραπάνω δεν ήταν ακόμα ικανά να επιλύσουν βασικά προβλήματα καθημερινής διαβίωσης, με την ανεργία να φτάνει στο 20% και την άνιση κατανομή του εισοδήματος και τη φορολογία να πλήττει κυρίως τις ασθενέστερες τάξεις. Η παραγωγική δομή της χώρα στράφηκε από τον πρωτογενή τομέα, στη βιομηχανία και τις υπηρεσίες, ενώ αυξήθηκε σημαντικά ο πληθυσμός των πόλεων με την

εσωτερική μετανάστευση. Επίσης, καταναλωτικά πρότυπα επικράτησαν και ταβέρνες, συγκροτήματα μπουζουκιών και κινηματογραφικές αίθουσες σημείωναν κατακόρυφη άνοδο. *«Η επιστροφή στο παρελθόν, με όποια μορφή και αν εκδηλωνόταν, όχι μόνο δεν ωφελούσε αλλά οδηγούσε και σε νέες οδυνηρές περιπέτειες. Αυτό που απόμενε ήταν η απεγνωσμένη απόπειρα του καθενός να ζήσει και να ξεκινήσει με καινούρια όνειρα. Όχι αντάρτικα, λαοκρατίες, εμφυλίους, αιματοχυσίες και εξορίες, αλλά βασιλόπουλα που θα 'ρχονταν με τη μορφή του καλού σωτήρα να παντρευτούν τη φτωχή κοπέλα, αναπάντεχα λαχεία, ο χαμένος γιος που θα γύριζε πλούσιος και ο θείος από την Αμερική που, πεθαίνοντας, θα άφηνε τη σεβαστή κληρονομιά του. Ο κινηματογράφος έπαιξε κυρίαρχο ρόλο στη μηχανή παραγωγής των ονείρων[....]. Κι όπως κάθε θέαμα στο βαθμό που ελέγχεται από κέντρα συμφερόντων, έτσι και ο κινηματογράφος συνέβαλε, στο μερίδιό του που του αναλογούσε, στη διαμόρφωση ιδεολογιών και καταναλωτικών προτύπων»* (Σολδάτος, 2010: 58-59).

Μέσα από αυτή τη σχέση αλληλεξάρτησης, οι παραγωγοί προσέφεραν στο κοινό αυτό που ήθελε, ώστε να μη ρισκάρουν το κεφάλαιό τους και το κοινό με τη σειρά του δεν επιζητούσε κάτι διαφορετικό, που μπορεί να απέβαινε εις βάρος της διασκέδασής του.

Ενδεικτικός είναι ο παρακάτω πίνακας σχετικά με το συνεχώς αυξανόμενο ποσοστό επί του συνόλου των ταινιών που καταλάμβανε ο ελληνικός κινηματογράφος, κατά την πρώτη δεκαετία μετά τον εμφύλιο:

1947 ως το 1960 και το ποσοστό που απέσπασαν, από το σύνολο, οι ελληνικές ταινίες, σύμφωνα με τις Κινηματογραφικές Στατιστικές Εκδόσεις του Γεωργόπουλου και του περιοδικού «Θεάματα», μας δίνουν την παρακάτω εικόνα:

1947-48	6.415.942	8.27%
1948-49	22.795.835	7.34%
1949-50	23.978.302	11.95%
1950-51	24.825.992	13.51%
1951-52	26.458.110	14.53%
1952-53	27.279.532	14.47%
1953-54	28.993.078	16.18%
1954-55	31.683.190	12.81%
1955-56	36.357.353	17.55%
1956-57	39.860.689	17.26%
1957-58	40.918.898	17.96%
1958-59	46.064.716	21.67%
1959-60	54.294.408	28.85%

(Σολδάτος, 2010: 59)

Ομάδες ηθοποιών τυποποιήθηκαν σε συγκεκριμένους ρόλους με θέματα ήρωες που ήρθαν από την επαρχία στην πόλη, αναξιοπαθόντες που πάλευαν με τη μοίρα και ιστορίες βγαλμένες από τη ζωή. Τα σεναριακά στερεότυπα-που εξαντλούνταν σχεδόν σε μελοδράματα, φολκλорικά, ηθικοπλαστικά θέματα και θέματα για τον υπόκοσμο- οφείλονταν εν μέρει και στην απόσταση που ήθελε να κρατήσει η κοινωνία της εποχής από θέματα που θύμιζαν την περασμένη επίπονη δεκαετία, όμως οδήγησαν τον ελληνικό κινηματογράφο της εποχής σε ένδεια, όσον αφορά και στη σκηνοθεσία και στην υποκριτική. Κάθε ένας από τους συντελεστές της ταινίας (παραγωγός, σκηνοθέτης, σεναριογράφος και ηθοποιός) έριχνε τις ευθύνες στον

άλλο, με εξαίρεση ίσως την Έλλη Λαμπέτη η οποία δήλωνε στην εφημερίδα Ακρόπολις: «Οι ταινίες είναι κακές, κι όμως εργάζονται, κάνουν εισιτήρια. Αυτό όμως δεν ελαφρώνει τη δική μας ευθύνη. Υποστηρίζω πως είμαστε ΣΥΝΥΠΕΥΘΥΝΟΙ».

Διαβάζουμε από το Σολδάτο (ο.π 60-62), πως η κριτική της εποχής, π.χ από την Επιθεώρηση Τέχνης το 1956, είναι αρκετά σκληρή: «[...]από τις 300 ταινίες του 1955, μόνο οι 15 είναι ελληνικές, δηλ. ποσοστό λιγότερο από το 5%. [...], ο ελληνικός κόσμος, η σύγχρονη κοινωνία απουσιάζει ουσιαστικά από τις οθόνες μας. Μήπως όμως την αξιοποιούν, αντλώντας από αυτήν τα θέματα τους οι 15 έστω ντόπιες ταινίες; Η απάντηση είναι δυστυχώς αρνητική». Όσον δε αφορά στις τεχνικές δυνατότητες λέει χαρακτηριστικά: «[...]Μέσα στο 1955 η τεχνική και αισθητική στάθμη των ταινιών ανέβηκε κατά πολύ-χωρίς ωστόσο να λείψουν και οι πρωτόγονοι[...]. Σε χοντρές γραμμές τα καθαρά υλικά προβλήματα είναι τα παρακάτω: Ακαταλληλότητα των πλατώ[...], ο τεχνικός εξοπλισμός των πλατώ είναι ολότελα ξεπερασμένος[...], ελλιπής εξοπλισμός εργαστηρίων...»

Ο Σολδάτος (ο.π 62-63) με έξοχο τρόπο, δίνει το κοινωνικό στίγμα της εποχής, σε σχέση με τον κινηματογράφο, λέγοντας πως η νεοελληνική κοινωνία βαδίζει χωρίς συνθέσεις, τις οποίες αφήνει ολοκληρωτικά στην κινηματογραφική οθόνη. Τα άλματα προβλήματα της καθημερινότητας δεν αφήνουν χώρο στο θεατή για προβληματισμούς. Στην οθόνη δε θέλει να δει τον εαυτό του και μια επανάληψη της ζωής του, αλλά μια ωραιοποιημένη πραγματικότητα. Οι κριτικοί από την άλλη, θέλοντας να φέρουν την Ελλάδα κοντά στα πρότυπα του ιταλικού νεορεαλισμού, ασκούν συνεχώς αρνητική κριτική, δημιουργώντας μια διάσταση ανάμεσα σε αυτούς και τις προτιμήσεις του κοινού, μη βοηθώντας ουσιαστικά τον κινηματογράφο. Οι κριτικοί της εποχής υποβάθμισαν τα στοιχεία λαϊκότητας, την κατάθεση ηθών και εθίμων, την καταγραφή χώρων που χάνονταν, την προσφορά της λαϊκής διασκέδασης, την συνεχή απόπειρα για τεχνική βελτίωση, τη συμβολή στην οικονομία του τόπου, αλλά και τις διάσπαρτες πολύ καλές σκηνοθετικές και ερμηνευτικές απόπειρες.

Φτάνοντας στο τέλος της δεκαετίας του 1950, ο ελληνικός κινηματογράφος είχε ήδη κατακτήσει το κοινό και πέρασε στη βιομηχανία, με την πλέον οργανωμένη προσπάθεια του Φίνου και της Φίνος Φιλμ. Έτσι φτάνουμε να μιλάμε για τη μεγάλη ακμή του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1960, γνωστής και σαν χρυσή δεκαετία, η οποία συνεχίστηκε και μέχρι τη μεταπολίτευση περίπου.

Μετά την οικονομική κρίση του '59-'62, και ως το τέλος του '60, η ελληνική οικονομία εξακολουθεί να αναπτύσσεται ή τουλάχιστον να σταθεροποιείται. Μεγάλη πληγή της εποχής, η αυξανόμενη μετανάστευση σε Αμερική, Αυστραλία και Γερμανία, που βέβαια

μεταφράστηκε και σε εισροή συναλλάγματος για τη χώρα. Από την άλλη, η εμφάνιση πολιτικών, όπως ο Παπανδρέου και η προοπτική ενός δημοκρατικού κέντρου, συσπείρωσε τον κόσμο. Οδήγησε σε μια σειρά από διαδηλώσεις, συλλαλητήρια, πιο δειλά στην αρχή και πιο ογκώδη αργότερα, αμφισβητώντας την κρατούσα κατάσταση. Έτσι, όπως λέει ο Σολδάτος, (ο.π 131) χιλιάδες κόσμου κατέβαιναν στην κηδεία του Λαμπράκη και χιλιάδες κόσμου στην πρώτη προβολή της Βουγιουκλάκη, εκατομμύρια ψήφοι στον Παπανδρέου, Καραμανλή και εκατομμύρια εισιτήρια στις ταινίες του Φίνου. Ο κόσμος αναζητούσε φτηνή και εύπεπτη διασκέδαση. Παράδειγμα: Η αρχόντισσα και ο αλήτης με τη Βουγιουκλάκη, με 750.000 εισιτήρια σε πρώτη προβολή, και η Εκδρομή του Τάκη Κανελλόπουλου, με 9.000 (Τιμήθηκε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1966 με το βραβείο φωτογραφίας και λαμβάνοντας τιμητική διάκριση σκηνοθεσίας).

Ο χαρακτηρισμός λαϊκός κινηματογράφος, παρότι αναφέρεται στο περιεχόμενο των ταινιών, τη θεματολογία και τη μεγάλη απήχηση στις λαϊκές μάζες, αφορά, πέραν των προαναφερθέντων, και στο είδος αυτής της διασκέδασης: μια φτηνή και συχνή διασκέδαση (7 δραχμές εισιτήριο, με μεροκάματο 100 περίπου δραχμές). Ενδεικτικά εισιτήρια αυτής της περιόδου σε Αθήνα και Προάστια.

Πίνακας 1: Εισιτήρια χειμερινών κινηματογραφικών Αθηνών, Πειραιώς και Προαστίων²³

Έτος	Σύνολο	Αθήνα	Προάστια
1964-65	41.987.041	11.140.274	30.353.907
1965-66	45.036.449	10.554.324	34.042.943
1966-67	48.203.245	11.456.085	36.354.715
1967-68	46.262.154	10.854.112	35.011.128
1968-69	44.070.221	10.834.518	32.950.459
1969-70	41.584.784	11.179.173	30.405.611
1970-71	35.053.341	10.821.305	24.232.036
1971-72	31.604.196	10.780.034	20.824.162
1972-73	20.859.023	7.734.350	13.124.613
1973-74	19.999.909	8.271.959	11.727.950
1974-75	17.199.916	8.124.294	9.075.622

(Πηγή: Σωτηροπούλου, 1989:59)

Ο ελληνικός κινηματογράφος της περιόδου 1950-1970 χαρακτ

Η θεματολογία της εποχής, είναι πολύ συγκεκριμένη έτσι όπως την αναλύει σε κατηγορίες ο Σολδάτος (ο.π:141-172):

- Μελό (μελόδραμα),
- Κωμωδία (Φάρσο-κωμωδία)
- Έρωτας-γάμος (Φτωχή/ος,-Πλούσια/ος),
- Μάνα-Παιδί (σπαρακτική ιστορία κατά κανόνα),
- Η κοινωνική ταινία που γίνεται μελό, 'ρεαλιστική' και τέλος ταινία σεξ
- Η ελληνική ιστορία και οι πολεμικές περιπέτειες της χώρας
- Ορεινές ιστορίες και φουστανέλα
- Αστυνομική ταινία
- Μιούζικαλ

Η παραγωγή ταινιών με κύριο σκοπό το κέρδος έγινε το χαρακτηριστικό της εποχής, με το Φίνο να φτιάχνει 14 περίπου ταινίες το χρόνο και καστ ηθοποιών να συνεργάζεται μαζί του σε αποκλειστική βάση, με στόχο τον έλεγχο της αγοράς. Σε αυτήν, είχαν εισχωρήσει και παραγωγοί άσχετοι με το χώρο του θεάματος. Οι σκηνοθέτες, από την άλλη, υποτάχθηκαν τις περισσότερες φορές στις επιλογές της παραγωγής για γρήγορο κέρδος, ενώ το σενάριο έχει κατηγορηθεί πολλάκις για την ποιότητα των ταινιών της εποχής. Όμως, και οι σεναριογράφοι δείχνουν τον παραγωγό σαν τον κύριο υπαίτιο (ο.π 137).

▪ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΡΑΤΟΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Το ελληνικό κράτος έχει βρεθεί στην πρώτη γραμμή των ενόχων, από τους ανθρώπους του κινηματογράφου, οι οποίοι ευθύνονται για την όποια εξέλιξη του τελευταίου. Οι κακοί χειρισμοί αφορούν κυρίως τη νομοθεσία, τη μεγάλη φορολογία, τη μηδενική ενίσχυση και φυσικά τη λογοκρισία.

Το θέμα λογοκρισία στον κινηματογράφο, εμφανίζεται ήδη από το 1942 με το νόμο 1108 *«Περί τροποποιήσεως, συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί ελέγχου θεατρικών έργων, κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων διατάξεων»*.

(<https://www.e-nomothesia.gr/kat-theatra-kinimatografoi/nd-1108-1942.html>) και είναι ένα ιδιαίτερο θέμα που κρατά πολλές δεκαετίες.

Φαίνεται, λέει η Σωτηροπούλου (1989:49), πως η λογοκρισία ήταν ιδιαίτερα έντονη και με ασαφή κριτήρια, ώστε να μπορεί να καλύπτει όλες τις περιπτώσεις, με αποτέλεσμα πολλοί παραγωγοί να φροντίζουν, ώστε τα θέματα που επέλεγαν δε θα προκαλούσαν και κατά συνέπεια δε θα είχαν προβλήματα. Το 1961 θεσπίστηκε νομοθετικό διάταγμα (Ν.Δ 4208/1961) *«περί μέτρων για την ανάπτυξη της κινηματογραφίας εν Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων»*, το οποίο αναθεωρήθηκε αρκετές φορές, χωρίς όμως να διευθετηθούν οριστικά οι σχέσεις των ενδιαφερομένων. Το παραπάνω διάταγμα όριζε τα περιεχόμενα και τη διάρκεια των ταινιών, τις ιστορικές, εθνικές και τουριστικές ταινίες και όριζε φόρο κύκλου εργασιών. Ακόμη, μια σειρά από ορισμούς του τί καθιστά μια ταινία ελληνική (σενάριο, παραγωγή κλπ) καθώς και προστατευόμενες ταινίες. Η εξαγωγή ταινιών μπορούσε να γίνει, μόνο με την άδεια του Υπουργού Βιομηχανίας, εκτός από τις προστατευόμενες, που εξάγονταν ελεύθερα.

«Όμως ακόμα κι αν δεν υπήρχε θεσμική λογοκρισία, σίγουρα υπήρχε κοινωνική» (Διαμαντόπουλος, 2015:86). Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση γυμνασιάρχη στην Θεσπρωτία, ο οποίος διέκοψε το έργο και ζήτησε την αποχώρηση από την προβολή της ταινίας *‘Μανταλένα’* των μαθητών, παρόλο που η ταινία είχε χαρακτηριστεί κατάλληλη δι’ ανηλίκους.

Ο πρόεδρος του Συνεδρίου των επαρχιακών κινηματογράφων Ν. Δημακόπουλος, υπέβαλε υπόμνημα στον Υπουργό Παιδείας, προκειμένου οι γυμνασιάρχες να σταματούν να επεμβαίνουν κατά τη διάρκεια της προβολής των ταινιών (ο.π).

Φυσικά, δε θα πρέπει να ξεχνάμε ότι δίπλα στα πλαίσια του εμπορικού, λαϊκού κινηματογράφου της εποχής, εμφανίστηκαν ταινίες που δεν πέρασαν αδιάφορες, ταινίες μικρού μήκους και ντοκιμαντέρ και καθιερώθηκε η Εβδομάδα (Φεστιβάλ) Ελληνικού κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη το 1960.

4. ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΑΝΙΣΟΤΗΤΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΙΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ '47-'67

▪ ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Κρίνεται εδώ σκόπιμη, μια σύντομη αναφορά στις εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις των δεκαετιών που μελετάμε, με σκοπό και την ανάδειξη των κοινωνικών ανισοτήτων, μέσα στα πλαίσια του εκπαιδευτικού συστήματος.

Η κατοχή και ο εμφύλιος πόλεμος ουσιαστικά ισοπέδωσαν το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα και τις δομές του. Όπως και στις υπόλοιπες Ευρωπαϊκές χώρες η ανάγκη για εκπαιδευτική μεταρρύθμιση παίρνει διαστάσεις εθνικές. Από την άλλη η οικονομική εξαθλίωση, αλλά και οικονομικοί παράγοντες γενικότερα, επιβάλλουν τις αλλαγές που πρέπει να ακολουθήσει το εκπαιδευτικό σύστημα, ώστε να ανταποκριθεί στη νέα πραγματικότητα, προσφέροντας προσόντα και λειτουργικότητα. Το 1950 επιβάλλεται ένα είδος διδάκτρων, το ειδικό εκπαιδευτικό τέλος, και κυριαρχεί ομοιομορφία και συγκεντρωτισμός, όμως οι κοινωνικές πιέσεις οδηγούν στο νόμο 1823/51, αλλά και στο σχέδιο νόμου του Ε. Παπανούτσου του 1952, το οποίο δεν έγινε τελικά νόμος λόγω πολιτικών προβλημάτων. Αναδεικνύεται η επαγγελματική εκπαίδευση ως ανάγκη των ημερών και ξένοι εμπειρογνώμονες, διεθνείς οργανισμοί και προγράμματα τεχνικής βοήθειας ασχολούνται με αυτόν τον σχεδιασμό.

Η Επιτροπή Παιδείας του 1957, καταθέτει το 1958 τα πορίσματά της και με το Ν/Δ 3971/ 59 «Περί Τεχνικής και Επαγγελματικής Εκπαίδευσης, Οργανώσεως της Μέσης Εκπαίδευσης και Διοικήσεως της Παιδείας» διατυπώνονται δύο κύριοι άξονες: Οργάνωση της τεχνικής και επαγγελματικής εκπαίδευσης και προσφορά των αγαθών της ανθρωπιστικής παιδείας σε όσο το δυνατόν ευρύτερα στρώματα του λαού (Δημαράς, 1986: 225-227)

Εδώ θεσμοθετείται το γυμνάσιο λύκειο, φιλολογικό, φυσικομαθηματικό με έμφαση στον ελληνοχριστιανικό πυρήνα του δημόσιου σχολείου και ιδρύονται τεχνικές σχολές μέσες και ανώτερες. Οι αλλαγές αυτές είναι όμως επιφανειακές, αφού δε θίγουν θέματα όπως η γλώσσα, τα βιβλία, η εκπαίδευση των εκπαιδευτικών και οι τεχνικές σχολές δεν απορροφούν τους μαθητές που θα ήθελαν. Οι φοιτητές ζητάνε 15% για την Παιδεία, ενώ μεγάλες σε διάρκεια απεργίες καθηγητών και δασκάλων αντιμετωπίστηκαν με ιδιαίτερη σκληρότητα, παρότι είχαν την καθολική λαϊκή στήριξη (Δημαράς, 1986:251-256). Οι δαπάνες για την Παιδεία το 1956-57 φτάνουν το 1,8% του ΑΕΠ, ενώ οι στρατιωτικές το 53% (Μπουζάκη, 1991:96-97). Το Δ' Πανσπουδαστικό Σύνεδριο εκδίδει τα συμπεράσματά του που δείχνουν την κατάσταση:

«Τη στυφή γεύση της απογοήτευσης και της οδύνης νοιώθουμε, όταν 130 χρόνια, αφ' ότου η πατρίδα μας υπάρχει σαν κράτος ελεύθερο, βρισκόμαστε στην ανάγκη να καταπιαστούμε-στη θεωρία και την πράξη-με προβλήματα, που αλλού πήραν θέση στα γυμνασιακά εγχειρίδια της ιστορίας» (Δημαράς, 1986: 257-259).

Παρόλη την ανεπάρκειά της η μεταρρύθμιση του 1959 χωρίζει το σχολείο σε δύο κύκλους: τον κατώτερο και τον ανώτερο, που διακλαδίζεται και αυτός σε κατευθύνσεις.

Το 1964, επί πρωθυπουργίας Γ. Παπανδρέου και με συνεργάτες στο Υπ. Παιδείας τον Λουκή Ακρίτα και τον Ε.Παπανούτσο, το νομοθετικό διάταγμα 4379/1964, επιχειρεί μια αλλαγή στο πνεύμα που επικρατεί στην εκπαίδευση, με δωρεάν παιδεία, καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας, επέκταση της υποχρεωτικής εκπαίδευσης σε εννιάχρονη, διδασκαλία των αρχαίων από μετάφραση, ακαδημαϊκό απολυτήριο, ίδρυση νέων πανεπιστημίων, ίδρυση του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου. Εκείνο όμως που έχει αξία είναι η προσπάθεια και η έμφαση που δίνεται στον εκδημοκρατισμό και εκσυγχρονισμό της δημόσιας εκπαίδευσης, αλλά και η προσπάθεια για κοινωνική δικαιοσύνη.

«Θεμέλιον και εγγύησις της αληθούς Δημοκρατίας είναι η ισότης όλων αδιακρίτως των πολιτών εις την κτήσιν των αγαθών της παιδείας. Χειρότερα μορφή κοινωνικής ανισότητος δεν υπάρχει από το καθεστώς: η παιδεία να είναι προνόμιον των ευπορούντων. Κράτος, το οποίο δεν παρέχει εις όλους τους πολίτας ίσας ευκαιρίας να μορφωθούν και να αναπτύξουν τας ικανότητάς των, δεν αξίζει να ονομάζεται δημοκρατικόν» (Δια την ανόρθωσιν της Παιδείας: Βασίλειον της Ελλάδος, Υπουργείον Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Περί οργάνωσης και Διοικήσεως της Γενικής Εκπαιδεύσεως (Στοιχειώδους και Μέσης) - Ν. Δ 4379/1964, Αθήναι 1964, σ. 5. Διάγραμμα 6, σ. 65)

Η μεταρρύθμιση, παρά τις καινοτομίες της, δέχτηκε σφοδρές κριτικές (Δημαράς, 1986: 275-278). Μια σειρά από πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα αναχαίτισαν τις προσπάθειες εκσυγχρονισμού του εκπαιδευτικού μας συστήματος, μέχρι τη χούντα του 1967, όπου ουσιαστικά πάγωσαν.

▪ ΟΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΑΝΙΣΟΤΗΤΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ '47-'67

Η έννοια της ισότητας και της 'καθολικής εκπαίδευσης' δεν είναι η ίδια όλες τις εποχές. Για πολλές δεκαετίες η αντιστοιχία της εκπαιδευτικής πυραμίδας με την κοινωνική στρωμάτωση, θεωρείται δίκαιη, καθώς η νομοθεσία στις αρχές του 20ού αιώνα προβλέπει την παροχή διαφορετικής μόρφωσης σε κάθε «κοινωνική τάξιν» (Δημαράς, 1973: κγ', κζ')

Σύμφωνα με επίσημα νομικά κείμενα τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, το δημοτικό σχολείο προορίζεται για 'την κατωτέρα τάξιν', το 'αστικό σχολείο' για 'την μέση αστική τάξιν', ενώ το γυμνάσιο που οδηγεί στο πανεπιστήμιο προορίζεται για 'την ανωτέρα τάξιν'.

'Έτσι η εκπαίδευση παρουσιάζεται σαν αγαθό ιδιαίτερα σπάνιο, που απολαμβάνουν λίγοι ενώ η μεγάλη πλειονότητα των πολιτών είναι αναλφάβητη.

Τη δεκαετία του 1930 περίπου 40% του πληθυσμού είναι αναλφάβητοι και ανάμεσά τους το 60% των γυναικών. Σύμφωνα με την απογραφή του 1928, οι αναλφάβητοι ηλικίας από οχτώ ετών και άνω είναι κατά μέσο όρο 40,72%, 23,7% των ανδρών και 57,97% των γυναικών (Φραγκουδάκη, 2017).

Προσπάθειες των κυβερνήσεων και συνεχής πίεση από τις αντιπολιτεύσεις μειώνει σταδιακά τα ποσοστά αναλφαβητισμού, ιδίως την εικοσαετία μετά τον παγκόσμιο και τον εμφύλιο πόλεμο (1950-1970). Όμως, τα γενικά ποσοστά δεν αφήνουν να φανούν οι κοινωνικές ανισότητες και οι επί μέρους ιδιαιτερότητες. Μεγάλο μέρος αυτής της ανισότητας αφορά βεβαίως και τα φύλα. Παρόλο που από τον 19^ο αιώνα θεωρείται αυτονόητη η εγγραμματοσύνη των γυναικών, αυτή εστιάζει κατά κύριο λόγο στη προετοιμασία της καλής συζύγου και μητέρας (Ζιώγου, 1986:53).

Η δε πανεπιστημιακή τους μόρφωση χρειάστηκε σχεδόν έναν αιώνα για να εξισωθεί σε ποσοστά με των αντρών.

Η θεσμοθέτηση όπως είδαμε της καθολικής εκπαίδευσης εμφανίζεται νωρίς. Όμως η κοινωνία του 1950 είναι βασικά μια αγράμματη κοινωνία. Η παρακάτω απογραφή του 1961 δείχνει μόνο το 1,9% να έχει δίπλωμα ανώτατης εκπαίδευσης και το 47,2% πρακτικά να ανήκει στην κατηγορία 'αγράμματος'.

Επίπεδο Εκπαίδευσης	Άνδρες	Ποσοστό %	Γυναίκες	Ποσοστό %	Σύνολο	Ποσοστό %
Ανώτερη Εκπαίδευση	97.600	2,7	31.400	0,9	129.000	1,9
Γυμνάσιο	294.600	8,1	221.600	6,2	516.000	7,5
Δημοτικό	1996.800	55,0	1.294.400	36,4	2.991.200	43,4
«Δεν ετελείωσαν το δημοτικόν»	1.243.900	34,2	2.007.900	56,5	3.251.800	47,2
«Εκ τούτων αγράμματοι»	250.000	6,9	970.000	27,3	1.220.000	17,7

* Πληθυσμός (επί συνόλου 8.102.892)
Σύνολο άνω των 10 ετών: 6.888.100 (Άνδρες: 3.332.800, Γυναίκες: 3.555.300)

© Άλλες κοινωνικές γεωγραφίες της Αθήνας

Πηγή: Απογραφή 1961, ΕΣΥΕ, Δειγματοληπτική επεξεργασία, τ.ΙΙ: Εκπαίδευσις.

«Οι φοιτητικές διαδηλώσεις τον Απρίλιο του 1962 στην Αθήνα, η συμβολική κατάληψη του Πανεπιστημίου για δέκα ημέρες και η κορύφωση των κινητοποιήσεων τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους με κύριο αίτημα μαθητών και φοιτητών την δαπάνη του 15% του δημόσιου προϋπολογισμού για τη Παιδεία, δείχνει ότι η νεολαία αντιδρά στην καθεστηκία πολιτική πραγματικότητα, διεκδικώντας ένα εκσυγχρονισμένο εκπαιδευτικό σύστημα» (Νικολακόπουλος, 2001:256-261).

Η μεταρρύθμιση του Παπανδρέου και της Ένωσης Κέντρου στην οποία αναφερθήκαμε πιο πάνω, είχε κυρίαρχο σύνθημα το 1963 'Να σπουδάσουν οι φτωχοί'. Μαζί με την ΕΔΑ, δηλαδή όλη η αντιπολίτευση, διεκδικούν τη γνώση για τα 'παιδιά του λαού'. Ο Παπανούτσος ζητά για όλους 'ίσες εκπαιδευτικές ευκαιρίες'. Μαζί με την νέα έννοια του 'ανθρώπινου κεφαλαίου', μια νέα θεωρία, εισαγόμενη από τις ΗΠΑ, υποστηρίζει ότι η σημαντικότερη από όλες τις επενδύσεις για οικονομική ανάπτυξη είναι η επένδυση στην εκπαίδευση. Έτσι το σχολείο συνδέεται με οικονομικούς όρους και όρους αγοράς.

«Από τη δεκαετία του 1960, ισότητα σημαίνει πια να εξαλειφθούν όλες οι κοινωνικές (γεωγραφικές, οικονομικές, φύλου, οικογενειακής προέλευσης κτλ.) διαφορές, ώστε να παρέχονται σε όλα τα παιδιά σχολικής ηλικίας δάσκαλοι και σχολικά κτίρια, ίδια βιβλία και όμοια αναλυτικά προγράμματα, υποτροφίες για τις οικονομικά ανίσχυρες οικογένειες, τέλος να γίνει ευρεία ανάπτυξη του τεχνικού-επαγγελματικού σχολείου» (Φραγκουδάκη, 2017).

Η αλήθεια είναι, όπως μας λέει η Φραγκουδάκη (ο.π) ότι ακόμα και τα πιο προοδευτικά μυαλά της αποχής (Παπανούτσος), αλλά και η αριστερά σε κείμενά της απαιτούν, σα μόνα

κριτήρια για τη σχολική πρόοδο τις 'διανοητικές ικανότητες' και την 'επιθυμία για γράμματα'. Οι λιγότερο ικανοί μπορούν να στραφούν στα τεχνικά και επαγγελματικά σχολεία της εποχής. Εύστοχα περιγράφει η Φραγκουδάκη (ο.π) πως στην αντίληψη περί εκπαιδευτικής ισότητας που μέχρι εδώ περιγράψαμε, είτε λέγεται ρητά είτε όχι, περιέχεται η θεωρητική θέση για τη φυσική ανισότητα των ατόμων απέναντι στην εκπαίδευση, ενώ η έννοια της ισότητας ευκαιριών θεωρεί λανθασμένα πως όλοι ξεκινούν από την ίδια βάση. Οι αντιλήψεις αυτές θα ανατραπούν κατά τις δεκαετίες 1950-1970 με την μεγάλη ανάπτυξη της Κοινωνιολογίας της Εκπαίδευσης και η ανισότητα στο σχολείο θα αποκτήσει νέο περιεχόμενο, υποδεικνύοντας κυρίως τον εκπαιδευτικό θεσμό, σαν τον βασικό υπεύθυνο για τις κοινωνικές ανισότητες μέσα στη σχολική τάξη.

Μια ιδιομορφία, όπως έχει χαρακτηριστεί της ελληνικής κοινωνίας του 1950-1970 είναι και η μεγάλη αντιπροσώπευση των φοιτητών που προέρχονται από λαϊκά και αγροτικά στρώματα στην τριτοβάθμια εκπαίδευση (πάνω από το 40% των φοιτητών). Η Φραγκουδάκη θα μας πει πως το φαινόμενο συνδέεται όχι με τη 'μορφωσιογόνο' τάση της ελληνικής κοινωνίας και τη 'δημοκρατική σύνθεση' της ανώτερης εκπαίδευσης, αλλά με την μακρόχρονη και δύσβατη πορεία της χώρας να οικοδομήσει τη δημοκρατική κοινωνία και το αντίστοιχα δημοκρατικό εκπαιδευτικό σύστημα.

«Ο αργός ρυθμός καταπολέμησης του αναλφαβητισμού και τα ψηλά ποσοστά διαρροής από το σχολείο, ήταν το βασικό αίτιο της παρουσίας στην ανώτερη εκπαίδευση τόσο ψηλότερου συγκριτικά ποσοστού με προέλευση εργατική και αγροτική. Ο πολύ μικρός αριθμός πολιτών που όλο το διάστημα από το 1950 ολοκλήρωναν τις έξι τάξεις της δευτεροβάθμιας επέτρεπε μέσω της «υπερεπιλογής» την πρόσβαση στην πανεπιστημιακή εκπαίδευση σε γιους οικογενειών από λαϊκά στρώματα. Δηλαδή το φαινόμενο είχε και μια διάσταση φύλου. Συμβαίνει διεθνώς. Όταν η ανισότητα των φύλων είναι υψηλή ως προς την πρόσβαση στην εκπαίδευση, η παρουσία στην ανώτερη βαθμίδα χαμηλότερου ποσοστού γυναικών από τις μεσαίες και ανώτερες τάξεις επιτρέπει την ψηλότερη συμμετοχή ανδρών από χαμηλότερα στρώματα. Και όπως είδαμε, οι γυναίκες αποτελούσαν μόνο 25% του φοιτητικού πληθυσμού το 1961....» (Φραγκουδάκη, 2015)

Όμως, θα καταλήξει εύστοχα, πως τα πτυχία με συμβολική αξία, όπως του ΕΜΠ και της Ιατρικής Σχολής της Αθήνας είχαν πάντα πολύ μικρότερα ποσοστά φοιτητών χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων, πχ μόνο το 6% των φοιτητών του Πολυτεχνείου, έναντι 25% του συνόλου και έναντι 40% των φοιτητών της Παντείου (ο.π).

II. ΕΡΕΥΝΑ

1. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ - ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Στην παρούσα έρευνα, όπως έχω περιγράψει, γίνεται προσπάθεια να αποτυπωθούν εικόνες και λόγοι για την εκπαίδευση, έτσι όπως έχει παρουσιαστεί στον ελληνικό κινηματογράφο, κατά τις δεκαετίες '47-'67.

Ξεκινώντας από τον ίδιο το Λένιν που δήλωνε πως «*από όλες τις τέχνες, για εμάς, η πιο σημαντική είναι ο κινηματογράφος*» ή «*ότι η παραγωγή ταινιών θα πρέπει να περάσει στα χέρια του κράτους*» και το περιεχόμενό τους πρέπει να προσδιορίζεται από τα όργανα προπαγάνδας της Κυβέρνησης, βλέπουμε πως το ζήτημα της επίδρασης στο κοινό είχε τεθεί από πολύ νωρίς (Κόλλιας, 2014:130-133).

Χωρίς υπερβολή, «*Η συστηματική 'ανάλυση περιεχομένου' ταινιών του κινηματογράφου εφαρμόστηκε πρώτα στο γραφείο του λογοκριτή και αρκετά αργότερα από κοινωνικούς επιστήμονες*» (Κόλλιας, 2014: 126).

Στην κοινωνική έρευνα, έχει επικρατήσει να αναφέρονται δύο διακριτές μεταξύ τους προσεγγίσεις : η 'ποσοτική' και η 'ποιοτική'. Η διάκριση των δύο προσεγγίσεων δεν είναι 'τεχνικού' χαρακτήρα, αλλά σχετίζεται με τις διαφορετικές λογικές που διέπουν την ερευνητική διαδικασία, σύμφωνα με την κάθε προσέγγιση. Η διαφοροποίηση αυτή στηρίζεται στις οντολογικές και επιστημολογικές παραδοχές, που ασπάζονται οι 'ποιοτικοί' ερευνητές από εκείνες των 'ποσοτικών' ερευνητών.

Από το 'Payne Fund Studies' πάνω στις επιδράσεις και την ανάδειξη στερεοτύπων, μέχρι τον Dale, που μελέτησε εξω-σεναριακά στοιχεία (πχ σκηνικά, ρούχα, εκφράσεις , οικονομική κατάσταση ηρώων κλπ) και μετά την Jones, η συστηματική ανάλυση περιεχομένου ταυτίστηκε με την ποσοτική. Από την άλλη μεριά, ο Kracauer, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος, μέσα από την ανάλυση της προπαγάνδας στα ναζιστικά φιλμ, και τη δομική του προσέγγιση, εφιστούσε την προσοχή στην άκριτη εφαρμογή ποσοτικών αναλύσεων περιεχομένου, λέγοντας χαρακτηριστικά ότι «*η επικοινωνία συχνά κινείται σε μια κατεύθυνση, η οποία αποκλίνει από αυτή που θα προέκυπτε με τον υπολογισμό των κατευθύνσεων των επιμέρους στοιχείων της. Η ακριβής ποσοτικοποίηση ενθαρρύνει μια ανακριβή ανάλυση*» ή ότι «*ο ποιοτικός αναλυτής, εξερευνά το σύνολο του κειμένου στην αναζήτηση σημαντικών κατηγοριών [...] και είναι πιθανό*

να πέσει κατά τύχη σε κατηγορίες που επιδέχονται μέτρηση[...] οι οποίες μπορεί να του διέφευγαν, αν ήταν από την αρχή απορροφημένος σε ποσοτικοποιήσεις».

Γενικά, θεωρούσε πως η ποιοτική ανάλυση δίνει προτεραιότητα στην ανάδειξη και τεκμηρίωση κατηγοριών ανάλυσης, ώστε αυτές να συμπυκνώνουν τις ουσιώδεις σημασίες ενός κειμένου (Κόλλιας, 222-225).

Η ποιοτική ανάλυση περιεχομένου, ήρθε ως αντίβαρο στις ποσοτικές αναλύσεις περιεχομένου, που υποστήριζαν ότι με την ποσοτικοποίηση δεν υπεισέρχονται σε υποκειμενισμούς και έτσι ήταν πιο έγκειρες. Ο Krasauer πίστευε πως η ποιοτική ανάλυση διαφέρει από την ποσοτική στο ότι προχωρά σε κωδικοποιήσεις των μηνυμάτων, χωρίς να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τη μέτρηση συχνοτήτων εμφάνισης. Γενικά η ποιοτική ανάλυση, συμπεράναν, αφενός θα έπρεπε, να είναι η προκαταρκτική φάση πριν από την κατασκευή σχήματος κατηγοριών για μια ποσοτική ανάλυση, αφετέρου μπορεί τελικά να σταθεί αυτόνομα. Η ποιοτική ανάλυση έμεινε καθηλωμένη για χρόνια, εξαιτίας της χαμηλής της επίδοσης στην παραγωγή επαναλήψιμων δεδομένων. Ο Blumer, πρωτεργάτης εδώ, υποστήριξε και ήρθε και σε αντίθεση με άλλες ομάδες της εποχής του (Parsons), ότι το εμπειρικό αντικείμενο έρευνας δεν πρέπει να 'κάμπεται' για να ταιριάξει, και στην ουσία να επιβεβαιώσει, τις θεωρίες και μεθόδους έρευνας, αλλά το αντίστροφο. Οι Strauss και Corbin, εστιάζοντας στη 'μικροανάλυση', στην 'ανοιχτή κωδικοποίηση' και στην 'αξονική κωδικοποίηση', υπήρξαν ορόσημο στο ευρύτερο πεδίο της ποιοτικής ανάλυσης, αλλά και ειδικά στην ποιοτική ανάλυση περιεχομένου (Κόλλιας, 2016:478-512).

Η ποιοτική έρευνα αντλεί τις παραδοχές από φιλοσοφικά και θεωρητικά ρεύματα, που θέτουν στο επίκεντρο, τις έννοιες της εμπειρίας, της διάδρασης, της κατανόησης και της ερμηνείας. Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζεται μια χαρακτηριστική γενική σύγκριση των ποσοτικών μεθόδων με τις ποιοτικές.

Ποσοτικές μέθοδοι	Ποιοτικές μέθοδοι
1. Το κύριο ενδιαφέρον των ποσοτικών μεθόδων εστιάζεται στο γενικό και καθολικό των κοινωνικών φαινομένων.	1. Το κύριο ενδιαφέρον των ποιοτικών μεθόδων εστιάζεται στην περιγραφή και κατανόηση της μοναδικότητας της ανθρώπινης εμπειρίας, της βιοματικής πραγματικότητας (του βίκοσμου) των υποκειμένων, στην ιδιαιτερότητα της συνείδησης και των βιωμάτων τους.
2. Στόχος των ποσοτικών μεθόδων είναι η εξήγηση των ανεξάρτητων από το υποκείμενο αιτιών ενός συμβάντος με βάση το «παράδειγμα»: αίτιο-αιτιατό, αίτιο-αποτέλεσμα.	2. Στόχος των ποιοτικών μεθόδων είναι η κατανόηση ενός συμβάντος στο πλαίσιο της ολότητας της κοινωνικής ζωής με βάση το «παράδειγμα» ολότητα-μέρος.
3. Στόχος των ποσοτικών μεθόδων είναι η διατύπωση καθολικών νόμων. Οι κοινωνικές επιστήμες θεωρούνται εδώ ότι είναι από τη βάση τους νομοθετικές.	3. Στόχος των ποιοτικών μεθόδων είναι η διατύπωση επιμέρους νόμων. Οι κοινωνικές επιστήμες θεωρούνται εδώ ότι είναι από τη βάση τους ιδιογραφικές.
4. Το κυρίαρχο εργαλείο των ποσοτικών μεθόδων είναι η ποσοτική ανάλυση και μέτρηση.	4. Το κυρίαρχο εργαλείο των ποιοτικών μεθόδων είναι η πλαισιοθετημένη κατανόηση και σύνθεση.
5. Το κυρίαρχο μοντέλο είναι το εξηγητικό υποθετικο-απαγωγικό μοντέλο.	5. Το κυρίαρχο μοντέλο είναι το ερμηνευτικό post factum μοντέλο.
6. Βασικό εργαλείο των ποσοτικών μεθόδων είναι η γλώσσα των μαθηματικών (π.χ. συντελεστές συνάφειας).	6. Βασικό εργαλείο των ποιοτικών μεθόδων είναι ο λόγος, ο διάλογος και η επιχειρηματολογία (ερμηνευτική).
7. Οι προτιμώμενες ερευνητικές τεχνικές είναι οι πειραματικές.	7. Οι προτιμώμενες ερευνητικές τεχνικές είναι οι επικοινωνιακές, αφηγηματικές και διαλογικές.

Πίνακας 2. Γενική σύγκριση των ποσοτικών με τις ποιοτικές μεθόδους έρευνας.

(Ίσαρη, Φ.& Πουρκός, Μ.,2015:28).

Στην μελέτη, τώρα, των κοινωνικών αναπαραστάσεων, ο Moscovici, τη δεκαετία του '60, διέκρινε τρία συστήματα επικοινωνίας, με διαφορετικούς σκοπούς (διάδοση, μεταφορά, προπαγάνδα), ενώ συμπέρανε, πως το σύστημα επικοινωνίας τελικά, αντανακλά και εκφράζει τον τύπο των σχέσεων που επικρατεί ανάμεσα στις ομάδες. Έτσι, μια ποσοτική ανάλυση των θεμάτων, δεν είναι αρκετή για να αναδείξει την αναπαράσταση ενός αντικειμένου (Κόλλιας, 2016:277-284).

Η κοινωνική πραγματικότητα είναι μια πολύπλοκη κατασκευή που συγκροτείται από διαφορετικά επίπεδα δομών νοήματος. Άρα, θα πρέπει να προσεγγισθεί ερευνητικά, με τρόπους που συλλαμβάνουν τα πολλαπλά επίπεδα νοήματος και δίνουν έμφαση στον

ενδεχομενικό της χαρακτήρα και την ιστορική (χωρο-χρονική) της πλαισίωση. Η κοινωνική πραγματικότητα παράγεται, αναπαράγεται και μετασχηματίζεται μέσα από και τις κοινωνικές διαδράσεις των δρώντων στην καθημερινότητα υποκειμένων. Άρα, ο κοινωνικός ερευνητής οφείλει να εξετάσει τα ερευνώμενα φαινόμενα και πεδία ξεκινώντας να τα μελετά 'εκ των έσω'.

«Ενδεικτικά πεδία διερεύνησης που μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο διαπραγμάτευσης μιας ποιοτικής μελέτης: Τρόποι ορισμού, ερμηνείας και νοηματοδότησης πτυχών του κοινωνικού κόσμου, Τρόποι βίωσης συγκεκριμένων καταστάσεων και διαδικασιών, Τρόποι δράσης (προσανατολισμοί, κίνητρα, υπολογισμοί, στρατηγικές), Τρόποι συγκρότησης ταυτοτήτων και κατανόησης του εαυτού, Διαντιδράσεις και πρακτικές εντός τυπικών περιστάσεων ή οργανωμένων πλαισίων, Κοινωνικές και πολιτισμικές πρακτικές, Διαδικασίες και κώδικες επικοινωνίας, Τρόποι οικοδόμησης κοινά αποδεκτών παραστάσεων για τον κόσμο ή τα πράγματα. Στυλ / ύφη ζωής, πρότυπα κοινωνικών σχέσεων, Τρόποι οργάνωσης και ρουτίνες της καθημερινής ζωής σε συγκεκριμένους κοινωνικούς χώρους, Συστήματα αξιών, κανόνες, ηθικά πλαίσια που προσιδιάζουν σε ιδιαίτερους κοινωνικούς χώρους, Ατομικές και συλλογικές αφηγήσεις, ιστορίες ζωής, εγγραφές στη συλλογική μνήμη, Κυρίαρχοι λόγοι και αντι-λόγοι» (Τσιώλης, 2014)

Η μέθοδος παραγωγής ποιοτικών δεδομένων για την παρούσα έρευνα, είναι η συλλογή και ανάλυση τεκμηρίων, συγκεκριμένα κινηματογραφικών ταινιών. Επειδή το επιλεγόμενο θέμα είναι η εκπαίδευση, η προσέγγιση θα είναι αυτή της ανάλυσης λόγου, με την ευρεία έννοια, του κινηματογραφικού λόγου, του φιλικού λόγου εν προκειμένω.

Στην ποιοτική προσέγγιση τώρα, μια αποτελεσματική μέθοδος, η θεματική ανάλυση με την οποία αναλύουμε κείμενα με ποιοτική λογική, αλλά και συστηματικό τρόπο, μπορεί να είναι μια ανάλυση αποδεκτή ξεκινώντας με κάποιες αρχικές αποφάσεις: Καταγραφής φανερών και λανθανόντων θεμάτων, επιλογής ερμηνείας του λόγου διαμέσου του κοινωνικού και πολιτισμικού του πλαισίου κλπ, όμως εδώ το θέμα είναι επιλεγμένο εξ αρχής και κυρίως θέλουμε να μην παρακάμψουμε τη γλώσσα του κινηματογράφου.

Η Κριτική Ανάλυση Λόγου, μοιάζει να προσφέρεται για την παρούσα έρευνα, όμως θα εξηγήσω γιατί δεν την επέλεξα τελικά, ή καλύτερα επέλεξα μια κοντινή προσέγγιση που μπορεί να στηρίζει το οπτικοακουστικό υλικό, με μεθοδολογικό τρόπο.

Η Κριτική Ανάλυση Λόγου, από τα μέσα ακόμα της δεκαετίας του '60, προέκυψε σαν ανάγκη ανάλυσης του λόγου σε σχέση με το ρόλο του στην αναπαραγωγή και παραγωγή σχέσεων

εξουσίας στο κοινωνικό, πολιτικό, ιδεολογικό, οικονομικό και πολιτισμικό επίπεδο, με κεντρική μορφή τον Van Dijk, και ένα μεγάλο μέρος του λόγου του να αφορά αναλύσεις λόγου γύρω από τα MME. Οι σχέσεις, θα πει, μεταξύ κοινωνικών ομάδων εκφράζονται, παράγονται και αναπαράγονται μέσα στον καθημερινό λόγο, η οποία αναπαραγωγή ακολουθεί μια πορεία από πάνω προς τα κάτω, από την 'ελίτ' στους πολίτες. Ο λόγος είναι ένα 'σημασιολογικό παγόβουνο', στο οποίο μόνο λίγες σημασίες ξεπροβάλλουν στην επιφάνεια του κειμένου και της ομιλίας, ενώ άλλες παραμένουν σε άρρητο επίπεδο. Το 'θέμα', το 'ζήτημα', η 'οπτική γωνία', η 'επιφανειακή δομή' κατά τον Van Dijk, αποτελούν αντικείμενο μελέτης και δεν είδαμε να προσεγγίζονται από την ποσοτική ανάλυση περιεχομένου. (πχ αναλύσεις λεξιλογίου δεν ασχολούνται με παύσεις, τόνο φωνής, χειρονομίες, εκφράσεις). Ωστόσο, πιστεύει πως η ποιοτική ανάλυση, θα μπορούσε να ποσοτικοποιηθεί μόνο με την έρευνα από πολύ μεγάλες ομάδες ή με τη χρήση υπολογιστών. Η συνεργασία των δύο μεθόδων υποστηρίζεται και από άλλους ερευνητές (Hardy, Harley, Phillips), και αυτό μπορεί να συμβεί κατασκευάζοντας αρχικές κατηγορίες ανάλυσης στα συγκεκριμένα κείμενα. Ο ίδιος βέβαια ο ερευνητής, παίζει ενεργό ρόλο τόσο στη διαμόρφωση του ερμηνευτικού πλαισίου, όσο και στις ερμηνείες που δίνει (Κόλλιας, 2016: 457-476).

Η Κριτική Ανάλυση Λόγου είναι η ερευνητική μέθοδος που χρησιμοποιείται κατεξοχήν για την ανίχνευση της ιδεολογίας, δηλαδή όχι μόνο αυτών που λέγονται σε ένα κείμενο, αλλά και αυτών που έχουν ήδη ειπωθεί αλλού και θεωρούνται δεδομένα. (Fairclough, 1995).

«Κι αυτό γιατί κοινωνικά και πολιτιστικά φαινόμενα ανιχνεύονται στις κειμενικές δομές, έτσι που γίνονται δείκτες της κοινωνικής – πολιτισμικής διαδικασίας, σχέσης και αλλαγής»
(Fairclough, 1995: 4).

Υποστηρίζει δε ότι *«δεν υπάρχει χρήση της γλώσσας που δεν εμπεριέχεται στην κοινωνία, όπως και δεν υπάρχουν σχέσεις μεταξύ γλώσσας και κοινωνίας, που δεν συνειδητοποιούνται μέσω λεκτικής αλληλεπίδρασης»* (Stubbs, 1983: 8).

Σίγουρα, στην παρούσα έρευνα, είναι ζητούμενο η ανίχνευση της λειτουργίας του κειμένου εντός κοινωνικών δομών, όπως και τα συμφραζόμενα του λόγου, ο υπόρρητος λόγος και η διερεύνηση των πολιτικών και οικονομικών πλαισίων εκφοράς του, και η Κριτική Ανάλυση Λόγου μπορεί να ανταποκριθεί σε αυτό το κομμάτι. Εκείνο που μοιάζει μειονέκτημα είναι πως δεν δίνει ένα συγκεκριμένο μεθοδολογικό εργαλείο που να μπορεί να εφαρμοστεί στην ανάλυση οπτικοακουστικού λόγου, όπως αυτός της κινηματογραφικής ταινίας.

Η μεθοδολογία που σκοπεύω να ακολουθήσω στην παρούσα εργασία θα στηριχθεί κατά πολύ στις θέσεις του Foucault περί ανάλυσης λόγου, έτσι όπως περιγράφονται στο *Αρχαιολογία της Γνώσης*, με τη βοήθεια όμως της μεθοδολογικής προσέγγισης που έχει αναπτύξει ο Δοξιάδης στο *Ανάλυση Λόγου*, στηριζόμενος πάντα στο Foucault. Ο Δοξιάδης έχει έξοχα κωδικοποιήσει τις βασικές αρχές της ανάλυσης του Foucault, με τρόπο ώστε να μπορεί να καταγραφεί μέσα από την πολύσημη αφήγηση του κινηματογραφικού έργου, το πλέγμα της ιδεολογίας και των σχέσεων εξουσίας. Στην ίδια μελέτη, έχει αναλύσει τρεις ταινίες μυθοπλασίας στηριζόμενος σε αυτήν την προσέγγιση, με τρόπο που προκαλεί εξαιρετικό ενδιαφέρον.

Οι τέσσερις άξονες της ανάλυσης λόγου, τους οποίους θα εξηγήσω εκτενώς, θα είναι οι εξής:

1. Άξονας αντικειμένων (αναφορικότητα): Διεύρυνση των σχέσεων του λόγου με τα εκτός λόγου.
2. Άξονας τρόπων εκφοράς (υποκειμενικότητα): Διερεύνηση των σχέσεων του λόγου με τον εαυτό του. Διακρίνεται σε δυο σκέλη: Εξωτερικές συνθήκες εκφοράς και Εσωτερικές συνθήκες εκφοράς
3. Άξονας εννοιών (γνώση): Διερεύνηση των σχέσεων του λόγου με άλλους λόγους.
4. Άξονας θεματικών (ιδεολογία): Διερεύνηση των σχέσεων του λόγου με την εξουσία

Οι αντίστοιχοι όροι του Foucault είναι: Αντικείμενα, Τρόποι Εκφοράς (ή Εκφορικές Τροπικότητες), Έννοιες, Θεματικές (ή Στρατηγικές).

Ο κάθε λόγος, μας λέει ο Δοξιάδης, μετά από την εκτενή ανάλυση της Φουκωϊκής προσέγγισης, κατέχει τέσσερις θεμελιακές ιδιότητες: Αναφορικότητα, Υποκειμενικότητα, Γνώση, Ιδεολογία και δίνει ένα εξαιρετικό παράδειγμα με τη χρήση του ιστορικού μυθιστορήματος (Δοξιάδης 2008:172-178).

Θα κάνω μια προσέγγιση σε σχέση με την ανάλυση λόγου, έτσι όπως πρόκειται να την εφαρμόσω στην ανάλυση των ταινιών.

▪ **ΑΞΟΝΑΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ (ΑΝΑΦΟΡΙΚΟΤΗΤΑ)**

Για να είναι ένας λόγος αναφορικός και να μπορεί να θεωρηθεί ως πρακτική λόγου θα πρέπει να αναφέρεται σε κάτι εκτός του εαυτού της. Η πρωταρχική αναφορική λειτουργία είναι η δεικτική (Δοξιάδης, 2008: 153-155). Η απάντηση στην ερώτηση: τι είναι αυτό; Έτσι θεωρείται αυτονόητο πως προϋπάρχει κάποιο υλικό αντικείμενο, το οποίο καταδεικνύουμε. Η αναφορά λοιπόν πρωτογενώς δείχνει σε κάτι εκτός γλώσσας και λόγου, σε μια αναπαράσταση.

Έτσι θα πει ο Δοξιάδης «η εμμονή στη γραφή και στο κείμενο δε στρέφεται εναντίον της ομιλίας, αλλά εναντίον του λόγου» (ο.π). Ο Foucault, λέει ο Δοξιάδης, θα μιλήσει περίπου για μια ενδιάμεση σφαίρα, μεταξύ των καθαυτό υλικών αντικειμένων - 'καθ' αυτό αντικειμενικότητα' - και του λόγου- που αντιστοιχεί σε αυτά, χωρίς να ταυτίζεται με αυτά- που δημιουργείται ακριβώς τη στιγμή της αναφοράς. Αυτή περιγράφεται ως 'καθαυτό αναφορικότητα' για να καταλήξει στον 'καθαυτό λόγο'.

Αν θέλουμε να επικεντρωθούμε στην ταινία, σε αυτόν τον άξονα, θα μιλήσω για όλα εκείνα τα στοιχεία που υπάρχουν αντικειμενικά, έξω από τη μυθοπλασία, δηλαδή τα υλικά αντικείμενα, την υλική πραγματικότητα. Αυτό δε σημαίνει κατ' ανάγκη ότι αυτά είναι και αληθινά, δηλαδή απεικονίζουν την πραγματικότητα. Απλά σημαίνει ότι δεν είναι αντικείμενα φαντασίας. «Είναι η αφήγηση από τη σκοπιά των συνδέσμων της με το εξωτερικό, είτε αυτό είναι η υλική υπόσταση, είτε το πολιτιστικο-ιστορικό υπόβαθρο, είτε άλλοι λόγοι» (Δοξιάδης, 1993:36).

▪ ΑΞΟΝΑΣ ΤΡΟΠΩΝ ΕΚΦΟΡΑΣ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ)

Οι τρεις ιδιότητες που αναφέρθηκαν πιο πάνω, αναφορικότητα, γνώση, ιδεολογία είναι μάλλον εύκολα αποδεκτό, πως δεν υφίστανται εκτός λόγου. Τι συμβαίνει με την υποκειμενικότητα όμως; Δεν βρίσκεται αυτή πίσω από κάθε ανθρώπινη πρακτική; «Ο Foucault όμως θα δεχόταν ότι ακόμα και σε πρακτικές εκτός λόγου η υποκειμενικότητα διαμεσολαβείται διαμέσου του λόγου..... αντιμετωπίζει ως κύριο αντικείμενο της Αρχαιολογικής μεθόδου τους λόγους που συναρθρώνουν ό,τι σκεφτόμαστε, λέμε και πράττουμε [.....]. Για να έχουμε λοιπόν εκφορά, δηλαδή έμπρακτη διαμόρφωση εννοιών, πρέπει να υπάρχει κάποιος που δύναται να εκφέρει, δηλαδή να διαμορφώσει έννοιες και που αυτή τη δυνατότητα την κάνει πράξη.....» (Δοξιάδης, 2008:193-195). Η συγκρότηση του λόγου από το υποκείμενο μπορεί να εξεταστεί ως προς τις εξωτερικές και ως προς τις εσωτερικές συνθήκες.

Οι εξωτερικές συνθήκες αφορούν την προέλευση και την απεύθυνση του λόγου, και βεβαίως συμβάλλουν στη συγκρότηση του υποκειμένου της εκφοράς, αλλά και της πρόσληψης. Ακόμη, οι εξωτερικές συνθήκες περιλαμβάνουν και τη 'συγγραφική λειτουργία' αλλά και την 'κριτική πρόσληψη'. Όσον αφορά στις ταινίες μιλάμε για τις συνθήκες παραγωγής του κειμένου, τους συντελεστές της παραγωγής και το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο αφήγησης.

Οι εσωτερικές συνθήκες τώρα, αφορούν το υποκείμενο το ίδιο και πώς αυτό εμπλέκεται στη μυθοπλασία. Το ζήτημα της υποκειμενικότητας στη μυθοπλασία, «έχει να κάνει με τον τρόπο



αφήγησης: δηλαδή με το πως συγκροτούνται οι υποκειμενικότητες των μυθοπλαστικών χαρακτήρων σε σχέση με το γενικό υποκείμενο της υπό εξέταση αφήγησης» (ο.π: 174).

Διακρίνονται τρεις τύποι αφήγησης: παντογνωστικός, αφηγηματικός, υποκειμενικός.

Εδώ η περιγραφή έχει γίνει από τον Todorov:

«Είτε το εγώ του αφηγητή εμφανίζεται σταθερά μέσω του αυτός του ήρωα (παντογνωστικός τύπος αφήγησης). Εδώ ο λόγος υποσκελίζει την ιστορία.

Είτε το εγώ του αφηγητή εξαλείφεται ολοσχερώς από το αυτός του ήρωα (αφηγηματικός τύπος αφήγησης). Εδώ η ιστορία υποσκελίζει το λόγο.

Η αλλιώς το εγώ του αφηγητή στηρίζεται σε μια σχέση ισότητας με το αυτός του ήρωα. Εδώ ο αφηγητής προσκολλάται σε κάποιον από τους χαρακτήρες και παρακολουθεί τα πάντα μέσα από αυτόν» (Δοξιάδης, 1993: 67).

Είναι σαφές πως ο αφηγητής στον κινηματογράφο δεν είναι πρόσωπο, ως εκ τούτου, η αφήγηση θα διευρυνθεί, έτσι ώστε να περιλαμβάνει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής αφήγησης, αλλά και τα δομικά υλικά της ταινίας όπως έχουν περιγραφεί στο πρώτο μέρος αυτής της εργασίας. Το υποκείμενο της εκφοράς, αυτός που αφηγείται, είναι η 'κάμερα', υποβοηθούμενη από όλες τις τεχνικές κινηματογραφικής αφήγησης (μοντάζ, καδραρίσματα, ήχος, χρόνος, χώρος κλπ). Προφανώς, η συνολική κινηματογραφική αφήγηση τις περισσότερες φορές στις μυθοπλασίες, βρίσκεται κοντά στην ηρωίδα/ήρωα, υποδηλώνοντας ποιος εκφέρει το λόγο.

▪ ΑΞΟΝΑΣ ΕΝΝΟΙΩΝ (ΓΝΩΣΗ)

«Η γνώση ως θεμελιώδης ιδιότητα του κάθε λόγου, αφορά κυρίως τις έννοιες» (Δοξιάδης, 2008:175). Οι έννοιες, σε σχέση με τα αναφερόμενά τους και ξεχωριστές από την αναφορικότητα του πρώτου άξονα. Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου, όπως εκτενώς περιέγραψα στο πρώτο μέρος, δίνει τα εργαλεία για την ερμηνεία του φιλικού λόγου μέσα από το πρίσμα του κοινωνικοιστορικού του πλαισίου.

Η έννοια που αφορά τη συγκεκριμένη μελέτη είναι αυτή της εκπαίδευσης μέσα στην οποία εμπλέκονται επιμέρους ζητήματα και κομβικές έννοιες, όπως αυτές αποτυπώνονται στις ταινίες της περιόδου '47-'67. Είναι προφανές πως η συγκεκριμένη έννοια διαπλέκεται με όψεις και δομές της κοινωνίας της εποχής όπως οικογένεια, κοινωνικές τάξεις, εργασία, κοινωνικές ανισότητες, κοινωνικός αποκλεισμός και κοινωνική κινητικότητα, κυρίαρχες αντιλήψεις, ελευθερία έκφρασης. Οι αφηγήσεις θα αναλυθούν υπό την οπτική των εκπαιδευτικών

στερεοτύπων και πρακτικών της εποχής, πώς αυτά κατασκευάζονται στην ταινία , αν και πώς ταυτίζονται ή όχι τα υποκείμενα με τα κυρίαρχα πρότυπα.

▪ **ΛΕΩΝΑΣ ΘΕΜΑΤΙΚΩΝ (ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ)**

Κατά τον Δοξιάδη, επηρεασμένο ξεκάθαρα από την αλτουσεριανή θεωρία *«Ιδεολογία είναι η αναπαράσταση των κοινωνικών σχέσεων που καθοδηγεί το πράττειν, δηλαδή ο λόγος που ταξινομεί τις κοινωνικές σχέσεις και που- κατά συνέπεια- καθοδηγεί -αναλόγως το πράττειν»* (Δοξιάδης, 2008:182)

Η ιδεολογία είναι θεμελιώδης ιδιότητα του λόγου.

Η ιδεολογία με τον παραπάνω ορισμό, ενέχει ξεκάθαρα έναν αξιολογικό χαρακτήρα κοινωνικών ομάδων και κοινωνικών θεσμών, ενώ δημιουργεί αποτελέσματα εξουσίας.

Με αυτήν την έννοια, η ανίχνευση της ιδεολογίας συνίσταται στην ανίχνευση κάποιων *«θεματικών που αποτελούν εξουσιαστικά διακυβέματα»*, που γύρω από αυτές παίζεται κάποιο παιχνίδι ανταγωνισμού με στόχο την άσκηση εξουσίας, προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση, ή την αντίσταση σε αυτήν (ο.π: 177).

Ο 'λόγος' της ανάλυσης λόγου, θα πει ο Δοξιάδης (ο.π 186) αποφεύγει όσο το δυνατόν να είναι ο ίδιος ταξινομητικός, δηλαδή λόγος που εγκαθιδρύει συνέχεια, ώστε να είναι ο ίδιος πιο αποτελεσματικός. Η ανάλυση λόγου θέλει να καταδείξει το μερικό και το συγκεκριμένο, να σταθεί κριτικά απέναντι στην αναπαράσταση, είτε την καθαρά ιδεολογική -αυτήν που αναπαριστά τις κοινωνικές σχέσεις δηλαδή – είτε τη μη ιδεολογικά ταξινομητική. Από την άλλη, η ανάλυση λόγου δε σκοπεύει να αποκαλύψει τον καθορισμό των ιδεολογιών και των αναπαραστάσεων γενικά από την οικονομία ή κάποια άλλη έξωθεν υλική δύναμη, αλλά να δείξει τις ασυνέχειες και τα όρια που υπάρχουν σ' αυτές.

Έχουν αναπτυχθεί εκτενώς στο πρώτο μέρος της εργασίας αρχές της κοινωνιολογίας του κινηματογράφου, και πώς κάθε κινηματογραφικό έργο συμπυκνώνει νοοτροπίες και πεποιθήσεις της κοινωνίας και της εποχής της.

Όσον αφορά στις ταινίες, οι θεματικές-πάντα σε σχέση με τον κύριο στόχο αυτής της έρευνας- που είναι η εκπαίδευση- θα πρέπει να αναζητηθούν και σε εξω-αφηγηματικά πεδία. Πώς, επί παραδείγματι, δια μέσου της πλοκής και των ανταγωνισμών που προκύπτουν, αλλά και διαμέσου τεχνασμάτων, όπως η σκοπιά αφήγησης, δικαιώνεται ή όχι ένας χαρακτήρας που τοποθετείται ως ιδεολογικά προσκείμενος σε μια συγκεκριμένη πλευρά της αφήγησης.

Πώς αυτές οι ιδεολογίες επιβάλλονται (αν επιβάλλονται) στην κοινωνία. Πώς συγκροτούνται τα υποκείμενα διαμέσου της εκπαιδευτικής διαδικασίας και των δομών της.

Πώς αλληλεπιδρούν με την κυρίαρχη αντίληψη και τις σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται, πώς και αν προκύπτουν κοινωνικές αλλαγές.

2. ΤΟ ΔΕΙΓΜΑ

Το δείγμα για την παρούσα εργασία είναι 9 ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου με θέμα την εκπαίδευση και τις εκπαιδευτικές διαδικασίες στην ελληνική κοινωνία των δεκαετιών '47-'67. Η δειγματοληψία είναι μη τυχαία και το δείγμα στοχευμένο. Μονάδα καταγραφής είναι το θέμα εκπαίδευση.

Η επιλογή του δείγματος ακολουθεί κάποιες βασικές αρχές της κοινωνιολογίας του κινηματογράφου και τις οποίες θα αναλύσω: Κάθε ταινία προφανώς αξίζει να μελετηθεί μόνη της. Στην ελληνική αγορά εκείνη την περίοδο παρουσιάζονται πάρα πολλές ταινίες που προφανώς δεν μπορούμε να τις αναλύσουμε όλες. Έτσι ένα πρώτο βήμα θα ήταν να επιλεγεί ένα έργο που κίνησε την προσοχή όταν εμφανίστηκε, είτε αυτό σημαίνει πολλά εισιτήρια, είτε οξύτητα αντιπαραθέσεων. Επίσης, το δείγμα καλό είναι να είναι κατανοητό με κάποια κανονικότητα σε όλο το χρονικό διάστημα που μιλάμε. Επίσης αν στην εποχή εμφανίζονται ασυνήθιστες μορφές παραγωγής ή γυρισμάτων, καλό είναι να συμπεριληφθούν στο δείγμα, ώστε να φανούν τα περιθώρια δυνατότητας απόκλισης από την κυρίαρχη ματιά.

Η περιοδοποίηση είναι ένα επιπλέον θέμα επιλογής δείγματος ταινιών, πώς διαλέγουμε τη συγκεκριμένη περίοδο. Τρεις μεγάλες περίοδοι αφορούν όλον τον κινηματογράφο και μπορούν να οριστούν ως: η περίοδος του βωβού κινηματογράφου, ο ομιλών πριν την εμφάνιση της τηλεόρασης και η εποχή του οπτικοακουστικού τομέα μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Μια ακόμη διαδεδομένη περιοδοποίηση αφορά την πολιτική ιστορία και τα πολιτικά γεγονότα και έχει το πλεονέκτημα της χρονικής ακρίβειας.

Επίσης θα μπορούσε με επιτυχία να ορίσει κάποιος μια 'πυκνή' λεγόμενη περίοδο, όπου η σχέση ανάμεσα σε έναν τρόπο σύνταξης και ένα σύνολο θεατών είναι πολύ ισχυρή.

Οι ταινίες, επειδή σε αυτές εμπλέκεται ένα ευρύ φάσμα ειδικών, καμία κυβέρνηση δεν είναι σε θέση να ορίσει ολόκληρη τη διαδικασία παραγωγής, ακόμα κι αν ορίσει τους σχολαστικότερους λογοκριτές (Sorlin, 2006 : 275-279).

Γενικά, η περίοδος μελέτης επαφίεται στον ερευνητή και τα χρονολογικά πλαίσια δεν προϋπάρχουν της μελέτης, αλλά απορρέουν από την προβληματική του ερευνητή. Παρόλ' αυτά, η περίοδος μελέτης, για τη συγκεκριμένη έρευνα, ευνοεί τόσο από την πλευρά της πολιτικής ιστορίας, όσο και από την πλευρά της εμπορικότητας και πυκνότητας κινηματογραφικού ύφους και θέασης.



Συνοψίζοντας, ο ερευνητής πρέπει να αναρωτηθεί: Τι είναι αυτό που ψάχνω και που δε θα ήταν αμεσότερα προσβάσιμο σε μια βιβλιοθήκη ή σε ένα αρχείο στην παρούσα κατάσταση της έρευνας;

3. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ

- 1. ΔΙΑΓΩΓΗ...ΜΗΔΕΝ!, 1949



ΣΕΝΑΡΙΟ Δ. ΓΙΑΝΝΟΥΚΑΚΗ
ΕΚΗΡΩΘΕΣΗ Μ. ΓΑΖΙΑΔΗ-Ι. ΦΙΛΙΠΠΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΗ
Ν. ΓΙΑΚΟΒΛΕΦ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΥΠΟΘΕΣΗΣ

Με τη Μπίλιω (Έλλη Λαμπέτη), τελειόφοιτη μαθήτρια κάποιου επαρχιακού γυμνασίου, είναι ερωτευμένος ο Φώτης, καθώς και ο καθηγητής της Πλάτων Παπαδάκης, που εκτός από τις καντάδες του, την τιμωρεί συνεχώς, για να την κρατάει μαζί του στο σχολείο.

Η διευθύντρια του σχολείου, είναι ερωτευμένη με τον Πλάτωνα, και διαδίδει στο χωριό τον έρωτά του για τη Μπήλιω. Ο Πλάτων, τώρα, έχει να αντιμετωπίσει τον Φώτη, τη διευθύντριά του και τον πατέρα της Μπήλιως – που είναι και πρόεδρος της κοινότητας – ο οποίος φροντίζει ώστε να μετατεθεί ο καθηγητής, και στη θέση του να διοριστεί μια καθηγήτρια. Εκείνος, ωστόσο, κατορθώνει να επιστρέψει στο σχολείο μεταμφιεσμένος ως η νέα καθηγήτρια, με σκοπό να απαγάγει την Μπήλιω. Η τελευταία, όμως αρνείται, να τον ακολουθήσει. Στο τέλος, τα πράγματα ξεκαθαρίζουν και η Μπήλιω αρραβωνιάζεται τον Φώτη, ενώ ο Πλάτωνας αναγκάζεται να αποδεχτεί τον έρωτα της διευθύντριας.

1^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Η ταινία ξεκινά με σκηνή στο σχολείο θηλέων σε μικρή επαρχιακή πόλη. Βλέπουμε μία αίθουσα διδασκαλίας και το γραφείο καθηγητών. Είναι σχολείο ημιγυμνάσιο με δυο καθηγητές: τη διευθύντρια και τον καθηγητή Πλάτωνα. Παρακολουθούμε τις συνεχείς φάρσες εκ μέρους των μαθητριών προς την καθηγήτρια και διευθύντρια, αλλά και τραγούδι με κιθάρα και μπρίο από τη Λαμπέτη, εύρημα που συναντάμε πολύ αργότερα στο Σακελλάριο. Οι μαθήτριες φορούν κάτι που μοιάζει με ποδιά, δεν είναι όμως ομοιόμορφο το ντύσιμό τους, ενώ το ωράριο του σχολείου ποτέ δεν τηρείται αυστηρά. Ο καθηγητής Πλάτων Παπαδάκης (Ηλιόπουλος) μπορεί να βάζει αυθαίρετα τιμωρία και να κρατά τις μαθήτριες στο σχολείο και μετά τη λήξη του ωραρίου. Στο σχολείο υπάρχει επιστάτης, ο οποίος φορά καπέλο με το όνομα του σχολείου.

Εκτός από το σχολείο, σκηνές εκτυλίσσονται στο σπίτι του προέδρου και πατέρα της πρωταγωνίστριας Μπήλιως (Έλλη Λαμπέτη), σπίτι που υποδηλώνει ευκατάστατη οικογένεια, πάντα με μέτρο σύγκρισης το υπόλοιπο χωριό (πολλάκις, δε, αναφέρεται η προίκα της κόρης Μπήλιως). Σκηνές από την Αθήνα της εποχής βλέπουμε στη Βουλή, στην οδό Πανεπιστημίου, στο γραφείο του βουλευτή Επαμεινώνδα Ρουσφέτη (με σαφή υπαινιγμό ονόματος). Ο



βουλευτής έχει ακριβό γραφείο, καπνίζει πούρο, έχει ιδιαίτερο γραμματέα, υπηρέτρια (και ερωμένη του), ενώ κάνει καριέρα με ρουσφέτια.

Η νέα καθηγήτρια, που έρχεται στο χωριό (είναι ο Ηλιόπουλος, παριστάνοντας την αδελφή του) είναι ντυμένη μοντέρνα και έντονα βαμμένη.

Επίσης υπάρχουν σκηνές από γνήσιες αγροτικές εργασίες: ο πατέρας-πρόεδρος αρμέγει αγελάδα και ο αγαπημένος της Μπήλιως, Φώτης (Λάμπρος Κωνσταντάρας), καλάρει δίκτυα μαζί με άλλους ψαράδες), ενώ υπάρχει και φαρμακείο στο χωριό.

Παρατηρούμε ακόμη σκηνές από το λόγο του βουλευτή, με έκδηλα τα γνωστά στοιχεία παροχολογίας και υποσχεσιολογίας, που προσάπτονται στα πολιτικά πρόσωπα. Σύσσωμη η κοινότητα παρακολουθεί, ενώ ο πρόεδρος έχει στήσει φιέστα που τη χαλάει ο φαρμακοποιός Τσιρώτος, ο οποίος είναι και ο αρχηγός της αντιπολίτευσης στο χωριό. Ενδιαφέρον πολιτιστικό έχουν οι αφίσες των αντιπάλων.

Παρατηρούμε τον πρόεδρο της κοινότητας να έχει λόγο για την μετακίνηση του καθηγητή με διαρκείς πιέσεις προς το βουλευτή, ενώ κυρίαρχο ρόλο παίζει το αξίωμα του βουλευτή στο διορισμό. Ο καθηγητής έχει αδελφή, επίσης δασκάλα και αδιόριστη χρόνια.

Ο διορισμός της έρχεται ονομαστικά στο σπίτι της, με το όνομα του σχολείου και της κοινότητας που διορίζεται. Διαβάζουν από την επιστολή:

«[...]Εις το μονοτάξιον ημιγυμνάσιον θηλέων κοινότητος Κοντοσκάλι»

Χαρακτηριστικά λέει η τελευταία:

Δασκάλα: *«Αχ, τι χαρά! Να διοριστώ ύστερα από τόσα χρόνια»*

Έχει ενδιαφέρον ότι ο χρόνος της φιλικής αφήγησης δεν συμπίπτει με τη χρονολογία που γυρίστηκε η ταινία. Η ταινία προβλήθηκε το 1949.

Ημιγυμνάσια λειτουργούσαν ήδη στη χώρα από την προηγούμενη νομοθετική μεταρρύθμιση του 1913 (νομοσχέδια που τελικά δεν ψηφίστηκαν, αλλά οδήγησαν σε μια σειρά μεγάλων αλλαγών) του Τσιριμώκου. Με τη νομοθετική μεταρρύθμιση του 1929, του Γόντικα, (Ν. 4373/13 Αυγούστου 1929 «Περί διαρρυθμίσεως των σχολείων της μέσης εκπαίδευσσεως», Φ.Ε.Κ. 297, 20) και τα άρθρα 19,20,21, καταργούνται σταδιακά τα διτάξια ημιγυμνάσια σχολεία και απαγορεύεται η προσθήκη τάξεων. Η κατάργηση σταδιακά έφτασε μέχρι το '32-'33, σε κάποιες επαρχιακές πόλεις και μέχρι το 1939. Επίσης ο νόμος όριζε δύο δευτεροβάθμιους καθηγητές, έναν φιλόλογο ως διευθυντή και έναν φυσικό ή μαθηματικό.

Άρθρον 19.

Ἀπὸ τῆς ἐνάρξεως τοῦ σχολικοῦ ἔτους 1929—1930 καταργοῦνται τὰ Ἑλληνικὰ Σχολεῖα ἢ Ἡμιγυμνάσια τῶν πόλεων, ἐν αἷς λειτουργεῖ Γυμνάσιον ἢ Πρακτικὸν Λύκειον. Ὁμοίως δύνανται νὰ καταργηθῶσι, προτάσει τοῦ Ἐπιτελ. Συμβουλίου, καὶ Ἑλληνικὰ Σχολεῖα ἢ Ἡμιγυμνάσια τῶν Νέων Χωρῶν καὶ ἐν αἷς πόλεσι δὲν λειτουργοῦν Γυμνάσια ἢ Πρακτικὰ Λύκεια, ἐφ' ὅσον ὁ ἀριθμὸς τῶν κατὰ τὸ παρὸν σχολικὸν ἔτος ἐγγεγραμμένων μαθητῶν δὲν ὑπερβαίνει τοὺς πενήκοντα.

Ἄρθρον 20.

1. Τὰ Ἑλληνικὰ Σχολεῖα ἢ Ἡμιγυμνάσια τῶν κομποπόλεων, ἐν αἷς δὲν λειτουργεῖ Γυμνάσιον ἢ Πρακτικὸν Λύκειον, διατηρούμενα προσωρινῶς μετατρέπονται εἰς διτάξια Ἡμιγυμνάσια ἔχοντα τὸ αὐτὸ πρόγραμμα τῶν δύο κατωτέρων τάξεων τοῦ ἐξατάξιου Γυμνασίου.
2. Ἡμιγυμνάσια ἔχοντα ἀριθμὸν ἐξετασθέντων μαθητῶν καὶ ἐν ταῖς δύο τάξεσιν ἐπὶ δύο συνεχῆ ἔτη μικρότερον τῶν τεσσαράκοντα (40) καταργοῦνται.
3. Ἀπαγορεύεται ἡ προσθήκη τάξεων εἰς τὰ διτάξια ταῦτα Ἡμιγυμνάσια.
4. Μαθηταὶ τῶν Ἡμιγυμνασίων τούτων προαγόμενοι ἢ ἀπολυόμενοι, ἔνα ἐγγραφοῦσιν εἰς τάξιν ἀντίστοιχον τοῦ ἐξατάξιου Γυμνασίου ἢ Πρακτικοῦ Λυκείου ὑποβάλλονται εἰς ἐξέτασιν ἐξέτασιν.

1. Τὸ διδακτικὸν προσωπικὸν τῶν διτάξιων Ἡμιγυμνασίων ἀποτελεῖται ἐκ δύο δευτεροβάθμιων καθηγητῶν, ἐνδὲς φιλολόγου ὡς διευθυντοῦ καὶ ἐνδὲς φυσικοῦ ἢ μαθηματικοῦ. Ἐν ἐλλείψει φιλολόγου δύνανται νὰ τοποθετῶνται πτυχιούχοι τῆς Θεολογίας ἢ διδάσκαλοι τῶν θεωρητικῶν μαθημάτων.
2. Τὴν διεύθυνσιν ἐλλείψει πτυχιούγου φιλολόγου ἔχει πτυχιούχος τοῦ Πανεπιστημίου. Ἐν ἐλλείψει τισούτου ὁ διευθυντὴς ὀρίζεται ὑπὸ τοῦ Γενικοῦ Ἐπιθεωρητοῦ.
3. Τὸ ὑπηρετικὸν προσωπικὸν τῶν Ἡμιγυμνασίων ἀποτελεῖται ἐξ ἐνδὲς ὑπηρετοῦ ἢ ὑπηρετρίως.

Ἡ γυναικεῖα ἐκπαίδευση ἀναβαθμίστηκε μετὰ τὴν ἰδρυση Ἀστικῶν σχολείων καὶ κρατικῶν Διδασκαλείων θηλέων το 1914, Ἑλληνικῶν σχολείων καὶ Γυμνασίων θηλέων το 1917 καὶ τὴν νομοθετικὴν κατοχύρωσιν «Πρακτικῶν Σχολῶν θηλέων» το 1918 (Ζιώγου-Καραστεργίου, 2006:158)

Μετὰ τὴν μεταρρύθμισιν καθιερώνεται ἡ ἐξάχρονη υποχρεωτικὴ φοίτησις ἐν μικτῶν Δημοτικῶν σχολείων καὶ ἡ ισότιμη καὶ ὁμοίμορφη δευτεροβάθμια ἐκπαίδευσις γιὰ τοὺς μαθητὰς καὶ τὰς μαθήτριες, μετὰ τὴν λειτουργίαν Γυμνασίων ἀρρένων καὶ θηλέων ἐν πόλεσιν

και μικτών στις επαρχίες (σε περιοχές που αδυνατούσαν να ιδρύσουν και να συντηρήσουν δεύτερο σχολείο). Στο πρόγραμμα των μαθημάτων η μόνη διαφοροποίηση είχε σχέση με τη διδασκαλία των Οικοκυρικών για τις μαθήτριες και το χωρισμό των δύο φύλων στο μάθημα της Φυσικής Αγωγής, στην περίπτωση που το σχολείο ήταν μικτό (Ζιώγου-Καραστεργίου, 1999:198)

Γενικά η περίοδος 1913-1929 ήταν ιδιαίτερα κρίσιμη για την εκπαίδευση των γυναικών και τα νομοσχέδια αυτής της περιόδου αποτελούν σταθμούς στην ιστορία της χώρας. Η περίοδος χαρακτηρίζεται από έντονο προβληματισμό ως προς την παιδαγωγική θεωρία στα πλαίσια του Εκπαιδευτικού Δημοτικισμού, τη Νέα Αγωγή. Επίσης οι παρεμβάσεις των γυναικών στα εκπαιδευτικά δρώμενα προωθούν αισθητά τα σχετικά θέματα (Δαλακούρα, 2015:132).

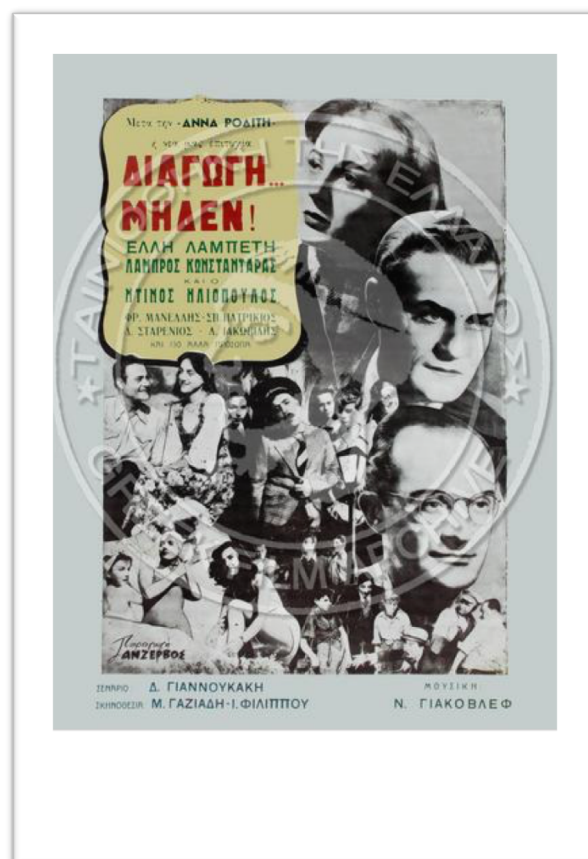
Η ταινία δε θίγει τίποτε από αυτά, σε μια προσπάθεια μάλλον, να ελαφρύνει το μετεμφυλιακό κλίμα και να μην επιφορτίσει με πρόσθετους προβληματισμούς. Ακόμη και η επιλογή όμως του θέματος 'σχολείο', έχει από μόνη της ενδιαφέρον. Θα λέγαμε ότι και ο τίτλος με τον οποίο επανακυκλοφόρησε η ταινία (Σκάνδαλα στο Παρθεναγωγείο), περιγράφει μια προγενέστερη εποχή, των αρχών ίσως του αιώνα, ή του μεσοπολέμου, χωρίς σαφή προσδιορισμό.

ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Συντελεστές

Αφίσα

Σκηνοθεσία	Γιάννης Φιλίππου Μιχάλης Γαζιάδης
Παραγωγή	Ανζερβός
Σενάριο	Δημήτρης Γιαννουκάκης
Πρωταγωνιστές	Έλλη Λαμπέτη Λάμπρος Κωνσταντάρας Ντίνος Ηλιόπουλος Φραγκίσκος Μανέλλης Λέλα Πατρικίου Σπύρος Πατρίκιος
Μουσική	Νίκου Γιάκοβλεφ
Τραγούδι	Στίχοι: Κώστας Νικολαΐδης Ρέτη Ταμπακοπούλου
Φωτογραφία	Μιχάλης Γαζιάδης
Σκηνογραφία	Κώστας Νικολαΐδης
Εταιρεία παραγωγής	Ανζερβός
Πρώτη προβολή	7 Μαρτίου 1949
Διάρκεια	90'
Προέλευση	Ελλάδα
Γλώσσα	Ελληνική



Το *Διαγωγή... Μηδέν!* Προβλήθηκε το 1949. Έκοψε 67.043 και ήρθε τέταρτη από τις 8 ταινίες της χρονιάς. Μεταγενέστερα κυκλοφόρησε και με τον τίτλο «Σκάνδαλα στο Παρθεναγωγείο».

ΕΣΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Η συγκεκριμένη ταινία είναι μια ρομαντική κωμωδία με στοιχεία και φαρσοκωμωδίας.

Για τη φαρσοκωμωδία, *«οι καταστάσεις που διακωμωδούνται είναι οι αντιθέσεις που γεννιούνται ανάμεσα στις παλιότερες ηθικο-εθιμικές παραδόσεις και στις καινούριες κοινωνικές σχέσεις που δημιουργούνται μέσα στις ελληνικές πόλεις, τείνοντας να ρίξουν σε αχρηστία τις παλιές σχέσεις και αξίες συγγένειας, φιλίας, γειτονίας, αλληλεγγύης, εμπορικής και επαγγελματικής πίστης, καταγωγής, κοινωνικής θέσης, κοινωνικού κύρους, σχέσης του ατόμου και των ομάδων με την εξουσία»*(Ζάχος-Παπαζαχαρίου,68).

Το είδος αυτό επιτρέπει, πολλαπλώς, να αλλάζει η σκοπιά της αφήγησης

Πάντως, στη συγκεκριμένη ταινία, μοιάζει να είναι πιο κοντά στον καθηγητή Πλάτωνα, αφού παρακολουθούμε κυρίως τις δικές του επινοήσεις, παρεξηγήσεις και διαπλοκές για να επιτύχει το σκοπό του, που είναι η κατάκτηση της Μπήλιως. Συγκροτείται ως φαιδρό μάλλον πρόσωπο, παρεκκλίνοντας από τις ηθικές αρχές που απαιτεί η θέση του, μπροστά στο πάθος του για τη μαθήτριά. Προκλητικά τιμωρεί τη Μπήλιω κάθε μέρα, και την κρατά σχολείο, ώστε να μένει μόνος μαζί της, δίνοντας όμως και το στίγμα μιας τιμωρητικής αντίληψης για την εκπαίδευση. Ένας πρόσθετος λόγος που ο καθηγητής δε χαίρει εκτίμησης και δεν μπορεί να σταθεί αυτοδύναμα στην κοινότητα, υπονοείται στην ταινία πως είναι και ο τρόπος διορισμού του από το βουλευτή, διαμέσου πάντα του κομματάρχη προέδρου. Ο δάσκαλος παρουσιάζεται αδύναμος σωματικά, λιποβαρής και δεν μπορεί να αντισταθεί στο παλληκάρι ψαρά- Φώτη που παρουσιάζεται θηριώδης, και τον ενσαρκώνει ο γόης της εποχής Κωνσταντάρας.

Η Μπήλιω, δομείται με τα χαρακτηριστικά της νέας γυναίκας με μόνο της ενδιαφέρον να παντρευτεί και να κάνει οικογένεια με το Φώτη (παλληκάρι του χωριού). Η έννοια του σχολείου είναι απαξιωμένη και δε βλέπει σ' αυτό κανένα σκοπό. Το τραγούδι που επιλέγουν να πουν οι μαθήτρες, δια στόματος Μπήλιως, περιγράφει με κωμικό τρόπο τη ματαιότητα του σχολείου, ενόψει του επικείμενου γάμου τους με τον αγαπημένο τους. Η Μπήλιω παρουσιάζεται άμοιρη ευθυνών και έρμαιο στα χέρια του Πλάτωνα στη συγκεκριμένη περίπτωση, γεγονός όμως που δεν ισχύει για τη σχέση της με το Φώτη, την οποία και θέλει να επιβάλλει στην οικογένειά της.

Ενδιαφέρον έχει το πρότυπο της γυναίκας διευθύντριας. Είναι χωρίς οικογένεια, συντηρητική, με απώτερο σκοπό, και αυτή, το γάμο με τον καθηγητή Πλάτωνα. Παρουσιάζεται ως

καλοσυνάτη «γεροντοκόρη», με ελάχιστη όρεξη για μάθημα, αφού μετά από κάθε φάρσα νοιώθει εξαντλημένη, γράφει 'διαγωγή μηδέν' στον πίνακα και φεύγει.

Νοιώθει, συχνά, πολύ ταραγμένη, ώστε να χάνει μάθημα (έτσι τη συγκροτεί η κάμερα), ενώ δεν τιμωρεί ποτέ, σε αντίθεση με τον Πλάτωνα. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή όπου η καθηγήτρια γελάει έξω από την πόρτα της αίθουσας από την οποία ακούγεται το τραγούδι των μαθητριών.

Βέβαια, εδώ, μπορούμε να πούμε πως η διευθύντρια, από τη μια μεριά, είναι πιο κοντά στην εκπαιδευτική αντίληψη του '13-'29, που περιγράφηκε πιο πάνω. Από την άλλη όμως, ανταποκρίνεται σε παλαιότερο τύπο γυναίκας εκπαιδευτικού. Τα παρακάτω, που αφορούν στα τέλη 19ου και τις αρχές του 20ου, δίνουν μια εικόνα, αλλά ερμηνεύουν και εν μέρει τις επιθέσεις στη νέα εκπαιδευτικό (και εμφανώς πολύ πιο μοντέρνας εμφάνισης):

«Με το Γυναικείο αυστηρό ενδυματολογικό κώδικα, κάποιος εμφανής καλλωπισμός, το απλό στοιχείο της νεότητας ή της φυσικής ομορφιάς καθιστούν τη δασκάλα αντικείμενο επικρίσεων και επιθέσεων ' Δεν έχει το δικαίωμα να είναι ωραία και δεν έχει συχνά την άδεια να νέα να είναι εύθυμος και ζωντάνια..... Για να επιβιώσει πρέπει να είναι ασχημούλα, σχολαστική, κατηφής, περιορισμένη, μονότονος, όχι πολύ νέα, δια να είναι ήσυχος' σημειώνει η Γεωργιάδου συνεργάτης της Εφημερίδας των Κυριών, και δασκάλα» (Δαλακούρα, 2015: 249).

Είναι σαφής η ομοιότητα που έχει επιλέξει ο σκηνοθέτης να προβάλλει.

Η διευθύντρια, παρότι θεσμικά υπερέχει του Πλάτωνα, παρουσιάζεται να μην μπορεί να ασκήσει με κανέναν τρόπο το ρόλο της, να επιβληθεί στον τελευταίο ή στις μαθήτριες, ενώ όταν πρέπει να το κάνει καταφεύγει στο κουτσομπολιό, διαβάλλοντας στο χωριό τον καθηγητή, υποκινούμενη από τη ζήλεια της και καταφεύγοντας σε τρόπους που θα μπορούσε να αποφύγει, υποβαθμίζοντας τελικά τη θέση της.

Φαίνεται πως το κοινό δεν είναι σε θέση ακόμη να δεχτεί μια διαφορετική εικόνα, επιβολής γυναίκα πάνω σε άντρα, ακόμη κι αν αυτός έχει προβληματική συμπεριφορά.

Η νέα δασκάλα αρκετά δυναμική (σκηνή στο λεωφορείο που αντιδρά στο προκλητικό φλερτ του βουλευτή), παρουσιάζεται σε δεινή θέση μπροστά στις ορέξεις του προέδρου, ο οποίος θεωρεί αυτονόητο ότι αυτή θέλει να ξαναπαντρευτεί.

Πρόεδρος: « Θα παραιτηθείς από το δασκαλίκι[...] και θα με παντρευτείς[...] που θα βρεις καλύτερη τύχη;»

Εμφανίζεται να κάνει παρέα με τις μαθήτριες-βέβαια με απώτερο σκοπό να απομονώσει τη Μπήλιω- όμως δείχνει πρόθεση επικοινωνίας με τα νέα κορίτσια, προβάλλοντας ίσως, ακροθιγώς, μια νέα αντίληψη.

3^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Η ταινία χρονικά τοποθετείται, όπως μάλλον αποδεικνύεται, στο μεσοπόλεμο ή και πριν, και όχι στο έτος 1949 που προβλήθηκε. Όλη η πλοκή κινείται γύρω από την αποπομπή και αντίστοιχα το διορισμό εκπαιδευτικού στο σχολείο της κοινότητας. Επιστρατεύονται πρόεδροι και βουλευτές και ανάγεται σε μείζον θέμα. Αυτό από μόνο του, δίνει σίγουρα ένα στίγμα για την αξία που έδινε η ελληνική επαρχία στο σχολείο. Μέσα από την ταινία είναι ολοφάνερο το ενδιαφέρον τον γονιών για τη μόρφωση των κοριτσιών, οι οποίοι παρακολουθούν και εμπιστεύονται γενικά το δάσκαλο.

Σκηνή στο καφενείο:

-«Δε μου λες κυρ Στέλιο, το κορίτσι σου πάει σχολείο;»

-«Και βέβαια πάει. Να μη μάθει γράμματα;»

-«Αυτός»(δείχνει το βαλέ της τράπουλας) «είναι ο δάσκαλος του σχολείου μας, ο Πλάτωνας κι αυτές»(δείχνει τις ντάμες) «τα κορίτσια μας που εμπιστευόμαστε να μάθει γράμματα...»

Έτσι λοιπόν ο δάσκαλος δομείται απέναντι στην κυρίαρχη απαίτηση με τη συμπεριφορά του και γι' αυτό εκδιώκεται από όλο το χωριό.

Προσδοκίες όμως για την εκπαίδευση των γυναικών, στο συγκεκριμένο αφήγημα, δε φαίνεται να έχουν οι ίδιοι οι δάσκαλοι, σχήμα οξύμωρο.

Από την άλλη μεριά ο πρόεδρος ασκεί όλη την εξουσία και επιρροή του, ώστε να έρθει γρήγορα αντικαταστάτης και δη γυναίκα.

Λέει για το βουλευτή:

Πρόεδρος: *« Κοτάει να μη στείλει; (δασκάλα)[...]Μα δε θα δει βουλευτικί αλλιώς. Έννοια σου και ξέρει καλά αυτά τα πράγματα αυτός»*

Η γυναίκα-διευθύντρια, με κανέναν τρόπο δε φαίνεται να ορίζει τη θέση της και το γιατί ο σκηνοθέτης όρισε γυναίκα σε αυτήν τη θέση είναι μάλλον σκηνοθετικό τέχνασμα για την οικονομία της πλοκής. Ο άντρας καθηγητής ξεσηκώνει το χωριό με τη συμπεριφορά του, αλλά στο κομμάτι σχολική πειθαρχία, οι μαθήτριες παρουσιάζονται να μην τον ενοχλούν ή να του εναντιώνονται. Επίσης, οι εκπαιδευτικοί εδώ παρουσιάζονται έρμαιοι στα χέρια των εκάστοτε

προέδρων και βουλευτών, αργούν πολύ να διοριστούν και μετατίθενται συχνά, χωρίς να μπορούν να ορθώσουν λόγο με κανέναν τρόπο, αφού έχουν δεχθεί να συμμετέχουν στη διαδικασία του ρουσφετιού.

Τα σχολεία της επαρχίας υπολειπονται, με έλλειψη προσωπικού, ενώ οι προσλήψεις είναι σαφές ότι δε γίνονται αξιοκρατικά. Στην ταινία, το σχολείο μοιάζει να δουλεύει με τον αυτόματο πιλότο, χωρίς καμία άλλη αναφορά στις διαδικασίες του.

Ως προς το θέμα της αδιοριστίας των εκπαιδευτικών, τα γεγονότα της ταινίας μοιάζουν να συμπίπτουν με το Μεσοπόλεμο.

Είναι χαρακτηριστικά κείμενα της εποχής από εκπαιδευτικούς, που καυτηριάζουν το πρόβλημα της αδιοριστίας των εκπαιδευτικών, όταν μάλιστα αναφέρεται ότι από τα σχολεία λείπουν, σύμφωνα με τον αριθμό των μαθητών, σχεδόν 10000 εκπαιδευτικοί, ενώ υπάρχουν ως το 1930, 36 είδη δασκάλων, τα 26 δάσκαλοι χωρίς προσόντα, είτε με απολυτήριο δημοτικού, είτε δάσκαλοι με διαβεβαίωση δυο μαρτύρων. Ειδικά μετά τη μικρασιατική καταστροφή, που το πρόβλημα οξύνθηκε, αρκούσε κάποιος να μπορεί να πιστοποιήσει με δύο μάρτυρες ότι είχε εμπειρία από σχολείο. Εμφανίστηκαν έμποροι και παντοπώλες, οι περίφημοι δάσκαλοι των 'δύο μαρτύρων'. Από την άλλη υπάρχουν 2000 αδιόριστοι εκπαιδευτικοί κατά το Μεσοπόλεμο. Είναι φανερό πως με αυτόν τον τρόπο το ρουσφέτι αναδεικνύεται σε πάγια πρακτική διορισμού.

(http://criticeduc.blogspot.com/2017/08/blog-post_24.html)

Φαίνεται, όμως, ότι και για την καριέρα του βουλευτή, είναι πολύ σημαντικό να έχει η περιφέρειά του το σχολείο θηλέων στελεχωμένο, αναδεικνύοντας έτσι και μια γενικότερη κοινωνική απαίτηση.

«Οι αλλαγές που συντελούνται στην εκπαίδευση, στην κοινωνική δραστηριοποίηση και στη θέση των γυναικών κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου και της Μεταπολίτευσης συνδέονται άμεσα με τους έντονους μετασχηματισμούς της ελληνικής κοινωνίας (μετανάστευση, εξαστισμός και εκβιομηχάνιση, έλευση προσφύγων, εμφύλιος, μεταπολεμική περίοδος κ.ά.). Οι αλλαγές αυτές είναι ορατές αφενός στο περιεχόμενο του λόγου και στις μορφές δράσης των γυναικών και αφετέρου στις μεταρρυθμίσεις στα εξωτερικά και στα εσωτερικά χαρακτηριστικά της γυναικείας εκπαίδευσης [...]. Η εκπαίδευση, στο πλαίσιο της εθνικής κατάπτωσης, είχε να παίζει σημαντικό ρόλο με τη μόρφωση των νέων ανθρώπων και έτσι η φιλελεύθερη παράταξη αναλαμβάνει τη σκυτάλη να επιδιώξει, παράλληλα με μια νέα προοπτική για την πολιτική, και τη βαθειά μεταρρύθμιση της εκπαίδευσης. Ο Εκπαιδευτικός Δημοτικισμός απηχούσε αυτήν ακριβώς την

αντίληψη και τη βούληση για μια νέα εκπαιδευτική πραγματικότητα, και η εκπαιδευτική πολιτική των φιλελευθέρων υιοθέτησε τα αιτήματα του Εκπαιδευτικού Δημοτικισμού και στήριξε σε αυτές τις εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις από το 1913 έως το 1930. Στο ευρύτερο πολιτικο-κοινωνικό και οικονομικό πεδίο, το κίνημα στο Γουδί, η αλλαγή της πολιτικής κατεύθυνσης, οι Βαλκανικοί και ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος στη συνέχεια, η ένταξη των νέων χωρών και η διεύρυνση του ελληνικού κράτους, τα προσφυγικά ρεύματα που αυξάνονται συνεχώς έως το 1922 και οι οικονομικές συνθήκες που δημιουργούν είναι παράγοντες καθοριστικοί για τα ζητήματα των γυναικών τόσο στο θέμα της εκπαίδευσης όσο και στο θέμα της εργασίας και της κοινωνικής θέσης» (Δαλακούρα, 2015: 120-122).

Σκηνοθετικό εύρημα, το γράμμα του προέδρου προς το βουλευτή: Η κάμερα εστιάζει και αφήνει πραγματικό χρόνο για να διαβαστεί από το κοινό της ταινίας. Στο γράμμα περιγράφεται η αξίωση για αποπομπή του Πλάτωνα. Δεν είναι συχνό το παραπάνω εύρημα, και ίσως δείχνει την πρόθεση του σκηνοθέτη να ανάγει σε αληθοφανές γεγονός την ύπαρξη αυτής της επιστολής, θέλοντας μάλλον να υπερτονίσει τη διαπλοκή και την πολιτική συναλλαγή.

Λέει στον ιδιαίτερό του:

Βουλευτής: *«Να φροντίσει αμέσως το Υπουργείο Παιδείας να στείλει δασκάλα»*

Και στη συνέχεια στο λόγο του:

Βουλευτής: *«Μου ζητήσατε να σας διορίσω διδασκάλισσα. Εφρόντισα αμέσως και ο διορισμός της υπεγράφη. Οσονούπω αφικνείται εις την έδρα της»*

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η περσόνα του βουλευτή, ο οποίος εκθέτει θέματα που αφορούν τους πτυχιούχους πανεπιστημίου, αλλά και 'δικαιώνουν' τις συμπεριφορές του:

Βουλευτής: *«Τι κέρδισα εγώ που στραβώθηκα στο διάβασμα και πήρα το δίπλωμά μου με άριστα; Στην αρχή έχανα τις δίκες και τις κέρδιζαν αυτοί που πήραν το δίπλωμά τους με μέσα.... Απένταρος πήγα στο χωριό... Έδινα υποσχέσεις και έλεγα ψευτιές. Αποτέλεσμα; Βγήκα βουλευτής!»*

Από τη μια γίνεται νύξη για το μη αδιάβλητο του Πανεπιστημίου, όμως δεν αρκεί, ακόμα κι αν κάποιος είναι άριστος, αν δεν έχει «μέσον». Δεν μπορεί ούτε το επάγγελμά του να ασκήσει, ανεμπόδιστος από τα διαπλεκόμενα συμφέροντα.

Από την άλλη το πτυχίο δίνει πλεονέκτημα στην πολιτική καριέρα, είναι ένα όχημα αναρρίχησης, όμως μέσω της οδού της εξαπάτησης και του πολιτικού ψεύδους.

Η ταινία σφύζει από το πολιτικό παρασκήνιο και τη διαφθορά στην πολιτική ζωή του τόπου. Το αξίωμα του βουλευτή, γίνεται όχημα για την επίτευξη μικροκομματικών απαιτήσεων και συναλλαγών, ενώ η αντιπολίτευση υπονομεύει σταθερά την κρατούσα κατάσταση. Το σύστημα είναι πελατειακό και η επίδειξη εξουσίας ολοφάνερη: Αμφότεροι θεωρούν ότι επικρατούν στους άλλους.

«Στην προβιομηχανική Ελλάδα του 19ου αιώνα[...] τα κόμματα σε όλη την περίοδο του παλαιοκομματισμού διατήρησαν τα πελατειακά/ρουσφετολογικά χαρακτηριστικά τους. Στον Μεσοπόλεμο, ο Βενιζέλος προσπάθησε να «εκσυγχρονίσει» το κόμμα του, αλλά η αντίδραση των βενιζελικών «βαρόνων» που ήλεγχαν τα τοπικά πελατειακά δίκτυα οδήγησε σε πλήρη αποτυχία του εγχειρήματος. Τα ελληνικά πολιτικά κόμματα διατήρησαν τον επιμεριστικό, πελατειακό χαρακτήρα τους ως τη δικτατορία των συνταγματαρχών» (Νίκος Μουζέλης, <https://www.tovima.gr/2008/11/25/opinions/roy-ofeiletai-i-diafthora/>)

Ο πρόεδρος του χωριού, μετέχει της εξουσίας, ζητώντας την ατιμωρησία της κόρης του και χειραγωγώντας το βουλευτή μέσω των ψήφων που τον ακολουθούν.

Μας πληροφορεί ότι η κόρη του δεν μπορεί να μπαίνει τιμωρία, σαν κόρη προέδρου, ανεξαρτήτως της επίδοσής της:

-Υπηρέτρια: *«Αφού δεν διαβάζει»*

-Πρόεδρος: *« Διαβάζει, δε διαβάζει»*

Η

Πρόεδρος στη δασκάλα: *« Έχουμε το βουλευτή μας που κάνει ό,τι θέλουμε»*

Η, στο γραφείο του βουλευτή, στην ερώτηση γιατί δεν κοιτάει ποιος έχει δίκιο, ο βουλευτής απαντά:

Βουλευτής: *«Τσιρώτος ψήφοι 132... Πρόεδρος Φουντούκας ψήφοι 298....*

Δικαστήριο είμαστε για να αποδώσουμε δικαιοσύνη ή κάνουμε πολιτική;Στην πολιτική το δίκιο είναι αυτό που φέρνει τα περισσότερα κουκιά.»

Ο πρόεδρος, προβάλλει την ηθική τάξη, και χειραγωγεί τους ψηφοφόρους του, πάντα με όχημα το θέμα σχολείο και δάσκαλος, που όπως φαίνεται, μάλλον πονάει τον τόπο.

Συγκρουσιακός λόγος εμφανίζεται επίσης, και μάλιστα με χρήση βίας, μεταξύ Φώτη και Πλάτωνα. Ο δάσκαλος, αδύναμος σωματικά και λιποβαρής, όπως περιγράψαμε, απέναντι στον

ρωμαλέο Φώτη, τρώει ξύλο, χωρίς να μπορεί να αντισταθεί. Έτσι έμμεσα, ο Φώτης αντιτάσσει τη μορφωτική του υστέρηση με την τιμιότητα, ρώμη, εργατικότητα και «αντρισμό», ενώ στο τέλος κερδίζει το κορίτσι. Τα λαϊκά στρώματα, παίρνουν το λόγο και δικαιώνονται μέσα από την επικράτηση του Φώτη, έναντι του καθηγητή.

Οι κυριαρχημένοι χορηγούν στον εαυτό τους τη δύναμη, νοούμενη ως εργασιακή δύναμη και δύναμη μάζας, φυσική δύναμη αλλά και ηθικό σθένος, θάρρος, ανδρισμό, έναντι των κυρίαρχων. (Bourdieu, 2015:508)

Θα έλεγε κανείς ότι ο φιλικός λόγος δομείται και γύρω από την πατριαρχική αφήγηση διαμέσου της πολιτικής εξουσίας (βουλευτής, πρόεδρος), αλλά και του αντρικού στερεότυπου άντρας-παλικάρι (Φώτης), ενώ οι γυναίκες είναι σχεδόν ανύπαρκτες: Η νέα δασκάλα καρικατούρα, η διευθύντρια ανυπόστατη.

Τέλος, χαρακτηριστική είναι η παράσταση σύσσωμου του σχολείου θηλέων, στη φιέστα για το βουλευτή Ρουσφέτη, με βήμα μάλιστα παρέλασης, ενώ τις οδηγεί η δασκάλα-διευθύντρια, ανάγοντας έτσι ένα πολιτικό γεγονός σε υπόθεση και του σχολείου.

«Η εκπαίδευση, ως ιδεολογικό κρατικό εργαλείο, φροντίζει, ύπουλα, να εξασφαλίσει τη διαίωνιση της κυρίαρχης ιδεολογίας απασχολώντας τους εμπλεκόμενους σε ιδεολογικά καθορισμένες πρακτικές» (Νικολακάκη, 2011:51).

Το σχολείο, η εκπαίδευση γίνεται υποχείριο των πολιτικάντηδων, χρησιμοποιείται στα πολιτικά πάρε-δώσε και, έμμεσα, του ζητείται να στηρίζει την κρατούσα κατάσταση.

Όμως «...η κυρίαρχη ηθικολογική και εθνικιστική ιδεολογία, που προβαλλόταν ως το πρότυπο για τη διαπαιδαγώγηση της νέας γενιάς, βρισκόταν σε απόλυτη αντίθεση με τις ανάγκες εκείνων των κοινωνικών στρωμάτων τα οποία επιθυμούσαν να βρουν μια νέα θέση και μια νέα ταυτότητα στην εποχή της εκβιομηχάνισης και της αστικοποίησης στην οποία προσπαθούσε να εισέλθει η χώρα...» (Καρακατσάνη&Νικολοπούλου,2017).

- 2. ΠΙΚΡΟ ΨΩΜΙ, 1951



ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΥΠΟΘΕΣΗΣ

Θεωρείται η πρώτη ελληνική νεορεαλιστική ταινία, χωρίς ωραιοποιήσεις και μελόδραμα, δίνοντας μια πειστική περιγραφή της δύσκολης ζωής των λαϊκών στρωμάτων. Ένας φτωχός οικοδόμος προσπαθεί, με τη βοήθεια της γυναίκας του (Ελένη Ζαφειρίου), να μεγαλώσει τα τρία παιδιά του. Όταν θα σκοτωθεί σε εργατικό ατύχημα στην οικοδομή, ο δεύτερος γιος του θα αναλάβει να θρέψει την οικογένεια, ενώ ο μεγάλος γιος, όντας ανάπηρος χωρίς χέρια από τον πόλεμο, δεν αντέχει το βάρος που δίνει στους δικούς του και αυτοκτονεί. Η μητέρα, που δεν μπορεί πλέον να εργαστεί, αναγκάζεται να διακόψει και τον μικρότερο γιο, ο οποίος αριστεύει, από το σχολείο, ώστε να δουλέψει κι αυτός.

1^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Φτωχογειτονιά της Αθήνας, παραπήγματα, κακοφτιαγμένοι δρόμοι. Βλέπουμε σκηνές μέσα σε πολύ φτωχικό σπίτι με ελάχιστα έπιπλα, όπου ζουν 5 άτομα, μητέρα, πατέρας και οι 3 γιοι τους. Επίσης σκηνές διαδραματίζονται σε διπλανό σπίτι, ιδιαίτερο φτωχικό και αυτό, στο οποίο μένει ο Εβραίος «άρχοντας» με την κόρη του.

Το σχολείο παρουσιάζεται σε δύο σκηνές: Μία σκηνή στο προαύλιο, με πλήθος παιδιών να τους μοιράζεται γάλα, και δεύτερη σκηνή μέσα την αίθουσα διδασκαλίας με εξέταση των μαθητών.

Η σκηνή στο προαύλιο δείχνει βιβλία να γυρνάνε από χέρι σε χέρι, παλιωμένα και τριμμένα, γονείς που δεν αφήνουν τα παιδιά τους να τα δανείσουν, ενώ ο Φώτης Λυμπέρης (ο μικρός γιος της οικογένειας) γράφει τις σελίδες που λείπουν. Τα βιβλία αγοράζονται από τους μαθητές την εποχή της ταινίας.

Το βραβείο του Φώτη είναι 500.000 δραχμές, ποσό όχι ευκαταφρόνητο, αφού σύμφωνα με τη μάνα του θα έφτανε για την αρχή των σπουδών του. Από την άλλη, βέβαια, ένα ψάθινο καπέλο στοιχίζει 20.000 δραχμές, δίνοντας έτσι ο σκηνοθέτης μια τάξη μεγέθους για τη φτώχεια που επικρατούσε μετεμφυλιακά, αλλά και τη δυσκολία να συνεχιστεί το σχολείο.

Παρουσιάζεται σκηνή εξέτασης των μαθητών από τον επιθεωρητή, παρουσία του δασκάλου.

Ο μαθητής γράφει κείμενο αρχαίων στον πίνακα « *Επί τάχιστα ο πατροκτόνος Οιδίπους...* », ο

επιθεωρητής κτυπάει το στυλό δυνατά και ρυθμικά στο θρανίο, φοράει κουστούμι, είναι βλοσυρός.

«*Ας καθίσει*» λέει για τον μαθητή που δεν ξέρει μάθημα.

Ο δάσκαλος δείχνει 'μαζεμένος' μπροστά του, αλλά προσπαθεί να βοηθήσει το μαθητή του:

Δάσκαλος: «*...ήτανε άρρωστος τον τελευταίο καιρό και...*»

-Επιθεωρητής (στο Φώτη): «*Γιατί μαθαίνεις γράμματα Λυμπέρη;*»

-Φώτης: «*Για να γίνω άνθρωπος*»

Μετά το μάθημα που το ξέρει «*νεράκι*», ο επιθεωρητής του σφίγγει το χέρι και του λέει:

«*Μπράβο Λυμπέρη, Μπράβο Λυμπέρη*».

Η δικτατορία του 1936, κατέργησε την αποκέντρωση στο εκπαιδευτικό σύστημα που ζητούσαν οι εκπαιδευτικοί και με τα επάλληλα εποπτικά συμβούλια- στα οποία συμμετείχε και στρατιωτικός- έδινε τη δυνατότητα απόλυτου ελέγχου στο Υπουργείο Παιδείας. Η Ελλάδα της εποχής έχει χωριστεί σε 100 εκπαιδευτικές περιφέρειες με έναν επιθεωρητή για την καθεμία, ο οποίος είχε την άμεση επίβλεψη σχολείων και εκπαιδευτικών. Το 1950-59 ήταν αδρανής περίοδος, ενώ σε γενικές γραμμές δεν άλλαξαν και πολλά πράγματα μέχρι τις αρχές του '80, όμως ο εμφύλιος άφησε πίσω του τον έλεγχο της πολιτικής ζωής και των κοινωνικών φρονημάτων, στήνοντας έναν εποπτικό μηχανισμό για το προσωπικό της εκπαίδευσης, που δυσχέραινε κατά πολύ τον εκσυγχρονισμό της (Σελεμίδου, 2017:49-51).

Βλέπουμε υπαίθριο χώρο στη φτωχογειτονιά όπου παίζεται Καραγκιόζης. Στην ταινία, τον Καραγκιόζη, παίζει ο ίδιος ο Σπαθάρης. Στην πρώτη μεταπολεμική περίοδο του κινηματογράφου, οι συμβάσεις επικοινωνίας που δημιουργήθηκαν στην ταβέρνα, στο καφενείο, στον Καραγκιόζη, και καθιερώθηκαν και στο θέατρο και την επιθεώρηση, μεταφέρθηκαν με επιτυχία και στην οθόνη (Ζαχος-Παπαζαχαρίου, 85).

Αναφέρεται η Παλαιστίνη, ενώ βρισκόμαστε στο 1951 (και όχι το Ισραήλ που έχει ιδρυθεί από το 1948), αφήνοντας το πολιτικό στίγμα περί μη αναγνώρισης του κράτους του Ισραήλ από την Ελλάδα. Η κατοχή, αναφέρεται μέσα από τα κομμένα χέρια του μεγάλου γιου από χειροβομβίδα. Ταξικότητα δηλώνεται και μέσα από τους ενδυματολογικούς κώδικες: Αφενός της μητέρας και της οικογένειας, αλλά και των εργατών στην οικοδομή σε σχέση με τους επιστάτες, καθώς και της εβραιοπούλας Λουίζας, που κάνει «άστατη ζωή» και μπορεί να ντύνεται ακριβά, να βάζεται και να καπνίζει αμερικάνικα τσιγάρα. Βλέπουμε επίσης το

κεντρικό Ταμειυτήριο της Αθήνας, βιβλιάριο καταθέσεων, όπου εστιάζει μάλιστα ο φακός όταν γίνονται αναλήψεις, οι οποίες σημειώνονται όλες ιδιοχείρως.

Μικρό μεροκάματο και απλήρωτη εργασία για τους ανήλικους. Η λαϊκότητα των στρωμάτων που πρωταγωνιστούν στην ταινία, προβάλλεται και μέσα από σκηνές εργασίας στην οικοδομή, από το γλυκό χαλβά για να γιορταστεί μια επιτυχία, από τη μητέρα που πλένει ρούχα για το μεροκάματο. Ο χρόνος είναι κάτι λιγότερο από τη διάρκεια μιας σχολικής χρονιάς.

ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Συντελεστές

Αφίσα

Σκηνοθεσία	Γρηγόρης Γρηγορίου Βοηθός: Ντίνος Κατσουρίδης
Παραγωγή	Παναγιώτης Δαδήρας
Σενάριο	Γρηγόρης Γρηγορίου
Ιστορία	Ίντας Χριστινάκη
Πρωταγωνιστές	Ελένη Ζαφειρίου Ίντα Χριστινάκη Μιχάλης Νικολόπουλος Άλκης Παπάς Στράτος Φλώρος Νίκος Παντελίδης Αλέκος Κουρής
Μουσική	Αργύρης Κουνάδης
Φωτογραφία	Εμμανουήλ Τζανέτης
Μοντάζ	Αιμίλιος Προβελέγγιος Βοηθός: Αντώνης Καρατζόπουλος
Σκηνογραφία	Μίμης Κέντακας
Εταιρεία παραγωγής	Ολύμπια Φιλμ
Πρώτη προβολή	17 Δεκεμβρίου 1951 (Ελλάδα)
Διάρκεια	83'
Προέλευση	Ελλάδα
Γλώσσα	Ελληνική



Η ταινία του Γρηγορίου, κατατάχθηκε στο είδος που λέμε νεορεαλιστικό κινηματογράφο, χωρίς ωραιοποιήσεις, μελό και αίσιο τέλος, παρόλο που ο ίδιος ο Γρηγορίου θέλει τις επιρροές του από το Γαλλικό κινηματογράφο. Η ταινία λογοκρίθηκε για τη φράση «Κι όσο θα γίνονται πόλεμοι, τόσο θα πληθαίνουν οι κουλοί και οι σακάτηδες», στη δευτεροβάθμια όμως επιτροπή πέρασε χωρίς περικοπές. Ζητήθηκε από τη Σοβιετική Ένωση, και πάλι η λογοκρισία απαίτησε ο μικρός γιος να εμφανίζεται να συνεχίζει το σχολείο προκειμένου «να μην εκτεθεί η Ελλάδα στους κομμουνιστές». Τελικά ο Γρηγορίου άλλαξε το τέλος, αλλά η ταινία δεν πήγε ποτέ στη Ρωσία και ο Γρηγορίου επανήλθε στο αρχικό σενάριο. (Καρακατσάνη & Νικολοπούλου, 2017)

Το κοινό των λαϊκών στρωμάτων δε θέλει να βλέπει ακριβώς την αλήθεια του, αλλά την υπέρβαση της, αυτό που δεν μπορεί να επιτύχει στην αληθινή ζωή. Έτσι η ταινία, ενώ πήρε πολλές διακρίσεις, σε εισιτήρια ήρθε 12^η σε 15 ταινίες εκείνης της χρονιάς.

Μετά από αυτό, ο Γρηγορίου κατάλαβε ότι η μόνη διέξοδος κοινωνικής καταγγελίας στη μεταπολεμική Ελλάδα είναι η φαρσοκωμωδία ή το μελό. (Ζάχος-Παπαζαχαρίου,74-75)

ΕΣΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Αν θέλουμε να απαντήσουμε ποιος εκφέρει το λόγο στη συγκεκριμένη ταινία, θα λέγαμε πως αυτό το κάνει μάλλον η μητέρα των τριών αγοριών. Παράλληλες αφηγήσεις εξίσου σημαντικές παρακολουθούμε από το μικρό γιο Φώτη, ενώ τα υπόλοιπα μέλη κατέχουν μικρό μέρος στο σύνολο της ταινίας. Μια σειρά από ατυχή γεγονότα διαμορφώνουν την πορεία αυτών των φτωχών ανθρώπων, ενώ η μητέρα, την οποία ακολουθεί κατά κύριο η κάμερα ως εκφραστή της συνέχισης της ζωής, με οποιοδήποτε τρόπο, αντιπαραβάλλεται με τα υπόλοιπα μέλη, που είτε παραιτούνται, είτε οργίζονται, είτε ακόμη αυτοκτονούν. Η μητέρα είναι εκείνη που δομείται με απόλυτη αξία την εκπαίδευση, ενώ μέσα από την αφήγηση παρουσιάζεται με μόνο της σκοπό, πλέον, στη ζωή, τις σπουδές του Φώτη. Είναι φανερό η χαρά της στις επιτυχίες, αλλά και η οδύνη της, όταν ο τελευταίος εγκαταλείπει τις σπουδές.

Ο Φώτης, παιδί του δημοτικού, παρουσιάζεται αρχικά ανυποψίαστο, με αισιοδοξία και θάρρος για τη ζωή, έτοιμος να ανταπεξέλθει σε κάθε δυσκολία. Σταδιακά, 'ενηλικιώνεται' με το θάνατο του πατέρα του και αντικρύζει την πραγματικότητα. Με πόνο, εγκαταλείπει το σχολείο, στο οποίο διαπρέπει, για να βοηθήσει την οικογένεια, αφήνοντας όμως στο τέλος του έργου μια μικρή ελπίδα ότι μπορεί και να τα καταφέρει κάποια στιγμή.

Ο μεσαίος γιός Γιάγκος και η Εβραιοπούλα Λουίζα, αυτοπροσδιορίζονται «χαμένα κορμιά». Η αφήγηση τους εμφανίζει τον μεν οργισμένο, αλλά αδρανή εξαιτίας της οργής του, τη δε να θέλει την εύκολη οδό από τη μιζέρια της φτώχειας, αναπολώντας άλλες εποχές, μαζί με τον πατέρα της 'άρχοντα'. *«Είναι εξαιρετικά δραματική η σκηνή όπου η Λουίζ σε ένα ξέσπασμα απελπισίας εμφανίζεται να προτιμά τη ζωή στα στρατόπεδα, όπου η ηρωική αντίσταση του πατέρα της στην κτηνωδία τους επέτρεψε να διατηρήσουν την αυτοεκτίμησή τους από τη ζωή στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, όπου ο αγώνας για επιβίωση τους στερούσε όχι μόνο τα όνειρα, αλλά και την αξιοπρέπεια»* (Καρακατσάνη&Νικολοπούλου,2017)

Ο Γιάγκος, παρουσιάζεται αντιδραστικός, με θυμό για την κοινωνία και την οικογένειά του, αλλά και αντίσταση στην κοινωνική ενσωμάτωση, που τον θέλει εργάτη οικοδομής (συνεχώς ψάχνει για κάτι καλύτερο). Ο λόγος είναι ότι τον σταμάτησαν με το ζόρι από το σχολείο. Λέει στη μάνα του

Γιάγκος: *«Για μένα δεν ξεπουλήθηκες όμως, πέταξα τα βιβλία στο χώμα και δεν έβγαλες άχνα.....»*.

Λόγια γεμάτα πικρία, όπως, και συμβολικά, ο τίτλος της ταινίας.

Η ιστορία στην ταινία υποσκελίζει το λόγο, οι ήρωες εξαλείφονται από τα γεγονότα.

3^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

«Να γίνεις άνθρωπος» Η φράση που διατρέχει την αντίληψη για την εκπαίδευση δια στόματος μητέρας και Φώτη, επαναλαμβάνεται πολλές φορές στην ταινία. Η εκπαίδευση παρουσιάζεται όχι με χρησιμοθηρικούς όρους, αλλά με όρους καθαρά αξιακούς.

«Κανένας Λυμπέρης δεν κατάφερε ποτέ τίποτα» λέει η μητέρα στον οργισμένο Γιάγκο .

Η συγκεκριμένη σκηνή, παρουσιάζει τη δομή μιας κοινωνίας στην οποία ο χαμένος είναι το σχολείο και η εκπαίδευση των λαϊκών στρωμάτων. Για τα λαϊκά στρώματα το σχολείο είναι η μόνη διέξοδος-τρόπος ανοδικής κοινωνικής κινητικότητας.

Σε όλη την αφήγηση, υφέρπει η έννοια του σχολείου και της εκπαίδευσης γενικότερα.

Ο μεγάλος γιος δεν έχει χέρια *«ούτε ένα βιβλίο να διαβάσει»*. Ο μικρός Φώτης φιλάει το φάκελο με το πρώτο βραβείο που κέρδισε σαν ο καλύτερος μαθητής και φυλάει τα βιβλία του στην κασέλα σαν πολύτιμα αντικείμενα. Ο Εβραίος γείτονας, προσπαθεί να φτιάξει μηχανισμό για να γυρνάει τις σελίδες των βιβλίων στο μεγάλο γιο Αντώνη (που στο τέλος αυτοκτονεί).

Ακόμη, σκηνοθετικά, αντιστικτικά καδραρίσματα γίνονται από τη μια στο φωτεινό πρόσωπο του Φώτη- μαθητή- σχολείο και στους εργάτες-οικοδομή-βρώμικα ρούχα- σκληρή εργασία από την άλλη.

Η προσδοκία του γυμνασίου για το Φώτη, αφορά ακόμη και την ενδυματολογική του αναβάθμιση: *«Θα βάλω παντελόνι, μακρύ σα μακαρόνι»*

Το νήμα της αφήγησης δομείται συνεχώς γύρω από την εγκατάλειψη των ονείρων για καλύτερη ζωή, με πυρήνα την εκπαίδευση και το σχολείο.

Τα αντικείμενα βιβλία έχουν μεγάλη αξία, τόσο οικονομική, όσο και συμβολική βέβαια, για τα λαϊκά στρώματα.

Είναι φανερή η προσήλωση στους παραδοσιακούς τρόπους διδασκαλίας και εξέτασης, αρχαιολατρία και προγονοπληξία, αποστήθιση κειμένων στην καθαρεύουσα, από τη μικρή ακόμα ηλικία, επιπλήξεις, επιβραβεύσεις, αξιολογικές κρίσεις, επιθεωρητισμός.

Ο 'Αταφος Νεκρός' του Γληνού. Οι εικόνες πρέπει να θεωρηθούν μάλλον αληθείς, εξαιτίας και του είδους της ταινίας (νεορεαλισμός).

Το κράτος, δια μέσου επιθεωρητή, ανύπαρκτο στα ανυπέρβλητα προβλήματα των λαϊκών στρωμάτων για την κατάκτηση της γνώσης. Ούτε στα εγχειρίδια, ούτε καν στην αρρώστια του μαθητή, που εξαφάνισε όλο το βραβείο του. Ούτε στην προστασία της εργασίας των ανηλίκων, η οποία παρουσιάζεται νόμιμη και επιβεβλημένη στην ταινία.

Η Παιδεία καθιερώθηκε ως δωρεάν το 1964. Ήταν όμως υποχρεωτική από το 1926 ήδη, για τα παιδιά από 6 ως 14 ετών (Βλ. θεωρητικό μέρος, κοινωνικές ανισότητες).

Βλέπουμε πως με κανέναν τρόπο αυτό δε διαφαίνεται ή προστατεύεται ή διεκδικείται έστω στο Πικρό Ψωμί.

Οι ελπίδες για καλύτερη ζωή συμπυκνώνονται στη ρήση της μάνας: *«Μη μου στερείς το τελευταίο μου όνειρο»*. Και πάλι μιλάει για τις σπουδές του Φώτη, απευθυνόμενη στο μεσαίο γιο, που πλέον είναι ο μόνος που δουλεύει.

4^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Η ιδεολογική αντιπαράθεση που ενυπάρχει στον πυρήνα της ταινίας αυτής του Γρηγορίου, είναι συγκεκριμένη. Ας μην ξεχνάμε πως βρισκόμαστε αμέσως μετά τη λήξη του εμφυλίου πολέμου και η λογοκρισία όπως είδαμε πολύ ισχυρή. Δεν γίνεται εξάλλου καμία μνεία, έστω υπόρρητη, στον Εμφύλιο που μόλις έχει τελειώσει και που όπως είδαμε, στο πρώτο μέρος, έχει αφήσει μεγάλες πληγές στην ελληνική κοινωνία.

Όμως, από τα φιλμικά μέσα, καδραρίσματα, σκηνές, ενδυματολογικές προσεγγίσεις αναδεικνύονται οι μέγιστες κοινωνικές ανισότητες της εποχής, η αδυναμία πρόσβασης στην αγορά εργασίας και στην εκπαίδευση των χαμηλότερων στρωμάτων.

Η κάμερα εστιάζει στην καθημερινή πραγματικότητά τους, στα χαμόσπιτα, αλλά και στα οικοδομικά υλικά, στα σπίτια που ετοιμάζονται να ανεγερθούν σε αντίθεση με τους ανθρώπους και τα προσωπικά τους αδιέξοδα, μέσα από τα πολλά κοντινά πλάνα στα πρόσωπα.

Ο Γρηγορίου, περιγράφει μια τραγικότητα, σχεδόν αρχαίου δράματος, από την οποία δεν υπάρχει δυνατότητα διαφυγής. Μια γερασμένη κοινωνική πραγματικότητα:

«Η κοινωνική γήρανση δεν είναι τίποτε άλλο από αυτήν τη βραδεία διεργασία πένθους ή αν προτιμάτε αποεπένδυσης (κοινωνικά επικουρούμενης και ενθαρρυμένης) η οποία άγει τους

δρώντες να προσαρμόσουν τις βλέψεις τους στις αντικειμενικές τους πιθανότητες, οδηγώντας τους έτσι να ασπαστούν τη συνθήκη τους, να γίνουν αυτό που είναι, να αρκεστούν σε αυτό που έχουν, έστω και αγωνιζόμενοι, με τη συλλογική συνενοχή, να εξαπατήσουν τον εαυτό τους ως προς το τι είναι και τι έχουν, να ξεγράψουν όλες τις παράπλευρες δυνατότητες, που σιγά σιγά εγκαταλείφθηκαν στο δρόμο, και όλες τις προσδοκίες που αναγνωρίστηκαν ως μη πραγματοποιήσιμες, επειδή παρέμειναν απραγματοποιήτες» (Bourdieu,2015:157).

Πάλι για επιβίωση χωρίς προοπτική και όνειρο, εκτός ίσως από το μικρό γιο Φώτη, που ενσαρκώνει τις προσδοκίες μιας ολόκληρης γενιάς, για ένα καλύτερο αύριο. Προσδοκίες που διαψεύδει συνεχώς η πραγματικότητα.

Από την άλλη μεριά, ο Γιάγκος, σχεδόν χαίρεται όταν ο μικρός γιος πάει στην οικοδομή, υποδηλώνοντας την ενδοταξική αντιπαράθεση, αλλά πολλές φορές και την αντίσταση της ίδιας της οικογένειας στην άνοδο κοινωνικής τάξης κάποιου μέλους της.

Η κοινωνική καταξίωση και το αντρικό μοντέλο, θέλει τον άντρα να μπορεί να στηρίξει οικονομικά την οικογένεια, υποχρέωση που μεταφέρεται ηλικιακά σε όλα τα άρρενα μέλη . Όμως ο επιθεωρητής σφίγγει το χέρι του Φώτη ‘σα να’ ταν άντρας’ εξαιτίας της επίδοσής του στο σχολείο, μια δήλωση καταξίωσης, έτερης της οικονομικής.

Ο βιοπορισμός και η επιβίωση εξαντλούν όλες τις δυνάμεις και την ενέργεια των κατώτερων στρωμάτων.

Ο Γιάγκος λέει: *«Καταντήσαμε να μετράμε τους ανθρώπους με τα στομάχια»*

Τα λαϊκά στρώματα μοιάζουν ακόμα ανήμπορα και άτολμα να προχωρήσουν σε ριζικές τομές και να διεκδικήσουν αυτό που τους αναλογεί, να έρθουν συγκροτημένα σε ρήξη με το κατεστημένο. Επικρατεί μια υποτονικότητα στις αντιδράσεις των υποκειμένων ως προς τις αδικίες που υφίστανται. Ακούμε να ψελλίζουν κάποιες διαμαρτυρίες, άτολμες και, κατά κανόνα, ατομικού χαρακτήρα.

Εδώ έχει ενδιαφέρον μια δριμεία κριτική στον Γρηγορίου:

«Ο Γρηγορίου απορρίπτει την κοινωνική ομαδικότητα που επέβαλλαν στις μεγάλες πόλεις οι συνθήκες της Κατοχής και το πρώτο κύμα των υπαιθρίων, των ‘ανταρτόπληκτων’ που τις πλημμύρισε από το 1946 ως το 1950. Ταυτιζόμενος με κάποια εκλεκτικιστική διανόηση, τύπου ‘Νέας Εστίας’ που αναπολούσε τα προπολεμικά κατάλοιπα του αστισμού και μικροαστισμού, ξαναγύρισε στον Ξερόπουλο. Συνεπής συνέχεια αυτής της επιλογής ήταν το ‘Θύελλα στο Φάρο’ με σαφείς τάσεις ανησυχιών μικροαστικού ατομικισμού, καθώς και το ‘Πικρό Ψωμί, απ’ όπου λείπει κάθε σημάδι και σινιάλο ομαδικότητας» (Ζάχος-Παπαζαχαρίου, 74-75).

Πουθενά δε γίνεται αναφορά σε κάποιον αγώνα ή συλλογική διεκδίκηση. Η δυνατότητα που δόθηκε μετά τον Εμφύλιο για μια νέα προοπτική στα λαϊκά στρώματα, φαίνεται να χάθηκε. Υπό συνθήκες όπου διακόπτεται η διαλεκτική αμοιβαίων προσδοκιών (πχ μια κρίση), θα πει ο Bourdieu, μια απότομη απαγκίστρωση των αντικειμενικών ως προς τις υποκειμενικές προσδοκίες, μπορεί να προκαλέσει μια ρήξη της προσυπογραφής την οποία, οι κυριαρχημένες τάξεις, αποκλεισμένες αίφνης αντικειμενικά και υποκειμενικά από τον αγώνα δρόμου, χορηγούν στους μέχρι πρότινος σιωπηρά αποδεκτούς κυρίαρχους στόχους, και έτσι να καταστήσει δυνατή μια αληθινή ανατροπή του πίνακα αξιών (Bourdieu, 2015:213).

Η εργατική τάξη καθιλώνεται στην οικονομική ανέχεια, δε μπορεί να ανέλθει κοινωνικά, παρά μόνο μέσω της εκπαίδευσης, που είναι η τελευταία ελπίδα και έχει υψηλό αξιακό πρόσημο. Όμως, παρότι η εκπαίδευση είναι υποχρεωτική, οι αντιξοότητες παρουσιάζονται ανυπέβλητες. Η κοινωνική αδικία καταγγέλλεται τόσο ενδοοικογενειακά- Ο Γιάγκος αντιπροσωπεύει μια γενιά ολόκληρη που θυσιάστηκε στο βιοπορισμό, χωρίς να μπορεί να εκπληρώσει τους στόχους της-όσο και έξω από την οικογένεια-ο πατέρας δουλεύει στην οικοδομή όντως άρρωστος, η μητέρα ξενοπλένει, ζητά θυσίες από το μεσαίο γιο, ώστε να ανέλθει τουλάχιστον ένα μέλος της οικογένειας, να επιτευχθεί η διαγενεακή κινητικότητα. Το όνειρο-ιδανικό της κοινωνικής κινητικότητας μπορεί να κρατήσει γενιές ολόκληρες και η τάξη επενδύει σε κάποιο μέλος που θα ξεφύγει, θυσιάζοντας άλλα, 'λιγότερο ικανά'.

«Με ένα φαινομενικό παράδοξο, η διατήρηση της τάξης, δηλαδή του συνόλου των αποστάσεων των διαφορών, των σειρών, της πρωτοκαθεδρίας, της προτεραιότητας, της διάκρισης, των τακτικών ιδιοτήτων και ως εκ τούτου των σχέσεων τάξης, εξασφαλίζονται μέσω της ακατάπαυστης μεταβολής των υποστασιακών δηλαδή των μη σχεσιακών ιδιοτήτων[...] Εφόσον δεν έχεις να κάνεις τίποτε άλλο από το να περιμένεις[...] Άλλοτε δια βίου, άλλοτε πολλές γενιές, όπως όλοι όσοι πασχίζουν να παρατείνουν στα παιδιά τους τη δική τους κολοβωμένη τροχιά[...] Με άλλα λόγια η πάλη ανταγωνισμού δε διαιωνίζει διαφορετικές συνθήκες, αλλά τη διαφορά των συνθηκών» (Bourdieu, 2015:210-211).

▪ 3. ΤΟ ΞΥΛΟ ΒΓΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ, 1959



Η ΠΙΟ ΜΕΓΑΛΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΑΣΥΓΚΡΙΤΗΣ

ΑΛΙΚΗΣ ΒΟΥΓΙΟΥΚΛΑΚΗ

ΤΟ ΞΥΛΟ ΒΓΗΚΕ

ΑΠ' ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΜΙΧΑΗΛ

Δ. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ · ΧΡ. ΤΣΑΓΑΝΕΑΣ ΚΑΙ Ο ΟΡ. ΜΑΚΡΗΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΙΑ
ΑΔΕΚΟΣ
ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ
ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ
ΝΤΙΝΟΣ
ΚΑΤΣΟΥΡΙΑΔΗΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΥΠΟΘΕΣΗΣ

Ένας νεαρός φτωχός καθηγητής (Δημήτρης Παπαμιχαήλ) διορίζεται ως φιλόλογος σε ένα ιδιωτικό κολέγιο θηλέων και έρχεται αντιμέτωπος με τα 'κακομαθημένα' πλουσιοκόριτσα. Η μαθήτρια (Αλίκη Βουγιουκλάκη) ταλαιπωρεί διαρκώς τον καθηγητή, ενώ εκείνος αναλαμβάνει να τη 'συμμορφώσει' και μαζί και όλο το κολέγιο. Η μαθήτρια προσπαθεί, με διάφορα τεχνάσματα να εκδικηθεί τον καθηγητή, όμως τελικά τον ερωτεύεται και η έριδα λήγει με την αποφοίτησή της.

1^{ΟΣ} ΑΞΟΝΑΣ

Η φιλική αφήγηση εκτυλίσσεται κυρίως στο κτήριο του κολλεγίου Αθηνών, ιδιωτικό σχολείο θηλέων. Οι εγκαταστάσεις δε μοιάζουν με κτήρια άλλων δημόσιων σχολείων, που έχουμε δει σε ταινίες της εποχής και παραπέμπουν αμέσως σε μαθήτριες πλούσιων οικογενειών.

Τα σπίτια των πρωταγωνιστών, της Λίζας και του Πάνου Φλωρά, παρουσιάζονται σε αντιδιαστολή. Της μεν Λίζας είναι μονοκατοικία, με κήπο, κατοικίδιο σκύλο, του δε Φλωρά φτωχικό, με τη χαρακτηριστική μικροαστικό σπίτι διακόσμηση, όπου ζει με τη μητέρα του. Ο Φλωράς παίρνει το κατάμεστο λεωφορείο, από στάση στην Αθήνα, ενώ η Λίζα φτάνει με το ανοιχτό αυτοκίνητο που οδηγεί σοφέρ. Είναι σαφές το ταξικό σχόλιο που εξ αρχής κάνει ο σκηνοθέτης και οριοθετεί τους πρωταγωνιστές του. Υπάρχουν σκηνές στην ύπαιθρο όπου το σχολείο πάει εκδρομή με πούλμαν, ενώ στην εξοχή χορεύουν και τραγουδούν, παίζουν κιθάρα και οι καθηγητές κάθονται στην ταβέρνα.

Πέραν αυτών, παρακολουθούμε σκηνές από τη διδασκαλία μαθημάτων οι οποίες δίνουν χαρακτηριστικές πληροφορίες για την εκπαίδευση της εποχής: Οι μαθήτριες διαμαρτύρονται για τη διδασκαλία των αρχαίων, έναντι των αγγλικών που είναι πιο χρήσιμα. Δίνεται έμφαση στα κλασικά αρχαία κείμενα, (Όμηρος, Φήμιος), αλλά αποφεύγεται ο Αριστοφάνης λόγω του «*ελευθεριάζοντος τρόπου*» του. Επίσης γίνεται αναφορά και στα άλλα μαθήματα που διδάσκονται και είναι θρησκευτικά, μαθηματικά, φυσική, γυμναστική. Η εκδρομή μάλλον προβλέπεται θεσμικά. Επίσης μαθαίνουμε πως η προετοιμασία το καλοκαίρι για την εισαγωγή στα ανώτατα ιδρύματα γίνεται με ιδιαίτερα μαθήματα από προγυμναστές, γεγονός που πράγματι ισχύει την εποχή της ταινίας. Οι μαθήτριες φορούν ποδιά, η γυμναστική γίνεται με

συγκεκριμένη αμφίεση (πολύ αποκαλυπτική, στο συγκεκριμένο σχολείο, για την εποχή), στοιχείο που δε φαίνεται να ισχύει και στα δημόσια σχολεία κατά τον ίδιο τρόπο.

Ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη ταινία παρουσιάζουν οι παραβατικές συμπεριφορές των μαθητριών, που περιλαμβάνουν φάρσες, θόρυβο, ρίψη σαϊτών, ανταλλαγή φωτογραφιών διάσημων ηθοποιών, αλλά και ειρωνικά σχόλια και κάπνισμα. Επίσης ενδιαφέρον έχει το ντύσιμό τους στην εκδρομή, που ακολουθεί κατά πόδας τη μόδα της εποχής. (Κοσμά, 2007) Ταξικά σχόλια πολλά: από τη διαφορά στην ποιότητα του φαγητού μεταξύ μαθητριών και Φλωρά ή τον γυμναστή (Ορέστη Μακρή) να λέει:

Γυμναστής: « *ολοκαίνουριο κουστούμι προπέρσινο*»,

το οποίο δείχνει έμμεσα τη οικονομική δυσπραγία των καθηγητών, αλλά και τον τρόπο ζωής τους.

Επίσης ο καθηγητής Φλωράς, ο οποίος είναι και ο υπέρμαχος της ηθικής ακεραιότητας, υπονοείται πως έχει προσληφθεί μέσω γνωστού στο Κολλέγιο, και έτσι με κάποιο τρόπο νομιμοποιείται το ρουσφέτι ως κοινή πρακτική.

Ως προ το χρόνο της ταινίας υπάρχουν δύο παρατηρήσεις:

A) Μια σύντομη αναδρομή στο χώρο της ιδιωτικής εκπαίδευσης της εποχής:

Ο νόμος 2545 του 1940 περί ιδιωτικών σχολείων, διασφάλιζε τα εργασιακά δικαιώματα των ιδιωτικών εκπαιδευτικών, αλλά και συμπληρωματική εγκύκλιος του Επιθεωρητή τόνιζε: α) Η ιδιωτική εκπαίδευση δεν πρέπει κατ' αρχήν να θεωρηθεί εμπορική επιχείρηση. Ο Σύλλογος Ιδιωτικών εκπαιδευτικών Αθήνας επαναδραστηριοποιείται το 1954 και από τα πρώτα θέματα που θέτει είναι ο τρόπος πρόσληψης των ιδιωτικών εκπαιδευτικών στα σχολεία-και ειδικότερα όσων είχαν ήδη προϋπηρεσία στην ιδιωτική εκπαίδευση-και η σύνταξη της «επετηρίδας» ιδιωτικών εκπαιδευτικών που προέβλεπε ο Νόμος 1940 και που δεν είχε πραγματοποιηθεί. Τελικά τα αιτήματα αυτά ικανοποιούνται. Επίσης, Το 1958 εκδίδεται το Ν.Δ. 3855/1958 σύμφωνα με το οποίο :

α) Οι προσλήψεις γίνονται με 3ετη σύμβαση, β) τα $\frac{3}{4}$ του διδακτικού προσωπικού του κάθε σχολείου έπρεπε να είναι ιδιωτικοί εκπαιδευτικοί και το $\frac{1}{4}$ κατ' ανώτατο όριο συνταξιούχοι ή εκπαιδευτικοί της δημόσιας εκπαίδευσης, γ) Η καταβολή των αποδοχών έπρεπε να γίνεται μέσω Τραπεζών. Το 1959, και χρονιά προβολής της ταινίας, οι ιδιοκτήτες των ιδιωτικών σχολείων προσφεύγουν στο Συμβούλιο της Επικρατείας για το Ν.Δ. 3855/1958, αλλά η προσφυγή τους απορρίφθηκε. Εκείνη η χρονιά είναι μια χρονιά έντονων ζυμώσεων στο χώρο της Ιδιωτικής Εκπαίδευσης με αιτήματα των

εκπαιδευτικών όπως: α) Την αποκλειστική ευθύνη για τη λειτουργία των σχολείων να έχει ο σύλλογος διδασκόντων, β) Να συσταθεί επιτηρίδα ιδιωτικών εκπαιδευτικών, γ) Διευθυντές να είναι οι ιδιωτικοί εκπαιδευτικοί με προϋπηρεσία τουλάχιστον 7 ετών, δ) Να υπάρχει ισοτιμία των ιδιωτικών με τους δημόσιους εκπαιδευτικούς, ε) Να συσταθεί επικουρικό ταμείο, στ) Να δίδεται πλήρης σύνταξη στα 65 χρόνια, ζ) Να υπάρχει αιρετός εκπαιδευτικός σύμβουλος των ιδιωτικών εκπαιδευτικών στο Ανώτατο Εκπαιδευτικό Συμβούλιο.

Γυμνασιάρχης: *«Το κολέγιόν μας που είναι ένα θαυμάσιον κολλέγιον, δεν πάει να είναι και μια επιχείρησις. Μια επιχείρησις βεβαρημένη με έξοδα τεράστια. Τεράστια, βεβαίως, βεβαίως».*

Τα παραπάνω ιστορικά στοιχεία της εποχής, δείχνουν πως το συγκεκριμένο εκπαιδευτήριο, δια στόματος διευθυντή, μας πληροφορεί ότι είναι πάνω απ όλα μια επιχείρηση, που θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη της τις επιθυμίες των πελατών, γεγονός που έρχεται σε ευθεία ρήξη με τη νομοθεσία. Επίσης ουδεμία αναφορά γίνεται στα δικαιώματα των ιδιωτικών εκπαιδευτικών, αφού χρονικά συμπίπτει η προβολή με τις διεκδικήσεις τους.

Β) Η αναφορά στο 8τάξιο Γυμνάσιο δε συμπίπτει με την χρονιά προβολής της ταινίας, αφού τα εν λόγω σχολεία Μέσης Εκπαίδευσης χωρίζονταν σε δυο κύκλους από το 1951 (Α.Ν.1823/28.5.51), γυμνάσιο και λύκειο (φιλολογικό ή φυσικομαθηματικό). Το 1959 τα Γυμνάσια χωρίστηκαν σε 2 τριετείς κύκλους (Β.Δ.3971/2.9.1959) (Κοσμά, 2007:30) και δεν επανήλθαν στη μορφή του 8τάξιου.

Όπως και να 'χει, υπάρχει απόκλιση από το τύπο σχολείου που λειτουργεί την εποχή. Πολλές οι ερμηνείες που μπορούν να δοθούν. Μπορεί ο Σακελάριος να ανακαλεί προσωπικές μνήμες ή μπορεί να μη θέλει να θίξει (ως προς τους εκπαιδευτικούς) επίμαχα θέματα, αφού η ταινία είναι ανάλαφρη αισθηματική κομεντί. Επίσης, επειδή βλέπουμε και σε άλλες ταινίες της εποχής την αναφορά στα 8τάξια, είναι πιθανό αυτή η δομή να είναι πιο αναγνωρίσιμη από το κοινό της εποχής και μ' αυτόν τον τρόπο πιο δυνατός ο φιλικός λόγος.

ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Συντελεστές

Αφίσα

Σκηνοθεσία	Αλέκος Σακελλάριος
Παραγωγή	Φίνος Φιλμ
Σενάριο	Αλέκος Σακελλάριος
Ιστορία	Αλέκου Σακελλάριου
Βασισμένο σε	<i>Το ξύλο βγήκε από τον παράδεισο</i> (θεατρικό)

Πρωταγωνιστές	Αλίκη Βουγιουκλάκη Δημήτρης Παπαμιχαήλ Χρήστος Τσαγανέας Διονύσης Παπαγιαννόπουλος Γιώργος Γαβριηλίδης Θόδωρος Μορίδης Μαρίκα Κρεββατά Ορέστης Μακρής
----------------------	--

Μουσική	Μάνος Χατζιδάκις
Τραγούδι	Αλίκη Βουγιουκλάκη, Τρί Μέλontu

Φωτογραφία	Ντίνος Κατσουρίδης
-------------------	--------------------

Μοντάζ	Ντίνος Κατσουρίδης
---------------	--------------------

Σκηνογραφία	Μάρκος Ζέρβας
--------------------	---------------

Χορογραφία	Μανώλης Καστρινός
-------------------	-------------------

Εταιρεία παραγωγής	Φίνος Φιλμ
---------------------------	------------

Διανομή	Φίνος Φιλμ
----------------	------------

Πρώτη προβολή	16 Νοεμβρίου 1959 (Ελλάδα)
----------------------	-------------------------------

Κυκλοφορία	15 Μαρτίου 2006 (DVD)
-------------------	-----------------------

Διάρκεια	94'
-----------------	-----

Προέλευση	Ελλάδα
------------------	--------

Γλώσσα	Ελληνική
---------------	----------



(<https://el.wikipedia.org/wiki/Αρχείο:ΤοXsyloVgikeApoTonParadeiso.jpg>)

Η ταινία έκοψε 239.530 και ήρθε πρώτη σε εισπράξεις ανάμεσα σε 52 ελληνικές παραγωγές.

Η επιτυχία της ταινίας ήταν τεράστια. Το 1960, η ταινία βραβεύτηκε στο Α' Φεστιβάλ

Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ως μία από τις τρεις καλύτερες Ελληνικές ταινίες της πενταετίας 1955 – 1960 μαζί με τον «Δράκο» του Κούνδουρου και τη «Στέλλα» του Κακογιάννη. Η ταινία επίσης εκπροσώπησε την Ελλάδα στο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Εδιμβούργου τον Αύγουστο του 1961, με τον τίτλο "Maidens Cheek" (Μάγουλα Κοριτσιών). (<http://finofilm.com/movies/view/37>)

Η εποχή προβολής της ταινίας ορίζει μια τομή ανάμεσα στις δυο εποχές της κινηματογραφικής παραγωγής, όπως έχει εκτενώς αναφερθεί στο θεωρητικό μέρος (βιομηχανική περίοδο), ενώ η επιλογή της Αλίκης, στον πρωταγωνιστικό ρόλο, καθιέρωσε την ίδια και τον Παπαμιχαήλ σα ζευγάρι, αλλά και ένα νέο τύπο Ελληνίδας σταρ. Η συγκεκριμένη ταινία θεωρείται από πολλούς ορόσημο, ως προς το ευδιάκριτο των δύο δεκαετιών στην ελληνικό κινηματογράφο.

ΕΣΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Στην ερώτηση ποιος εκφέρει το λόγο, θα λέγαμε πως κεντρικοί αφηγητές είναι η Λίζα και ο Φλωράς. Η Λίζα συγκροτείται από την κάμερα, όχι μόνο από την ίδια δική της παρουσία, αλλά και από τις περιγραφές:

-Φλωράς: *«Αλήθεια κ. Γυμνασιάρχα, αυτή η Παπασταύρου..... τι σοι πράγμα είναι;»*

-Γυμνασιάρχης: *«Τι; Συνέβη τίποτα;»*

-Φλωράς: *«Όχι, απλώς ρωτάω»*

-Γυμνασιάρχης: *«Α! Είναι ολίγον ζωηρά. Ζωηρά και ατίθασος! Και ατίθασος, βεβαίως, βεβαίως. Αλλά είναι από πολύ καλή οικογένεια και πλουσιοπάτη. Κόρη του Παπασταύρου. Του Θεμιστοκλέους, βεβαίως, βεβαίως. Του εφοπλιστού!»*

Άτακτη, ανάγωγη, ζωηρή, αλλά και με ευαισθησίες, τολμηρή και ιδιαίτερος, τελικά, δυναμική θα λέγαμε. Καταφέρνει να έχει λόγο στην έκβαση των γεγονότων, μέσα από μια σειρά τεχνασμάτων και διαπλοκής. Στοιχειοθετείται ο χαρακτήρας της ως αποτέλεσμα της κοινωνικής της καταγωγής η οποία και ευθύνεται για την έλλειψη σεβασμού και ήθους προς τον καθηγητή. Ως προς την εκπαίδευσή της, αυτή είναι, μέχρι την άφιξη του Φλωρά, ένα πάρεργο για τη Λίζα, ένα αναγκαίο κακό, το οποίο πρέπει να υπομείνει ως αποτέλεσμα των απαιτήσεων της κοινωνικής της τάξης. Εδώ πρέπει ίσως να πούμε πως, πίσω από την κύρια αφήγηση της Λίζας που 'ενομήθηκε', διατρέχει όλη την ταινία αυτή η σειρά τεχνασμάτων, τηλεφωνημάτων και προκλήσεων, έτσι ώστε υποσυνείδητα να μένει η αίσθηση ότι εκείνη είναι που κινεί τα νήματα. Η Λίζα συγκροτείται μέσα από τα παραπάνω, πάντα βέβαια και με την

ασφάλεια που της δίνει η οικονομική της επιφάνεια, ως ικανή, έξυπνη, προκλητική και δίκαιη στο τέλος, όμως και γυναίκα που δεν υποτάχθηκε συνειδητά, αλλά διεκδίκησε το ερωτικό της αντικείμενο, που είναι ο Φλωράς. Παρατηρούμε σκηνές άμεσης διεκδίκησης από μέρους της, γεγονός που είναι αξιοσημείωτο, και πιθανά να μην έγινε τυχαία από το σκηνοθέτη, ο οποίος έτσι έμμεσα ισορροπεί και δίνει πόντους στην πρωταγωνίστρια στα μάτια του θεατή, σε σχέση με το κατεστημένο της επιβληθείσας τάξης: Στο δέσιμο της γραβάτας του καθηγητή Φλωρά, όπου τρώει και το πρώτο χαστούκι, αλλά και στο χορό της γατούλας στην εκδρομή, όπου η Λίζα, μέσα από μια παιδική αθωότητα-τέχνασμα του σκηνοθέτη αφού είναι ανήλικη-προβάλλει με το ντύσιμο και τις κινήσεις της προκλητικό ερωτισμό. Τέλος στην αποφοίτηση η διεκδίκηση είναι εμφανέστατη, με αποκορύφωμα την τελευταία σκηνή όπου καταφέρνει να πάρει τον Φλωρά στο αυτοκίνητό της.

Ο Φλωράς είναι ο αυτοδημιούργητος, σοβαρός και αυστηρός νέος, αριστούχος της φιλολογίας, αλλά και ωραίος με απήχηση στα κορίτσια-μαθήτριες. Ηθικός και άμεμπτος, αλλά και δυναμικός και φιλόδοξος. Οι σκηνές στο φτωχικό του σπίτι, το φαγητό του και γενικά η παρουσίαση του χαρακτήρα αυτού, θέλει να υποδηλώσει συνεχώς την επίτευξη της επιτυχίας μέσω της σκληρής προσπάθειας και δουλειάς. Το κατεστημένο του σχολείου πρέπει να αναμορφωθεί και αυτό το αναλαμβάνει με ζήλο, απέναντι στις κακομαθημένες μαθήτριες.

Δίπλα από το βασικό δίδυμο, οι καθηγητές μαζί με το γυμνασιάρχη ορίζουν μια σημαντική ομάδα εκφοράς λόγου, αλλά και η μητέρα της Λίζας και ο πατέρας εφοπλιστής. Χαρακτηριστική μορφή ο διευθυντής, που ακολουθεί πάντα τις απαιτήσεις του κεφαλαίου που τον πληρώνει, όμως και οι υπόλοιποι εκπαιδευτικοί, όλοι μεγάλης ηλικίας και μόνο άντρες, οι οποίοι δεν τολμούν να αρθρώσουν λόγο, πριν την έλευση του Φλωρά.

Η κάμερα στέκεται κοντά στους βασικούς πρωταγωνιστές, ενώ η Βουγιουκλάκη είναι συνήθως στο κεντρικό πλάνο. Κατ' αρχάς τα κορίτσια εμφανίζονται ως επιπόλαια, ως παιδιά που χρήζουν διαρκούς επιτήρησης, που πρέπει να μπου σε τάξη και να σοβαρευτούν. Ωστόσο μέχρι την εμφάνιση του Φλωρά αυτό αμφισβητείται και δεν επιτυγχάνεται. Με τη είσοδο του Φλωρά στο σχολείο, 'το χαστούκι πάει σύννεφο', όπως λέει η μαθήτρια Αλεξίου, ενώ αυτό παρουσιάζεται και ως πρότερη επιθυμία των καθηγητών.

Κος Μακρυδάκης: *«Όχι κε Γυμνασιάρχα. Δεν είναι αυτό. Είναι ότι είμαστε περισσότερο επιεικείς απ' ό,τι πρέπει. Η ατιμωρησία τις έχει αποθρασύνει.. Για ασ πέφτανε δυο τρία χαστούκια και βλέπουμε.»*

Ο Φλωράς αποκαθίσταται μεταξύ των συναδέλφων του και κατ' επέκταση στο κοινό της ταινίας, λόγω της κατάρτισής του, της σοβαρότητάς του, αλλά και των απωθημένων χρόνων των υπολοίπων. Ο Φλωράς φαίνεται να είναι καταλυτικός παράγοντας στην εξέλιξη και στην αλλαγή των πραγμάτων, επιβάλλοντας την τάξη-πατριαρχική και σχολική- μέσω της βίας, και μάλιστα με τη συναίνεση όλων τελικά.

-Γυμνασιάρχης: *«Μα που ακούστηκε. Που ακούστηκε, βρε αδελφέ, ο πρώτος τυχόν Φλωράς να σηκώνει το χέρι του και να χτυπά μίαν Παπασταύρου, την κόρη του Θεμιστοκλέους. Τον Θεμιστοκλέους βεβαίως, βεβαίως»*

-Μακρυδάκης: *«Εγώ να σας πω. Νομίζω τα ήθελε μερικά χαστούκια η κόρη του Παπασταύρου, του Θεμιστοκλέους»*

-Γυμνασιάρχης: *«Δεν είναι έτσι κύριε[...]Μακρυδάκη. Αλλά δε φταίει αυτός. Φταίω εγώ που εμπιστεύτηκα την θέσιν του καθηγητού των ελληνικών σε ένα επιπόλαιο και άξεστο παιδαρέλι.»*

-Μακρυδάκης: *«Να μου επιτρέψετε να διαφωνήσω[...] Βέβαια να διαφωνήσω[...] Ο κος Φλωράς είναι ένας καθηγητής άριστα κατηρτισμένος, που έχει ακριβή επίγνωση της αποστολής του και ξέρει πολύ καλά τη δουλειά του»*

Η ενημέρωση για τους εργαζόμενους μαθητές των νυχτερινών σχολείων και η αντιδιαστολή με τις ανέσεις των πλουσιοκόριτσων δίνουν ένα ακόμα άλλοθι στο νέο καθηγητή να επιβάλλει την τάξη με τον τρόπο του, καθώς χρησιμοποιείται επιτυχημένα η αναπαράσταση των μεγάλων προφανώς κοινωνικών ανισοτήτων της εποχής.

Μάλιστα στην εν λόγω σκηνή ο Φλωράς κατέχει το κεντρικό πλάνο και βρίσκεται ψηλότερα από τις μαθήτριες, σε μια προσπάθεια επιβολής της παρουσίας του.

Έτσι, ενώ ο λόγος του προσπαθεί να περιγραφεί ως λόγος περί κοινωνικών ανισοτήτων και σε ένα μεγάλο μέρος, ως προς την απήχηση στο κινηματογραφικό κοινό τα καταφέρνει, παρόλα αυτά, μιλάμε για την επιβολή της κυρίαρχης τάξης (εδώ καθηγητής) που ακουμπά στην πατριαρχία και που ίσως ενίοτε, τείνει να υπερκεράσει, ακόμα και τις ταξικές διαφορές. Η προσπάθεια για την επιβολή της κυριαρχίας του είναι έκδηλη επίσης, στην περίπτωση του πρώτου χαστουκιού, εξαιτίας του ότι η Λίζα τον προσέγγισε και του έσφιξε τη γραβάτα, αλλά και στο σκίσιμο των φωτογραφιών των ηθοποιών, την ώρα μάλιστα του διαλλείματος (Κοσμά, 2007:54)

3^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Όπως έχει αναφερθεί από το γυμνασιάρχη, η αδυναμία επιβολής πειθαρχίας, δεν είναι λόγω πεποιθήσης, που θα έδινε ίσως ένα στίγμα για επερχόμενες αλλαγές στην εκπαίδευση (πχ για τον έλεγχο του αυταρχισμού της εποχής ή για την εφαρμογή καινοτόμων μεθόδων, αφού μιλάμε για ιδιωτικό σχολείο που θα μπορούσε να ανταπεξέλθει οικονομικά), αλλά προς αποφυγή ρήξης με τους ευκατάστατους γονείς.

Η επίκληση του Γυμνασιάρχη στο Φλωρά, παρουσιάζει την άλλη πλευρά, αυτή της δημόσιας εκπαίδευσης και των αυταρχικών μεθόδων επιβολής της τάξης

Γυμνασιάρχης: *«Εδώ δεν είναι νυχτερινό σχολείο[...]*»

Παιδαγωγικά ο εκπαιδευτικός (Φλωράς) παρότι νέος, δε φαίνεται να προωθεί νέες παιδαγωγικές προσεγγίσεις, αλλά το κυρίαρχο πρότυπο του δημόσιου σχολείου, αφού χρησιμοποιεί την-έως και προσβλητική-ειρωνεία, τη φωνή, τον εκφοβισμό και τέλος τη βία για να επιβληθεί:

Φλωράς (δυνατά): *«Όσο δεν μπορώ να θυμώσω με μία κότα που δεν καταλαβαίνει μαθηματικά, άλλο τόσο δεν μπορώ να θυμώσω με σένα κοπέλα μου που δεν καταλαβαίνεις Όμηρο».*

Το αρχαίο κείμενο-ιδανικό εκπαίδευσης της εποχής- κατανοείται, για τον Φλωρά, μέσω κάποιας, συγκεκριμένου τύπου 'έμφυτης οξυδέρκειας' και δεν αφορά τον τρόπο που προσεγγίζεται από τον καθηγητή.

Κανένα παιδαγωγικό ιδεώδες δεν προβάλλεται στην εν λόγω ταινία με οποιοδήποτε τρόπο. Στα ειρωνικά σχόλια του καθηγητή, οι μαθήτριες υποτιμώνται για την νοημοσύνη τους και, εκ προοιμίου, είναι πιθανό να γίνουν γελοίες μεγαλώνοντας. Αυτός προτείνεται και ως ο λόγος, του γιατί αυτές πρέπει να παραδοθούν στην εκπαιδευτική διαδικασία, και όχι η αξία της μάθησης αυτής καθ' αυτής.

Φλωράς: *«[...]Κέρδος δικό σας θα είναι να μάθετε λίγα πράγματα, που αύριο θα σας βοηθήσουν να μη γίνετε γελοίες, όταν θα βγείτε στον κόσμο».*

Από την άλλη μεριά , η ικανότητα μάθησης ανάγεται στο αν τα ‘παίρνει’ ή ‘δε τα παίρνει’ τα γράμματα.

Φλωράς: «Στο κάτω κάτω τόσο σας κόβει, τόσο μπορείτε να μάθετε»

Αντίληψη που διατρέχει σχεδόν όλη τη μυθοπλασία των ταινιών της εποχής, και που όπως έχουμε αναφέρει, αλλάζει μετά το '70.

Η ενημέρωση για τους εργαζόμενους μαθητές των νυχτερινών σχολείων και η αντιδιαστολή με τις ανέσεις των πλουσιοκόριτσων, εκτός από πληροφοριακό υλικό όπως ειπώθηκε, στοχεύει και στην ταύτιση του κοινού με τον πρωταγωνιστή-μιλάμε για ένα λαϊκό κοινό ως επί το πλείστον-και την δικαίωση του για ό,τι επακολούθησε.

Μαθαίνουμε ότι οι μαθητές κατοικούν σε υγρά και σκοτεινά υπόγεια, διαβάζουν με το σπαρμασέτο και τους γκαζοτενεκέδες πάνω σε χαρτόκουτα και δουλεύουν χαμάληδες.

Όσον αφορά στα εκπαιδευτικά, το ενδιαφέρον παρουσιάζεται στην εκφορά του λόγου των ιδιωτικών εκπαιδευτικών, ο οποίος δεν ορθώνεται έναντι του Γυμνασιάρχη, προ εποχής Φλωρά, παρά την αρκετά χαρακτηριστική περίοδο διεκδικήσεων για τα δικαιώματά τους, όπως περιγράφηκε πιο πάνω. Λέει ο γυμνασιάρχης:

Γυμνασιάρχης

(προς τους καθηγητές που δεν απαντούν): *«Εις ένα δημόσιο σχολείο, ο καθηγητής έχει την ευχέρεια να κολάσει με την ανάλογον αυστηρότητα, την ανάλογον βεβαίως βεβαίως, κάθε εκτροπήν και κάθε απειθαρχίαν»*

Μεταφέρεται εδώ μια πρακτική μάλλον συνηθισμένη, αυτή της αυστηρότητας και της πειθαρχίας στο δημόσιο σχολείο, που τηρείται ευλαβικά, ενώ στο κολλέγιο, η κατευθυντήρια γραμμή δίνεται από αυτόν τον ίδιο και απέχει δραματικά από την κοινή πρακτική.

4^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Η συγκεκριμένη ταινία, παρότι κινείται γύρω από την εκπαίδευση, και δη την ιδιωτική, δίνοντας αρκετές πληροφορίες, δεν παύει να είναι γεμάτη συμβολισμούς και αναφορές στο φύλο και στην διαχρονική ρητορική της πατριαρχίας δια στόματος εκπαιδευτικών και γονέων.

Εκπαιδευτικά δεν αποτυπώνεται το πρότυπο του καθηγητή της νέας εποχής, δεν προτείνεται κάτι νέο. Αντίθετα μέσα από έναν συντηρητικό λόγο, βλέπουμε βία και, μάλιστα συμβολικά, απέναντι στο γυναικείο φύλο.

Όταν ο Φλωράς αναφωνεί: «Καμαρώστε ένα κορίτσι μεγάλης οικογενείας» είναι η στιγμή που νομιμοποιεί τη βία που πρόκειται να εφαρμόσει, στο κοινό της ταινίας προφανώς, αφού δεν πρόκειται εντέλει μόνο για ταξικό πρόβλημα, αλλά και για την επιβολή της πατριαρχικής τάξης που έχει αμφισβητηθεί.

Ο Bourdieu θα διαπιστώσει, επίσης, πως τάξη και φύλο είναι τόσο αλληλένδετα, όσο το λεμόνι και η ξινή του γεύση:

«Εξυπακούεται ότι οι συστατικοί παράγοντες της κατασκευασμένης τάξης δεν εξαρτώνται όλοι στον ίδιο βαθμό οι μεν από τους δε και ότι η δομή του συστήματος που συγκροτούν καθορίζεται από όσους έχουν το σημαντικότερο λειτουργικό βάρος: έτσι ο όγκος και η δομή του κεφαλαίου δίνουν την ειδική μορφή τους και την ειδική αξία τους στους καθορισμούς τους οποίους το φύλο, ηλικία, τόπος διαμονής κλπ επιβάλλουν στις πρακτικές. Οι ιδιότητες φύλου και οι ιδιότητες τάξης είναι τόσο αζεδιάλυτα ενωμένες, όσο αδιαχώριστα είναι το λεμόνι και η ξινή του γεύση: Μια τάξη ορίζεται ως προς τα ουσιαστικότερα στοιχεία της από τη θέση και την αξία τις οποίες χορηγεί στα δυο φύλα και στις κοινωνικά συγκροτημένες διαθέσεις τους. Γι αυτό και υπάρχουν τόσοι τρόποι πραγμάτωσης της θηλυκότητας, όσες και τάξεις και τμήματα τάξης, και γι αυτό πάλι ο καταμερισμός εργασίας ανάμεσα στα φύλα προσλαμβάνει τόσες διαφορετικές μορφές στους κόλπους των διαφορετικών κοινωνικών τάξεων. Επομένως η αλήθεια μιας τάξης (ή τμήματος τάξης) εκφράζεται στην κατανομή της ανάλογα με το φύλο ή την ηλικία και ίσως καλύτερα με την εξέλιξη της κατανομής αυτής στο πέρασμα του χρόνου...» (Bourdieu, 2015:153-154).

Η ρητορική για την σχέση καπιταλισμού- πατριαρχίας φαίνεται να βρίσκει έδαφος στο συγκεκριμένο αφήγημα.

Έχουμε δει και σε άλλες ταινίες, ότι το υποκείμενο που προέρχεται από τη λαϊκή, εργατική τάξη ορθώνει μια ρητορική περί της ηθικής του ακεραιότητας, και πετυχαίνει έτσι την αναπαράστασή του στο φιλικό λόγο.

Στην πραγματικότητα όμως ο λόγος περί ταξικότητας απομακρύνεται από την κοινωνική αντίθεση, τις ανυπέρβλητες οικονομικές διαφορές και τις κατάφορες αδικίες, και μεταφέρεται στο επίπεδο της ατομικής κοινωνικής κινητικότητας, που είναι μεγάλο ζητούμενο της εποχής. Βέβαια, στο φαντασιακό του θεατή-η ταινία έκοψε χιλιάδες εισιτήρια- το χαστούκι αυτό ή καλύτερα τα χαστούκια αυτά, είναι χαστούκια στην άρχουσα τάξη, είναι ένας συμβολικά ηχηρός τρόπος να ακουστεί η φωνή του λαού. Τελικά αυτό που ακούγεται είναι, μάλλον,

ανώδυνο, όταν μάλιστα στο τέλος της ταινίας ο Φλωράς επιβιβάζεται στο ανοιχτό πολυτελές αυτοκίνητο της οικογένειας των εφοπλιστών.

Στο ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο παρατηρούμε ένα ανελέητο σφυροκόπημα στις κακομαθημένες πλούσιες κόρες-μαθήτριες που πρέπει να γαλουχηθούν και να συμμορφωθούν και αυτό επιτυγχάνεται εντέλει με τη βία η οποία και επιβραβεύεται στην πορεία. Είναι εμφανές ότι τα υποκείμενα- μαθήτριες ουδεμία αξία δίνουν στην εκπαίδευση και η αντιμετώπισή της για αυτές είναι καθαρά διεκπεραιωτική.

Βλέπουμε όμως, ότι, παρόλη την οικονομική επιφάνεια, οι γονείς επιμένουν έστω και σε ένα τέτοιο απολυτήριο, αλλά και έχουν ελπίδες για την Τριτοβάθμια εκπαίδευση, αφού η Λίζα θα κάνει μαθήματα προετοιμασίας το καλοκαίρι.

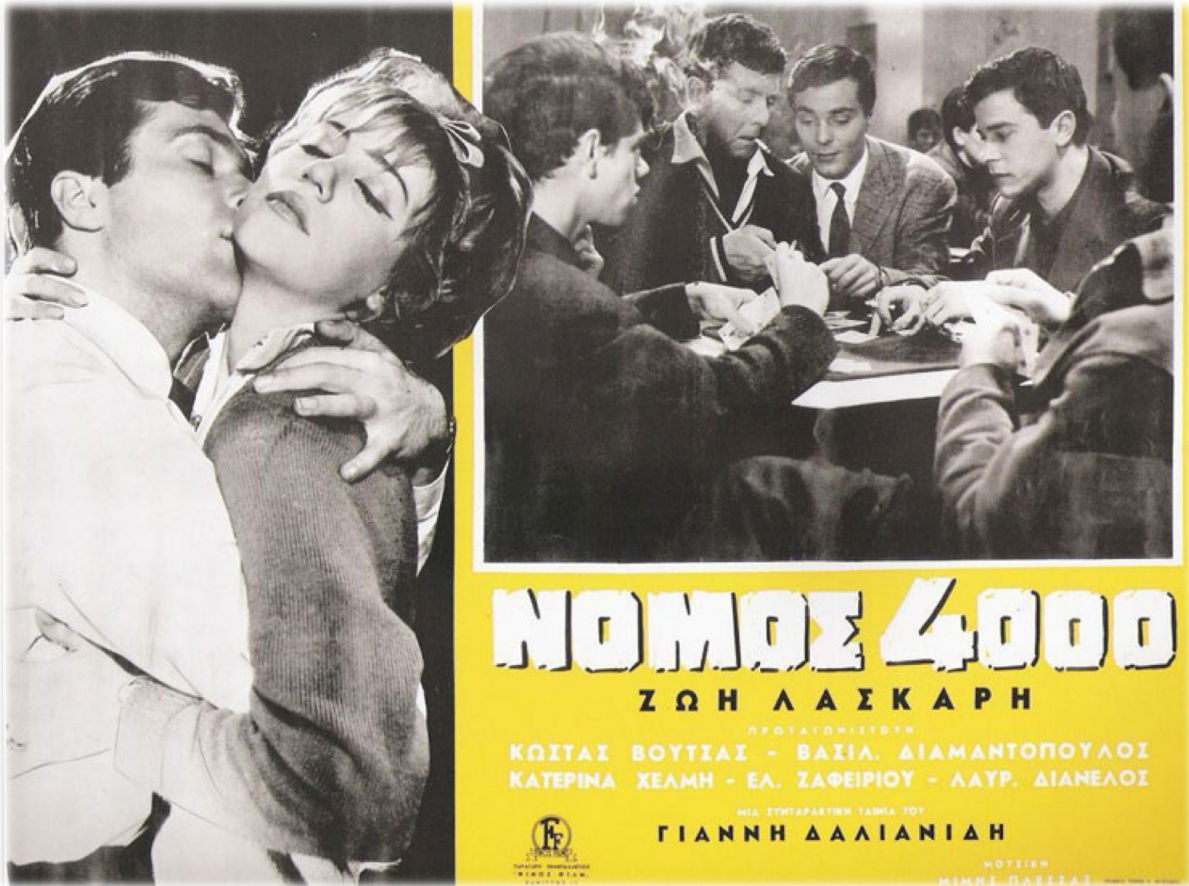
Είναι χαρακτηριστικό ότι η άρχουσα τάξη ενδιαφέρεται για την διατήρησή της, όχι μόνο μέσω της οικονομικής της επιβολής, αλλά και της μορφωτικής και πολιτιστικής πλέον, σε μια νέα εποχή.

Οι στρατηγικές αναμετατροπής είναι η έκφραση των μόνιμων δράσεων και αντιδράσεων μέσω των οποίων κάθε ομάδα πασχίζει να διατηρήσει ή να αλλάξει τη θέση της στην κοινωνική δομή ακριβέστερα, σε ένα στάδιο της εξέλιξης των διαιρεμένων σε τάξεις κοινωνιών, όπου μπορεί κανείς να διατηρήσει μόνο δια της αλλαγής, να αλλάξει για να διατηρήσει [...]. Στην πιο συχνή περίπτωση, οι δράσεις μέσω των οποίων κάθε τάξη ή τμήμα τάξης αγωνίζεται να κατακτήσει νέα πλεονεκτήματα, δηλαδή να κερδίσει πλεονεκτήματα έναντι των άλλων τάξεων, άρα να παραμορφώσει τη δομή των αντικειμενικών σχέσεων ανάμεσα στις τάξεις, αντισταθμίζονται από τις αντίστοιχες αντιδράσεις, προσανατολισμένες στους ίδιους στόχους των άλλων τάξεων. Έτσι αυτόματα έχουμε μια σφαιρική μετάθεση της δομής της κατανομής ανάμεσα στις τάξεις των αγαθών που είναι το διακύβευμα του ανταγωνισμού (Bourdieu, 2015:204).

Επίσης γίνεται εμφανής η επιβολή της έμμεσης σιωπής του ιδιωτικού εκπαιδευτικού στα καπρίτσια, τόσο της διοίκησης όσο και των μαθητών.

Η δυσκολία των εκπαιδευτικών των ιδιωτικών σχολείων στην έκφραση παρέμεινε για πολλά χρόνια στην ίδια κατάσταση και ας μην ξεχνάμε και την πολύ πρόσφατη Υπόθεση Μπουλουτά στο ίδιο σχολείο της ταινίας! *«Οι δυνάμεις του κεφαλαίου διεκδικούν την ορμητική είσοδο τους σε χώρους του κοινωνικού βίου και σε δημόσια αγαθά εκτός συναλλαγής, όπου μέχρι τώρα πρυτάνευαν άλλα κριτήρια διαχείρισης από αυτά της κερδοσκοπίας»* (Σταμάτης, 2005:29).

▪ 4. ΝΟΜΟΣ 4000, 1962



ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΥΠΟΘΕΣΗΣ

Ένας ιδιαίτερα αυστηρός και σκληρός καθηγητής σε γυμνάσιο αρρένων (Βασίλης Διαμαντόπουλος), με ατσάλινη ηθική, θέλει με κάθε τρόπο να την επιβάλλει στον περίγυρο του. Στο σχολείο που διδάσκει, ο μαθητής του (Βαγγέλης Βουλγαρίδης) είναι ερωτευμένος με την κόρη του (Ζωή Λάσκαρη). Μια σειρά από βίαιες συμπεριφορές του καθηγητή στους μαθητές του, οδηγούν αυτούς στο 'γιαούρτωμά' του, αλλά και στην τιμωρία, ενός εξ αυτών, με το νόμο 4000.

Η κόρη του, εν τω μεταξύ, θα μείνει έγκυος και θα κάνει έκτρωση, με επιπλοκές που θα την στείλουν στο νοσοκομείο. Ο πατέρας της αντιδρά πολύ βίαια, τελικά όμως αποδέχεται τη σχέση των δύο νέων, αλλά και τη νεαρή πόρνη (Κατερίνα Χέλμη) που ζει στην πολυκατοικία.

1^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Η αφήγηση της ταινίας εκτυλίσσεται, εν μέρει, στο σπίτι του καθηγητή φιλολογίας Αντρέα Οικονόμου, μεσοαστικό σπίτι με θυρωρό στην είσοδο, ωραία έπιπλα, πολλά δωμάτια, Υποδηλώνεται μάλλον μικροαστός. Η Μαρία (κόρη του) έχει δικό της δωμάτιο, έπιπλα, παιχνίδια. Δηλώνεται, από την πρώτη κιόλας σκηνή, ότι οι ένοικοι της πολυκατοικίας, με τον καθηγητή πρωτεργάτη, μαζεύουν υπογραφές για να φύγει η πόρνη που ζει στο υπόγειο.

Σκηνές υπάρχουν, επίσης, και στο σπίτι του Γιώργου-μαθητή, μεσοαστικό σπίτι, μοντέρνα διακόσμηση.

Παρουσιάζεται το σπίτι του παραβατικού μαθητή, σε αντιδιαστολή με τα προηγούμενα, ιδιαίτερα φτωχικό, σε καλντερίμια. Ζει με τη μάνα του, τυπική μάνα χαροκαμένη. Σκηνοθετικά στήνεται, έτσι, η αντίθεση της λαϊκής με τη μικροαστική και μεσοαστική τάξη της εποχής.

Στην τελική σκηνή, βλέπουμε εικόνες από δρόμο της Αθήνας, δρόμο γεμάτο μονοκατοικίες, δέντρα, οδόστρωμα άσχημο σχετικά, τρίκυκλο μεταφοράς, λίγα αυτοκίνητα. Να αναφέρουμε ότι το υποτιθέμενο σπίτι του καθηγητή Βασίλη Διαμαντόπουλου είναι στην οδό Μιχαήλ Βόδα 138, το στενό που προσπαθούν να κλέψουν το αυτοκίνητο είναι Μιχαήλ Βόδα & Λαέρτιου Διογένους, ενώ η παρέα των μαθητών γιαουρτώνει τον καθηγητή επί της οδού Λαέρτιου Διογένους. (<http://ellinikoskinimatografos.gr/νόμος-4000-ο-νόμος-που-έγινε-ταινία>)

Ως προς τη διασκέδαση των μαθητών, πληροφορούμαστε ότι η 9 το βράδυ είναι ώρα για τις «κότες», οι νέοι μαθητές πάνε στο κλαμπ. Η συμμαθήτρια Ντόλι κάνει συγκέντρωση-πάρτι στο σπίτι της. Υπάρχει σκηνή στο καφενείο με μαθητές, όπου παίζονται χαρτιά, ποδοσφαιράκι, τάβλι, ενώ καπνίζουν. Συχνάζουν εκεί μετά το σχολείο.

Ως προς την ερωτική τους ζωή, πληροφορούμαστε από τη Μαρία και το Γιώργο, ότι τα αγόρια κάνουν έρωτα με κορίτσια που είναι πιο 'ελεύθερα' ή με 'παλιογυναίκες'. Τα ηθικά κορίτσια δεν έχουν προ γάμου ερωτική επαφή και τα καλά αγόρια δεν τις εκμεταλλεύονται ερωτικά.

Ακόμη, στις πολιτισμικές πληροφορίες για τους νέους, πληροφορούμαστε ότι βλέπουν άσεμνες φωτογραφίες που κάποιος, κάποια τους τις προμηθεύει, γεγονός το οποίο είναι σημαντικό γι αυτούς.

-Ντόλυ: «Κι αν είστε καλά παιδιά, θα σας δείξω μετά, κάτι πολύ ενδιαφέρον.»

-Ρένος: «Φωτογραφίες;; Από κείνες τις έτσι....;; (χειρονομίες πονηρές του Βουτσά). Τώρα, τώρα..»

-Κλειώ: «Ήθελα να 'ξερα δε σιχαίνεστε αυτές τις αηδίες;»

-Ρένος: «Αηδίες, αλλά εσένα το μάτι σου να!»

Ως προς τη σχολική και μαθησιακή πραγματικότητα, βλέπουμε την τελευταία τάξη Γυμνασίου σχολείου αρρένων (του κου καθηγητή). Τα αγόρια κάθονται ανά δυο, η έδρα βρίσκεται πιο ψηλά, μαύρος πίνακας. Όχι ομοιόμορφη εμφάνιση αγοριών.

Το μάθημα γίνεται ως εξής: διάβασμα αρχαίου κειμένου Αντιγόνης και μετάφραση από τον όρθιο μαθητή μπροστά από τον πίνακα. Την ίδια στιγμή, ο καθηγητής κάνει ερωτήσεις και η μετάφραση δεν είναι απολύτως στη δημοτική (χρησιμοποιούνται και λέξεις πιο επιτηδευμένες). Η υπόλοιπη τάξη βαριέται θανάσιμα.

Το κείμενο είναι το παρακάτω, από το χορό στην Αντιγόνη (ίσως μια σκηνοθετική ιδέα, που προΐδεάζει για τα δεινά που πρόκειται να επέλθουν):

ευδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών. [στρ. α]

οἷς γὰρ ἂν σεισθῆ θεόθεν δόμος, ἄτας

οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἔρπον·

ὁμοῖον ὥστε πόντιον

οἶδμα δυσπνόοις ὅταν

*Θρήσσησιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμη πνοαῖς,
κυλίνδει βυσσόθεν κελαινὰν
θῖνα καὶ δυσάνεμοι
στόνω βρέμουσιν ἀντιπλήγες ἀκταί.*

Ο καθηγητής από την έδρα φωνάζει ονόματα ελέγχοντας αν προσέχουν, μας πληροφορεί ότι η εξέταση γινόταν με αυτόν τον τρόπο, ενώ ακούμε ειρωνικά σχόλια και από τις δυο πλευρές.

- Ρένος: *«Μάλιστα κε καθηγητά»*
- Καθηγητής: *«Μήπως κατά λάθος μπορείς να μας πεις εσύ τι λέγαμε; ... Ευαγγέλου, σταμάτα γιατί εσύ θα το πληρώσεις πολύ ακριβά»*
- Ρένος: *«Ο Νικολαΐδης διάβαζε το αρχαίο κείμενο κι εσείς του κάνατε ερωτήσεις»
(Γέλια..)*
- Καθηγητής: *«Ευχαριστώ μας φώτισες»*
- Ρένος: *«Για μια στιγμή κε καθηγητά δεν μπόρεσα να σας παρακολουθήσω»*
- Καθηγητής: *«Αναγνώστου και Καρανίκας. Έχετε υπόψιν σας ότι αυτή τη στιγμή βαθμολογήσα να εξεταστήκατε» (σημειώνει).*

Η Αντιγόνη διδασκόταν στην τελευταία τάξη, σήμερα διδάσκεται στη Β' Λυκείου.

Παρακολουθούμε ερμηνευτική προσέγγιση διδασκαλίας από μεριάς καθηγητή στο «έρωτα ακαταμάχητε, έρωτα ανίκητε εις την μάχην».

Αυταρχισμός, ερμηνεία, αυθεντία, που δεν επιδέχεται άλλες απόψεις, γεγονός που γνωρίζουν και οι μαθητές και το αποδίδουν με στωικότητα ή και κωμικό τρόπο:

- Καθηγητής: *«Εδώ με τη λέξη Έρωσ δεν υμνείται το γνωστόν πάθος των ανθρώπων αλλά η ηθική και κοσμογονική δύναμις, δηλαδή ο Θεός έρωσ»*
- Γιώργος: *«Κε καθηγητά, όπως μας λέγατε άλλοτε, οι αρχαίοι Έλληνες θεοποιούσαν τα πάθη τους. Άρα και σ' αυτήν την περίπτωση ο θεός έρωσ είναι ο έρωσ που νοιώθουν οι άνθρωποι. Δεν μπορεί να είναι ο άλλος ο θεός έρωσ και άλλος ο Έρωσ που νοιώθουν οι άνθρωποι»*
- Καθηγητής: *«Κάτσε κάτω και μη με διακόπτεις»*
- Ρένος: *«Τώρα δηλαδή τι πήγες να κάνεις; Να διορθώσεις τον κο καθηγητή; [...]
Καλά λέω κε καθηγητά. Δηλαδή πήγε να διορθώσει εσάς; Αφού εσείς τα ξέρετε καλύτερα αυτά τα πράγματα».*

-Καθηγητής: *«Άσε τις εξυπνάδες, γιατί δε θα καταλάβεις πότε θα βρεθείς έξω»* (με λοξό ύφος).

Εξέταση στο ρήμα 'μαίνομαι' ενώ περιφέρεται σκίτσο του καθηγητή με αυτιά γαιδάρου.

Έχουμε αντιληφθεί ότι όλη η προσέγγιση είναι αυστηρή και αυταρχική.

Το διαχρονικό ζήτημα του τι θεωρεί ο καθηγητής και τι ο μαθητής εύκολο, αλλά και η μεταξύ τους έλλειψη εμπιστοσύνης περιγράφεται με κωμικό τρόπο, τόσο μέσα στην τάξη, όσο και στο προαύλιο.

-Καθηγητής: *«Πως πήγαμε;.. ήταν και τόσο εύκολα τα θέματα»*

-Ρένος: *«Έπρεπε να μας βάλετε δυσκολότερα»*

-Καθηγητής: *«Ε! του χρόνου, αν είμαστε εδώ»*

Στο Προαύλιο

Ρένος: *«Θέματα ήταν αυτά; ενώ μπορούσε[...] έλα μωρέ δεν ήθελε!»*

Ενημερωνόμαστε ακόμη, πως τους αρκεί η βάση για να περάσουν στο κάθε μάθημα.

Στην τελική εξέταση στα Αρχαία, καθένας κάθεται μόνος του, παρατηρούμε προσπάθειες αντιγραφής από την μπροστινή κόλλα και αλλαγή θρανίου από τον καθηγητή. Ιδιαίτερος γνώριμα σκηνικά ακόμα και σήμερα στο χώρο του σχολείου.

Αφήνεται η εντύπωση πως δεν περνούν όλοι, αφού ο καλός μαθητής είναι σίγουρο πως θα το πάρει το απολυτήριο και θα δώσει στο Πολυτεχνείο

Βλέπουμε σκηνή βόλεϊ στο σχολείο των θηλέων, και έτσι δίνεται άμεσα η εικόνα του δικτύου μεταξύ των σχολείων αντίθετου φύλου.

Παίζουν έξω σε χώμα, φοράνε σορτς και κοντομάνικα. Βλέπουμε συμπεριφορά γηπεδικού αγώνα από τα κορίτσια.

Φωνάζουν: *«Έξω η Ντόλι»* (από την ομάδα) όλες μαζί. Συνεχή σχόλια και κουτσομπολιά

Επιτίθενται στα αποδυτήρια στη Ντόλι.

Βλέπουμε αποδυτήρια με ντουλάπες, τα κορίτσια αλλάζουν ελεύθερα μεταξύ τους.

Σκηνές τολμηρές, σχεδόν γυμνού, από το Δαλιανίδη. Φοράνε ποδιά πάνω από τα ρούχα τους και σοσόνια.

Επίσης, εννοείται πως η γυμνάστρια είναι γυναίκα, αλλά δε φαίνεται ποτέ στην ταινία

-Ντόλυ: *«Η δεσποινίς Έλλη επέμενε»* (να μπει στον αγώνα)

-Μαρία: *«Γιατί δε το 'λεγες;»*

-Ντόλυ: *«Θ' άρχιζε τις ερωτήσεις. Τι; Πως; τι θα της έλεγα; Ότι ήπια και ξενύχτησα.. Πάντως προτιμώ να περνάω όπως χθες το βράδυ παρά να έχω καλή επίδοση στο βόλει[...].»*

Το ΦΕΚ 246, 30/7/1932, που καθόριζε τα της Φυσικής αγωγής στα σχολεία ισχύει σχεδόν μέχρι το 1970. Τα κριτήρια του προσωπικού για τους γυμναστές και γυμνάστριες στα σχολεία έχουν ενδιαφέρον ως προς το ότι οι γυμναστές μπορούν να διδάσκουν σε σχολεία θηλέων αλλά δεν ισχύει το ίδιο για τις γυμνάστριες σε σχολεία αρρένων. Αφ' ενός η ζήτηση γυμναστών ήταν μεγαλύτερη λόγω του μεγαλύτερου ποσοστού εισακτέων που όριζε ο νόμος, από την άλλη υποκρύπτεται η άρνηση του ισχυρού φύλου να δεχθεί σωματική εκπαίδευση από γυναίκα (Αγγελή, 2008).

Η παραβατικότητα των νέων μαθητών στο συγκεκριμένο έργο δεν αφορά μόνο τα γιαουρτώματα, αλλά τις κλοπές αυτοκινήτων, τον ξυλοδαρμό και την κλοπή των γραπτών των τελικών εξετάσεων. Ως προς τα κορίτσια, η παραβατικότητα δομείται γύρω από τις σεξουαλικές σχέσεις τους και την πράξη της έκτρωσης.

Μας δίνονται στοιχεία για την παραβατικότητα των νεαρών μαθητών: τους παρατηρούμε να προσπαθούν να διαρρήξουν αυτοκίνητο, ο ιδιοκτήτης τρώει ξύλο από αυτούς ενώ μαθαίνουμε ότι το αυτοκίνητο το ήθελαν απλά για βόλτα.

Γίνεται αναφορά πρώτη φορά στον τεντιμποϊσμό.

Περαστικός: *«Ποιος τον χτύπησε; τεντιμποϊδες»*

Στο καφενείο γίνεται σαφής αναφορά στο πως οργανώνεται ή σχεδιάζεται το γιαούρτωμα από τους μαθητές, ενώ παρακολουθούμε όλη τη σκηνή: ο καθηγητής να τρώει τα γιαούρτια, και το μαθητή να πιάνουν αστυνομικοί. Παρατηρούμε τη χαρακτηριστική σκηνή στο κουρείο, όπου κουρεύουν τον Ευαγγέλου, υπό την κράτηση δυο αστυνομικών, και ακολουθεί διαπόμπευση με ταμπέλα στο λαιμό:

«Είμαι τεντιμποϊς. Γιαούρτωσα τον καθηγητή μου»

Παρατηρούμε Εφημερίδα της εποχής σε γλώσσα καθαρεύουσα και πρωτοσέλιδο την κλοπή των τελικών γραπτών από τους μαθητές:

«Τρεις τεντιμποϊδες μαθηταί διέρρηξαν οικία καθηγητού».

Ο συνάδελφος του καθηγητή περιγράφει την κλοπή ως κάτι «πρωτάκουστο» ενώ γίνεται αναφορά στο νόμο 4000, μέσα από τον εξής διάλογο:

-Συνάδελφος: *«Υπάρχει περίπτωση να τιμωρηθούν και αυτοί με τον 4000. Τι είναι; καινούριος νόμος ;»*

-Καθηγητής: *«Καινούριος. Καινούριος και ατελής. Δεν περιλαμβάνει όλες τις περιπτώσεις»*

-Συνάδελφος: *«[...]Ποιος νόμος είναι τέλειος;[...]Πάντως στο γραφείο λέγανε πως θα γλυτώσει ο Οικονόμου από το γιαούρτωμα των μαθητών του» (Γελάει)*

-Καθηγητής: *«Μόνο από το γιαούρτωμα»*

Το Νομοθετικό Διάταγμα 4000/1959, γνωστό ευρέως ως Νόμος 4000, θεσπίστηκε από την κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή το 1958 και ήταν το διάταγμα που καθόριζε την αντιμετώπιση των νεαρών που ήταν γνωστοί ως 'τεντιμπόις'. Οι «τεντιμπόηδες» θεωρούνταν επικίνδυνοι λόγω της συμπεριφοράς τους, που χαρακτηριζόταν αναιδής και προκλητική από την τότε κυβέρνηση. Με βάση το νόμο, τιμωρούνταν όσοι προέβαιναν σε πράξεις εξύβρισης. Η αστυνομία συνελάμβανε όσους νεαρούς θεωρούσε ότι διέπρατταν εξύβριση, και τους οδηγούσε στο κρατητήριο, όπου γινόταν σε αυτούς κούρεμα με την ψιλή (εν χρω), τους έσκιζαν τα παντελόνια και εν συνεχεία τους περιέφεραν στο δρόμο εξευτελίζοντάς τους. Ο νόμος δέχτηκε έντονη κριτική γιατί προήγε τη διαπόμπευση. Επίσης, όριζε ότι θα ασκούνταν δίωξη και εναντίον των γονέων των ανήλικων ταραξιών. Τα αστυνομικά όργανα είχαν πολύ μεγάλη ευχέρεια να ορίσουν το τι συνιστούσε εξύβριση, και αυτό οδήγησε στην κακοποίηση και διαπόμπευση πολλών νεαρών. Ο Νόμος 4000 άρχισε να εφαρμόζεται στις 10 Σεπτεμβρίου του 1958. Χαρακτηριστικό είναι δημοσίευμα του περιοδικού «Εικόνες» (Σεπτέμβριος 1958), που σχολιάζοντας την πρώτη εφαρμογή του νόμου εκφράζει τη θέση:

«Μετά την πρώτη, τη γενική επιδοκιμασία, διατυπώθηκαν επιφυλάξεις. Μα ήταν τόσο μεγάλο το έγκλημα των δύο παιδιών; Δικαιολογείται η τόσο βαριά τιμωρία τους, προτού μάλιστα το δικαστήριο αποφανθεί; Ξέχασαν οι αμύντορες των παλαιών ηθών τις δικές τους νεανικές τρέλες, τους αιμοσταγείς πετροπολέμους, τα φρικτά πιτσιλίσματα με μελάνη (και άλλα υγρά) και τις ιλαροτραγικές φάρσες;».

Ο Νόμος γνώρισε τις μεγαλύτερες «δόξεις» του στην επταετία της Χούντας, όταν ο συνταγματάρχης Ιωάννης Λαδάς διέταξε συνεχώς την εφαρμογή του σε νεαρούς

αντιπάλους της δικτατορίας, καθώς και σε μακρυμάλληδες χίπς. Τελικά καταργήθηκε με προσωπική απόφαση του Ανδρέα Παπανδρέου το 1983, ενώ τελευταία φορά εφαρμόστηκε το 1981. Η λέξη έχει ξένη προέλευση και προέρχεται από το αγγλικό teddy boy, έναν όρο τον οποίο χρησιμοποιούσαν οι Άγγλοι στα τέλη της δεκαετίας του 1950 για να περιγράψουν μια συγκεκριμένη ομάδα ατόμων. Μάλιστα συνήθως οι ταραξίες ήταν νέοι γόνοι ευκατάστατων οικογενειών με κομψή εμφάνιση και μαλλιά που γυάλιζαν από μπριγιαντίνη, που είχαν αναπτύξει προκλητική έως ρατσιστική συμπεριφορά. Ο όρος στα ελληνικά σημαίνει ένας ευκατάστατος ταραξίας που από αντίδραση και για να «σπάσει» την πλήξη που ένιωθε εξύβριζε και ουκ ολίγες φορές ξεσπούσε γιαουρτώνοντας μεγαλύτερους σε ηλικία ανθρώπους. Μάλιστα τα γιαουρτώματα έγιναν μόδα εκείνη την εποχή. Επεκτάθηκαν σε όλη την Ελλάδα με την επονομαζόμενη «λευκή επανάσταση», που από ένα σημείο και μετά δεν έκανε διαχωρισμό μεταξύ πλουσίων και φτωχών, αφού είχε γίνει ιδιαίτερα δημοφιλής. Φήμες, μάλιστα, ανέφεραν ότι τα γαλακτοπωλεία της εποχής είχαν κάνει συμφωνίες με «συμμορίες» νέων της και τους προμήθευαν με ληγμένα γιαούρτια για να κάνουν τη... δουλειά τους. Το φαινόμενο από ένα σημείο και μετά είχε ξεφύγει παίρνοντας εκρηκτικές διαστάσεις και αναζητήθηκε ένας τρόπος, μέσω του νόμου 4000 προκειμένου αυτή η... μόδα να αντιμετωπιστεί. Επίσης, ότι ο μετέπειτα διοικητής της ΕΣΑ, συνταγματάρχης Ιωάννης Λαδάς, χαρακτήριζε τους τεντιμπόηδες, «άπλους μακρυμάλληδες», «διακονιάρηδες και αποδιοπομπαίους» και όπως χαρακτηριστικά δήλωνε ο σκοπός του δεν ήταν να τους κόψει τα μαλλιά αλλά «να τους κόψω την νοοτροπία, ήτις είναι καταστρεπτική δι' αυτούς και διά την Ελλάδα».

(https://el.wikipedia.org/wiki/Νόμος_4000/1958,<http://www.thetoc.gr/koinwnia/article/nomos-4000-peri-tentumpoismou-40-xronia-meta>,

<http://ellinikoskinimatografos.gr/νόμος-4000-ο-νόμος-που-έγινεταινία/>)

Ως προς τη μαθήτριά Μαρία, το ιατρείο στο οποίο θα κάνει την έκτρωση έχει νοσοκόμα, πλήρη εξοπλισμό σα νοσοκομείου, ενώ ο γιατρός φαίνεται να κάνει εκτρώσεις σε κορίτσια συστηματικά, αλλά μάλλον παράνομα, αφού δεν υπάρχει ταμπέλα στην πόρτα και όταν υπάρχει κίνδυνος επιμένει:

Γιατρός: *«Πρέπει να ειδοποιήσετε τους γονείς της[...] Μη φωνάζετε νεαρέ μου[...].Πάτε να με κάψετε;»*

Ενδιαφέρον Πολιτισμικό στοιχείο της εποχής:

« Έχουν γεμίσει τα υπόγεια από Κούλες» (Η Κούλα είναι η πόρνη που μένει το υπόγειο της πολυκατοικίας). Θίγεται το καθεστώς της γυναικείας πορνείας, ως πρόβλημα που ξεκινά από τις οικογένειες και την αυστηρότητα προς τα κορίτσια, ενώ θεωρείται αξία η μόρφωση και ελπίδα για νέες αντιλήψεις.

Η ταινία του Δαλιανίδη προβλήθηκε το 1962, ενώ όπως διαβάζουμε ο νόμος 4000 βρίσκεται σε ισχύ από το 1958. Ο καθηγητής περιγράφει τον νόμο ως καινούριο και ατελή. Ακόμη, όπως και στις ταινίες του Σακελλάριου το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο και Χτυποκάρδια στο θρανίο, αναφέρεται η ογδόη τάξη του Γυμνασίου, το οποίο όμως είχε αλλάξει ήδη μορφή, όπως είπαμε, αρκετά νωρίτερα.

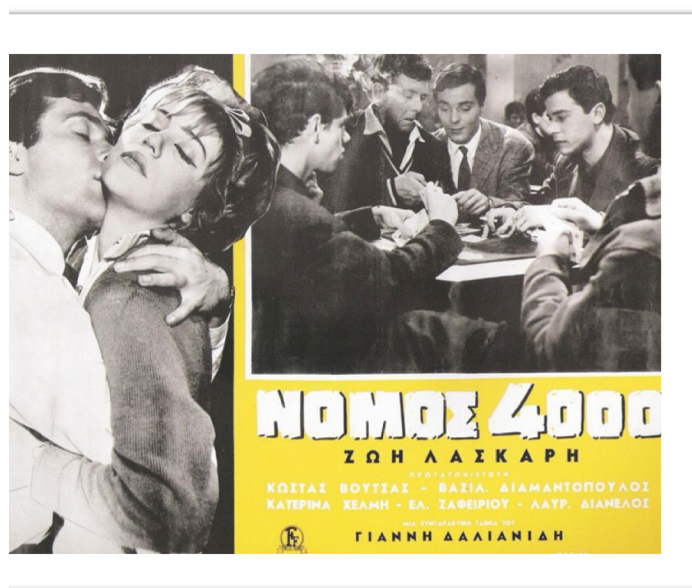
Έτσι ο χρόνος της ταινίας δε συμπίπτει με τον πραγματικό χρόνο προβολής. Πέραν του νόμου 4000, δεν υπάρχει κάποιο άλλο στοιχείο ή ιστορικό γεγονός που να προσδιορίζει με ακρίβεια το χρόνο, έτσι μπορούμε να υποθέσουμε πως αναφέρεται σε προγενέστερο χρόνο από αυτόν της προβολής της. Βέβαια όλα τα υπόλοιπα πληροφοριακά στοιχεία για τους νέους συνάδουν με τη δεκαετία του 60. Είναι μάλλον μια αγαπημένη τακτική, οι ταινίες να αναφέρονται σε δομές της εκπαίδευσης πιο γνώριμες στο κοινό ή και στο σκηνοθέτη ίσως.

ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Συντελεστές

Αφίσα

Σκηνοθεσία	Γιάννης Δαλιανίδης
Παραγωγή	Φίνος Φιλμ
Σενάριο	Γιάννης Δαλιανίδης
Πρωταγωνιστές	Ζωή Λάσκαρη Βαγγέλης Βουλγαρίδης Ελένη Ζαφειρίου Κώστας Βουτσάς Κατερίνα Χέλμη Βασίλης Διαμαντόπουλος
Μουσική	Μίμης Πλέσσας
Τραγούδι	Κατερίνα Τζοβάρρα
Φωτογραφία	Νίκος Δημόπουλος
Μοντάζ	Πέτρος Λύκας
Σκηνογραφία	Μάρκος Ζέρβας
Διανομή	Finos Film
Πρώτη προβολή	29 Οκτωβρίου 1962 (Ελλάδα)
Κυκλοφορία	28 Νοεμβρίου 2006 (DVD)
Διάρκεια	91'
Προέλευση	Ελλάδα
Γλώσσα	Ελληνική



By Φίνος Φιλμ - <http://www.finosfilm.com/site/photos/movies/58/Photos/photo13.jpg>,

Η ταινία έκοψε 118.841 εισιτήρια και ήρθε στην 4η θέση σε 82 ταινίες.

ΕΣΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Κεντρικός αφηγητής στην ταινία αυτή του Δαλιανίδη, τον οποίο ακολουθεί συνεχώς η κάμερα και βρίσκεται στις περισσότερες σκηνές, είναι, σίγουρα, ο πατέρας-καθηγητής Αντρέας Οικονόμου και οι σκληροπυρηνικές του απόψεις. Ο χαρακτήρας του δομείται μέσα από την κάμερα και το μοντάζ από την αρχή ακόμα της ταινίας, με το μένος του εναντίον της πόρνης του υπογείου, την άποψη του για την ηθική, αλλά και για την επιβολή της στην κόρη του, πάντα μέσα από το πρίσμα της θέσης του στην κοινωνία, αυτή του εκπαιδευτικού, η οποία και έχει τεράστια αξία γι αυτόν:

Καθηγητής: *«Τη Μαρία θα τη διαπαιδαγωγήσω εγώ. Δε θα την κάνω σαν αυτά τα πορνίδια που γυρνούν εδώ κι εκεί τα μεσάνυχτα. Η Μαρία είναι κόρη καθηγητού και έχει υποχρέωση να είναι υπόδειγμα αρετής».*

Στη ζωή του είναι αυστηρός (γυρνάει πάντα στις 8.30), εμφανίζεται συχνά να διαβάζει στο γραφείο του, που καταλαμβάνει ένα δωμάτιο του σπιτιού, γραφείο γεμάτο με βιβλία και καλά έπιπλα.

Στο σχολείο εμφανίζεται ως αμείλικτος και αυστηρός, με δόσεις ειρωνείας, απειλές, κηρύγματα ηθικής και αμετάβλητες απόψεις περί διδασκαλίας του μαθήματος, τόσο ως προς το περιεχόμενο, όσο και ως προς τον τρόπο:

Καθηγητής: *«Σιωπή. Δε θα μου πεις εσύ τι θα κάνω. Σας το είπα χίλιες φορές ότι το μάθημα δε γίνεται μόνο γι' αυτόν που εξετάζεται. Γίνεται για όλους. Κι αν δε σ' αρέσει αυτό το σύστημα πες στον πατέρα σου να σου πάρει καθηγητή στο σπίτι. Γι αυτό βάλτε μυαλοσό, γιατί σας βλέπω να παίρνω σύνταξη κι εσείς να βρίσκεστε ακόμη εδώ»*
ή αργότερα *«Κάτσε κάτω, έχεις και το θράσος και μιλάς.. Αν νομίζεις ότι ήρθαμε εδώ να παίζουμε είστε πολύ γελασμένοι»*

Ειρωνεία, απειλές τιμωρίας- έως και αποβολής από το γυμνασιάρχη και χρήση βίας, χωρίς καμιά δυνατότητα εξήγησης από μεριάς μαθητών.

Καθηγητής: *«Ευαγγέλου, σπουδαίος σκίτσογράφος, αδικιέσαι εδώ μέσα, έξω λοιπόν, να πάμε στο γυμνασιάρχη»*

Χρησιμοποιεί βία (Τραβάει το αυτί του Ευαγγέλου), του ρίχνει χαστούκια.

Καθηγητής: «Με απειλείς;, με απειλείς; Κάτσε όρθιος[...]. Έλα εδώ Ευαγγέλου, θα το μετανιώσεις πικρά».

Παρουσιάζεται εγκλωβισμένος στα στεγανά του, έρμαιο των στείρων και παλαιωμένων αντιλήψεων του για την εκπαίδευση, χωρίς διάθεση να ανακαλύψει την αλήθεια ή να ασχοληθεί με τα προβλήματα των μαθητών, έως και φοβισμένος, υποσυνείδητα, μήπως χάσει την αυθεντία του, άπονος σχεδόν, εκτιμώντας ότι κατέχει την απόλυτη αλήθεια, αλλά και μεταθέτοντας τις ευθύνες αλλού (στην οικογένεια των μαθητών). Χαρακτηριστική η σκηνή της μάνας του 'τεντιμποί' Ευαγγέλου, συντετριμμένης μπροστά στον Οικονόμου, που του ζητά να τον συγχωρήσει:

-Καθηγητής: «Αποκλείεται, αποκλείεται. Αν αρχίσουμε να συγχωρούμε έτσι, άντε ύστερα να επιβληθείς σ' αυτά τα θηρία. Θα μας διαλύσουν»

-Μάνα: «Δηλαδή δε θέλετε»

-Καθηγητής: «Τι να σας πω, πάρτε το όπως θέλετε»

-Μάνα: «Γιατί μου καταστρέφετε το παιδί; Γιατί; Δε με λυπάστε; Είμαι μια φτωχή γυναίκα που δουλεύει σαν το σκυλί για να του μάθει δυο γράμματα»

-Καθηγητής: «Αυτά κυρά μου, μη μου τα λες εμένα. Ας φρόντιζες να δώσεις στο γιο σου ανατροφή».

Την αυστηρότητα αυτή επιδεικνύει και συνολικότερα σε όλες τις πτυχές της ζωής του.

Λέει χαρακτηριστικά η γυναίκα του: *«22χρονα άκουγα τις διαταγές σου σα δούλα, όσο παράλογες και αν ήταν»*

Στη σκηνή που δέρνει το Γιώργο-εραστή της κόρης του ξεπροβάλει πάλι το αξιακό του σύστημα:

Καθηγητής (στο Γιώργο): «Γιατί μου το 'κανες αυτό ε; Τι κακό σου 'κανα; Γράμματα σου μάθαινα, δε σου κατάστρεψα τη ζωή. Εσύ γιατί μου την κατάστρεψες ε; Αλήτη!»

Η οικονομία του έργου θέλει τη λύση του δράματός του να δίνει η Κούλα-πόρνη-ανήθικη, ώστε ο καθηγητής-πατέρας-ηθική να αναγκαστεί να αποδομηθεί, πέφτοντας στα πόδια της, και δίνοντας ελπίδα για καλύτερες μέρες, παρόλο που αφήνεται να εννοηθεί ότι ακόμα και αυτή τη στιγμή, ενδιαφέρεται για τη διατήρηση της εικόνας του:

Καθηγητής (στην Κούλα): *«Με συγχωρείτε δεσποινίς για το φέρσιμό μου. Ναι δεσποινίς. Αναγκάζομαι να ταπεινωθώ σε σένα για να μη ρεζίλευτώ σ'όλον τον κόσμο. Σε παρακαλώ. Ξέχασε ότι έκανα, ότι σου είπα, ξέχασε ότι είμαι ένας άνθρωπος που σε ξεσπιτώνει και λυπήσου με»*
Γονατίζει και κλαίει: *«Λυπήσου με, λυπήσου με»*

Η σκηνή αυτή εξιλεώνει, ή και τιμωρεί ίσως, το χαρακτήρα, για την αμείλικτη στάση του απέναντι στη μάνα Ευαγγέλου, ενώ η Κούλα ορκίζεται στην τιμή της, επαναορίζοντας την έννοια, σχεδόν στο τέλος της ταινίας.

Κοντά στην κυρίαρχη αφήγηση, συγκροτούνται οι νέοι μαθητές και μαθήτριες της εποχής. Η κόρη Μαρία (Ζωή Λάσκαρη) παρουσιάζεται σοβαρή, αλλά και μέσα στην εποχή της, γαλουχημένη σε έναν αυστηρό τρόπο ζωής, που δεν την εμποδίζει, όμως, να διεκδικήσει τον έρωτά της και μάλιστα με αντισυμβατικό τρόπο, αποφασίζοντας να 'δοθεί' στο Γιώργο προ γάμου, ώστε να μη τον μοιράζεται. Φαίνεται έντονη η διαφορά νοοτροπίας κοριτσιών, αγοριών. Τα κορίτσια δέχονται την προσφορά έρωτα από ιερόδουλες, αλλά όχι από άλλες (πχ από την Ντόλυ, συμμαθήτρια που 'προσφέρεται' στο Γιώργο).

Μαρία: *«Την άλλη φορά ήταν μια παλιογυναίκα, τώρα; Τώρα είναι διαφορετικά...»*

Ή

Μαρία: *«Όταν ένας άντρας αγαπάει δεν μπορεί να πάει μ' άλλες γυναίκες[...] Και τι της λες; Σαν αυτά που λες και σε μένα;»*

Από την άλλη ο Γιώργος (Βαγγέλης Βουλγαρίδης) νέος μαθητής ακόμα, αλλά μεγαλύτερος, συγκροτείται στην ταινία ως άντρας, μέσα από τα πρότυπα του πατέρα του, της μάνας του αλλά και της κοινωνίας γενικότερα, με φράσεις του τύπου:

Γιώργος στη Μαρία: *«Οι δικές μας οι σχέσεις είναι διαφορετικές. Δε σε βλέπω όπως βλέπω τις άλλες τις γυναίκες. Σ' αγαπώ. Σ' έχω σαν κάτι ιερό. Πως να στο πω να το καταλάβεις; Στο κάτω κάτω είμαι και άντρας[...]. Ωραία το παραδέχομαι. Είναι διαφορετικό όμως. Δεν τα πιστεύω. (αυτά που λέει στις άλλες). Στις άλλες πάω από ανάγκη. Να πάρω αυτό που δεν μπορείς*



να μου δώσεις εσύ. Ορίστε, μ' αναγκάζεις να λέω πράγματα που μόνο που τα σκέφτομαι τα σιχαίνομαι. Αν δε σ' αγάπαγα θα κοιτούσα να επωφεληθώ από την αγάπη σου, αλλά εγώ φέρθηκα κύριος»

Πατέρας Γιώργου: *«Αν ήταν καθένα τσουλί που ζάπλωνε μαζί μας να το παντρευόμαστε, ζήτη που καήκαμε»*

Καθηγητής: *«Την κόρη μου πήγες να ατιμάσεις; Δε σου 'φταναν χίλιες δυο βρώμες που γυρνάνε εδώ κι εκεί;»*

Μάνα Γιώργου: *«Δεν έχεις καμιά ευθύνη[...] Και σ' είχα και για έξυπνο[...] Έτσι σε τύλιξε; Μήπως έχεις την αφέλεια να πιστεύεις ότι ήσουν κι ο πρώτος»*

Ο μαθητής Γιώργος, είναι και ο μόνος που εναντιώνεται κατά τη διάρκεια του μαθήματος στον πατέρα-καθηγητή σε σχέση με την ερμηνεία του έρωτα που κάνει ο τελευταίος, είναι αυτός που προσπαθεί να αποτρέψει την κλοπή των διαγωνισμάτων, αλλά και αυτός που θα παντρευτεί τη Μαρία, ώστε να αποκατασταθεί ηθικά ο χαρακτήρας στο τέλος.

3^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Η συγκεκριμένη ταινία προβλήθηκε το 1962, όμως μια σειρά από συμφραζόμενα, όπως είπαμε, μάλλον την τοποθετεί νωρίτερα χρονικά. Το 1962, ήταν μια χρονιά μεγάλων κινητοποιήσεων στο χώρο της Παιδείας, με τους φοιτητές να καταλαμβάνουν το Πανεπιστήμιο για δέκα ημέρες και να ζητούν 15% για την Παιδεία. Τίποτα από τα παραπάνω δε διαφαίνεται στην εν λόγω ταινία. Ο Δαλιανίδης επιλέγει έναν νόμο ατιμωτικό για τους μαθητές και επικεντρώνεται σε αυτόν και στις περί αυτόν αξιολογήσεις και συμπεριφορικούς κώδικες. Η ταινία δίνει ένα στίγμα της γενιάς μπίτνικ, με την εστίαση που κάνει στην νεανική παραβατικότητα.

Η καταστολή στη συγκεκριμένη ταινία είναι άγρια. Παρουσιάζεται-και καταδικάζεται τελικά θα λέγαμε-ο περιορισμός και η φοβέρα ως ο μόνος τρόπος για σωφρονισμό των νέων.

Ακούμε τη μάνα της Μαρίας να λέει:

Μάνα Μαρίας (στον πατέρα): *«[...]Γιατί νομίζουν πως μόνο με τον περιορισμό και τη φοβέρα αναθρέφουν σωστά τα παιδιά τους»*

Ο μικροαστισμός που βιώνουμε σε όλη την αφήγηση, έχει περιγραφεί από το Bourdieu:

Οι μικροαστοί δεν μπορούν να υπολογίζουν σε τίποτε άλλο από τον ασκητισμό και πουριτανισμό τους. Μπορούν να προσφέρουν, μη διαθέτοντας κάτι άλλο, μόνο ηθικές εγγυήσεις και πληρώνουν με θυσίες, παραιτήσεις, καλή θέληση, αναγνώριση, με λίγα λόγια αρετή: πολιτισμική καλή θέληση, πνεύμα οικονομίας, σοβαρότητα και πάθος για εργασία (Bourdieu,2015:377).

Σε όλη σχεδόν την αφήγηση το εκπαιδευτικό πρότυπο του, αμέμπτου ηθικής, παλαιολιθικού, καθηγητή επικρατεί, οδηγώντας συχνά τους νέους στην απόγνωση και την καταστροφή ή απομακρύνοντάς τους από το σχολείο και οδηγώντας τους στην παραβατικότητα.

Διάλογοι στο καφενείο:

-«Καλά έκανα εγώ και δεν πήγα σχολείο. Θα 'χα γίνει φοιτητής» (νέος στο καφενείο)

-«Άρχισε από τα γιαούρτια και τώρα είναι μέσα για κλοπή» (για τον Ευαγγέλου που τιμωρήθηκε με τον νόμο 4000)

Ο νόμος 4000, ακραία αντιμετώπιση της παραβατικότητας των νέων που στηρίχτηκε στη διαπόμπευση και το στιγματισμό, εκπροσωπεί μια ολόκληρη αντίληψη περί των εκπαιδευτικών προβλημάτων, που δεν είναι βέβαιο ότι έχει εξαλειφθεί και σήμερα ακόμα, υπό την ευρεία έννοια .

«Σε όλες τις κρίσεις πρόσδοσης κατηγορητηρίων, σε όλες τις ταξινομήσεις που οικοδομούνται γύρω από ένα στιγματισμένο γνώρισμα, απομονώνεται μία και μόνη ιδιότητα ενός ατόμου ή ομάδας. Η λογική του στίγματος υπενθυμίζει, ότι η κοινωνική ταυτότητα είναι το διακόβευμα μιας πάλης στην οποία το στιγματισμένο άτομο ή ομάδα, δεν μπορεί να αντικρούσει τη μερική αντίληψη που το περιχαράκωνει σε μία από τις ιδιότητές του, αν δεν προβάλλει, για να αυτοπροσδιοριστεί, την καλύτερή του ιδιότητα»(Bourdieu, 2015:505).

Η ταινία μέσα από μια σειρά τραγικών γεγονότων, και διαμόρφωσης κλίματος, φαίνεται να προσπαθεί να σταθεί, μην παίρνοντας ξεκάθαρη θέση ως προς τις μεγάλες εκπαιδευτικές προκλήσεις και ελλείματα, αλλά καλύπτοντας αυτό το κενό στοχεύοντας στο συναισθηματισμό των ηρώων και του κοινού (βλ. θεωρητικό μέρος). Αφηγήματα όπως τα παρακάτω:

Μάνα Ευαγγέλου (μετά τη διαπόμπευση): *«Τον παρέσυραν κε καθηγητά. Ο Νίκος μου είναι καλό παιδί. Αυτοί οι αλήτες που κάνει παρέα...και σεις πατέρας είστε και θα με νοιώσετε. Είναι κρίμα, τελευταία χρονιά είναι. Ορφανό παιδί είναι, μη το διώξετε. Αλλά σκεφτείτε τη θέση μας τη φτώχεια μας»*

Μάνα Μαρίας (μετά την έκτρωση): *«Η δική μου αγάπη λέει πως τώρα έχει ανάγκη το παιδί μας από εμάς[...] Θα το μαζέψω σπίτι του. Γιατί είναι και δικό του σπίτι, δεν είναι μονάχα δικό μας Αντρέα»*

Γιώργος (στους γονείς του): *«Δεν το ανέχομαι άλλο, πάρτε μια απόφαση. Χωρίστε επιτέλους να ησυχάσετε, να ησυχάσω κι εγώ... Δυο χρονιές έχασα κι ακόμα να βγάλω το Γυμνάσιο , κι η αιτία είστε εσείς, το ξέρετε καλά αυτό... γιατί μου φαινόταν μαύρο το σπίτι και δεν πατούσα εδώ πέρα ν' ανοίξω βιβλίο[...] Βλέπω τους φίλους και συμμαθητές μου στα σπίτια τους[...]εγώ είμαι χειρότερος και από ορφανό»*

προσπαθούν να δώσουν βάρος αλλού, και όχι στα αληθινά προβλήματα της εκπαίδευσης, όμως και να δώσουν το απαιτούμενο άλλοθι στου νέους, που σίγουρα δε θα έπρεπε να είναι παραβατικοί, εμείς δεν ευθυνόμαστε, αλλά στο τέλος πρέπει να τους συγχωρήσουμε. Είναι χαρακτηριστική η επίρριψη ευθύνης από τη μάνα Ευαγγέλου στον καθηγητή και από τον καθηγητή στη μάνα στον ίδιο διάλογο.

Ενδιαφέρον έχει και η γενικότερη στάση απέναντι στην εκπαίδευση και την επίδρασή της σε διαφορετικές κοινωνικές συμπεριφορές, πέραν του μαθητικού πληθυσμού.

Κούλα (στον καθηγητή): *«Γραμματισμένος άνθρωπος είναι. Να πέφτει τόσο έξω; Να κάνει τέτοιο λάθος; Το κάνανε κι οι δικοί μου, μα ήταν αγράμματοι»*,

δίνοντας την ευθύνη στους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής για την 'έκλυση' των ηθών και την παραβατικότητα των νέων, εξαιτίας κυρίως της αδιάλλακτης στάσης τους.

Την ίδια ευθύνη επιρρίπτει και η μητέρα του 'τεντιμποί' στον καθηγητή:

Μάνα Ευαγγέλου: *«Τι ανατροφή κε καθηγητά; Αφού εσείς που 'στε δάσκαλοί του και δεν μπορέσατε να τον φτιάξετε. Πως θέλετε να τον φτιάξω εγώ που είμαι μια αγράμματη γυναίκα;»*

Το πρότυπο εξέτασης και διδασκαλίας, η διάταξη των θρανίων, η αυθεντία της έδρας, η απαρχαιωμένη ύλη και η στείρα γνώση, δεν είναι μακριά από αυτό που ξέρουμε και στις μέρες μας, ενώ αυταρχικές συμπεριφορές μπορεί να είναι σπανιότερες σήμερα, όμως δεν είναι λίγες. Το αξιακό της εκπαίδευσης, συγκροτείται με όρους ηθικής τάξης και απολυτηρίου τίτλου, στη συγκεκριμένη αφήγηση, αλλά με ανύπαρκτους όρους όπως εκπαιδευτική διαδικασία, πλουραλισμός, παιδαγωγική ευθύνη, σχέσεις εμπιστοσύνης.

Από την άλλη, ουδείς αναλαμβάνει την ευθύνη για το ότι συγκεκριμένες συμπεριφορές σε όλη τη διάρκεια της σχολικής ζωής, μπορεί να οδηγήσουν στην παραβατικότητα και ουδείς κρίνει τον καθηγητή που δεν ενδιαφέρθηκε να ασχοληθεί με τις ιδιαιτερότητες των μαθητών του. Αμυδρά, ακούγεται ίσως μια μομφή από το συνάδελφό του:

«Μα στο μάτι σ' έχουνε βάλει μωρέ παιδάκι μου ; Όλα σε σένα τα κάνουνε;»

Μια νύξη ότι η συγκεκριμένη συμπεριφορά έχει στοχοποιηθεί και πρέπει να εκλείψει.

Θα έλεγε κανείς, πως η προσωπική αποτυχία-τραγωδία του καθηγητή στην οικογενειακή σφαίρα, σύμφωνα με τα πρότυπα που έχει δημιουργήσει, αλλά και το νεύμα συγκατάβασης και το ευχαριστώ στην πόρνη Κούλα, αφήνουν, μέσω της φιλικής αφήγησης μια υπόνοια για επικείμενη αλλαγή του. Σημαίνει ίσως και πρόταση για αλλαγή και της εκπαιδευτικής πρακτικής;

4^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Οι νέοι στο συγκεκριμένο αφήγημα παρουσιάζονται να έχουν υποτιμηθεί ως προσωπικότητες μέσα στην τάξη, να έχουν λιοιδορηθεί και απομονωθεί από την εκπαιδευτική διαδικασία και κάποιοι, όπως ο Ευαγγέλου, να είναι ο συνήθης αποδιοπομπαίος τράγος.

Ευαγγέλου: *«Γιατί εγώ κε καθηγητά, όλο εγώ..»*, ή

«Και καλά να κάτσω, θα μου τη φέρει», ή

«Όχι δε βγαίνω. Γιατί να αποβληθώ;... Αφήστε το αυτί μου.. τι είμαι κανένας πιτσιρίκος της πρώτης γυμνασίου; Ωραία θα φύγω, δεν κάθομαι, Θα φύγω και θα τα πούμε. Δεν κάθομαι, θα φύγω.»

Ο εγωισμός του καθηγητή-ενήλικα-πρότυπο, που δεν τον αφήνει να δει καθαρά, είναι αντίστοιχα και ο εγωισμός ενός νέου, που του τραβάνε το αυτί, χειροδικούν επάνω του και δεν του επιτρέπουν να απολογηθεί, δεν τον υπολογίζουν ως άτομο με ιδιαιτερότητες και ικανότητες, δε επιδεικνύουν το σεβασμό που του αξίζει.

Έτσι η αντίδραση, η επίθεση, είναι αναμενόμενη και την ακολουθεί η οργή και η απαξίωση, απέναντι σε ολόκληρη την κοινωνία.

Μαθητής στο καφενείο: *«Κοίτα ρε κάτι πράγματα. Αυτός θέλει γιαούρτωμα[...]. Εγώ στη θέση σου θα 'βαζα δυο τρεις φίλους που δεν τους ξέρει να τον γιαουρτώσουν. Και μετά θα του λεγα: τα σέβη μου κε καθηγητά»*

Ευαγγέλου (μετά τη διαπόμπευση, στη μάνα του): *«Σε σένανε σ' όλους, σ' όλον τον κόσμο»*
(φωνάζει κλαίγοντας)

Στη συγκεκριμένη ταινία, βασικό ρόλο κατέχει η αφήγηση περί των σεξουαλικών σχέσεων των νέων μαθητών, βάζοντας αυτόν τον προβληματισμό στο επίκεντρο των διαπροσωπικών τους σχέσεων, και της κοινωνίας. Βλέπουμε ότι οι σεξουαλικές σχέσεις των αντρών αποενοχοποιούνται, από τη μικρή ακόμα ηλικία, ακόμη και οι επί πληρωμή, αφού είναι κάτι 'φυσικό', είναι 'ανάγκη' τους, σε αντίθεση με αυτές των γυναικών, που νομιμοποιούνται, μόνο εντός γάμου. Όταν αυτό δεν συμβαίνει, τότε η ατίμωση αφορά όλη την οικογένεια και δη τον πατέρα ως θεματοφύλακα της ηθικής αλλά και ιδιοκτήτη του ανήλικου κοριτσιού-γυναίκας. Τότε μιλάμε ακόμα και για έγκλημα.

Καθηγητής στο Γιώργο: *«Τι σου 'φταιζε το παιδί μου; Τι σου 'φταιζα εγώ; Γιατί βρε εγκληματία; Γιατί; Ότι πιο ιερό είχα μου το ατίμασες και μένα με ατίμασες, γιατί; γιατί;»*

Ο πατριαρχικός λόγος που εκφέρει ο καθηγητής, επιβεβαιώνεται και από τη μητέρα της Μαρίας

Μητέρα Μαρίας: *«Αυτή τη φορά δε θα σε ακούσω[...] για το καλό του παιδιού μας[...]. Ο εγωισμός σου δε σε αφήνει να δεις τα πράγματα σωστά[...]. Εγώ το δικό μας το παιδί θα το φέρω στο σπίτι μας, κι αν δε το θέλεις τότε διώξε με κι εμένα»*

αλλά και από την Κούλα-πόρνη-ανήθικη, όταν διαπιστώνει πως: *«έτσι είναι οι πατεράδες».*

Ο λόγος περί κοινωνικών ανισοτήτων εκφέρεται δια στόματος μητέρας Ευαγγέλου: *«Στερούμαι και το ψωμί κε καθηγητά, για να μπορέσω να πληρώσω εσάς να μου τον φτιάξετε χρήσιμο άνθρωπο. Δεύτερο ρούχο δεν έχω να φορέσω...».*

Η ταινία, πλην αυτής της αναφοράς, δεν κάνει λόγο για τη φτώχεια της εποχής.

Τη δυσκολία να ανταπεξέλθουν στα έξοδα της εκπαίδευσης ακόμα και της δευτεροβάθμιας, τα χαμηλά στρώματα, την έχουμε δει κατ' επανάληψη στις ταινίες αυτής της περιόδου.

Στη συγκεκριμένη ταινία όμως μία ιδιαιτερότητα έγκειται στο ότι ο χαρακτηριστικά παραβατικός, ο τεντιμπόης, συμβολικά, είναι ο φτωχός. Τα υπόλοιπα σπίτια στη ταινία είναι μεσοαστικά ή και αστικά, και βρίσκονται σε αντίθεση με του Ευαγγέλου. Το γιαούρτωμα κρίθηκε βαρύτερο από την κλοπή των γραπτών ή την αντιγραφή στην τάξη, ενώ κανείς εκ των συμμαθητών δε βρέθηκε να υποστηρίξει τον Ευαγγέλου. Είναι ίσως μια άτυπη δήλωση για την μεγαλύτερη πιθανότητα των χαμηλών στρωμάτων να βρεθούν στην παρανομία, αλλά και μιας καταγραφής για το ποιος γίνεται πιο εύκολα στόχος αδικίας και αποπέμπεται από το εκπαιδευτικό σύστημα.

«Το ακαδημαϊκό αναλυτικό πρόγραμμα με τα ιδιαίτερα γνωστικά αντικείμενα, την ιεραρχία της αξιολογημένη γνώσης και την απόρριψη της μη εκπαιδευτικής γνώσης θεωρείται από τη νέα κοινωνιολογία της εκπαίδευσης, όργανο κοινωνικού αποκλεισμού» (Νικολακάκη κ.ά, σσ136).

Είναι φανερό στη συγκεκριμένη ταινία η αντίληψη «όλα τα παιδιά» θα μάθουν με τον ίδιο τρόπο, εκπαίδευση για όλα τα παιδιά. *«Η λέξη όλα τονίζει τη συμπερίληψη που επιτελεί η διδασκαλία για τη βελτίωση της ακαδημαϊκής επίδοσης των μη προνομιούχων παιδιών. Η κοινωνική τάξη, η φυλή, το φύλο και η αναπηρία δεν πρέπει πια να επηρεάζουν τη σχολική αποτυχία»* (Νικολακάκη κ.ά, 2012: 374)

▪ 5. ΛΟΥΣΤΡΑΚΟΣ, 1962



ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΥΠΟΘΕΣΗΣ

Ο Βασίλης Μαράς (Βασιλάκης Καΐλας) είναι ένα φτωχό, κι ορφανό από πατέρα, παιδί, που γυρίζει στους δρόμους και γυαλίζει παπούτσια. Η μητέρα του Άννα βρίσκεται άδικα στη φυλακή, καταδικασμένη για ληστεία μετά φόνου. Ο μικρός, με τη βοήθεια ενός δικηγόρου, κατορθώνει να αποδείξει την αθωότητά της και στη συνέχεια, με τη σκληρή δουλειά του λούστρου τελειώνει το νυχτερινό γυμνάσιο και μπαίνει στο Πανεπιστήμιο (τον Βασίλη Μαρά υποδύεται στη συνέχεια ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ). Η Μαρία, ένα κορίτσι αστικής οικογένειας ερωτεύεται το Βασίλη, όμως η μητέρα της θέλει να την παντρέψει με κάποιον της τάξης τους. Στο τέλος ο Βασίλης και η Μαρία υπερπηδούν όλα τα εμπόδια, ενώ ο Βασίλης παίρνει και το πτυχίο της Ιατρικής.

1^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Στη συγκεκριμένη ταινία, σκηνές διαδραματίζονται στο φτωχικό σπίτι του Βασίλη (Βασίλης Καΐλας, Δημήτρης Παπαμιχαήλ), αλλά και στη έπαυλη-σπίτι της Μαρίας. Από τα πλάνα και σε σύγκριση με φωτογραφίες της εποχής, βλέπουμε τις φυλακές Αβέρωφ, οι οποίες κατεδαφίστηκαν το 1972, κεντρικούς δρόμους της Αθήνας, το Πανεπιστήμιο Αθηνών, λούστρους στο κέντρο της πόλης, που μάλιστα αντιπαλεύονται για τη θέση στο πεζοδρόμιο. Εικόνες έχουμε από νυχτερινό σχολείο, με επιγραφή απέξω: ‘1^ο Δημοτικό και Γυμνάσιο της Κυψέλης’ όπως και από αίθουσες Ιατρικής μέσα στο Πανεπιστήμιο με ιατρικό εξοπλισμό (π.χ. σκελετούς). Επίσης από αίθουσες Δικαστηρίων, όπου παρακολουθούμε και εκδίκαση υπόθεσης.

Τα Νυχτερινά γυμνάσια ήταν χώροι αντίδρασης και το 1961 τους προστέθηκε ένας ακόμα χρόνος λειτουργίας (7^ο έτος), ενώ οι μαθητές τους συμμετέχουν σε όλες τις κινητοποιήσεις για την παιδεία, γεγονός που δε φαίνεται πουθενά στην ταινία, αλλά ούτε και υπονοείται. (Μωραϊτίδης, 2015:51-55)

Στην έπαυλη υπάρχει υπηρέτρια, οι κυρίες παίζουν χαρτιά, δίνουν χαρτζιλίκι 5000 δραχμές, κινούνται με αεροπλάνο, ενώ μπορούν να σπουδάσουν ζωγραφική σε μεγάλη ευρωπαϊκή πόλη. Στην Ιατρική σχολή ο θεσμός του Κοσμήτορα είναι πολύ σεβαστός, η διοίκηση επιτελείται από αυτόν, ενώ ο όρκος του Ιπποκράτη δίνεται στο γραφείο του σε πολύ λιτή τελετή με



ελάχιστους παρευρισκόμενους φοιτητές. Δίνονται υποτροφίες κατ' επιλογήν, σε φτωχούς φοιτητές, με άριστη όμως επίδοση.

Ακόμη, ο κανονισμός του Πανεπιστημίου επιβάλλει απαγόρευση οποιονδήποτε εμπορικών συναλλαγών στον προαύλιο χώρο, έτσι ο Βασίλης-λούστρος εκδιώκεται. Επίσης υπάρχουν δίδακτρα και εξέταστρα.

Οι φοιτητές φαίνονται έτοιμοι για ένταση μπροστά στο επεισόδιο με το Βασίλη,

Γενικά ο χώρος εμφανίζεται αρκετά προοδευτικός ως προς τους φοιτητές.

Μια σύντομη αναφορά:

Οι φοιτητές από τη δεκαετία του '50, διεκδικούσαν 4 εξεταστικές, κυρίως για αυτούς που δούλευαν. Ο Υπουργός Παιδείας τους προσφώνούσε 'αμελείς' και 'καφενόβιους' ενώ οι καθηγητές παρατηρούσαν ότι ο ρόλος τους δεν μπορεί να περιορίζεται στα εξεταστικά καθήκοντα. Επίσης οι πρυτανικές αρχές του ΕΚΠΑ έδειχναν απροθυμία και θεωρούσαν ασυμβίβαστη την ιδιότητα του φοιτητή και εργαζόμενου, κάτι που υποστήριζε και ο υπουργός Παιδείας το 1955. Ως το '57 αυτό δε λύθηκε. Φοιτητική κινητοποίηση υπήρξε τον Αύγουστο του 1956 για την αποτροπή του διπλασιασμού των διδασκτρων στην τριτοβάθμια και του τριπλασιασμού των τελών στη δευτεροβάθμια. Ενώ λοιπόν δεν αποκλειόταν καμία τάξη από τη μόρφωση, οι περισσότεροι αδυνατούσαν να ανταπεξέλθουν στα εκπαιδευτικά τέλη. Το φοιτητικό κίνημα στην Ελλάδα είχε μια ανοδική πορεία από τον Μάιο του 1955 μέχρι τον Απρίλιο του 1957, ενώ μετά παρουσίασε κάμψη ('57-'59). Ακολούθησε ένα ξέσπασμα στο τέλος του 1959. Στις αρχές του '60, η συνδικαλιστική επικράτηση της ΕΚΟΦ (βίαιης δεξιάς φοιτητικής κίνησης), έθεσε προσκόμματα στην ανάπτυξη του φοιτητικού κινήματος.

Όμως οι βίαιες πρακτικές της ανάδειξαν την ανάγκη συλλογικής δράσης, συσπείρωσης και συντονισμένων αγώνων, ώστε το φοιτητικό κίνημα να μη χειραγωγηθεί από τις κυβερνητικές επιδιώξεις. Στο τέλος του '60 είναι ορατό και το αντικυβερνητικό κλίμα στα Πανεπιστήμια, με το Πανσπουδαστικό Συνέδριο Θεσσαλονίκης, ενώ κινητοποιήσεις υπάρχουν και από τους μαθητές των νυχτερινών σχολείων και από τους αγρότες. Έτσι από το '61 ως το '63, μετά τις βουλευτικές εκλογές του '61, βίας και νοθείας, έχουμε άνοδο των φοιτητικών κινημάτων, ενώ ο χώρος των Πανεπιστημίων λειτουργεί ως υπόδειγμα καλούπι για την αντίδραση. Το κίνημα δεν περιοριζόταν μόνο στα φοιτητικά αιτήματα, αλλά απαιτούσε πολιτικό εκδημοκρατισμό της ελληνικής κοινωνίας γενικότερα.

Όμως με τη δολοφονία Λαμπράκη το 1963 και τις ραγδαίες πολιτικές εξελίξεις ουσιαστικά σημειώθηκε περιστολή του φοιτητικού κινήματος. (Μωραϊτίδης, 2015:51-55)

Οι φοιτήτριες της Ιατρικής δε φαίνεται να αντιμετωπίζουν κάποιο πρόβλημα διάκρισης ως προς το φύλο τους, στο οποίο βέβαια πρέπει να συνυπολογιστεί ότι όσες παρουσιάζονται είναι αστικής τάξης. Στην Ιατρική της Αθήνας φοιτούν γυναίκες από το 1895.

Η σκηνοθέτης δίνει τα ταξικά χαρακτηριστικά αντιπαραθετικά, μέσα από ενδυματολογικά στοιχεία: λούστρος-δικηγόρος, μητέρα Βασίλη- μητέρα Μαρίας, Βασίλης-Τάκης-Μαρία αλλά και με τα γεύματα τους: Ο Βασίλης τρώει ψωμί με ελιές, ενώ στη Μαρία σερβίρεται απογευματινό στη βεράντα του σπιτιού της. Οι καλοκαιρινές διακοπές, κάτι που έχουμε δει και αλλού, είναι προνόμιο της αστικής τάξης: Η Μαρία κάνει διακοπές στο νησί όλο το καλοκαίρι, ενώ ο Βασίλης δουλεύει και διαβάζει για την υποτροφία.

Χρονικά, τα γεγονότα μάλλον συμπίπτουν με τον πραγματικό χρόνο (1962).

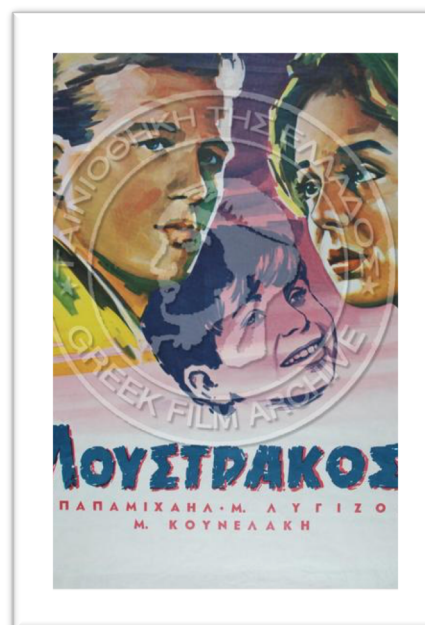
2^{ΟΣ} ΑΞΟΝΑΣ

ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Συντελεστές

Αφίσα

Σκηνοθεσία	Μαρία Πλυτά
Παραγωγή	Ανζερβός
Σενάριο	Μαρία Πλυτά
Πρωταγωνιστές	Βασίλης Καΐλας Δημήτρης Παπαμιχαήλ Μιράντα Κουνελάκη
Μουσική	Γιάννης Μαρκόπουλος
Τραγούδι	Σούλη Σαμπάχ
Φωτογραφία	Γρηγόρης Δανάλης
Μοντάζ	Γιώργος Γκοτζογιάννης
Σκηνογραφία	Νίκος Νικολαΐδης
Εταιρεία παραγωγής	Ανζερβός
Πρώτη προβολή	1962 (Ελλάδα)
Κυκλοφορία	12 Νοεμβρίου 2005 (DVD)
Διάρκεια	92'
Προέλευση	Ελλάδα
Γλώσσα	ελληνική



Η ταινία έκοψε 37.894 εισιτήρια. Ήρθε στην 15η θέση σε 82 ταινίες.

Ήταν ο πρώτος πρωταγωνιστικός ρόλος του Βασίλη Καΐλα και η επιτυχία της τον καθιέρωσε ως παιδί-θαύμα. Η ταινία είναι χαρακτηριστική της κατηγορίας μελό

ΕΣΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Η εκφορά του λόγου είναι, ξεκάθαρα, μέσω κάμερας, αυτή του Βασίλη, με σαφείς επίσης ταξικές δηλώσεις από τους φοιτητές, αλλά και τη μητέρα-αστή της Μαρίας. Ο Βασίλης βρίσκεται στην πλειονότητα των σκηνών και στο κεντρικό πλάνο, είτε ως μικρός βιοπαλαιστής λουστράκος, είτε ως Βασίλης-φοιτητής, που ασκεί ακόμα το ίδιο επάγγελμα. Ο λόγος του επικρατεί ιδεολογικά σε όλη την ταινία.

Το αφήγημά του είναι προσφιλές στη λαϊκή συνείδηση: Ο βιοπαλαιστής νέος που τάχθηκε σε ένα σκοπό και κατάφερε να τον επιτύχει με μεγάλο προσωπικό κόστος και θυσίες. Ο χαρακτήρας του δικαιώνεται με μια σειρά τεχνασμάτων πλοκής από τη σκηνοθέτη. Από μικρό παιδί ακόμα δούλευε και πήγαινε σχολείο, ενώ η 'έμφυτη' εξυπνάδα του και η επιμονή του κατάφερε να βγάλει τη μάνα του από τη φυλακή. Υπερτονίζεται η συνεχής και αδιάλειπτη προσωπική προσπάθεια.

Σε έναν καθορισμένο όγκο κληρονομημένου κεφαλαίου, αντιστοιχεί μια δέσμη τροχιών περίπου ίσων πιθανοτήτων, οι οποίες οδηγούν σε περίπου ισοδύναμες θέσεις- αυτό είναι το πεδίο των δυνατοτήτων- το οποίο προσφέρεται αντικειμενικά σε έναν καθορισμένο δρώντα. Το πέρασμα από τη μια τροχιά στην άλλη εξαρτάται από γεγονότα συχνά συλλογικά- πολέμους, κρίσεις κλπ- ή ατομικά- συναντήσεις διασυνδέσεις, που περιγράφονται ως τυχαία (κακοτυχίες ή καλοτυχίες), παρότι στατιστικά εξαρτώνται και τα ίδια από τη θέση και τις διαθέσεις εκείνων που τους συμβαίνουν[...]. Η θέση και η ατομική τροχιά δεν είναι στατιστικά ανεξάρτητες και όλες οι θέσεις άφιξης δεν είναι εξίσου πιθανές για όλα τα σημεία εκκίνησης: υπάρχει ισχυρότατη συσχέτιση ανάμεσα στις κοινωνικές θέσεις και στις διαθέσεις των δρώντων που τις καταλαμβάνουν[...]. Η τροπική τροχιά αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του συστήματος των συστατικών παραγόντων της τάξης (Bourdieu,2015:156).

Ο στόχος του είναι ατομικός, απαρέγκλιτος, 'κοιτάει τη δουλειά του' και προσπαθεί να μείνει μακριά από αντιπαραθέσεις για τις αδικίες που βιώνει ή για τις προσβολές που δέχεται, αφηγήματα που μεταφέρει η μάνα, η Νίνα, ο Κοσμήτορας:

-Μάνα: *«Μαζεύω το μυαλό σου που το σκόρπισες σε ευαισθησίες που είναι μονάχα γι αυτούς που κάθονται στις πολυθρόνες»*

-Βασίλης: *«Και θα καθόμαστε να μας ταπεινώνει ο ένας και ο άλλος;»*

-Μάνα: «Κανένας δε σε ταπεινώνει αν δεν ταπεινώσεις εσύ τον εαυτό σου»

.....
-Φοιτητής: «Τι να κάνουμε; Αφού ο ίδιος ο Βασίλης εγκατέλειψε τον αγώνα»

-Νίνα (στο Βασίλη): «Εσένα, ούτε να σε βλέπω!»

-Βασίλης: «Δεν υπάρχει αγώνας εκεί που δεν υπάρχει δίκιο Νίνα, κι εγώ δεν είχα δίκιο»

-Νίνα: «Σκέφτηκες μονάχα τον εαυτό σου εγωίσταρε. Και τώρα τι θα γίνει αν κανένας άλλος φουκαράς φοιτητάκος θελήσει να δουλέψει στη σχολή για να τα βγάλει πέρα ε;»

-Βασίλης: «Κι εσύ σκέφτηκες τι όψη θα είχε το Πανεπιστήμιο;»

.....
-Κοσμήτορας: «Αρνείστε ότι είστε ο δημιουργός αυτής της συμπεριφοράς των συμφοιτητών σας;»

-Βασίλης: «Υπήρξα απλώς το μέσον. Ο δημιουργός είστε εσείς»
(Εξηγεί υποχωρητικά)

-Κοσμήτορας: «Θέλετε να πείτε ότι δε λάβατε μέρος στην εξέγερση;»

-Βασίλης: «Όχι, και λυπούμαι για ότι έγινε. Εγώ προσωπικά νομίζω ότι είχατε απόλυτο δίκιο»

.....
Ο χώρος των φοιτητών δεν επιβεβαίωσε, δεν ακολούθησε το συνολικότερο θετικό κλίμα τη συγκεκριμένη περίοδο για συλλογική δράση.

Η διαπίστωση αυτή επιβεβαιώνει, λέει ο Μωραϊτίδης (Μωραϊτίδης, 50-60) την αυτονομία των κοινωνικών χώρων από τις πολιτικές εξελίξεις. Δεν είναι αρκετό να εμφανιστούν ευνοϊκές πολιτικές ευκαιρίες για να σημειωθεί συλλογική δράση. Το συλλογικό υποκείμενο πρέπει να είναι σε θέση να τις αντιληφθεί και να τις εκμεταλλευτεί για διαμαρτυρία. Οι ευκαιρίες πρέπει να μπορούν να αναγνωστούν από πολιτικούς δρώντες, που παρεμβαίνοντας στη συγκυρία, αναλαμβάνουν να συνδέσουν την ερμηνευόμενη εμπειρία, με τους διεκδικητές.

Η κάμερα είναι κοντά στο Βασίλη και αυτού το αφήγημα δικαιώνεται. Συνεχώς στοχοθετημένος, με λόγο μάλλον συντηρητικό και, αυτόν του καλού φοιτητή που δε θέλει ανάμειξη σε πολλά-πολλά, ενώ η αξιοπρέπειά του είναι συνώνυμο της σκληρής του εργασίας για βιοπορισμό.

Θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθούμε στην παρουσίαση της συγκρότησης της γυναικείας ταυτότητας στη συγκεκριμένη ταινία, η οποία έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το λόγο για τα γυναικεία θέματα εκφέρουν η φοιτήτρια ιατρικής Νίνα και η Μαρία, γόνος μεγαλοαστικής οικογένειας. Αρχικά να διευκρινίσουμε, πως η φοιτήτρια Νίνα, ουδόλως υπονοείται ότι δεν ανήκει στην αστική ή έστω στη μεσοαστική τάξη. Υποδηλώνεται από το ντύσιμό της, από τα πάρτι στα οποία συμμετέχει και τις συγκεντρώσεις, αλλά και από τη φοίτησή της στην Ιατρική, χωρίς κανένα σαφή υπαινιγμό στη δική της οικονομική δυσχέρεια. Επίσης δε φαίνεται να δουλεύει. Οι φίλες της δε, δηλώνονται όλες εύπορες. Ακόμα κι αν δεν φτάνει τη Μαρία σε οικονομικό κεφάλαιο, σίγουρα δεν αντιπροσωπεύει την κοινωνική τάξη του Βασίλη.

Παρακολουθούμε εδώ τη συγκρότηση της μοντέρνας νέας γυναίκας, που σπουδάζει σε ιδιαίτερα απαιτητική σχολή-ορκίζεται μαζί με το Βασίλη-που σημαίνει πως ανταπεξέρχεται με αξιώσεις, αλλά ταυτόχρονα ορθώνει λόγο για τα κοινά και υπεραμύνεται των κοινωνικών διακρίσεων και αδικιών.

Εδώ να αναφερθεί ότι οι γυναίκες φοιτήτριες το '61-'62 στην Ιατρική Αθηνών σε σύνολο 2.063 φοιτητών ήταν 401. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως αναφέρεται, έχει η εσωτερική κατανομή του πληθυσμού, αφού οι φοιτήτριες συγκεντρώνονται σε μεγαλύτερα ποσοστά στις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες, με πρώτη σε προτίμηση τη φιλοσοφική σχολή και δεύτερη τη νομική. Επίσης στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο, μετά την κατοχή και τον εμφύλιο, το 1952 παραχωρείται η ψήφος στις γυναίκες, αλλά η συμμετοχή τους στα εκπαιδευτικά δρώμενα θεωρείται ακόμη υποτονική. Η δημοσίευση της Νέας αγωγής της Μυρσίνης Κλεάνθους-Παπαδημητρίου, συνεχίζει την παραγωγή που υπήρξε το Μεσοπόλεμο. Στις δεκαετίες '60 και '70 αναβιώνουν αισθητά οι διεκδικήσεις των γυναικών, εκλέγονται γυναίκες στα δύο μεγάλα Πανεπιστήμια, ενώ και στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση πληθαίνουν οι γυναίκες εκπαιδευτικοί όλων των ειδικοτήτων (Δαλακούρα, 2015:200-203).

Συγκροτείται ανεξάρτητη, μαχητική, διαβασμένη, αλληλέγγυα, τολμηρή, ακομπλεξάριστη, ενώ χαίρει σεβασμού από τους συμφοιτητές της (προσφωνείται 'αρχηγέ'). Ούτε η οικογένειά της, αλλά ούτε κάποιος άντρας εμφανίζεται σε κανένα σημείο της ταινίας να τη χειραγωγεί και να της υποδεικνύει συμπεριφορές. Στο ίδιο μήκος κύματος φαίνεται να κινείται και η φίλη της (Ελλη Φωτίου), εμφανώς αστή, στην οποία η Νίνα απευθύνεται σαν ομοϊδεάτισσα.

Νίνα : *«Κοιτάτε μια φοιτήτρια που κόβεται για την ισότητα και τα δικαιώματα τη γυναίκας και τρέμει σαν το ψάρι μπροστά σε λίγα κόκκαλα»*

Από την άλλη μεριά, η Μαρία, ακολουθεί το προφίλ της νέας γυναίκας μεγαλοαστικής τάξης, που έχουμε κατ' επανάληψη δει, η οποία ενδιαφέρεται μεν για την αύξηση του μορφωτικού της κεφαλαίου, πάντα καθ' υπόδειξιν της οικογένειας και με στόχο την αποκατάσταση μέσω ενός επιτυχημένου γάμου. Η όποια επανάσταση για την αγάπη του Βασίλη, οριοθετείται από τη μητέρα, η οποία και την οδηγεί στις σπουδές τέχνης.

3^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Η εκπαίδευση ως αξία είναι ιδιαίτερα ψηλά, διατρέχει όλη την ταινία, ενώ η ιστορία του ήρωα επικεντρώνεται γύρω από την επαγγελματική του αποκατάσταση μέσω επαγγέλματος, με μεγάλο κοινωνικό κύρος, αυτό του γιατρού. Η εκπαίδευση σαν ιδέα, διατρέχει τάξη και φύλο. Οι κοινωνικές ανακατατάξεις της εποχής θέλουν τη μαζικοποίηση της εκπαίδευσης χωρίς όμως να παρέχονται και τα αντίστοιχα βοηθήματα εκ μέρους της πολιτείας. Έτσι αναδεικνύεται ως πρότυπο ο 'αυτοδημιούργητος', ο οποίος ανέρχεται χωρίς πολλές διεκδικήσεις, με μόνο του όχημα την προσωπική προσπάθεια αλλά και μια 'έμφυτη' θα λέγαμε ικανότητα να 'παίρνει' τα γράμματα, στήνοντας έτσι το μύθο που ήρθε να αποδομήσει η κοινωνιολογία της εκπαίδευσης. (βλ. θεωρητικό μέρος)

Η κυρίαρχη τάξη από την άλλη μεριά, θέλει και μέσω της εκπαίδευσης να διατηρήσει τη θέση της (η Μαρία έκανε φροντιστήριο για να τελειώσει το Γυμνάσιο), αλλά και την απόστασή της. Η επιλογή σπουδών τέχνης από την αστική τάξη, είναι η απόλυτη επιβεβαίωση της ανυπέβλητης απόστασής της από τη λαϊκή, για να θυμηθούμε και τον Bourdieu:

Σε όλες τις πρακτικές οι οποίες, όπως η καλλιτεχνική κατανάλωση, απαιτούν 'καθαρή δαπάνη για το τίποτα', και μάλιστα του πολυτιμότερου απ' ότι φαίνεται και σπανιότερου για όσους δεν μπορούν να σπαταλήσουν αγαθού, δηλαδή του χρόνου, η θέση που η επιδίωξη της διάκρισης παραχωρεί, είναι ιδιαίτερα υψηλή (Bourdieu,2015:334),

ή επίσης για το μοντερνιστικό πίνακα που κρεμάει στο σαλόνι της η Μαρία:

«Το αντικείμενο τέχνης είναι η αντικειμενοποίηση μια σχέσης διάκρισης και ως εκ τούτου είναι ρητά προδιατεθειμένο να αποτελεί φορέα τέτοιας σχέσης, στα πλέον διαφορετικά συμφραζόμενα» (Bourdieu,2015:272).

Μέσα από το αφήγημα του Βασίλη, περιγράφεται και η κρίση της κοινωνίας του '60, η αμφισβήτηση της κυρίαρχης κατάστασης, το φεμινιστικό κίνημα. Από την άλλη η αστική τάξη,

μπορεί ίσως να δεχθεί την κοινωνική ανοδική κινητικότητα των χαμηλών στρωμάτων μόνο μέσω επαγγελμάτων κύρους, όπως αυτό του γιατρού. Έτσι προκύπτουν οι κοινωνικές αλλαγές στην εν λόγω ταινία.

Η εκπαίδευση, το πτυχίο, είναι η δυνατότητα για κατάκτηση ανώτερης θέσης στην κοινωνική διαστρωμάτωση, είναι το εισιτήριο για την επίτευξη οικονομικής και κοινωνικής καταξίωσης. (Λυμπέρη-Δημάκη, 1974:135-158)

Παρά τους κοινωνικούς αγώνες των προηγούμενων ετών, το Πανεπιστήμιο-σύμβολο, κατά τον Κοσμήτορα, που πρέπει να μείνει έξω από την εμπορευματοποίηση, παίρνει δίδακτρα και οι φοιτητές πληρώνουν ακριβά τα βιβλία τους.

Κοσμήτορας (στο Βασίλη): *«Δε γνωρίζετε ότι το Πανεπιστήμιο δεν είναι χώρος εμπορίου;».....*

Όμως συνεχίζει:

«Δε σας κρύβω ότι η περίπτωση σας, όπως όλων των φοιτητών που βιοπαλεύουν, μας είναι συμπαθής»

Είναι πραγματικά σχεδόν προκλητική η επιλογή της λέξης συμπαθής από μεριάς σεναρίου, και δείχνει με αυτόν τον τρόπο την απομάκρυνση στην πραγματικότητα της Πολιτείας από τις δυσκολίες που συναντά η κατώτερη τάξη για μόρφωση. Την όποια βοήθεια τη δίνει κατά περίπτωση και υπό συνθήκες.

Είναι χαρακτηριστικός ο διάλογος μετά το επεισόδιο:

-Φοιτητές: *«Κι ύστερα σου λένε ότι το Πανεπιστήμιο είναι προμαχώνας του Συντάγματος»*

-Νίνα (στους φοιτητές):*«Κανείς να μην πάει στο μάθημα παιδιά. Να καταλάβουν πως οι μόρφωση δεν είναι προνόμιο των λίγων»*

Η Παιδεία εξακολουθεί να είναι προνόμιο των λίγων, ενώ η υποτροφία που δίνεται στο Βασίλη, είναι και αποτέλεσμα της υποχωρητικής συμπεριφοράς του απέναντι στο κύρος των θεσμών, συμπεριφορά μη επαναστατημένου φοιτητή.

4^{ΟΣ} ΑΞΟΝΑΣ

«*Η δουλειά δεν είναι ντροπή*» ακούγεται στην ταινία, ακόμη και για τον ανήλικο Βασίλη. Εξαίρεται ο ήπιος και ηθικός χαρακτήρας του, τόσο ως φοιτητής που δεν 'επαναστατεί', αλλά και ως άντρας με σεβασμό στη μητέρα και στη γυναίκα, στις οποίες όμως δείχνει τη θέση τους ως 'άντρας'. Ο στόχος ζωής του Βασίλη καλύπτει όλη την ταινία, ενώ ταυτόχρονα καλύπτεται και το αφήγημα της λαϊκής τάξης. Τελικά αυτός που δικαιώνεται στην ταινία είναι η λαϊκή τάξη, ακούγοντας αυτό που θέλει να ακούσει.

Ένα τέχνασμα είναι αυτό της ορκωμοσίας: Η σκηνοθέτης επιλέγει να ακουστεί όλος ο όρκος του Βασίλη, τον οποίο βέβαια δείχνει και η κάμερα, όρκος-σύμβολο, των λαϊκών στρωμάτων, στον αγώνα για κοινωνική άνοδο. Όπως έχει παρατηρηθεί και σε άλλες ταινίες μέχρι τώρα, εμφανής δήλωση περί κοινωνικών αδικιών και ανισοτήτων δεν γίνεται από τον πρωταγωνιστή και εκφέροντα τον κυρίαρχο λόγο.

Το χάσμα ανάμεσα στο οικονομικό και σχολικό κεφάλαιο (πιστοποιημένο πολιτισμικό κεφάλαιο) δυσκολεύει την πρόσβαση στην αστική τάξη. Η μεγαλοαστική τάξη παρουσιάζεται να λαιμορπεί και υποτιμά τα λαϊκά στρώματα, σε μια προσπάθεια να διατηρήσει την απόσταση τους.

Απ' την άλλη μεριά: «*Οι πλέον εκλεκτικές ομάδες προτιμούν να εξοικονομήσουν τη βαναυσότητα που χαρακτηρίζει τα μέτρα διακρίσεων, σωρεύοντας και τα θέληγτρα της φαινομενικής απουσίας κριτηρίων, η οποία αφήνει στα μέλη της ομάδας την ψευδαίσθηση μιας επιλογής βασισμένης στη μοναδικότητα του προσώπου και την ασφάλεια της επιλογής, εξασφαλίζοντας έτσι και το μέγιστο βαθμό ομοιογένειας*» (Bourdieu, 2015: 209).

Ακούμε τη μάνα της Μαρίας:

Μάνα Μαρίας: «*Ποτέ από τα παπούτσια που γυαλίζει ο Λούστρος δε θα ανέβει να φτάσει τη Μαρία μου*»

Η

Μάνα Μαρίας (σε Βασίλη): «*Κύριε, μπορείτε να βλέπετε την υπηρέτρια, για ό,τι θελήσετε*»

Ικανό, βέβαια, μέρος της αφήγησης περί κοινωνικών αδικιών και ανάγκη για αγώνα, καλύπτει η ρητορική που μεταφέρεται δια στόματος Νίνας (Νινότσκα, όπως τη φωνάζουν χαϊδευτικά και υπαινικτικά, προφανώς, για το αριστερό πρόσημο των λόγων της), με προσφώνηση μάλιστα 'Αρχηγέ':

- Νίνα (στο πάρτι): *«Προδότες»*
- Φοιτητής: *«Τι συμβαίνει αρχηγέ;»*
- Νίνα: *«Εγκαταλείψατε τη μάχη σα λιποτάκτες.....Εγώ ένα ξέρω, πως ο αγώνας για το ψωμί είναι ιερός...»*

Το πραγματικό πολιτικό σκηνικό δεν παρουσιάζεται στην ταινία, υπονοείται κυρίως από την Νίνα, εξαντλείται όμως σύντομα μέσα στο κλίμα του πάρτι, ενώ ο καλός φοιτητής Βασίλης παίρνει την υποτροφία, υποχωρώντας στην κρατούσα νοοτροπία.

Γενικά διαπιστώνεται, θα πει η Αβδελά, πως, ειδικά στην Ελλάδα, η μελέτη της πολιτικής - φεμινιστικής ιστορίας των γυναικών ταυτίζεται με την ιστορία της φύλου-κοινωνικής ιστορίας των γυναικών. Η εκπαίδευση γίνεται ο κατεξοχήν τόπος αντιπαράθεσης όπου η θηλυκότητα και η γυναικεία ταυτότητα διαμορφώνεται στο νέο αστικό ελληνικό κράτος (Αβδελά, 2003).

- Νίνα: *«Σταματήστε αρσενικοί διαβόλοι. Όλοι είμαστε λίγα κόκκαλα και σάρκα και αίμα και μυαλό»*
- Φοιτητής 1: *«Το πνεύμα ξεχωρίζει τους ανθρώπους»*
- Φοιτητής 2: *«Τα λεφτά ξεχωρίζουν τους ανθρώπους»*
- Φοιτητής 3: *«Αφού είμαστε το ίδιο, τότε γιατί οι άνθρωποι κάνουν πολέμους;»*
- Νίνα: *«Γιατί αυτοί που κυβερνούν τον κόσμο είναι άντρες σαν εσάς. Αρσενικοί, άρπαγες φιλόδοξοι».*

Η Πλυτά βάζει, καθόλου τυχαία νομίζω, τη Νίνα να μιλήσει για την πατριαρχία και τα δεινά της, ενώ μιλάμε μάλλον για το 2^ο κύμα φεμινισμού ή ειδικότερα τον ριζοσπαστικό φεμινισμό, ο οποίος τοποθετείται στις αρχές του '60. Η Γυναικεία ψήφος στην Ελλάδα είχε το 1952 υπογραφεί, αλλά όπως έχουμε δει ενεργοποιήθηκε το 1956.

Η πατριαρχία ευθύνεται, στο λόγο της Νίνας, για τα δεινά, αλλά και τους πολέμους, που έχουν ρημάξει και την Ελλάδα βέβαια.

Το δεύτερο κύμα του φεμινιστικού κινήματος, περιγράφεται στις δεκαετίες '60-'80 και συχνά ονομάζεται και «ακαδημαϊκός φεμινισμός» γιατί κατά τις δεκαετίες 1960 και 1970 οι γυναικείες σπουδές και η φεμινιστική κριτική καθιερωθήκαν ως ακαδημαϊκοί κλάδοι στα πανεπιστήμια της Δύσης. Οι φεμινίστριες «εισέβαλαν» στα πανεπιστήμια.



Υπάρχουν διαφορετικές φεμινιστικές προσεγγίσεις μέσα στο δεύτερο κύμα, όπως ο «ριζοσπαστικός φεμινισμός» και ο «σοσιαλιστικός/μαρξιστικός φεμινισμός».

(<http://eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/SEAB113/Διαφάνειες/4.%20Το%20δεύτερο%20φεμινιστικό%20κύμα%20και%20η%20μελέτη%20της%20λογοτεχνίας.pdf>)

Για τον ριζοσπαστικό φεμινισμό η λέξη κλειδί είναι η πατριαρχία. Ο όρος πρωτοδιατυπώθηκε από την Kate Millet η οποία υποστηρίζει μεταξύ άλλων και τα εξής: Η κοινωνία μας όπως και όλοι οι άλλοι ιστορικοί πολιτισμοί, είναι πατριαρχική. Το γεγονός αυτό γίνεται φανερό αμέσως, αν σκεφτεί κανείς ότι ο στρατός, η βιομηχανία, η τεχνολογία,, τα πανεπιστήμια, η επιστήμη, η πολιτική, η οικονομία, με λίγα λόγια κάθε εξουσία βρίσκονται αποκλειστικά σε αντρικά χέρια. Οι ριζοσπάστριες φεμινίστριες χρησιμοποιώντας ως σημείο αναφοράς την πατριαρχία, θέλουν να τονίσουν την καθολική καταπίεση των γυναικών από τους άντρες, μια θέση που δημιούργησε μεγάλη συζήτηση στο φεμινιστικό κίνημα. Έτσι η διαφορά στους από τις προηγούμενες μαρξίστριες φεμινίστριες είναι ενώ οι τελευταίες βλέπουν την πατριαρχία μέσα στα πλαίσια της ταξικής διαστρωμάτωσης, οι ριζοσπάστριες εννοούν με τον όρο ένα καθολικό φαινόμενο, που συναντάται κοινωνικά και ιστορικά σε όλες τις μορφές και τις εκδηλώσεις της ζωής...(Δεληγιάννη & Ζιώγου, 1999: 34)

Εδώ το ενδιαφέρον έγκειται στο ότι ο ριζοσπαστικός φεμινισμός είναι προσέγγιση των φεμινιστικών κινημάτων στα μέσα του '60. Η Ελλάδα μπαίνει σε αυτή τη λογική κατά τη μεταπολίτευση, ενώ το ελληνικό φεμινιστικό κίνημα περιγράφεται αρκετά υποτονικό κατά την περίοδο που προβάλλεται η εν λόγω ταινία.

Δεν ξέρω αν είναι παρακινδυνευμένο να πούμε, πως η Πλυτά ορθώνει έναν πρώιμο λόγο ριζοσπαστικού φεμινισμού, εν μέσω του αφηγήματος του άντρα Βασίλη και της προσπάθειάς του για κοινωνική άνοδο. Ίσως η Πλυτά, που αξίζει να αναφερθεί είναι η πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης στην Ελλάδα, βρίσκει πρόσφορο έδαφος, το Πανεπιστήμιο (γεγονός που συνάδει και με την έννοια του 'ακαδημαϊκού φεμινισμού'), να παρουσιάσει και το γυναικείο αφήγημα, μέσα από το λόγο μιας φοιτήτριας Ιατρικής, που προφανώς και δεν αποτελεί το μέσο όρο για τη γυναικεία παρουσία της εποχής.

Ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο στη συγκεκριμένη ταινία είναι, πως το κυρίαρχο λαϊκό αφήγημα, εκφέρεται από το Βασίλη-άντρα, ενώ ο συγκρουσιακός λόγος από τη Νίνα-γυναίκα. Εδώ επιβεβαιώνεται η άποψη πως η κινηματογραφική αφήγηση δομείται γύρω από το



πατριαρχικό ασυνείδητο, ενώ η γυναίκα θεατής επέρχεται σε μια κατάσταση ερμαφροδιτισμού.

▪ 6. ΧΤΥΠΟΚΑΡΔΙΑ ΣΤΟ ΘΡΑΝΙΟ, 1963



ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΥΠΟΘΕΣΗΣ

Μια τελειόφοιτη μαθήτρια γυμνασίου, η Λίζα (Αλίκη Βουγιουκλάκη) ερωτεύεται έναν αρκετά μεγαλύτερό της γιατρό (Δημήτρης Παπαμιχαήλ), παντρεύονται και αυτή εγκαταλείπει το σχολείο της. Όταν επιστρέφουν από το ταξίδι του μέλιτος, εκείνη νοσταλγεί τη σχολική ζωή και αποφασίζει να επιστρέψει στα θρανία, χωρίς να το γνωρίζει ο σύζυγός της. Επειδή δυσκολεύεται με τα μαθήματα, τη βοηθάει ένας προγυμναστής, ο φοιτητής Λάβδας (Γιώργος Κωνσταντίνου). Το ψέμα της αποκαλύπτεται, όταν ο σύζυγος καλείται ως κηδεμόνας της στο σχολείο και καταλαβαίνει τι ακριβώς έχει συμβεί. Στο τέλος όλα καταλήγουν σε ευτυχές τέλος με την εγκυμοσύνη τη Λίζας.

1^{ΟΣ} ΑΞΟΝΑΣ

Η ταινία, παρέχει πολλές πληροφορίες για το μαθητικό πληθυσμό, αλλά και πολλά ακόμη ενδιαφέροντα πολιτισμικά στοιχεία.

Η γνωριμία με τους ήρωες συντελείται παρακολουθώντας στο πρώτο μισάωρο περίπου, το ζευγάρι με μεγάλη διαφορά ηλικίας, στο ταξίδι του μέλιτος στο Βόσπορο, καθώς και την αναδρομή στη γνωριμία τους, που κατέληξε σε γάμο. Πολλοί Έλληνες ταξιδεύουν στο ίδιο πλοίο στην Κων/πολη. Αμαξίδια, ναργιλές, μπουζούκι, δίνουν το πολιτιστικό στίγμα της εποχής.

Έχουμε μια ενδιαφέρουσα-προκλητική-εκτενή αναφορά στη ζωή μιας παντρεμένης γυναίκας αστικής τάξης τη δεκαετία 1960: Ξυπνάει κατά τις 9, λίγο νοικοκυριό, μετά μαγαζιά, κομμωτήριο, φίλες. Το μεσημέρι φαγητό, ξεκούραση και το απόγευμα πάλι σε φιλικό σπίτι, κουμκάν και κουτσομπολιό!

Πολλαπλές εκδηλώσεις με καλεσμένους στο σπίτι της Λίζας, μεγαλοαστικό σπίτι, όπου έμμεσα υποδηλώνονται, φιλικά, οι υψηλές κοινωνικές σχέσεις του συζύγου και ο αστικός κύκλος του καθηγητή.

Γίνεται πρώτη δήλωση στο ότι «καμιά παντρεμένη δεν πάει σχολείο». Η Λίζα επίσης δεν μπορεί, σαν παντρεμένη, να πάει στον κινηματογράφο μόνη της.



Φοράει πανάκριβη γούνα που θα πληρωθεί με δόσεις, την οποία σνομπάρει, λέγοντας: «σαν αρκούδα είμαι» και προΐκονομώντας την πλοκή της ταινίας. Είναι χαρακτηριστική η εκτενής αναφορά στη γούνα (οικονομική επιφάνεια) και στη διαφορά ηλικίας των γυναικών από τους συζύγους τους, σε μια προσπάθεια να δημιουργηθεί το ανάλογο θετικό κλίμα για αυτή τη συνύπαρξη, αλλά και την εγκατάλειψη του σχολείου για έναν επιτυχημένο γάμο (ο πατέρας της Λίζας το θεωρεί απολύτως φυσιολογικό μιας και η γυναίκα του, μητέρα της Λίζας, είναι πολύ μικρότερη). Η Αλίκη φοράει Miss Dior, άρωμα μεθυστικό, ακριβό, αλλά και κλασσικό για τις εύπορες Ελληνίδες, δείχνοντας επίσης την ενημερωμένη αστική τάξη της Αθήνας περί μόδας.

Στοιχεία από, και για, τη μαθητική ζωή

Μέσα στην Άλγεβρα βρίσκονται φωτογραφίες του Ροκ Χάτσον, στη Γεωγραφία (που δεν έχει ανοίξει ποτέ η μαθήτριά) βρίσκεται ο καθρέφτης της.

Η τσάντα και η ποδιά της, αφού δε θα πάει στην ογδόη, θα χαριστούν σε κάποια φτωχή συμμαθήτριά (τσάντα και ποδιά στοιχίζουν για τα λαϊκά στρώματα).

Αναφέρεται επίσης το Κολλέγιο της Φιλοθέης.

Γίνεται μια νοσταλγική αναφορά στο σχολείο από την ίδια την πρωταγωνίστρια, η οποία αναδεικνύει πολιτισμικά στοιχεία: Τετράδια που ντύνονται με μπλε κόλλα και ετικέτα με καλλιγραφικά γράμματα: «της μαθητριάς της ογδόης Λίζας .Α. Πετροβασίλη», φρεσκοσιδερωμένη ποδιά, μυρωδιά από ξυσμένο μολύβι, «η γλυκιά πλήξη του μαθήματος», «το τετράγωνο της υποτεινούσης» και ζωγραφισμένα «μουστάκια στην Μαρία Τειρεσία». Ακόμη το κολατσιό αποτελείται από σουσαμένια κουλούρια και μια φέτα τυριού διάφανη (πολύ λεπτή).

Στη σκηνή μέσα στην τάξη, γυμνασίου θηλέων, με τον καθηγητή των αρχαίων, ακούγεται, «γαλλιστί» όπως λέει, bonjour, δείγμα και της ξενόγλωσσης παιδείας που παρεχόταν. Ο καθηγητής τις αποκαλεί, περιπαικτικά μάλλον, γαιδάρες, και δίνει τιμωρία 100 φορές: «δε χρειάζεται η κιθάρα στο μάθημα των αρχαίων». Ο Διευθυντής, επίσης, λίγο μετά, δίνει 200 φορές τιμωρία: «Οι καλές μαθήτριες δεν πηγαίνουν σε δημόσια θεάματα, όταν παίζονται έργα ακατάλληλα δια ανηλίκους»

Η γραπτή τιμωρία είναι χαρακτηριστικό της εποχής και κράτησε για πολλά χρόνια ακόμη.

Διαδραματίζονται επίσης σκηνές φάρσας από μαθήτριά (με μυρμήγκια στις τσέπες καθηγητών) την οποία ακολουθεί 'τράβηγμα αυτιού', χαστούκι και τιμωρία.

Οι καθηγητές εξετάζουν αλφαβητικά (το είδαμε και σε άλλες ταινίες αυτό, ένας τρόπος εξέτασης που ίσχυσε για πολλά χρόνια) και υπάρχουν έλεγχοι τριμήνου στους οποίους υπογράφει ο κηδεμόνας. (Ο καθηγητής αναφέρεται στις γραπτές εξετάσεις του πρώτου τριμήνου στις οποίες δεν πήγαν καθόλου καλά, ενώ η μαθήτρια Νίκα, που αριστεύει , λιοδορείται και γίνεται αντικείμενο χλευασμού).

Με την ανάγνωση του εδάφιου 25, κεφάλαιο Ζ, αναφέρεται στην ζ ραψωδία στίχος 25, από τον Όμηρο, το περίφημο, φιλικό, 'Ναυσικαααα...' της Αλίκης-Λίζας.

Το κείμενο είναι το εξής:

«Ναυσικάα, τί νύ σ' ὠδε μεθήμονα γείνατο μήτηρ; εἴματα μὲν τοι κείται ἀκηδέα σιγαλόεντα, σοὶ δὲ γάμος σχεδὸν ἔστιν...»

Μετ.: *«Πως έτσι, Ναυσικά, η μητέρα σου σε γέννησε ακαμάτρα*

κι αφήνεις άπλυτα να κοίτουνται τα λιόφωτά σου ρούχα, Ζυγώνει ο γάμος σου, [...]»

Ίσως μια μεταφορά, για τις μαθήτριες, το επιλεγμένο εδάφιο...

Κυκλοφορούν επίσης μεταφράσεις μέσα στην τάξη. Στην ερώτηση-καθηγητής έξαλλος- αν λένε μάθημα από τις μεταφράσεις, η απάντηση είναι θετική.

Μια αναφορά στη Διδασκαλία των Αρχαίων:

Στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος, ο προσανατολισμός της εκπαίδευσης είναι κλασικιστικός, συμφωνώντας με το γενικότερο πνεύμα του ευρωπαϊκού Κλασικισμού. Έτσι, το μάθημα των Αρχαίων Ελληνικών κατέχει σημαντική θέση στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση, όπως φαίνεται και από τις ώρες διδασκαλίας που αφιερώνονται σ' αυτό. Υπηρετεί γλωσσικούς και, γενικά, μορφωτικούς σκοπούς, αλλά περιορίζεται μόνο στη διδασκαλία γραμματικών και συντακτικών φαινομένων και στη γνώση του λεξιλογίου. Στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας ενισχύθηκε ο αρχαιοπρεπής και εθνολατρικός προσανατολισμός της εκπαίδευσης, ο οποίος κυριάρχησε έως το 1965. Τα εθνικά και πολιτικά γεγονότα που ακολούθησαν, δεν επέτρεψαν την ουσιαστική ενασχόληση με τα εκπαιδευτικά θέματα. Κατά την Κατοχή και τον Εμφύλιο, το εκπαιδευτικό σύστημα τέθηκε σε αδράνεια, ενώ οι ουσιαστικές συζητήσεις για την εκπαίδευση συνεχίζονται κοντά στα τέλη της δεκαετίας του 1950. Στις σύντομες περιόδους ανάληψης της εξουσίας από κεντρικές κυβερνήσεις, κατά την περίοδο από τη λήξη του Εμφυλίου έως τη μεταρρύθμιση του 1964, οι προσπάθειες για ουσιαστικές εκπαιδευτικές αλλαγές και πάλι δεν είχαν αποτέλεσμα. Το 1952, με πρωτοβουλία του Ε. Παπανούτσου, γενικού

διευθυντή του υπουργείου Παιδείας, συντάχθηκε νομοσχέδιο για τη Μέση Εκπαίδευση, το οποίο όμως δεν υποβλήθηκε στη Βουλή λόγω της αλλαγής της κυβέρνησης. Το νομοσχέδιο αυτό, προέβλεπε τη διδασκαλία των αρχαιοελληνικών κειμένων από μετάφραση, παράλληλα με τη διδασκαλία τους από το πρωτότυπο, όπως ακριβώς είχε προταθεί το 1929. Το καλοκαίρι του 1957 συγκροτήθηκε από την κυβέρνηση Κ. Καραμανλή μια Ειδική Επιτροπή Παιδείας από εκπαιδευτικούς λειτουργούς για τη μελέτη των εκπαιδευτικών θεμάτων η οποία κατέθεσε την εισηγητική της έκθεση στον πρωθυπουργό τον Ιανουάριο του 1958. Για το μάθημα των Αρχαίων Ελληνικών προτείνεται η εισαγωγή μεταφράσεων, πρόταση που κατακρίνεται από τους ίδιους φορείς που θα κατακρίνουν το ανάλογο μέτρο και στη μεταρρύθμιση του 1964. Μάλιστα, ο Κ. Γεωργούλης, διευθυντής του Διδασκαλείου Μέσης Εκπαίδευσης, σε ομιλία του με θέμα τα πορίσματα της Επιτροπής Παιδείας, εξέφρασε την άποψη ότι οι μεταφράσεις καλλιεργούν τη ραστώνη και την ακρισία και ότι διασπούν την εθνική ενότητα, καθώς, σε όποια περιοχή έπαψε να ακούγεται η αρχαία ελληνική γλώσσα, χάθηκαν οι ελληνικοί πληθυσμοί. Μετά τις εκλογές του Μαΐου του 1958, ο πρωθυπουργός Κ. Καραμανλής τοποθετεί στη θέση του υπουργού Παιδείας τον Γ. Βογιατζή. Το 1959 η κυβέρνηση έκανε τη μόνη ουσιαστική εκπαιδευτική παρέμβασή της, τη ρύθμιση ζητημάτων σχετικά με την τεχνική-επαγγελματική εκπαίδευση. Το 1961-1962 εισάγονται νέα αναλυτικά προγράμματα στη Μέση Εκπαίδευση, με τα οποία γίνεται μια προσπάθεια –άτολμη βέβαια- να αμφισβητηθεί για πρώτη φορά ο κλασικισμός, τάση που έφτασε στο αποκορύφωμά της με τη μεταρρύθμιση του 1964. Το πρόγραμμα του 1961 για το κλασικό Γυμνάσιο δεν διαφέρει ουσιαστικά από το αντίστοιχο του 1935, καθώς και πάλι κυριαρχεί το μάθημα των Αρχαίων Ελληνικών και η σχολική γνώση εξακολουθεί να είναι προσανατολισμένη προς τις αξίες του παρελθόντος, χωρίς να γίνεται κάποια αξιολογή στροφή προς τις θετικές επιστήμες. Με τη μεταρρύθμιση του 1964 από την κυβέρνηση της Ένωσης Κέντρου (Ε.Κ.), καθιερώνεται στο τριετές Γυμνάσιο η διδασκαλία των αρχαίων ελληνικών κειμένων για πρώτη φορά αποκλειστικά από μεταφράσεις. Το συγκεκριμένο μέτρο, όπως και σχεδόν όλα τα υπόλοιπα μέτρα της μεταρρύθμισης αυτής, πολεμήθηκε έντονα από τις συντηρητικές ομάδες, έως την οριστική κατάργησή του από το επόμενο καθεστώς. (Δημοπούλου, 2016:8-16)

Ο φιλόλογος συστήνει προγυμναστή για να βοηθήσει τη Λίζα, Ο προγυμναστής συνήθως ήταν κάποιος παλιός απόφοιτος, και νυν φοιτητής.

Θίγεται επίσης η πρακτική της παρακολούθησης των μαθητών εκτός σχολικού ωραρίου πρακτική ιδιαίτερα συνηθισμένη, η οποία πιστοποιείται δε από πλείστα δημοσιεύματα, αλλά και προσωπικές εμπειρίες ζώντων, ενώ οι μαθητές δεν μπορούσαν να είναι έξω μετά τις 7 στην επαρχία, ή τις 8-8.30 στις μεγαλύτερες πόλεις. Για τα κορίτσια, οι ποινές για τη συναναστροφή με αγόρια εκτός σχολείου, μπορεί να έφτανε και τις 7 μέρες αποβολής.

Στο συγκεκριμένο σχολείο ο Διευθυντής, επιπλήττει τη μαθήτριά επειδή εθεάθη στον κινηματογράφο Ρόζυ:

Διευθυντής: *«Χεράκι, χεράκι με έναν κρεμανταλά, που όταν έσβησαν τα φώτα έσκυψε και σε εφίλησε».*

Η μαθήτριά εγκαλείται στο συμβούλιο καθηγητών, με τον κηδεμόνα της, ενώ καλείται και ο νεαρός προγυμναστής, μήπως και μπορεί να δώσει ελαφρυντικά στη μαθήτριά, δείχνοντας έτσι το βάρος του παραπτώματος:

Φιλόλογος: *«Θα είναι ελαφρυντικό για σένα να καταθέσει ο προγυμναστής»*

Η Συζήτηση των καθηγητών στο ζαχαροπλαστείο δίνει πολλές πληροφορίες για το πως αντιμετωπίζονται οι μαθητές, καθώς και για την 'κατάντια' της νεολαίας, μαζί με πλείστα πολιτισμικά στοιχεία για τη διασκέδαση, αλλά και τη γενικότερη εμφάνιση των μαθητών και μαθητριών.

Όπως μας πληροφορούν η σημερινή (1963) νεολαία ασχολείται με *«πάρτι , τεντιμποϊσμούς, ραντεβουδάκια σε κέντρα και απόκεντρα»*, και *«που μυαλό για γράμματα»*, *«έχουν αποθρασυνθεί τελείως»*, ενώ αναπολείται η παλιά εποχή με τα χρηστότερα ήθη:

Φιλόλογος: *«Στην εποχή μας ο μαθητής ήταν μαθητής. Πρώτα- πρώτα μας κουρεύανε με την ψιλή[...] 10 Σεπτεμβρίου, γλόμπος το κεφάλι. Κι εκείνο το πηλήκιο με την κουκουβάγια επάνω... άντε να κάνεις το γαμπρό»*

γεγονός που επιβεβαιώνει και η απόφαση κατάργησής του.

Το μαθητικό πηλήκιο καταργήθηκε το 1965 με απόφαση του τότε πρωθυπουργού Γεωργίου Παπανδρέου, ενώ πριν ο μαθητής ήταν υποχρεωμένος να φέρει το μαθητικό πηλήκιο ακόμα και εκτός σχολείου.

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ 11/5/1965

Ο πρόεδρος της Κυβερνήσεως και υπουργός Παιδείας κ. Γεώργιος Παπανδρέου προέβη εις τας ακόλουθους δηλώσεις: «Δευτερεύον βεβαίως, αλλά συμπαθές είναι το θέμα της εξωτερικής εμφανίσεως των μαθητών μας. Τα παιδιά των σχολείων, και ιδίως οι έφηβοι των Γυμνασίων και των Λυκείων, πρέπει κάτω από τον γαλανόν ουρανόν και μέσα εις το εύκρατον κλίμα της δημοκρατίας μας να είναι ενδεδυμένα με λιτότητα και χάριν και να μη δίδουν την εντύπωσιν πενθούντων ή δεσμωτών. Η αμφίεσις αντανακλά και εκφράζει τον ψυχικόν κόσμον του ανθρώπου. Μαυροφορεμένα κορίτσια και αγόρια, τα οποία κρύπτουν το κουρεμένο κεφάλι των με ένα άχαρον και τσαλακωμένον πηλήκιον, δεν ημπορούν να αισθάνονται ελεύθερα, ούτε να έχουν ευψυχίαν και αισιοδοξίαν. Εδωσα διά τούτο εντολήν προς τας εκπαιδευτικάς αρχάς να ανακοινώσουν εις τα σχολεία ότι από του προσεχούς έτους: α) Οι ποδιές των μαθητριών θα είναι κατασκευασμένοι από ύφασμα κυανούν (όχι πολύ ανοικτόν). Θα έχουν δηλαδή το χρώμα του ουρανού μας. β) Καταργείται το πηλήκιον των μαθητών με την κακότεχνον κουκουβάγιαν.

Εις ουδεμίαν χώραν του δυτικού κόσμου επιβάλλεται εις τους μαθητάς πηλήκιον και ομοιόμορφος στολή, τούτο είναι έθος των ολοκληρωτικών καθεστώτων. Άλλωστε το μέτρον τούτο εφαρμόζεται σήμεραν όχι εις την πρωτεύουσαν, αλλά μόνον εις τας επαρχίας, ωσάν να μη έχουν τα ίδια δικαιώματα εις την αμφίεσίν των οι επαρχιώται μαθηταί με τους μαθητάς των Αθηνών» (http://molospolitistiko.blogspot.com/2014/09/blog-post_51.html)

Η ταινία βέβαια είναι του 1963, αλλά στην πρωτεύουσα, όπως διαβάζουμε, έχει ήδη καταργηθεί ενώ διατηρείται στην πιο συντηρητική επαρχία. Επίσης βλέπουμε και την κατάργηση, ουσιαστικά, της συντηρητικής μπλε ποδιάς της προηγούμενης ταινίας του Σακελάριου, και την αντικατάσταση της με αρκετά διαφορετική στολή στο κολλέγιο. Όμως στα δημόσια σχολεία, η μπλε ποδιά των κοριτσιών, αντικαταστάθηκε με θαλασσιά. Το κολλέγιο, είτε ήταν πιο ελαστικό ως προς την ενδυμασία των εύπορων κοριτσιών, είτε ως ιδιωτικό σχολείο επέβαλλε δικό του κώδικα ενδυματολογίας, είτε αυτό είναι αυθαιρεσία του σκηνοθέτη.

Στις 6 Φεβρουαρίου 1982 ο τότε υπουργός Παιδείας της πρώτης κυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ, Λευτέρης Βερυβάκης αποφάσισε την κατάργηση της υποχρεωτικής χρήσης της σχολικής ποδιάς που δήλωνε την ταυτότητα του μαθητή.

Γίνεται ,επίσης, λόγος και για τον καλλωπισμό των μαθητριών με ποικίλους τρόπους και κωμική διάθεση, που υποδηλώνει πως δεν ενοχλεί και ιδιαίτερα:

Φιλολόγος: «*Άμ οι μαθήτριες; Μαθήτρια με κατσαρό, με πούδρα και κοκκινάδι; Άμ, την έπαιρνε ο διάβολος και τη σήκωνε[...]* Άμ, σήμερα πριν έρθουν στο σχολείο, περνάνε από το κομμωτήριο, και κάνουν το κεφάλι τους σαν πεπόνι αργίτικο. Άσε εκείνα τα αρώματα. Μπαίνω να διδάξω και μου έρχεται λιποθυμία από το πατσουλί»

Έμμεσα θίγεται η οικονομική δυσπραγία των εκπαιδευτικών.

Ο Διευθυντής φαίνεται να κερνάει χωρίς δεύτερη κουβέντα στο ζαχαροπλαστείο, όσο οι άλλοι ψάχνονται κάνοντας πως θα πληρώσουν, ενώ δεν πρόκειται για μεγάλο ποσό.

Ο φοιτητής Λάβδας θέλει να κρατάει το περιοδικό Πρώτον (Το 1960, ο εκδότης Νάσος Μπότσης εγκαινιάζει το περιοδικό "Πρώτο", το οποίο αρχικά ξεκίνησε ως εφημερίδα και πολύ γρήγορα μετατράπηκε σε περιοδικό. Το περιεχόμενό του, όπως και όλα τα περιοδικά της εποχής, γυναικεία, καλλιτεχνικά, μυθιστορήματα, συνεντεύξεις. Φήμες λένε, πως ο εκδότης Νάσος Μπότσης του περιοδικού Πρώτο ήταν ερωτευμένος με την Αλίκη Βουγιουκλάκη και πως ίδρυσε αυτό το περιοδικό μόνο και μόνο για να τη στηρίξει και να τη βοηθήσει στην καριέρα της).

Η Επιλογή του ποιήματος του Σααντί-τον οποίον γνωρίζει και ο Διευθυντής-είναι ένα ενδιαφέρον στοιχείο της ταινίας. Η επιλογή αυτού και όχι ενός πιο γνωστού ή ελληνικού κειμένου, ίσως έχει να κάνει με δύο λόγους: Αφενός για να υποστηριχτεί η εντύπωση της ευρύτερης καλλιέργειας των εκπαιδευτικών, γεγονός που αποτιμάται θετικά στο θεατή, αφετέρου για να αποφευχθεί ο οποιοσδήποτε προβληματισμός στο κοινό για κάποια πιο στοχευμένη επιλογή.

(Είναι υπαρκτός ποιητής, Σαντί ή απλά Σααντί υπήρξε ένας από τους κύριους Πέρσες ποιητές του Μεσαίωνα. Δεν είναι γνωστός μόνο στις αραβόφωνες χώρες, αλλά αναφέρεται και από τους δυτικούς πολιτισμούς)

Διαπιστώνεται, επίσης, η βαρύτητα του τίτλου και ο σεβασμός για τον καθηγητή Πανεπιστημίου, στην εκπαιδευτική κοινότητα της Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.

Ο Διευθυντής (κατά την Είσοδο

του καθηγητή στο γραφείο καθηγητών): «*Ο κος Παπαδόπουλος, ο καθηγητής, μεγάλη μας τιμή*»

ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Συντελεστές

Αφίσα

Σκηνοθεσία	Αλέκος Σακελλάριος Βοηθός: Κώστας Λυχνάρης
Παραγωγή	Κλέαρχος Κονιτσιώτης
Σενάριο	Αλέκος Σακελλάριος
Πρωταγωνιστές	Αλίκη Βουγιουκλάκη Δημήτρης Παπαμιχαήλ Διονύσης Παπαγιαννόπουλος Λάμπρος Κωνσταντάρας Καίτη Πάνου Τζόλυ Γαρμπή
Μουσική	Μάνος Χατζιδάκις
Τραγούδι	Αλίκη Βουγιουκλάκη
Φωτογραφία	Αριστείδης Καρύδης-Φουκς
Μοντάζ	Αριστείδης Καρύδης-Φουκς
Σκηνογραφία	Πέτρος Καπουράλης
Εταιρεία παραγωγής	Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης Birsel Film
Διανομή	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος (DVD)
Πρώτη προβολή	11 Νοεμβρίου 1963 (Ελλάδα)
Κυκλοφορία	1 Δεκεμβρίου 2009 (DVD)
Διάρκεια	108'
Προέλευση	Ελλάδα
Γλώσσα	Ελληνική



Κινηματογραφικός διανομέας.

<https://camerastyloonline.files.wordpress.com/2014/01/xtypokardia-sto-thranio.jpg>, Εύλογη
χρήση, <https://el.wikipedia.org/w/index.php?curid=450521>

Η ταινία στην πρώτη προβολή της έκοψε 591.675 εισιτήρια. Ήρθε στην 2η θέση σε 92 ταινίες. Στην τουρκική έκδοση, με τίτλο Sıralardaki Heyecanlar, έπαιξε επίσης η Αλίκη Βουγιουκλάκη.

ΕΣΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Στην ερώτηση ποιος εκφέρει το λόγο στη συγκεκριμένη ταινία, η απάντηση, ξεκάθαρα, είναι η Λίζα (Βουγιουκλάκη) Πετροβασίλη. Η κάμερα ακολουθεί τη Λίζα συνεχώς, βρίσκεται πάντα στο κεντρικό πλάνο, ενώ η αφήγηση είναι η δική της αφήγηση. Αυτό επιτυγχάνεται με πολλά κοντινά πλάνα, συνεχείς ενδυματολογικές αλλαγές, πολλά τραγούδια και στοιχεία έξω-αφηγηματικά

Η Λίζα Πετροβασίλη συγκροτείται από την αρχή της ταινίας με διάφορα τεχνάσματα, ως ένα κορίτσι γεμάτο αυθορμητισμό και ζωή, έξυπνο, γοητευτικό, με πονηριά μπρίο και σεξ-απίλ, που «τραβάει από τη μύτη» τον μεγαλύτερο σύζυγό της, όπως φροντίζει από την αρχή σχεδόν της ταινίας να μας δηλώσει ο σκηνοθέτης, δια στόματος άλλης γυναίκας.

Την παιδικότητα που έχει διατηρήσει, η οποία είναι το στοιχείο που την κάνει ιδιαίτερη, μας την επιβάλλει η κάμερα με σκηνές, όπως τη Λίζα να τραβάει τον κο καθηγητή να μπει στο λούνα παρκ και να πάρει αμαξίδιο για βόλτα, τη Λίζα να κάνει τσουλήθρα στη σκάλα του σπιτιού της ως παντρεμένη, να πίνει το γάλα της, να παίρνει «προίκα» την γκουβερνάντα της που έχει από παιδί, αλλά και στην αρχή της ταινίας να στήνει πλεκτάνες, ώστε να χάσει το σχολείο τρίβοντας το θερμόμετρο.

Στη συνέχεια, η Λίζα, φιλικά, συγκροτείται απέναντι στις αστές γυναίκες της εποχής, που πλήττουν περιμένοντας το σύζυγό τους, παίζοντας χαρτιά και κάνοντας ψώνια, λέγοντας μάλιστα :

Λίζα: *«Τώρα καταλαβαίνω γιατί μερικές γυναίκες απατάνε τον άντρα του».* ή

«Ας φορέσει όποια θέλει τη γούνα και τις τακουνάρες μου και ας πάει να περιμένει τον κύριο καθηγητή».

Ως εκ τούτου, βρίσκει διέξοδο στο σχολείο, για το οποίο επίσης φροντίζει ο σκηνοθέτης να υπερτονίσει την αγάπη της με κοντινά πλάνα και σκηνές νοσταλγίας. Επίσης η Λίζα, παρά το νεαρό της ηλικία της και τις επιπολαιότητές της, παρουσιάζεται ως απόλυτα αφοσιωμένη στο



Δημήτρη και σύζυγό της. Η κατάληξη του έργου-πάλι εκφράζεται με παιγνιώδες ύφος από τη Λίζα-είναι η εγκυμοσύνη της, όπου μπροστά σ' αυτήν τελειώνει κάθε άλλη βλέψη ζωής.

Ο κος καθηγητής Δημήτρης Παπαδόπουλος, είναι εκείνος ο τύπος άντρα, που αφιερώθηκε στο διάβασμα και στη μελέτη και έτσι, με σκληρή δουλειά και προσπάθεια, είναι τόσο πετυχημένος σε σχετικά νεαρή ηλικία. Σκηνοθετικά, αναφέρει πως μακάρι κι αυτός να έκανε σκασιαρχείο ή «*Ε, ρε και να μ' έβλεπαν οι φοιτητές μου*»-όταν μπαίνει στο λούνα παρκ-συγκροτώντας τον ως σοβαρό κι μετρημένο, στερημένο από διασκεδάσεις, λόγος για τον οποίο η Λίζα, με την παιδικότητα και τον αυθορμητισμό που έχει υπερτονιστεί, γοήτευσε. Είναι αυτονόητη η αγάπη του για τα γράμματα και την επιστήμη.

Ο κος καθηγητής, βέβαια, δεν είναι ο βιοπαλαιστής του Λουστράκου, αφού από την πρώτη σκηνή της ταινίας, φροντίζει ο σκηνοθέτης να κάνει τη γνωριμία με την καταγωγή του: Είναι γιος του γιατρού Παπαδόπουλου από το Πέραν και τώρα γιατρός και καθηγητής χειρουργικής στην Ελλάδα.

Δίπλα στους πρωταγωνιστές συγκροτείται ο τύπος του φοιτητή της εποχής, του Λάβδα. Αρχικά τον συστήνει ο φιλόλογος του σχολείου λέγοντας:

Φιλόλογος: *«Υπήρξε μαθητής μου, σπουδάζει και παραδίδει μαθήματα για να ζήσει»*,

αφήνοντας να εννοηθεί η εργατικότητα και επιμονή του, αλλά και η ανέχεια και οικονομική του δυσκολία: ο Φοιτητής παίρνει τηλέφωνο από το περίπτερο, δεν μπορεί να ανταπεξέλθει σε 7 δραχμές που στοιχίζει το προφιτερόλ (περίφημη σκηνή με τον Κωνσταντίνου, να περιγράφει, με ηδονή σχεδόν, το γλυκό που δεν μπορεί να γευτεί), απαγορευτική τιμή για έναν φτωχό φοιτητή, και στην εικόνα του χιλιάρικου όταν λέει κωμικά:

Φοιτητής Λάβδας: *«Χιλιάρικο ολόκληρο... Τι ωραίο νόμισμα. Σαν ηλιοβασίλεμα είναι»*.

Ακόμη, παρουσιάζεται να φλερτάρει διαρκώς τη Λίζα με φράσεις του τύπου:

«Τα μαλλιά σας έχουν μεθυστικό άρωμα» ή *«Όταν σας είδα είπα: Ω, ρε μάνα μου»*

Η απαγγελία ποιήματος θέλει μαζί με το φλερτ να δείξει, ίσως, και την ευρύτερη πνευματική καλλιέργεια, παρουσιάζονται, όμως, όλα τα παραπάνω, με κωμικό τρόπο.

Ίσως αυτό γίνεται για την οικονομία του έργου, ώστε ο νέος φοιτητής και πιο ταιριαστός στη Λίζα, να αποδομηθεί στα μάτια του κοινού, προς όφελος του καθηγητή, που είναι μεν επιτυχημένος, αλλά την περνάει 20 χρόνια, και να γίνει αποδεκτή αυτή η σχέση.

Ο χαρακτήρας του Δημήτρη είναι δορυφορικός σε σχέση με τη εκφορά του λόγου. Είναι ξεκάθαρη η προσπάθεια για ταύτιση του κοινού με την πρωταγωνίστρια, η οποία βέβαια είναι, από επιλογή, η Βουγιουκλάκη, μετά την πρώτη υπερεπιτυχημένη ταινία της με το ίδιο θέμα.

3^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Η αγάπη για το σχολείο, μέσα από έναν νοσταλγικό τρόπο, στην απόδοση από το Σακελάριο, επικρατεί σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, τόσο από τις περιγραφές της Λίζας, όσο και από τις περιγραφές των ίδιων των καθηγητών για τα δικά τους μαθητικά χρόνια.

Είναι εμφανής η διαφορά κλίματος σε σχέση με την προηγούμενη ταινία του Σακελάριου. Ο Παπαγιαννόπουλος, ως καθηγητής φιλολογίας, περιγράφοντας με γλαφυρό και κωμικό, ενίοτε, τρόπο την εμφάνιση των μαθητών, είναι σαφέστατο πως δε δηλώνει αντιπαράθεση, αλλά διαπίστωση.

Με σκωπτική διάθεση θα θυμίσει σε όλους, την αιώνια αντιπαλότητα μεταξύ του νέου και του παλαιού, με το τελευταίο να σφετερίζεται πάντα την ορθότητα και την ακεραιότητα των ηθών, αλλά παρόλα αυτά να μην μπορεί να κάνει τίποτα μπροστά στην εξέλιξη και στη νέα κατάσταση.

Λέει μάλιστα ο ίδιος ο Διευθυντής: *«Άλλα χρόνια τα δικά μας».*

Στο συγκεκριμένο σχολείο, επίσης, παρότι ιδιωτικό δε φαίνεται να τηρείται η πρακτική της προηγούμενης ταινίας και οι καθηγητές επιπλήττουν τις μαθήτριες για την επίδοσή τους,

Φιλόλογος: «Εις ποιον ηθικόν τέλμα έχεις βυθιστεί και δεν μπορείς να σηκώσεις κεφάλι; Όλα τα μαθήματα κάτω από τη βάση;»

αλλά και για τη συμπεριφορά τους, εντός και εκτός σχολείου, όπως είδαμε στον πρώτο άξονα, με το ρόλο αυτόν να έχει αναλάβει ο Διευθυντής.

Πληροφορούμαστε ακόμα ότι ο κος Μακρινδάκης ζήτησε την αποβολή της Λίζας από το Κολλέγιο, για όλα τα παραπάνω. Η λογική της ιδιωτικής επιχείρησης, εδώ δεν φαίνεται να τηρείται με την ευλάβεια του προηγούμενου ιδιωτικού σχολείου, σε μια προσπάθεια, όσο είναι δυνατόν, να υπάρξει κοινή γραμμή με τη δημόσια εκπαίδευση.

Μάλιστα, της συστήνεται προγυμναστής, για να βελτιώσει την επίδοσή της, ώστε να παραμείνει στο κολλέγιο, δείχνοντας έμμεσα, πως δε χαρίζονται όπως παλιά στις κόρες πλούσιων αστών. Επίσης, δίνεται και το στίγμα των ιδιαίτερων μαθημάτων, στην αποτυχημένη προσπάθεια του σχολείου να βοηθήσει όλους τους μαθητές και στην ουτοπία της εξατομικευμένης διδασκαλίας, για την εποχή, αλλά και για σήμερα.

Όλο το σκηνικό με τον κηδεμόνα της Λίζας και το φόβο για αποβολή, ορίζει σίγουρα μια νέα αντίληψη από αυτήν που έχουμε δει για την ιδιωτική παιδεία.

Λέει ο Διευθυντής: *«Είμαι αποφασισμένος να πατάξω αμείλικτα κάθε παρεκτροπή. Προχθές κίολας της εσυνεχώρησα βαρύτατον σφάλμα»*

Έτσι, αφενός δείχνει αμείλικτος για την ποιότητα και την καλή φήμη του σχολείου, αφετέρου αφήνει το στίγμα της εκπαιδευτικής επιείκειας μιας νέας εποχής, αφού έχει ήδη συγχωρήσει παράπτωμα, για το οποίο μάλιστα δεν την εκθέτει.

Παρατηρούμε, λοιπόν, αρκετές αλλαγές σε σχέση με το 1959. Η νέα εποχή που ανατέλλει (1963-64) είναι εποχή μεγάλων μεταρρυθμίσεων στην παιδεία και όπως φαίνεται είναι πλέον απαιτητό για τα κορίτσια το απολυτήριο, μιας που οι απαιτήσεις της κοινωνίας θέλουν τη γυναίκα να εργάζεται και να είναι πιο αυτάρκης από παλαιότερα.

«[...]Στις δεκαετίες του 1960 και 1970 αναβιώνουν αισθητά οι διεκδικήσεις των γυναικών, εκλέγονται στα δύο πανεπιστήμια αρκετές γυναίκες καθηγήτριες, στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση πληθαίνουν οι γυναίκες εκπαιδευτικοί όλων των ειδικοτήτων, αρκετές καταλαμβάνουν θέσεις γυμνασιάρχων [...]». (Δαλακούρα,2015:151)

«Επίσης διαχρονικά η πρόσβαση των μαθητριών στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση διευρύνεται σταδιακά κατά τον 20 αιώνα με θετικές επιπτώσεις και στο επίπεδο της Τριτοβάθμιας Εκπαίδευσης. Τα ποσοστά από το 1910 ως το 1960 παρουσιάζουν θεαματική εξέλιξη»



Βαθμίδες Εκπαίδευσης	1910-1911	1927-1928	1936-1937	1956-1957	1960-1961
A. ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ					
A. Μαθητές	174.400	344.183	486.625	457.751	461.809
B. Μαθήτριες	115.679	249.057	397.734	419.543	422.213
B. ΜΕΣΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ					
A. Μαθητές	30.178	70.629	48.548	104.905	168.269
B. Μαθήτριες	1.221	20.595	22.649	71.193	123.320

Πίνακας 3.2 Εξέλιξη του μαθητικού πληθυσμού στη δημοτική και μέση εκπαίδευση (1910-1911 έως 1960-1961) (Πηγή: ΕΣΥΕ)

(Δαλακούρα, 2015:148)

Ο φιλικός λόγος όπως είπαμε είναι μάλλον προγενέστερος του χρόνου προβολής, όμως είναι εμφανές, κατά τη γνώμη μου, το προοίμιο μιας νέας εικόνας για την εκπαίδευση, που συζητιέται ήδη σε πολιτικό επίπεδο:

«Η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση το 1964 σηματοδότησε στο πλαίσιο της μετεμφυλιακής περιόδου μια νέα εποχή στην εκπαίδευση, δίνοντας έμφαση στη δημοκρατική ιδεολογία ως κυρίαρχο χαρακτηριστικό του εκπαιδευτικού συστήματος. Στο πλαίσιο αυτό σχεδιάστηκαν κοινά προγράμματα σπουδών για τα σχολεία αρρένων και θηλέων, στα οποία συμπεριλήφθηκαν δύο νέα μαθήματα που στόχευαν στην εκπαίδευση των μελλοντικών πολιτών. Τα μαθήματα αυτά είχαν τίτλο: «Στοιχεία του δημοκρατικού πολιτεύματος και των νόμων» για τους μαθητές και τις μαθήτριες της Γ΄ λυκείου» (Δαλακούρα, 2015:143)

Στην ταινία αυτή, ενώ ακούγονται κάνα δυο χαστούκια, δε διακρίνεται εποπδενί η παιδαγωγική συμπεριφορά που είδαμε στο Εύλο βγήκε από τον Παράδεισο. Οι παλιές νοοτροπίες υπάρχουν μεν, αλλά μάλλον τείνουν να πεθάνουν, μέσα και από τη συζήτηση των ίδιων των καθηγητών, που παρακολουθούμε στο ζαχαροπλαστείο.

Ενδιαφέρον έχει και η αναφορά του φοιτητή Λάβδα, στο φοιτητικό θέμα, με κωμικοτραγικό είναι αλήθεια τρόπο:

Φοιτητής: *«Άλλωστε όταν μιλώ περί αποκαταστάσεως δεν μιλώ περί αμέσου αποκαταστάσεως. Εγώ θέλω 2 χρόνια να βγάλω το Πανεπιστήμιο, 2 χρόνια να διοριστώ 4, 2 χρόνια να πάρω μια σειρά, 6-7 χρόνια να κάνω μια καριέρα, το πολύ-πολύ 9-10. 10 με 12 χρόνια, εκεί περίπου»*

Μπορεί βέβαια, όπως ειπώθηκε, το τέχνασμα αποδόμησης του φοιτητή σε σχέση με τον καθηγητή να πετυχαίνει, όμως περιγράφει και μια σκληρή πραγματικότητα για τους νέους ανθρώπους της εποχής, που θέλουν να σπουδάσουν και να ζήσουν. Μαθαίνουμε πως η ελπίδα του πτυχιούχου εκπαιδευτικού είναι ο διορισμός στο Δημόσιο, σε αντίθεση με το γιατρό, (βλέπουμε τον κο καθηγητή να δουλεύει στην ιδιωτική κλινική και στο πανεπιστήμιο), αφού η ανεργία της εποχής είναι ιδιαίτερα υψηλή, όπως έχει αναφερθεί στο πρώτο μέρος της εργασίας, και είναι λίγα τα επαγγέλματα με υψηλές οικονομικές απολαβές.

4^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Η σκοπιά αφήγησης, που είναι ξεκάθαρα αυτή της Λίζας Πετροβασίλη (Βουγιουκλάκη) έχει ενδιαφέρον σε σχέση με ιδεολογικές συγκρούσεις της εποχής τις οποίες αφήνει να αναδυθούν. Από την μια, η παλιά κατάσταση θέλει το κορίτσι να βρίσκει την ολοκλήρωση με το γάμο και δη τον επιτυχημένο γάμο. Έτσι, ουδεμία αμφιβολία τίθεται εκ μέρους γονέων και φίλων για την σωστή αυτή απόφαση, δηλαδή τη διακοπή του σχολείου από μεριάς της Λίζας. Επίσης η Λίζα, με το νεανικό ενθουσιασμό του έρωτα, ούτε καν σκέφτεται δεύτερη φορά να μην εγκαταλείψει την εκπαίδευσή της.

Όλα ξεκινούν όταν διαπιστώνει την αφόρητη πλήξη της έγγαμης ζωής μιας αστής κυρίας καθηγητού. Η περιγραφή ενός αυτονόητου εικοσιτετράωρου για τη φίλη της, γυναίκα δικηγόρου, τρομάζει τη Λίζα. Είναι τόσο βαρετό, που φτάνει να δικαιολογήσει τις γυναίκες που απατάνε τον άντρα τους και να πετάξει τη γούνα, σύμβολο οικονομικής ευμάρειας και ευτυχισμένου μεγαλοαστικού γάμου.

Οι συγκεκριμένες εκφράσεις, και δια στόματος μάλιστα Αλίκης- Λίζας, είναι ηχηρές για την εποχή. Είναι, μάλλον, καιρός η ατελείωτη πλήξη και ο άπλετος ελεύθερος χρόνος της γυναίκας της αστικής τάξης να μετατραπεί σε κάτι άλλο. Είναι σίγουρα μια υπόρρητη, αυστηρή μάλλον, κριτική.

Στη συνέχεια, το σχολείο εμφανίζεται μέσα από ιδιαίτερα εκτενείς συναισθηματικές περιγραφές και νοσταλγικές αναφορές, ακόμα και μυρωδιές (ξυσμένο μολύβι) σαν ο χώρος της αθωότητας και της ξενοιασιάς, που χάνεται με τα χρόνια. Δημιουργείται έτσι μια ασυνείδητη επιθυμία στο θεατή επιστροφής στο σχολείο ή τουλάχιστον απενοχοποίησης της πρωταγωνίστριας, η οποία είναι πλέον παντρεμένη και καμία παντρεμένη δεν πάει σχολείο. Ήταν απαραίτητο αυτό το τέχνασμα; Φαίνεται πως ήταν, για να μεταφερθεί στο ευρύ κοινό



μια ιδέα αρκετά ριζοσπαστική για την εποχή της και μάλιστα για μια γυναίκα, που δεν έχει ανάγκη το απολυτήριο για να βιοποριστεί.

-Λίζα: «Όλα τα κορίτσια έχουν πια ένα απολυτήριο»

-Συμμαθήτρια: «Έλα μωρέ και τι να το κάνεις;»

-Λίζα: «Ε, κι ύστερα μ' αρέσει το σχολείο μου, το αγαπάω»

Εδώ, με το παραπάνω εύρημα της συναισθηματικής φόρτισης, παρουσιάζεται η εκπαίδευση της γυναίκας, μάλλον απαλλαγμένη από χρηστικότητα, απέναντι στην κρατούσα αντίληψη που θέλει την παντρεμένη, ακόμα και την οικονομικά ανεξάρτητη, να περιμένει, χωρίς σκοπό, το σύζυγο να επιστρέψει στο σπίτι.

Διαβάζουμε σε συνέντευξη της εγγονής του Σακελλάριου: «Είχε πάντα έναν πολύ ιδιαίτερο τρόπο να εκφράζει τις απόψεις του, κρύβοντάς τες κάτω από μια πολύ λεπτή ειρωνεία, όπως έκανε και στα σενάρια του. Έλεγε κάτι και υπονοούσε κάτι άλλο. Ο Σακελλάριος, μεταμόρφωσε το νεοελληνικό δράμα σε κωμικό παραμύθι.»

(<https://www.documentonews.gr/article/h-eggonh-toy-alekoy-sakellarioy-sthn-prwth-synenteyxh-ths-gia-ton-thryliko-skhnotheth>)

Η διατήρηση της παλιάς τάξης πραγμάτων, κάτι που το είδαμε και σε άλλες ταινίες της εποχής, δεν εκφράζεται από τον άντρα πατέρα της Λίζας, ο οποίος λέει :

Πατέρας: «Ο Δημήτρης θα το εκτιμήσει είναι σίγουρο, και θα διαβάζεις με την άνεσή σου»

αλλά από τη γυναίκα μητέρα της:

Μητέρα: «Όχι δεν είναι δικαίωμα σου» (να πηγαίνει όπου θέλει)

«[...]Σταμάτα το σχολείο να ησυχάσουμε[...]. Ο άντρας σου θα αποφασίσει αν θα συνεχίσεις το σχολείο»

Η Λίζα Πετροβασίλη, με τον τρόπο του Σακελλάριου, κάνει μια, πρώιμη έστω, επανάσταση της γυναίκας κόσμημα- κούκλα δίπλα στον επιτυχημένο άντρα, ανεβάζοντας έτσι και το δικό του κεφάλαιο.

Ως προς τη σχέση ανάμεσα στο γαμικό καθεστώς και την τάξη, θα πει ο Bourdieu, είναι δύσκολο να χαρακτηρίσουμε ένα άτομο χωρίς να προσμετρήσουμε όλες τις ιδιότητες που

επέρχονται σε καθέναν από τους συζύγους- και όχι μόνο στις γυναίκες-με τη διαμεσολάβηση του άλλου (πχ όνομα, εισοδήματα, κοινωνική θέση και απόσταση ανάμεσα σε αυτές τις θέσεις κλπ). Ο συνήθης καταμερισμός εργασίας ανάμεσα στα φύλα, δεν εξαρτάται μόνο από το κληρονομημένο πολιτιστικό κεφάλαιο και από το σχολικό κεφάλαιο που διαθέτει ο σύζυγος, αλλά επίσης από το σχολικό και πολιτισμικό κεφάλαιο που διαθέτει η σύζυγός του και από την απόσταση που τα χωρίζει. (Bourdieu:2015: 153-154)

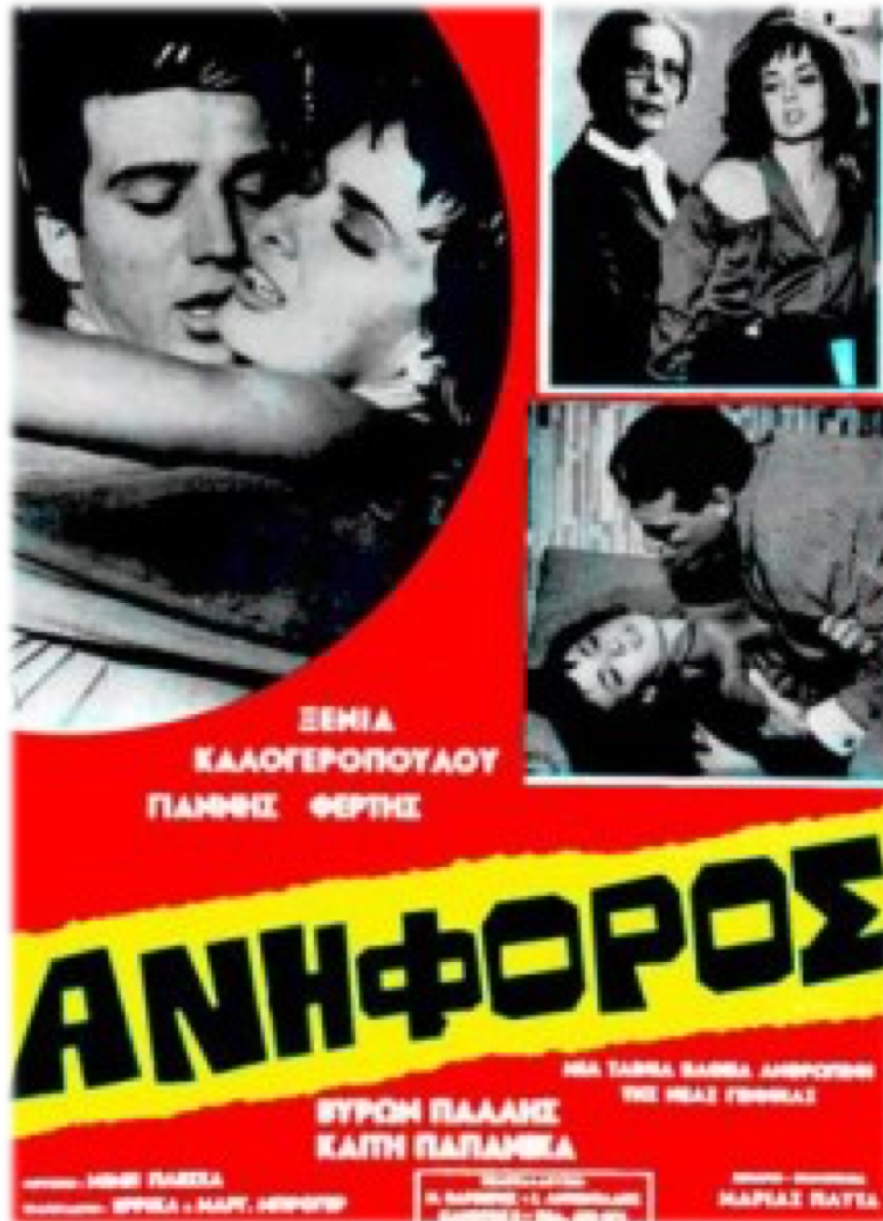
Η απόκρυψη της αλήθειας στο σύζυγο οδηγεί το Δημήτρη, ως φορέα της αντρικής ρητορικής, πιο μοντέρνας είναι αλήθεια, στο ‘κήρυγμα’ περί σκασιαρχείου, σε μια αλληγορία-μεταφορά μεταξύ σχολείου και έγγαμης ενήλικης ζωής:

Δημήτρης: *«Ενώ το σκασιαρχείο Λίζα στο σχολείο είναι ένα απλό παράπτωμα, το σκασιαρχείο στο γάμο είναι μέχρι και αιτία διαζυγίου»*

Ο Δημήτρης-άντρας, ενώ φαίνεται να μπορεί να ακούσει την αλήθεια της, παραδέχεται πως ήταν θυσία να αφήσει το σχολείο, όμως αυτό μεταφράστηκε από τον τελευταίο σαν μεγάλη απόδειξη της αγάπης της, βάζοντας ξανά τα πράγματα στη θέση τους: Ναι, είναι αλήθεια πως είναι θυσία, αλλά η πατριαρχική τάξη θέλει τη γυναίκα στο σπίτι και αυτή πρέπει να διατηρηθεί.

Όμως η κωμωδία, θέλει αίσιο τέλος και όλους ικανοποιημένους, έτσι η λύση έρχεται με την εγκυμοσύνη της και το πέταγμα της τσάντας, γεγονός που δεν τη φέρνει σε αντίθεση ούτε με τους γονείς, ούτε με το σύζυγο, αλλά ούτε και με τον εαυτό της: το παιδί ‘δικαιούται’ κάθε θυσία.

▪ 7. Ο ΑΝΗΦΟΡΟΣ, 1963



ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΥΠΟΘΕΣΗΣ

Μια φτωχή νέα κοπέλα, η Γιάννα, τελειώνει το γυμνάσιο με πολλές θυσίες και είναι γεμάτη ελπίδες για το μέλλον, όπως και οι συμμαθήτριάς της. Στη σκληρή προσπάθειά της να βρει δουλειά, πέφτει θύμα απόπειρας βιασμού από τον εργοδότη της, τον τραυματίζει σοβαρά και μεταφέρεται στο αστυνομικό τμήμα. Εκεί γνωρίζεται μ' έναν νεαρό ρεπόρτερ, τον Αλέξη, ο οποίος ενδιαφέρεται γι' αυτήν. Ο εργοδότης Γεωργίου γίνεται αιτία να σκοτωθεί μια συνάδελφος της Γιάννας, η οποία είχε δεσμό μαζί του. Η Γιάννα αλλάζει δουλειά κι αρχίζει να βγαίνει με τον Αλέξη, ενώ η παλιά συμμαθήτριά της Κατερίνα τα φτιάχνει μ' έναν πλούσιο κύριο, που τυχαίνει να είναι ο πατέρας του Αλέξη. Ο έρωτας της Γιάννας με τον Αλέξη έχει αίσιο τέλος και ακολουθεί ο γάμος, παρά τις αρχικές αντιρρήσεις του πατέρα του.

1^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Σχολείο θηλέων της Αθήνας. Τα κορίτσια καίνε τα βιβλία στη λήξη της σχολικής χρονιάς, και φοράνε ποδιές, που τις λένε *ράσο*.

Φωνάζουν : «*Τέρμα τα παροξύτονα, τα ομαλά και τα ανώμαλα*» περιγράφοντας ξεκάθαρα, τμήματα της ύλης των μαθημάτων, ενώ παρακάτω ακούγεται:

«*Στο διάβολο η άλγεβρα και το συντακτικό*».

Τα σχολεία κλείνουν 30 Ιουνίου, γεγονός που συμπίπτει με τη σημερινή κατάσταση για τα Γυμνάσια και Λύκεια της χώρας

Χορός γύρω από τα καμένα βιβλία με τραγούδι: «*Θα υπάγω εις τους κήπους δεν περνώ, δεν περνώ*» .

Χαρακτηριστική σκηνή, επαναλαμβανόμενη και σε παλαιότερα μαθητικά χρόνια, όπου πετούσαν τα μελάνια και τους κοντυλοφόρους στον τοίχο του σχολείου.

Αναφέρεται η στρογγυλή πλατεία στο Ζάππειο όπου είναι το αγαλματάκι του Έρωτα.

(Πράγματι, στο Ζάππειο, από το 1924, βρίσκεται ο Έρωτας Τοξοθραύστης. Ο Έρωτας, γυμνός και καθισμένος σε βράχο, προσπαθεί να σπάσει το τόξο του. Φιλοτεχνήθηκε από τον Γεώργιο Βρούτο στα τέλη του 19ου αιώνα, ενώ είχε αποσπάσει και βραβείο σε έκθεση στο Παρίσι). Αντιπροσωπεύει την ερωτική απογοήτευση και τη ματαιότητα και σπάει το ίδιο του το τόξο. Στις αρχές του 1900 ήταν το σημείο συνάντησης των ερωτευμένων, των παράνομων ζευγαριών και όσων είχαν υποφέρει από αυτόν.



Βλέπουμε ταράτσα ζαχαροπλαστείου, και στοιχείο πολιτισμού τα είδη πάστας και παγωτού: *Μιλφέιγ, σοκολατίνα, νουγκατίνα, κορμό αμυγδάλου, ινδιάνο, παγωτό κρέμα, σοκολάτα, φιστίκι.* Το σπίτι της Γιάννας είναι φτωχικό, στον τοίχο φαίνονται θέσεις άδειων κάδρων, ένα δωμάτιο, αλλά πολλά βιβλία.

-Γιάννα: *«Πάνε τα έπιπλα, το πιάνο τα μπιμπελό»*

-Μάνα: *«Τελείωσες όμως το σχολείο»*

Επιβεβαιώνεται για μια ακόμη φορά πως η σχολική εκπαίδευση κόστιζε στον φτωχό, ενώ την επιτύγχανε με στέρηση και κόπους.

Επίσης, έχουν ενοικιάσει όλα τα άλλα δωμάτια του σπιτιού με την άδεια του ιδιοκτήτη γεγονός ιδιαίτερα συνηθισμένο τη δεκαετία του '60 στην Αθήνα, αλλά και στην επαρχία

Βλέπουμε να δουλεύει ως δακτυλογράφος-στοιχείο που δείχνει ότι στερήθηκε και μετά το τέλος του σχολείου, ώστε να πάρει μια εξειδίκευση-σε εργοστάσιο καλλυντικών.

Ακόμη, σε πολιτικό επίπεδο, βλέπουμε ειδήσεις που δε δίνονται από την αστυνομία στο δελτίο ειδήσεων, για να αποφεύγονται σκάνδαλα.

Στην Εφημερίδα βλέπουμε τον προϊστάμενο με τρομερή μικροβιοφοβία (πιάνει τα πόμολα με χαρτί, δεν ακουμπάει τίποτα κλπ, κωμικό στοιχείο). Η αλήθεια είναι πως την εποχή που βρισκόμαστε, σχεδόν 2 στα 10 παιδιά πέθαιναν πριν ενηλικιωθούν. Πολλές γυναίκες πέθαιναν στη γέννα. Ο κόσμος πέθαινε από μια απλή ίωση, από πνευμονία, ελονοσία, διφθερίτιδα, κοκκύτη. Και ζούσε κατά μέσο όρο έως τα 55 του. Παιδιά έμεναν τυφλά από τράχωμα, μια νόσο που περνά με νερό και σαπούνι, ή με μια και μόνο σταγόνα αντιβιοτικού κολλυρίου. Ίσως η μικροβιοφοβία είναι μια έμμεση δήλωση των άθλιων ως επί το πλείστον συνθηκών διαβίωσης.



2^{ΟΣ} ΑΞΟΝΑΣ

ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Συντελεστές

Αφίσα

Έτος: 1964

Διάρκεια: 100'

Είδος: Δραματική

Σκηνοθεσία: Μαρία Πλυτά

Σενάριο: Μαρία Πλυτά

Φωτογραφία: Γρηγόρης Δανάλης

Μουσική σύνθεση: Μίμης Πλέσσας

Παραγωγός: Σάββας Πυλαρινός , Νίκος Βαρβέρης

Ηθοποιοί: Γιάννης Φέρτης ,
Ξένια Καλογεροπούλου
Βαγγέλης Καζάν
Μαρία Αλκαίου
Βύρων Πάλλης
Καίτη Παπανίκα ,
Βάσος Ανδρονίδης
Κούλης Στολίγκας
Νίκος Τσούκας



Η ταινία προβλήθηκε τη σεζόν 1964-1965 και έκοψε 166.958 εισιτήρια. Ήρθε στην 34η θέση σε 93 ταινίες.

ΕΣΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Μιλάει σαφέστατα, μέσα από τη Γιάννα, η γυναίκα, η νέα γυναίκα που θέλει να αυτονομηθεί και να έχει ίδια αντιμετώπιση εργασιακή και κοινωνική με τον άντρα. Η κάμερα ακολουθεί συνεχώς τη Γιάννα, χωρίς αποκλίσεις. Είναι η αδιαμφισβήτητη μεταφορέας του λόγου για την ισότητα των γυναικών και χαστούκι, υπόρητα, σε πολλά σημεία της ανδροκρατούμενης κοινωνίας της εποχής.

Η Γιάννα συγκροτείται σαν ένας άνθρωπος με πνευματικά ενδιαφέροντα και αγάπη για τη μάθηση από την αρχή ακόμα της ταινίας, όταν είναι η μόνη που δεν πετά τα βιβλία της στη φωτιά, σε αντιδιαστολή με τις υπόλοιπες που τα καίνε και θέλουν να βγάλουν το ράσο- ποδιά:

-Γιάννα: *«Όχι, θέλω να θυμάμαι»*

-Μαθήτρια: *«Σήμερα κιόλας θα φύγει αυτό το ράσο»*

Ακόμα για την αγάπη στο διάβασμα, λέει η μάνα της: *«Είναι η μόνη της απόλαυση»* (τα βιβλία). Τα σχέδιά της διαγράφονται, με, τέχνασμα θα λέγαμε, την αντίστιξη με τις συνομήλικές της οι οποίες θέλουν να παντρευτούν και να κάνουν παιδιά:

-Κατερίνα: *«Και θα πάρω έναν άντρα σαν τον Μάρλον Μπράντο, και θα του κάνω παχουλά παιδιά, με ξανθά μπουκλάκια»* ή

-Μαθήτρια: *«Εγώ δε θα κάνω παιδιά. Καταστρέφουνε το σώμα. Ο γάμος παιδί μου είναι για να λύσει το οικονομικό σου πρόβλημα»*

Η Γιάννα θέλει να δουλέψει για να επιτύχει πρώτα την οικονομική ανεξαρτησία και μετά να παντρευτεί, ούσα ισότιμη με τον άντρα και όχι επειδή δεν μπορεί να κάνει κάτι άλλο.

Είναι χαρακτηριστική η βεβαιότητα και πεποίθησή της στις ικανότητές της:

Γιάννα: *«Αφού θα δουλεύουμε»* ή

«Εγώ θα βρω σίγουρα δουλειά»

Λοιδορεί και σχεδόν επιτίθεται στη λογική της ψευτιάς που ακολουθεί η Κατερίνα για να επιβιώσει.

Γιάννα: *«Εγώ δε θα πάρω ποτέ αυτό το δρόμο της ψευτιάς»*

ή ακόμα και μετά την απόπειρα βιασμού της:

Γιάννα: *«Θα παλέψω λίγο ακόμα κι αν δεν μπορέσω να ζήσω όπως εγώ θέλω, θα σφάζω τον εαυτό μου. Εγώ δεν πιστεύω στους άντρες»*

Δείχνει το δυναμισμό της νέας εποχής, λέγοντας στη φίλη της: *«Γιατί έμεινες; γιατί δεν τον αφήνεις τώρα;»*

Κορυφαία ατάκα της ταινίας:

Γιάννα: *« Φύγε Αλέξη, οι Σταχτοπούτες πέθαναν, εγώ βασιζόμαι στα χέρια μου»*

όταν διώχνει τον έρωτά της (Αλέξη), επειδή θεώρησε πως την εξαπάτησε.

Είναι χαρακτηριστικό πως αυτή η συμπεριφορά της Γιάννας περιγράφεται από τους υπόλοιπους δρώντες σαν *παράξενη, απόλυτη, απάνθρωπη ή φαινόμενο*, υποδηλώνοντας ότι δεν πρόκειται για το συνηθισμένο.

Στην εργασία της, την οποία βρίσκει μετά από ένα χρόνο, ορθώνει ανάστημα στον προϊστάμενο- μετέπειτα βιαστή της- για τα δικαιώματά της, αλλά και, ειδικότερα, για το σεβασμό στις γυναίκες:

Γιάννα: *« Έχει όμως και δικαιώματα. Απαιτεί από τους άλλους τον ανάλογο σεβασμό» (Ο υπάλληλος)*

Η κρατούσα ρητορική για την κοινωνική αποκατάσταση των γυναικών μέσω γάμου, είναι πολύ χαρακτηριστική στα λόγια της μάνας, όταν δείχνει διατεθειμένη να δώσει την κόρη της στον παρολίγον βιαστή της.

Μάνα Γιάννας: *«Νέα είσαι, όμορφη είσαι, σε λαχτάρησε[...]. Ένα λάθος έκανε ο άνθρωπος[...]. Διώχνεις έναν τέτοιο άνθρωπο που ήρθε να σε ζητήσει από τη μητέρα σου;»*

3^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Η ταινία αυτή, μέσα από πολύ λίγες, στην πραγματικότητα, σκηνές που αναφέρονται ρητά στην εκπαίδευση, θίγει πολλά ζητήματα γύρω από τη γυναικεία χειραφέτηση της δεκαετίας



του 60, όμως μέσα από την εκπαίδευση, και παρέμεινε και γι αυτό το λόγο στο αρχικό δείγμα ταινιών. Με πολλούς τρόπους στην φιλική αφήγηση η γυναικεία χειραφέτηση, ακολουθεί το μορφωτικό κεφάλαιο και την οικονομική ανεξαρτησία.

Στην ταινία αυτή, με όχημα το μορφωτικό κεφάλαιο η νέα γυναίκα, συγκροτείται σύμφωνα με τις αρχές του φεμινισμού, ορθώνει ανάστημα στην κοινωνία, όχι μόνο απέναντι στους άντρες που εκφράζουν τον κυρίαρχο λόγο, αλλά και ανάμεσα στις γυναίκες που δε θέλουν ή δε μπορούν να απαγκιστρωθούν από συμπεριφορές του παρελθόντος.

Ο λόγος της νέας σύγχρονης γυναίκας, που θέλει να στέκεται στα πόδια της, έτσι όπως προσπαθεί να συγκροτηθεί η πρωταγωνίστρια μέσα από τη φιλική αφήγηση, έρχεται σε αντίστιξη, πιστεύω σκόπιμα από την Πλυτά, με την κρατούσα ρητορική των γυναικών ή καλύτερα της κοινωνίας, για τη μόρφωση των γυναικών, η οποία δεν ήταν και τόσο απαραίτητη για την κοινωνική τους επιβίωση, αφού θα παντρεύονταν.

Οι μαθήτριες φωνάζουν: *«Μη σώσω και τα ξαναπιάσω»* (τα βιβλία)

«Φωτιά στα γράμματα»

Σε αντιδιαστολή πάλι με την Γιάννα, που ξέρει τι θέλει, η ανασφάλεια των κοριτσιών με την απομάκρυνση από τον προστατευόμενο χώρο του σχολείου φαίνεται στην παρακάτω φράση της Κατερίνας.

Κατερίνα: *«Ζήσαμε τόσα χρόνια μαζί, Γελάσαμε μαζί, κλάψαμε μαζί, κλέψαμε στους διαγωνισμούς. Τώρα κάθε μια θα τραβήξει το δρόμο της και ποιος ξέρει τι θα βρει στην καινούρια ζωή. 30 Ιουνίου σήμερα. Κάθε χρόνο, τέτοια μέρα, θα συναντιόμαστε στο Ζάππειο»* ή

«Γελάμε αλλά δεν ξέρουμε τι μας περιμένει, όταν θα βγάλουμε αυτό το ράσο»(την ποδιά)

Από την άλλη η άτυχη υπάλληλος και ερωμένη του προϊστάμενου, η οποία δεν έχει τελειώσει το σχολείο, λέει στη Γιάννα χαρακτηριστικά:

«Τι; απορείς που αγάπησε ένα αγράμματο κορίτσι σαν και μένα;»

Η παραπάνω φράση αφήνει την αίσθηση στο θεατή μιας υποβόσκουσας ‘ζήλιας’ για το μορφωτικό κεφάλαιο που κουβαλάει η πρωταγωνίστρια. Ακόμα και τα αμόρφωτα κορίτσια μπορούν δυνητικά να παντρευτούν κάποιον πλούσιο άντρα, λέγοντας έμμεσα πως, πράγματι, έχει προστιθέμενη αξία, τελικά, στη γαμηλιακή αγορά και το μορφωτικό κεφάλαιο των γυναικών.

4^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Ουσιαστικά, το γυναικείο ζήτημα στην Ελλάδα επανήλθε στο προσκήνιο στην ταραγμένη και πολιτικά ασταθή δεκαετία του '50. Η Ελληνική Βουλή ψηφίζει το νόμο 2159 στις 28 Μαΐου 1952 υπό τα πρότυπα που έθετε ο ΟΗΕ και δίνει καθολικό δικαίωμα ψήφου, χωρίς περιορισμούς. Ωστόσο δεν ασκείται το δικαίωμα στις προσεχείς εκλογές του Νοεμβρίου αφού δεν είχαν ενημερωθεί οι εκλογικοί κατάλογοι. Λίγους μήνες αργότερα, όμως, σε επαναληπτικές εκλογές που διεξήχθησαν στη Θεσσαλονίκη, εξελέγη η πρώτη γυναίκα βουλευτής. Πρόκειται για την Ελένη Σκούρα, του Ελληνικού Συναγερμού, η οποία μαζί με την Βιργινία Ζάννα, του Κόμματος Φιλελευθέρων, υπήρξαν οι πρώτες γυναίκες υποψήφιες για το βουλευτικό αξίωμα. Σε βουλευτικές εκλογές, οι Ελληνίδες ψήφισαν για πρώτη φορά στις 19 Φεβρουαρίου 1956, οπότε η Λίνα Τσαλδάρη της ΕΡΕ και η Βάσω Θανασέκου της Δημοκρατικής Ένωσης κέρδισαν την είσοδό τους στο Ελληνικό Κοινοβούλιο. Το 1956 υπουργοποιείται για πρώτη φορά η Λίνα Τσαλδάρη στο Υπουργείο Κοινωνικής Πρόνοιας, στην κυβέρνηση Καραμανλή, κάτω από τις προσπάθειες δυτικοποίησης και φιλελευθεροποίησης της πολιτικής σκηνής. Αξίζει να σημειωθεί ότι την ίδια χρονιά εξελέγη και η πρώτη γυναίκα Δήμαρχος, η Μαρία Δεσύλλα στην Κέρκυρα. Από την άλλη, ένας αριθμός γυναικών παρέμενε ακόμα φυλακισμένος ή εξόριστος. Τη δεκαετία του 1960 παρατηρείται επανίδρυση κάποιων αριστερών ομάδων, όπως της Πανελλήνιας Ένωσης Γυναικών, και μια μικρή κινητικότητα, ωστόσο σύντομα η δραστηριότητα αυτή έμελλε να διακοπεί από το στρατιωτικό πραξικόπημα του 1967. Πρέπει να περάσουν ακόμα δυο δεκαετίες, ώσπου το Σύνταγμα του 1975 να ορίσει επιτέλους ότι «οι Έλληνες και οι Ελληνίδες είναι ίσοι». (<https://tvxs.gr/news/σαν-σήμερα/σαν-σήμερα-οι-ελληνίδες-αποκτούν-το-δικαίωμα-του-εκλέγεσθαι>)

Στην ταινία, η αντιπαράθεση και η κριτική στον πατριαρχικό λόγο, αιτία της συμπεριφοράς των γυναικών, αποτυπώνεται στα λόγια της Κατερίνας.

Κατερίνα: *«Να θυσιάσω τη μόνη προίκα που έχω; την αγνότητα;[...] Αφού οι άντρες που παντρεύονται θέλουν αγνά τα κορίτσια;»*

Οι άντρες θέλουν να παντρευτούν αγνά κορίτσια, αλλά σε όσες δίνουν χρήματα για την ικανοποίησή τους είναι πόρνες. Καταγγέλλεται ρητά εδώ η εκμετάλλευση των γυναικών και παρουσιάζεται έμμεσα ο λόγος της 'ανέντιμης' συμπεριφορά τους.

Γυναίκες που τις εκμεταλλεύονται στη εργασία και τις κοροϊδεύουν με την υπόσχεση γάμου. Ακόμη, η φίλη της Γιάννας η Κατερίνα, πλέον ερωμένη του πλούσιου πατέρα του πρωταγωνιστή, αποφαίνεται με πικρία, όταν η Γιάννα της λέει πως τη λυπάται:

Κατερίνα: *«[...]αλλά δεν είναι σίγουρο ότι κι εσύ στο τέλος θα κερδίσεις το παιχνίδι»*

Με κακία σχεδόν, η Κατερίνα, και θέλοντας να δικαιολογήσει τις δικές της υποχωρήσεις, προσπαθεί να κόψει τα φτερά της Γιάννας, σε αυτό το παιχνίδι ρόλων, το οποίο η τελευταία θέλει να παίξει με τους δικούς της όρους.

«Θεμελιώδης διάσταση της αίσθησης του κοινωνικού προσανατολισμού η σωματική έξις είναι ένας πρακτικός τρόπος να νιώσει κανείς και να εκφράσει την αίσθηση που έχει για την προσωπική του κοινωνική αξία[...]

«Η αίσθηση της διάκρισης, discretio, που οδηγεί το άτομο να χωρίσει, να ενώσει, όσα οφείλουν να είναι χωρισμένα ή ενωμένα, να αποκλείσει όλες τις ανισογαμίες, δηλαδή ενάντια στην κοινή ταξινόμηση,[...]προξενεί μια θανάσιμη μέσα από τα σπλάχνα φρίκη, για όλα όσα ξεπερνούν την ενσωματωμένη ταξινόμηση που έχει γίνει 'σώμα' και ιδίως τις κοινωνικά συγκροτημένες αρχές του καταμερισμού εργασίας ανάμεσα στα φύλα και του καταμερισμού της σεξουαλικής εργασίας»
(Bourdieu, 2015:502-503)

Η επιβολή της άποψης της πρωταγωνίστριας επικυρώνεται θα λέγαμε από τα τελευταία λόγια της Κατερίνας, στον πλούσιο ηλικιωμένο εραστή της:

Κατερίνα: *«Δεν ξέρω το γιο σου, αλλά για να τον διαλέξει (η Γιάννα) σημαίνει πως ο γιος σου αξίζει».*

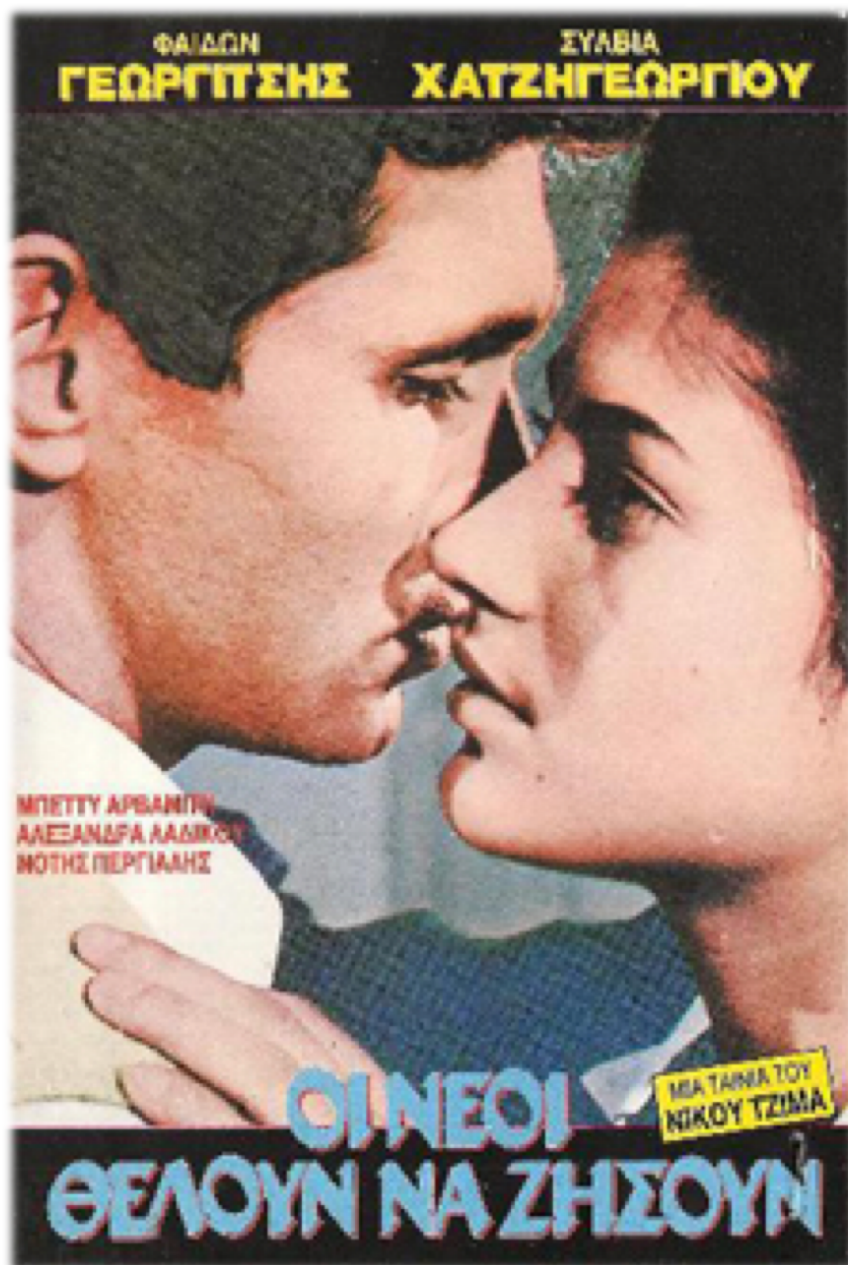
Είναι αυτή που επιλέγει, γιατί αξίζει, και δεν την επιλέγουν πια.

Εδώ γίνεται ξεκάθαρο πως η γυναίκα της νέας εποχής τελικά επιβάλλεται (ή πρέπει να επιβληθεί) ακόμα και στους πολέμιους της. Η σκηνή του βιασμού και η μη υποχώρηση της Γιάννας, είναι χαρακτηριστική. Αλλά η αποδοχή πλέον και από τις γυναίκες είναι εξίσου σημαντική, αφού είναι πλείστες οι περιπτώσεις, που λόγω αδυναμίας, οι τελευταίες συντηρούν την παλαιά κατάσταση.

Ο συγκρουσιακός λόγος της συγκεκριμένης ταινίας συμπυκνώνεται, θα λέγαμε, στην ατάκα της Γιάννας, που αναφέρθηκε ξανά πριν: *«Φύγε Αλέξη, οι Σταχτοπούτες πέθαναν, εγώ βασίζομαι στα χέρια μου»*.

Εδώ να ξαναπούμε πως ειδικά στην Ελλάδα, η μελέτη της πολιτικής -φεμινιστικής ιστορίας των γυναικών ταυτίζεται με την ιστορία της φύλου-κοινωνικής ιστορίας των γυναικών. (Αβδελά, 2003).

▪ 8. ΟΙ ΝΕΟΙ ΘΕΛΟΥΝ ΝΑ ΖΗΣΟΥΝ, 1965



ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΥΠΟΘΕΣΗΣ

Ένα ζευγάρι μαθητών, τελειόφοιτων του Γυμνασίου, από την επαρχία, ο Γιώργος και η Έφη, προσπαθούν να εξασφαλίσουν τα απαραίτητα χρήματα, ώστε να μπορέσουν να σπουδάσουν και να ζήσουν μαζί. Ο Γιώργος καταστρέφεται οικονομικά όταν δεν πάει καλά η σοδειά της ντομάτας (είναι αγρότης) ενώ αποτυγχάνει και στις εξετάσεις στο Πανεπιστήμιο. Ο πατέρας της Έφης, φτωχός δάσκαλος, αποφασίζει να την παντρέψει με κάποιον άλλο. Το τέλος δεν είναι αίσιο: ο νεαρός μεταναστεύει στη Γερμανία, ενώ η Έφη μένει με τον άντρα που δεν αγαπά.

1^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Η αφήγηση συντελείται με σκηνές στο ύπαιθρο κάποιας μικρής πόλης της Ηπείρου (Πρέβεζα ή Γιάννενα), αλλά και με σκηνές στην Αθήνα.

Βλέπουμε την αυλή του σχολείου (στην επαρχία), είναι γυμνάσιο, είναι μεικτό, τα κορίτσια φορούν ποδιές, τα αγόρια μακρύ παντελόνι.

Μαθητής: *«Με σήκωσε φυσικοχημεία»*

Το μάθημα ήταν ένα, ενώ τα φιλολογικά μαθήματα συνολικά καθώς και η διδασκαλία των μαθηματικών και των φυσιολογικών (φυσικές επιστήμες) καλύπτουν το μεγαλύτερο ποσοστό του συνολικού χρόνου των ωρολογίων προγραμμάτων από το 1931 και έπειτα. (Δαλακούρα, 2015: 151)

Ο Γιώργος συζητά για την θεωρία των κβάντα με τον καθηγητή του, ύλη έξω από την ύλη του γυμνασίου της εποχής. Είναι αγρότης έχει έρθει από το χωριό του, αφού το γυμνάσιο είναι στη μεγαλύτερη πόλη και ζει μόνος του-παρακολουθούμε σκηνή σε πολύ φτωχικό δωμάτιο να τηγανίζει αυγά- πρακτική πολύ συνηθισμένη τη δεκαετία του 1960.

Η απόσταση των γεωργών από τα αγαθά της νόμιμης κουλτούρας δε θα ήταν τόσο τεράστια, αν, στην καθαυτό πολιτισμική απόσταση που συνακολουθεί το ισχύον πολιτισμικό τους κεφάλαιο δεν ερχόταν να προστεθεί και η γεωγραφική απομάκρυνση, απόρροια της χωρικής διασποράς που χαρακτηρίζει αυτήν την τάξη. (Bourdieu, 2015:171)

Ο Γιώργος διαβάσει εκφώνηση άσκησης, σε καθαρεύουσα, ενώ ακούγεται και χρησιμοποιείται συγκεκριμένος τύπος της Φυσικής. Ο φακός, επίσης, δείχνει τα σχήματα φυσικής στο τετράδιό του Γιώργου, ενόσω διαβάσει.



Η καθηγήτρια διορθώνει εκθέσεις στο γραφείο της, καπνίζοντας, ενώ δέχεται τους μαθητές στο σπίτι της και διαθέτει αρκετά βιβλία, που μπορούν να καλύψουν διαφορετικές εκπαιδευτικές ανάγκες. Ο διορισμός στην επαρχιακή πόλη και η μοναχική ζωή που κάνει ως καθηγήτρια στην επαρχία, υπονοείται από τη φωτογραφία του αρραβωνιαστικού που λείπει και στον οποίο αναφέρεται, νοερά, συνεχώς.

Ο πατέρας της Έφης, αναφέρεται στο δώρο του μισθού του (είναι δάσκαλος), που αναμένεται εναγωνίως για να βολέψει τα παιδιά

Οι σχολές έχουν δίδακτρα και εξέταστρα, ενώ χρειάζονται φροντιστήρια.

Γιώργος: *«Για να δώσουμε εξετάσεις και να γραφτούμε, τουλάχιστον δώδεκα χιλιάδες»*

Το κόστος ζωής μαζί με τις σπουδές περιγράφεται από τον πατέρα της Έφης, δίνοντας μια πληροφορία για τη ζωή τη δεκαετία του '60, έτσι όπως στοίχιζε στους ανθρώπους της επαρχίας:

Πατέρας: *« Χρειάζεται τουλάχιστον 1500 δραχμές το μήνα για την Αθήνα. Μου μένουν άλλες χίλιες. Με το σπίτι θα περάσει μόνο ένα χρόνο»* (αν πουλήσει το σπίτι του)

Έτσι πληροφορίες για το μισθό του δασκάλου στις 2500 περίπου, ενώ για την τιμή ενός σπιτιού στις 20000 περίπου.

Η συγκεκριμένη ταινία, σε αντίθεση με όσες αναφέρονται στο κόστος των σπουδών, στα δίδακτρα και τα εξέταστρα την εποχή που αναφερόμαστε, είναι η μόνη που περιγράφει συγκεκριμένα ποσά. Επίσης, στάθηκε πολύ δύσκολο να προσδιοριστούν με οποιοδήποτε τρόπο, βιβλιογραφικά, τα συγκεκριμένα ποσά που αναλογούσαν στους μαθητές ή σπουδαστές. Έτσι είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το πληροφοριακό αυτό στοιχείο που παρουσιάζεται εδώ.

Ο ξάδελφος του Γιώργου είναι τελειόφοιτος στις οικονομικές επιστήμες.

Το σπίτι της καθηγήτριας-ζει μόνη της-έχει πικάπ, αρκετά καλή επίπλωση, έχει μπάνιο με ζεστό νερό. Το σπίτι της Έφης έχει ράδιο. Πρόκειται για πολύτεκνη οικογένεια, που τα βγάζει πολύ δύσκολα πέρα, όμως ακούγεται κλασική μουσική, όπως και στην καθηγήτρια, ενώ χορεύουν βαλς, όταν μένουν μόνοι με το Γιώργο. Υπάρχει Κινηματογράφος με ένα δίφραγκο εισιτήριο, έτσι η οικογένεια συμφωνεί κάθε φορά ποιος θα πάει. Υπάρχει Λεωφορείο για το χωριό και Λεωφορεία για την Αθήνα. Επίσης υπάρχει Νευρολόγος -Ψυχίατρος στην Πρέβεζα ο οποίος συνταγογραφεί ηρεμιστικά Luminal στην Έφη.

Βλέπουμε σκηνή οργώματος με άλογα, από το μαθητή Γιώργο, ενώ η μάνα σπέρνει με ταχύτητα ολόκληρο κτήμα προδίδοντας εμπειρία χρόνων και πληροφορίες για τις αγροτικές δουλειές.

Ο αγρότης δεν είναι ποτέ σίγουρος για το εισόδημά του: «*Αν έχει τιμή η ντομάτα....*» λέει ο Γιώργος, ενώ έχει και δάνειο στην τράπεζα για τις ντομάτες, δηλώνοντας μια κατάσταση που, πράγματι, υφίσταται για τους αγρότες.

Σκηνές από Συγκομιδή ντομάτας από όλο το χωριό, διαλογή, καφάσια, μεσάζοντες, αγροτικός συνεταιρισμός, παρουσιάζουν μια γνήσια αγροτική περιοχή, μακριά από την Αθήνα.

Παρακολουθούμε σκηνές στην Αθήνα με άντρες που περιμένουν για δουλειά στις οικοδομές, οικοδομές τεραστίων διαστάσεων, εργολάβοι. Παρακολουθούμε ακόμη συγκατοίκηση εργατών-πολλά άτομα σε ένα δωμάτιο ξαπλωμένοι στο πάτωμα-ακόμα και άγνωστων μεταξύ τους, φαγητό φασόλια, ενοίκια εκμετάλλευσης, αλλά και ανάγκης (πάνω από τρεις, πληρωμή κατ' άτομο μαθαίνουμε).

Η πορεία που γράφει η κάμερα, με σύνθημα «*Λευτεριά στην Κύπρο*», πρέπει να αναφέρεται στα Ιουλιανά τον Ιούλιο και Αύγουστο του 1965 στην Αθήνα, όπου ογκώδεις διαδηλώσεις αποδοκιμάζουν τους αποστάτες και τις ενέργειες του Βασιλιά, με ένα θύμα φοιτητή, τον Σωτήρη Πέτρουλα και τραυματίες 250 διαδηλωτές. Η κρίση της Κύπρου του '63 -'64, δημιουργεί όξυνση των σχέσεων Ελλάδος – Κύπρου, πρωτοφανή κοινοβουλευτική κρίση από εξαγορασμένους βουλευτές και αποχώρηση στελεχών, απογοήτευση των πολιτών και σοβαρές συνέπειες στην πολιτική ζωή του τόπου. Ανατρέπεται η κυβέρνηση Παπανδρέου. Συνδέουν την πτώση του με την άρνησή του να αποσύρει της ελληνικές στρατιωτικές δυνάμεις από την Κύπρο και γιατί δεν μπόρεσε να «περάσει» το σχέδιο Άτσεσον (ίσως το σύνθημα είναι συγκεκριμένο σύνθημα για τα προβλήματα της Ελλάδας).

Ενδιαφέρον έχει ο εορτασμός της Εργατικής Πρωτομαγιάς, στα γραφεία του συλλόγου των εργατών, με φουστανέλες, νέους σε αφίσες να κρατάνε την Ακρόπολη, μουσική караγκιόζη με νούμερα χορευτικά. Το ποίημα για την εργατιά, οι αφίσες με τον πλούσιο ευτραφή εκμεταλλευτή εργοδότη, όπως και το Γαλλικό τραγούδι με παράλληλη μετάφραση στα ελληνικά, έχουν πολιτισμικό ενδιαφέρον.

Στο Αστικό σπίτι που παρουσιάζεται, με υπηρέτρια την ξαδέλφη του Γιώργου, η κάμερα δείχνει κατοικίδιο σκύλο που ταΐζεται προκλητικά με συκωτάκια και κρέας και έχει προσωπική φροντίδα. Του Γιώργου, του προτείνει γυναίκα μεγάλης ηλικίας-ένα ενδιαφέρον πολιτισμικό στοιχείο-να γίνει ζιγκολό πλούσιων κυριών «*με ένα κουστουμάκι και τσιγάρα στον Ζοναρς*». Οι



κυρίες του Κολωνακίου, οι μεσόκοπες κατά τα λεγόμενα της, πέφτουν με κομπλιμέντα από νεαρούς του τύπου: *«Μεγάλη μου τιμή ωραία μου κυρία, και μετάαααααααα»*

Η ταινία μας ενημερώνει ότι τώρα παίρνουν μετανάστες, μόνο για τα ανθρακωρυχεία στη Γερμανία, ενώ τις άλλες δουλειές, τις καλύτερες εννοεί, της κρατάνε για τον εαυτό τους, περιγράφοντας τη μεταναστευτική πολιτική της Γερμανίας με τις χώρες που έχει συνάψει συμβάσεις (βλ. Πρόσωπο με Πρόσωπο). Οι σκηνές στο λιμάνι του Πειραιά, γεμάτο πλήθος κόσμου, έτοιμους για μετανάστευση, όλους κλεμμένους, μάνες με μωρά στην αγκαλιά, και ένα νούμερο στις μπλούζες τους, επιβεβαιώνει την τραγικότητα αυτών που γνωρίζουμε από αφηγήσεις και βιβλιογραφία (Ναβρουτζόγλου,2004, Λημνιός-Σεκέρης,2013) .

ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Συντελεστές

Αφίσα

Έτος: 1965

Διάρκεια: 100'

Είδος: Δραματική

Σκηνοθεσία: Νίκος Τζήμας

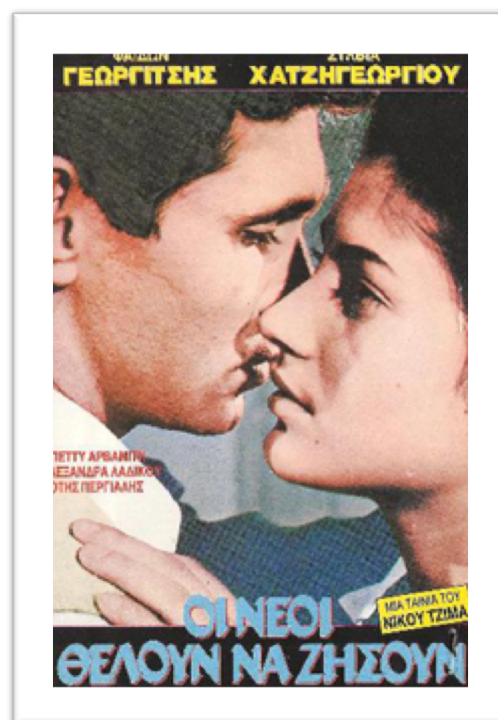
Σενάριο: Νίκος Τζήμας

Φωτογραφία: Γιώργος Καβάγιας

Μουσική σύνθεση: Μίκης Θεοδωράκης

Εταιρία παραγωγής: Σταρ Φιλμ

Ηθοποιοί: Φαίδων Γεωργίτσας (Γιώργος) ,
Σύλβια Χατζηγεωργίου,
Αλεξάνδρα Λαδικού, Μπέτυ Αρβανίτη,
Νότης Περγιάλης , Χριστόφορος Νέζερ



Η ταινία έκοψε 25.544 εισιτήρια. Ήρθε στην 86η θέση σε 93 ταινίες.

Αξιίζει να σημειωθεί ότι ο Νίκος Τζήμας είναι ο σκηνοθέτης των ταινιών «Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο» και «Αστραπόγιαννος». Ο Μίκης Θεοδωράκης έχει γράψει τη μουσική για την ταινία και η συμμετοχή του ήταν καθοριστική για την χρηματοδότησή της.

Η ταινία συμμετείχε στο κινηματογραφικό φεστιβάλ της Μόσχας και στο κινηματογραφικό φεστιβάλ του Ρότερνταμ.

ΕΣΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Στη συγκεκριμένη ταινία έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι, ενώ δε μιλάμε για μια πρωτοποριακή σκηνοθεσία, όπως το Πρόσωπο με Πρόσωπο, οι αφηγητές είναι πολλοί και το θέμα εκπαίδευση, αλλά και παιδεία, πνευματική καλλιέργεια, παρουσιάζεται υπό πολλές οπτικές γωνίες.

Η κάμερα, κατά κανόνα, ακολουθεί το Γιώργο, επαρχιώτη τελειόφοιτο Γυμνασίου, με πολλές δυνατότητες, και παρουσιάζει το δικό του αφήγημα, χωρίς όμως τα άλλα αφηγήματα να είναι υποδεέστερα.

Επίσης ο πρωταγωνιστής Γεωργίτσης (Γιώργος) είναι πολύ γνωστός, έχει κάνει ήδη 10 ταινίες μεταξύ αυτών Φαίδρα, Κόκκινα Φανάρια και το 1965, εκείνη τη χρονιά, δηλαδή, 5 ταινίες. Είναι σίγουρα ένα ατού για την ταινία, όμως η ταινία δε στήνεται επάνω του.

Δια μέσου της αφήγησης των εκπαιδευτικών παρουσιάζεται ένα ιδανικό για την παιδεία:

«Έχει ανησυχίες, αν συνεχίσει έτσι θα γίνει καλός ερευνητής» λέει ο καθηγητής για το Γιώργο.

Ακόμη σε άλλη σκηνή ο Γιώργος λέει:

Γιώργος: *«Η φυσική δεν είναι να θυμάσαι, είναι να σκέφτεσαι»*

Υπάρχουν συγκεκριμένες αναφορές σε θέματα ύλης (πχ κβάντα, τύποι φυσικής, σχήματα φυσικής, τα οποία σκόπιμα είτε ακούγονται είτε επιμένει η κάμερα στην καταγραφή τους), συγκροτώντας, παράλληλα, και τον ήρωα Γιώργο ως ένα γνήσια προβληματισμένο μαθητή με μεγάλο ζήλο για την επιστήμη. Ο Γιώργος είναι από αγροτική οικογένεια, με μεγάλα οικονομικά προβλήματα, *«Δουλεύω από τόσο da παιδάκι»*, *«Έχω χάσει δύο χρονιές»*, λέει, και στην μεγάλη κοντινή πόλη μένει μόνος του. Συγκροτείται ως ώριμος και υπεύθυνος, εργατικός, προσγειωμένος και επίμονος με τις σπουδές του.

Όπως λέει ο μπάρμπα Μήτσος: *«Αυτός το νου του τον έχει στα γράμματα[...].Τι θα σπουδάσει;*

Ξέρω γω πως τα λέει, εκεί στην Αθήνα θέλει να πάει»

Δουλεύει σκληρά το καλοκαίρι (η κάμερα τον δείχνει στις σκληρές αγροτικές δουλειές) και περιμένει την τιμή της ντομάτας, ενώ επικοινωνεί με τον ξάδελφο που μένει στην Αθήνα και ενημερώνεται.

Γράμμα από εξάδελφο: *«Να δουλεύεις και να σπουδάζεις δεν είναι εύκολο. Εμείς δουλεύουμε όλη μέρα. Λεφτά λίγα»*

Γιώργος στην Έφη: *«Αν πάει καλά η ντομάτα. Είναι και αυτές οι διαολοεγγραφές, ένα σωρό λεφτά. Εξέταστρα, έξοδα διαμονής στην Αθήνα, φροντιστήρια σούπα μούπες. Άσε τα βιβλία».*

Στην Αθήνα η κάμερα τον ακολουθεί συνεχώς στη σκληρή δουλειά της οικοδομής, ενώ ζει σε ένα υπόγειο, χωρίς να έχει ούτε τα απολύτως απαραίτητα για φαγητό.

Ακόμη είναι σαφείς οι υπαινιγμοί για την άμεμπτη ηθική του: Εγκρατής με την Έφη, φτύνει την εξαδέλφη που 'θωπεύεται' στο πάρτι από νεαρό, αρνείται να γίνει ζιγκολό, δε δέχεται να πάρει λεφτά από την Έφη.

Η κάμερα είναι συνέχεια κοντά στο Γιώργο, καταγράφοντας τον αγώνα του για την επίτευξη του στόχου του, κάνοντας συχνά κοντινά πλάνα, στο διάβασμά του, στη χαρά του, στην εργασία του, στον έρωτά του, στις απογοητεύσεις του. Οι απανωτές κακουχίες και η κούραση φέρνουν την αποτυχία στις εξετάσεις στο Πανεπιστήμιο, ενώ η μεγάλη ανεργία στην Αθήνα για τους νέους, υπερτονίζεται στην ταινία διαρκώς.

Τελικά ο Γιώργος, εκπροσωπώντας για την αφήγηση της ταινίας τους φτωχούς νέους της εποχής του, παραιτείται από τα όνειρά του, ζητά και από την αγαπημένη του να κάνει το ίδιο και μεταναστεύει στη Γερμανία, που είναι γι αυτόν η χειρότερη επιλογή:

Γιώργος: *« Είναι φοβερό να ζοφλάει κανείς από τα 20 του χρόνια»,* ή

(στη μάνα του): *«[...]να δουλέψω γι αυτούς που κρέμασαν τον πατέρα»* με παράλληλη προβολή της φωτογραφίας του αντάρτη πατέρα στο νεκροταφείο. Η μουσική του Θεοδωράκη ακολουθεί με συγκεκριμένα μοτίβα τις σκηνές της εργασίας ή της απογοήτευσης

Το κορίτσι- μαθήτριά Έφη εξαιρείται από την αρχή της ταινίας για τον χαρακτήρα της:

«Κι εσύ είσαι καλή, πολύ καλή, σοβαρή κοπέλα» της λέει ο Γιώργος.

Είναι μελετηρή (Τη δείχνει συχνά ο σκηνοθέτης να διαβάζει μέχρι αργά) και προσγειωμένη, γαλουχημένη με το ιδανικό των σπουδών, αλλά και του γάμου:

Έφη (στη δασκάλα): *«Λέτε να πετύχω στην Ακαδημία; Να γίνω καλή δασκάλα και να παντρευτώ με το Γιώργο, αυτό θέλω»*



Ο χαρακτήρας της συγκροτείται επίσης μέσω της κάμερας, όταν εστιάζει στη δουλειά της στο χωράφι, όπου έχει πάει να βοηθήσει το Γιώργο, στη σοβαρότητα και υποχωρητικότητα στον πατέρα της, χωρίς όμως δουλικότητα ή φόβο. Η ικανότητά της για σπουδές περιγράφεται από την καθηγήτρια, ή φαίνεται μέσα από την ικανότητά της να γράφει ποιήματα.

Καθηγήτρια: *«Έχεις ταλέντο, ναι έγραψες πολύ καλή έκθεση αυτή τη φορά»*

Συγκροτείται γενικά ως ένας πολύ προσγειωμένος νέος άνθρωπος με όνειρα, αλλά και επίγνωση της σκληρής πραγματικότητας.

(Κοντινά πλάνα) Έφη: *«Για τους φοιτητές είναι πιο δύσκολο γιατί η δουλειά τους δεν πρέπει να συμπίπτει με τις ώρες που φοιτούν. Δε θέλω τίποτε άλλο, να πετύχουμε στις εξετάσεις και να βρούμε μια δουλειά. Ό,τι δουλειά να 'ναι»*

Η καθηγήτρια παρουσιάζεται μοντέρνα στις αντιλήψεις, διαβάζει εφημερίδα και διορθώνει καπνίζοντας, ακούει κλασσική μουσική, είναι πολύ κοντά στους μαθητές, σηματοδοτώντας μια νέα εποχή: Η μαθήτρια κάνει μπάνιο στο σπίτι της και φοράει τα ρούχα της, πλένουν μαζί πιάτα και την εμπιστεύεται. Η καθηγήτρια την καλύπτει με τρόπο σχεδόν μητρικό, αλλά και υπεύθυνο κάνοντας ένα 'ελαφρύ' κήρυγμα θα λέγαμε (δε δέχεται τα ψέματα, αλλά δέχεται με κατανόηση την απάντηση της μαθήτριας), έχει μεγάλη οικειότητα μαζί της, μιλάνε ανοιχτά για τον έρωτα και απαντάει σε ερωτήσεις και για την προσωπική της ζωή. *«Ο Έρωτας είναι από τις πιο όμορφες εκδηλώσεις του ανθρώπου»* λέει στην Έφη.

Δίνει συμβουλές και στους δύο (Γιώργος, Έφη) και αναζητά βιβλία για να τους δανείσει: στο Γιώργο φυσικής από παλιά που διάβαζε και ο αρραβωνιαστικός της, και στην Έφη κάτι για το Μακρυγιάννη.

Καθηγήτρια: *«Ο μαθητής δεν πρέπει να φοβάται τον δάσκαλο. Πρέπει να τον αγαπά, να τον εμπιστεύεται. Να εμπνέει φιλία αγάπη. Οι παλιές αντιλήψεις έχουν πια από καιρό ξεπεραστεί. Πρέπει να αισθάνονται ο ένας κοντά στον άλλο»*

Έμπρακτα ενισχύει την Έφη λέγοντας : *«Πιστεύω πως έχεις ταλέντο και μπορεί να γίνεις μια πολύ καλή δασκάλα»*

αλλά και στη δύσκολη στιγμή της έκτρωσης, είναι αυτή που τη συνοδεύει στο γιατρό. Δομείται ως υπεύθυνο, σοβαρό και καλλιεργημένο άτομο.

Ο πατέρας -και δάσκαλος στο επάγγελμα όπως φαίνεται στην ταινία- παρουσιάζεται σαν ένα διόλου αυταρχικό άτομο, με κατανόηση και αλληλεγγύη στα μέλη της οικογένειάς του γαλουχημένος με το ιδεώδες της εκπαίδευσης και της παιδείας γενικότερα, ενώ τον δείχνει η κάμερα συχνά περιτριγυρισμένο από βιβλία να διαβάσει. Το ντύσιμό του είναι φτωχικό αλλά προσεγμένο. Φροντίζει με το πενιχρό εισόδημα και για την ανάπτυξη του πολιτιστικού κεφαλαίου της οικογένειας, πάντα με μέτρο την οικονομική του δυνατότητα: καινούρια ρούχα, κινηματογράφος, χορός (η μικρή κόρη χορεύει τα κύματα του Δούναβη), ενώ βοηθά στις δουλειές του σπιτιού.

Ο ασκητικός αριστοκρατισμός των καθηγητών τους προσανατολίζει προς τις λιγότερο δαπανηρές δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου και προς πιο σοβαρές και αυστηρές πολιτιστικές πρακτικές. Κάνουν την ανάγκη φιλοτιμία, μεγιστοποιώντας το κέρδος που μπορούν να αντλήσουν από το πολιτισμικό τους κεφάλαιο και από τον ελεύθερο χρόνο τους, αλλά και ελαχιστοποιώντας τις δαπάνες τους (Bourdieu, 2015:336-338).

Έχει πίστη στου νέους και τους υποστηρίζει.

Λέει για την καθηγήτρια: *«Έτσι είναι οι νέοι. Καινούριοι άνθρωποι. Καινούριες αντιλήψεις»*

Στην πρόταση γάμου για την Έφη, από τον πατέρα του εύπορου νέου, ο πατέρας λέει:

Πατέρας: *«Το σωστό είναι να τη σπουδάσω, κι ας βρει μόνη της μετά»* ή
«Το παν είναι να σπουδάσουμε τα παιδιά»

Μια πολύ προχωρημένη αντίληψη για την εποχή σε μια μικρή επαρχιακή πόλη. Η ταινία σκόπιμα αντιδιαστέλλει την απάντηση του πλούσιου πατέρα του γαμπρού:

-Πεθερός: *«Έλα τώρα, οι γυναίκες είναι για το σπίτι. Δεν είναι για σπουδές»*

-Πατέρας: *«Ναι αλλά δεν έχουν όλοι την ίδια γνώμη, ιδιαίτερα οι νέοι»*

-Πεθερός: *«Εγώ δε θέλω νύφη σπουδαγμένη, αλλά καλή νοικοκυρά και να μου κάνει πολλά αγγόνια»*

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, παρότι είναι πολύ μικρή η εμφάνισή της στην ταινία έχει ο ρόλος της μάνας της Έφης, που, πέρα από τη φωνή της λογικής που θέλει να παρουσιάσει, εκφράζει ένα πολύ συντηρητικό λόγο και δεν εμφανίζεται ποτέ να παίρνει θέση υπέρ της κόρης της:

Μάνα (στον πατέρα): *«Πρώτη φορά καθηγήτρια έχει τόσες φίλιες με τους μαθητές»* ή ,

Μάνα (στην Έφη) : *«Σκέψου και τ' αδέρφια σου»* ή

Μάνα (στον πατέρα): *«Να πουλήσουμε το σπίτι; Τρελάθηκες και που θα μείνουμε στο δρόμο;[...] Και να γυρνάμε στου δρόμους σαν τους γύφτους; Δε σώζει την κατάσταση το σπίτι»*

Το χειρότερο όλων η δήλωσή της για την Έφη (που δυστυχεί με τον άντρα που δεν αγαπά):

Μάνα (στον πατέρα): *«Τρώει, πίνει, τι της λείπει.. Αλλά έμοιασε σε σένα, ευαίσθητη και ονειροπαρμένη.. Στην Αθήνα ένα κορίτσι μόνο του χωρίς λεφτά που θα κατέληγε;»*

3^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Το αξιακό σύστημα περιστρέφεται γύρω από την εκπαίδευση των νέων, και την εκπαίδευση γενικότερα, όχι όμως με όρους τόσο κοινωνικής κινητικότητας, αλλά με όρους γνήσια πνευματικούς πολλές φορές θα λέγαμε. Οι ήρωες δεν στοχεύουν ειδικά σε επαγγέλματα με μεγάλο κοινωνικό κύρος (Ιατρική, Νομική), αλλά σε επαγγέλματα κοντά σε αυτό που γνωρίζουν για την εκπαίδευση από το σχολείο. Από την άλλη οι εκπαιδευτικοί είναι άντρες και γυναίκες, ενώ παρουσιάζονται ιδανικοί, απέναντι σε πολλά στερεότυπα της εποχής. Ο λόγος τους δεν εκφέρεται μονοσήμαντα από αντρικό πρότυπο, αλλά κυρίως από γυναίκα καθηγήτρια, φιλόλογο. Οι μαθητές δε φαίνεται να γίνονται αντικείμενα διάκρισης, παρότι, βέβαια, ακολουθούν το στερεότυπο μαθήτρια- δασκάλα στην Ακαδημία, μαθητής- θετικές επιστήμες (Φυσική). Ενδιαφέρον έχει η αναφορά στις Οικονομικές Επιστήμες που έχει σπουδάσει ο ξάδελφος, αλλά και η γυναίκα του που πάει για συγγραφέας, αναφορά ίσως σε μια τάξη νέων ανθρώπων, πνευματικών και μοντέρνων που θέλουν να ακολουθήσουν τις απαιτήσεις της νέας εποχής.

(Βέβαια όπως έχουμε δει στο θεωρητικό μέρος, το μεγαλύτερο ποσοστό φοιτητών από τα λαϊκά στρώματα φοιτά στις Οικονομικές Σχολές και ο ξάδελφος ανήκει σ' αυτήν την κατηγορία).



Προβάλλεται κατανόηση, αλληλεγγύη, συμπόνοια, προσήνεια και αληθινή αγάπη για τους μαθητές και τους νέους γενικότερα. Τα υποκείμενα ταυτίζονται με τις παραπάνω περιγραφές, σε ένα ιδεατό κόσμο, του πώς θα ήθελαν να είναι τα πράγματα.

Οι τελειόφοιτοι μαθητές θεωρούν αυτονόητο ότι θα κάνουν θυσίες, αυτό δεν αμφισβητείται κατά τη διάρκεια της ταινίας, θεωρώντας πως χωρίς αυτές δεν μπορεί να επέλθει η καταξίωση, πρωτίστως η προσωπική και κατά δεύτερον η κοινωνική.

Όπως αναφέρει η Ιωάννα Λυμπέρη-Δημάκη, η παιδεία κατά τη διάρκεια της μετεμφυλιακής περιόδου, ιδιαίτερα η ανώτατη άρχισε να αντιμετωπίζεται από ολοένα και περισσότερα μέλη της κατώτερης μεσαίας τάξης και των αγροτικών στρωμάτων και κυρίως των αγροτικών στρωμάτων σαν το μαγικό κλειδί που άνοιγε διάπλατα τις πόρτες των ελεύθερων και των δημοσιοϋπαλληλικών επαγγελμάτων, εξασφαλίζοντας έτσι στους μη προνομιούχους νέους υψηλότερες κοινωνικές θέσεις και καλύτερη ποιότητα ζωής από αυτήν των γονέων τους. Η απόκτηση πτυχίου ανώτατης σχολής δεν ταυτιζόταν μόνο με τη μορφωτική άνοδο, αλλά διευκόλυνε και την κοινωνική κινητικότητα των ασθενέστερων τάξεων (Λυμπέρη-Δημάκη, 1974:135-158)

Η έννοια εκπαίδευση στην ταινία είναι και ένα προσωπικό στοίχημα, μια προσωπική διεργασία:

Γιώργος: *«Το σπίτι του δεν μπορούσε να τον βοηθήσει, πέρασε πολλά. Είναι 27 χρονών και φαίνεται για 35»*

λέει για τον ξάδελφό του, που παρόλο που ζει πολύ φτωχά δουλεύοντας όλη μέρα, είναι καταξιωμένος προσωπικά, αφού μορφώθηκε με σκληρό αγώνα. Ακόμη, συναναστρέφεται κόσμο πιο πνευματικό (ο φίλος του συστήνεται σα νέος συγγραφέας), ενώ δείχνει μαζί με τη γυναίκα του μεγάλη αλληλεγγύη στο Γιώργο, αλλά και στους συγχωριανούς του.

Ο ξάδελφος παρουσιάζεται-όπως και η καθηγήτρια στο χωριό - σαν μια νέα κατηγορία. Θα λέγαμε πως είναι το αφήγημα του νέου μορφωμένου, καλλιεργημένου της εποχής που δεν προέρχεται από εύπορη οικογένεια, χωρίς πολιτιστικό κεφάλαιο στις αποσκευές και δεν ενδιαφέρεται να ανέλθει τόσο οικονομικά, όσο πολιτιστικά.

Δεν έχουν ποτέ τα μέσα για τα γούστα τους και αυτό το χάσμα ανάμεσα στο οικονομικό και πολιτισμικό κεφάλαιο τους καταδικάζει σε ένα ασκητικό αισθητισμό. (Bourdieu,336-338)

Ο σκηνοθέτης τον τοποθετεί στην οπτική του Γιώργου, που μοιάζει να θέλει το αντίστοιχο αφήγημα να επιτύχει, μην έχοντας και ο ίδιος αντίστοιχη κληρονομιά (μητέρα αγρότισσα, πατέρας σκοτωμένος από τους Γερμανούς, χωριατόπαιδο).

Αντίθετα, η κόρη-μαθήτρια κουβαλά πολιτιστικό κεφάλαιο από την οικογένειά της, μέσα από την εικόνα του πατέρα και της συναναστροφής με την καθηγήτρια, όπως τους συγκρότησε ο σκηνοθέτης.

Μετάπειτα, και με τη συνεχή αναφορά στα ανυπέβλητα προβλήματα, οι στόχοι εκπίπτουν σταδιακά ένας-ένας, μπροστά στην ανέχεια και τη φτώχεια.

Και εδώ, ο ήρωας δε σκέφτηκε, παρότι παρουσιάστηκε αλληλέγγυος, να ακολουθήσει μια αγωνιστική διαδρομή κοντά στους διαδηλωτές και φίλους του, θεωρώντας πως η μοίρα του είναι προδιαγεγραμμένη, πως τα πράγματα δεν αλλάζουν.

Οι ήρωες με ιδεατό τη μόρφωση και την ανάπτυξη του μορφωτικού τους κεφαλαίου, παρότι δεν ακολουθούν στερεότυπα της εποχής, δεν είναι έτοιμοι να προχωρήσουν. Και ενώ στο πικρό ψωμί του νεορεαλισμού διαφαίνεται αμυδρή έστω ελπίδα, εδώ η ελπίδα πεθαίνει τελειωτικά με τη μετανάστευση.

4^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Τα παραπάνω υποκείμενα, παρότι έχουν συγκροτηθεί από το σκηνοθέτη ως γνήσιοι άνθρωποι του πνεύματος, εκπαιδευτικοί της νέας εποχής, ιδεαλιστές σχεδόν, παρουσιάζονται σχεδόν ανήμποροι μπροστά στη μοίρα του φτωχού, του οικονομικά ανίσχυρου, υποχωρώντας στις ανάγκες του βιοπορισμού μέσα σε βαθιά θλίψη, την οποία φροντίζει να δείξει πολλαπλώς ο σκηνοθέτης με κοντινά πλάνα:

Πατέρας (στην Έφη): *«Μήπως εγώ δε θέλω να σπουδάσεις; Αυτό ήταν το όνειρό μου. Αλλά βλέπεις δεν έχουμε φτερά.»* ή

«Είναι όμορφο να ακολουθεί ο καθένας την κλίση του και να κάνει με κέφι τη δουλειά του, αλλά πως; Με τι;»

Το αποκορύφωμα έρχεται όταν ζητά τη θυσία της κόρης του, ως άλλης Ιφιγένειας, με τη συναίνεσή της όμως, καλλιεργώντας ένα συναισθηματικό εκβιασμό, για να ησυχάσει τη συνείδησή του.

Πατέρας: *«Εγώ σε μεγάλωσα έτσι, και σκέφτεσαι τόσο ωραία που είμαι περήφανος... . Αλλά τα αδέρφια σου, ούτε το Γυμνάσιο δε θα τελειώσουν....»* ή

«Ο Έρωτας ό,τι ωραιότερο και η θυσία ό,τι ακριβότερο».

Ένας λόγιος τρόπος, όπως αρμόζει σε μορφωμένο, καλλιεργημένο άνθρωπο, που θέλει να πείσει, και επιστρατεύει όλα του τα όπλα.

Εδώ ο κυρίαρχος λόγος, του πατέρα, ο οποίος δεν εκφέρεται πουθενά ρητά στην ταινία από αυτόν-αντίθετα η κόρη δείχνει μεγάλη εμπιστοσύνη στον πατέρα της, και όχι στη μάνα της, του εκμυστηρεύεται ακόμη και τον έρωτά της- υποβόσκει μέσω της θυσίας και της ακούσιας παράδοσης της κόρης. Η κόρη στην πραγματικότητα δεν εναντιώνεται ποτέ στον πατέρα της. Η κόρη- μαθήτρια έχει μεγαλώσει με τη συναίνεση, με την υποχώρηση προς όφελος όλων.

Η πατριαρχική αφήγηση φαίνεται επίσης και στα λόγια του πλούσιου πεθερού για το ιδανικό της καλής νύφης, αλλά και στη μη δυνατότητα να κάνει έκτρωση, χωρίς τη συγκατάθεση του συζύγου της στην επαρχιακή πόλη.

Είναι χαρακτηριστικό επίσης, ότι ο σκηνοθέτης δεν έχει ούτε μια σκηνή επικοινωνίας της Έφης με τη μάνα της, όλη η σχέση τους διαμεσολαβείται από τον πατέρα.

Κυρίαρχος λόγος θα έλεγε κανείς ότι εκφέρεται και δια στόματος γυναικείου, και δη της μάνας, ως γνήσιου θεματοφύλακα της κρατούσας κατάστασης, μιας απαρχαιωμένης ηθικής που θέλει την αποκατάσταση της γυναίκας μέσα από τον οποιοδήποτε γάμο, μιας σκληρότητας που, πιθανά, μεταφράζεται από προσωπικά βιώματα, μιας λογικής του να μην αλλάξει τίποτα.

Σκηνοθετικά οι κοινωνικές ανισότητες της εποχής παρουσιάζονται με τις αντιστιζεις των σκληρών αγροτικών εργασιών και της οικοδομής από τη μια- πολλά μεγάλα πλάνα με μουσικά θέματα του Θεοδωράκη συγκεκριμένα-και το μεγαλοαστικό σπίτι με το κατοικίδιο και τα έκλυτα ήθη, μαζί με τους εργολάβους που ξεξουμίζουν τον εργάτη.

Νοοτροπίες της εποχής και συγκρουσιακά πεδία βλέπουμε εκτενώς στην ταινία-και αυτό έχει ενδιαφέρον-αλλά αυτόν τον λόγο τον εκφράζουν κυρίως:

-Οι εργάτες της ντομάτας ή οι γηραιότεροι, εναντίον του συνεταιρισμού και όχι ο Γιώργος που είναι παρών και έχει δουλέψει σκληρά:

«Συνεταιρισμός σου λέει ύστερα. Δεν πάει στο διάλο, αν τα δίνουμε στους εμπόρους περισσότερα θα παίρναμε» ή

«Θα πάρετε όλη τη ντομάτα ή δε σας δίνουμε τίποτα» (πετάνε ντομάτες) ή

«Να φροντίσετε να γίνουν εξαγωγές, εργοστάσια, ψυγεία, όχι να μας αφήνετε στο έλεος του Θεού. Να πάρει ο διάολος. Δεν έχετε, μωρέ, ιερό και όσιο;»

-Οι διαδηλωτές που είναι ως επί το πλείστον οικοδόμοι, οι οποίοι παρουσιάζονται με υψηλό αίσθημα αλληλεγγύης μεταξύ τους και ως προς τον Γιώργο.

-Οι εργάτες γενικότερα, στη γιορτή της Πρωτομαγιάς, με ποιήματα που απαγγέλλονται για την εργατιά

Ο πρωταγωνιστής Γιώργος εκφέρει συγκρουσιακό λόγο, μόνο στην τελική φάση της απόγνωσης του, αφενός με την φράση για τους εργολάβους της οικοδομής:

Γιώργος: *«Μας ρουφάν το αίμα μας και αγοράζουν τα φτωχά κορίτσια»* (υπονοώντας την Έφη)

αφετέρου με τη σκηνή βίας απέναντι σε έναν από αυτούς (θέλει να τον πνίξει), ενώ σκηνοθετικά η κάμερα το δίνει κάνοντας ένα αλληγορικό φλας μπακ σε προηγούμενες σκηνές από την ταινία με έναν αλυσοδεμένο σκύλο, το σκύλο του σαλονιού στο πλουσιόσπιτο, γάτες που τις ταΐζουν ψάρια, τους χορούς στα σαλόνια, τους άντρες που κοιμούνται στο πάτωμα, το Χίλτον, την Αμερικανική πρεσβεία, τα ζευγάρια που χαϊδεύονται, τους εργάτες, τις οικοδομικές επιχειρήσεις της Αθήνας.

Αποκορύφωμα η φράση στο Γιώργο: *«Ρε παλιοαληταρά»*, που τον οδηγεί και στην τελική απόφαση της μετανάστευσης.

Η κοινωνική τάξη εγγράφεται προοδευτικά στα μυαλά μέσα από αποκλεισμούς και συμπεριλήψεις, ενώσεις και διαιρέσεις, μέσα από όλες τις ιεραρχίες και όλες τις ταξινομήσεις, μέσα από τους θεσμούς (το εκπαιδευτικό σύστημα πχ), μέσα από όλες τις κρίσεις και ετυμηγορίες. Τα αντικειμενικά όρια, γίνονται αίσθηση των ορίων και οδηγούν το άτομο να αυτοαποκλειστεί από εκείνο από το οποίο είναι αποκλεισμένο («δεν είναι αυτά για μας»). (Bourdieu: 498-500).

Η Καθηγήτρια στον σιωπηλό μονόλογό της -πίνοντας ηρεμιστικά και καπνίζοντας- έχει συμπυκνώσει την απόγνωση και την παραίτηση των ηρώων:

«Νοιώθω ότι δεν μπορώ να κάνω τίποτα πια.... Τι απάντηση να δίνω στα προβλήματά τους; Πως οι προσπάθειες τους δεν πάνε χαμένες; Πως τα όνειρά τους θα πραγματοποιηθούν; Τι να λέω; Ψέματα; Δεν έχει νόημα έτσι η ζωή!»

Στην παρούσα κατάσταση, ο αποκλεισμός της μεγάλης μερίδας των παιδιών των λαϊκών και μεσαίων στρωμάτων δε διενεργείται πλέον κατά την είσοδο στον πρώτο κύκλο της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης[...], αλλά προοδευτικά και ανεπαίσθητα σε όλη τη διάρκεια της μέσης εκπαίδευσης, διαμέσου αποποιημένων μορφών αποβολής (καθυστέρηση ή επιβράδυνση) ή εκτόπιση σε δευτεροκλασάτες κατευθύνσεις η οποία συνεπάγεται σημάδεμα και στιγματισμό, ικανό να επιβάλλει την εκ των προτέρων αναγνώριση ενός σχολικού και κοινωνικού πεπρωμένου (Bourdieu, 2015:200)

Ο πνευματικός κόσμος, η παιδεία, τα γράμματα θυσιάζονται στο βωμό της επιβίωσης, με την σιωπηλή συνενοχή όλων.

▪ 9. ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ, 1966



ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΥΠΟΘΕΣΗΣ

Η ταινία, που είναι πρωτοποριακή για την εποχή ως προς τη σκηνοθεσία, με πολλές διακρίσεις, έχει ως βασική ιστορία την σύντομη σχέση ενός φτωχό καθηγητή Αγγλικών (Κώστας Μεσσάρης) με την κόρη μιας οικογένειας νεόπλουτων, στην οποία κάνει φροντιστήριο για να παντρευτεί έναν Άγγλο επιχειρηματία. Η πικρία του ήρωα και τα χαμένα του όνειρα τον κάνουν να θεωρεί υπεύθυνους τους εργοδότες του για τις προσωπικές του απογοητεύσεις, αλλά και να υποχωρεί στις απαιτήσεις τους. Στον ύπνο του τους ταυτίζει με τους Γερμανούς της Κατοχής. Εκτός από τη σχέση με την κόρη Βαρβάρα, ο καθηγητής υποκύπτει και στον έρωτα της μάνας. Ο ήρωας βρίσκεται σε συνεχή σύγκρουση με τον εαυτό του, σε όλη τη διάρκεια της ταινίας.

1^{ΟΕ} ΑΞΙΟΝΑΣ

Η ταινία ξεκινάει με φωνή στο παρασκήνιο, που διαβάζει την ταυτότητα του πρωταγωνιστή, ενώ τρέχουν παράλληλες σκηνές. Βλέπουμε το Φεστιβάλ Αθηνών 'Light and Sound', την Ακρόπολη γεμάτη τουρίστες, το σιντριβάνι της Ομόνοιας, νεόκτιστα διαμερίσματα, το άγαλμα του Τρούμαν, τον τοίχο της Καισαριανής (όταν διαβάζεται το όνομα του πατέρα), αυτοκίνητα Mercedes.

Στο υπερπολυτελές ρετιρέ που διαδραματίζεται το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας, υπάρχει ενδοσυνεννόηση σε όλα τα δωμάτια, πολλές τηλεφωνικές συσκευές παντού, ραδιόφωνα, πικάπ, 2 γραμματείς, 2 άτομα υπηρετικό προσωπικό, 2 γραφομηχανές, πολύ μοντέρνα και πλούσια διακόσμηση, αλλά και γκλίτσες ως ντεκόρ. Βλέπουμε ηλεκτρική σκούπα υπερμοντέρνα και αποσμητικά στόματος και σώματος. Η οικογένεια διαθέτει υπερπολυτελές αυτοκίνητο το οποίο γυαλίζεται συνέχεια από τη γηραιά υπηρέτρια.

«Δεν υπάρχει κανένα σύμπαν δυνατοτήτων που να φαίνεται τόσο διατεθειμένο να εκφράσει τις κοινωνικές διαφορές όσο το σύμπαν των αγαθών πολυτελείας» (Bourdieu, 2015:270)

Βλέπουμε το Κέντρο Επιλογής Μεταναστών (Οι αγγλικές προτάσεις που ακούγονται υπαινίσσονται τη Γερμανία και την Αυστραλία), σφραγίδες και χαρτιά υποψηφίων που η κάμερα έναν-έναν τους εξαφανίζει, ενώ στο καφενείο του κτηρίου μιλιούνται τα γερμανικά.

Αξίζει μια σύντομη αναφορά:

Το 1960 υπογράφηκε Ελληνογερμανική συμφωνία, που, θα 'έλυνε' τα μεγάλα προβλήματα των Ελλήνων μεταναστών. Στη Γερμανία ονομάστηκε και «διπλή συνθήκη», καθώς υπογράφηκε μεταξύ Δ. Γερμανίας και Ισπανίας στις 29/3/1960 και ακολούθησε η υπογραφή με την Ελλάδα στις 30/3/1960 της «Σύμβασης Περί Επιλογής και Τοποθετήσεως Ελλήνων εργατών εις γερμανικάς επιχειρήσεις».

Με την υπογραφή της σύμβασης, άνοιξαν στην Αθήνα (επί της οδού Βίκτωρος Ουγκώ) και το 1962 στη Θεσσαλονίκη (επί της οδού Δωδεκανήσου) οι εν Ελλάδι Γερμανικές Επιτροπές, που ενέκριναν την πρόσληψη Ελλήνων εργατών.

Σχηματίζονταν ατέλειωτες ουρές, υπερπροσφορά νέων ανθρώπων, πρόθυμων να εργαστούν σκληρά. Σύμφωνα με το γερμανικό κέντρο τεκμηρίωσης για τη μετανάστευση στη Γερμανία "DOMID", μόνο μέσα στις δύο πρώτες βδομάδες λειτουργίας του γραφείου στην Αθήνα, υπέβαλλαν αίτηση 4.500 Έλληνες. Αυτή η κοσμοσυρροή οδήγησε στο να ανοίξει γραφείο και στη Θεσσαλονίκη.

Ο υποψήφιος για να μεταναστεύσει έπρεπε να περάσει από μια σειρά ιατρικών εξετάσεων, Από μαρτυρία: *«...ερχότανε η σειρά των γιατρών, εκεί πρωτοείδα Γερμανούς πολίτες, γιατί θυμάμαι μικρός μονάχα στρατιώτες. Εκεί μας ψάχνανε παντού. Οι γιατροί ήτανε απότομοι, μας ζουλούσανε τα ποντίκια, μας κοιτούσανε τα δόντια, τα μάτια και το σάλιο, μας βγάλανε φωτογραφίες στο στήθος, πλάκες που λένε, μας ψάζανε μέχρι τα δάχτυλα των ποδαριών. Άμα βγήκα από το γιατρό και μου είπανε πως εγκρίθηκα ένοιωθα σα ν' άσκαβα δυο μέρες. Ντράπηκα πολύ όταν μου βάλανε να κατοικήσω, που δε μου 'ρχότανε το κάτουρο.»*

Άνθρωποι με δύο δόντια χαλασμένα, από το υστέρημά τους πλήρωναν οδοντίατρο να τα σφραγίσει, για να καταφέρουν να φύγουν. Βουλευτές της ΕΡΕ και της Ένωσης Κέντρου έταζαν ως ρουσφέτι μια θέση στις λίστες υποψήφιων προς μετανάστευση. Ο απόπλους του караβιού γινόταν από το λιμάνι του Πειραιά με προορισμό το Μπρίντεζι της Ιταλίας. Από 'κει το ταξίδι θα συνεχίζονταν με τρένο, που θα τους μετέφερε στο Μόναχο.

Εφημερίδα Αυγή, τον Απρίλιο του 1960:

Επίσης, όπως διάβασα μια κι έσφιξε η πείνα,

*πολλά παζάρια γίνονται τον τρέχοντα το μήνα,
κάμποσοι απ' τους ανέργους μας να πάνε ως εργάτες
στους Γερμανούς τους «φίλους» μας και βέρους «δημοκράτες»*

*κι αισίως ενθουμούμεθα της Κατοχής τας ώρας,
που οι Γερμανοί μαζεύανε την εργατιά της χώρας!*

*Αυτό θα γίνη σήμερα με τρόπο «ευγενή»
μα δε θα τους μαζέψοννε σαν τότε οι Γερμανοί
μα με τη νέα μέθοδο της πείνας τους μαζεύει
η της ΕΡΕ κυβέρνηση κι αυτή τους ... παζαρεύει
Κι αυτό μας δείχνει κάλλιστα πως ζουμ' ευτυχισμένοι
σε κατοχή ... ανώτερη και πιο συγχρονισμένη!*

(<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/viewFile/8463/8724.pdf>)

Υπολογίζεται ότι το αποκορύφωμα της μετανάστευσης ήταν το 1965 με 117.000 περίπου Έλληνες προς διάφορες χώρες. Γενικά το 1960-69 έφυγαν πάνω από 500000 άνθρωποι. Ειδικά τα έτη 63-65 λέγεται ότι η 'έξοδος' υπερκέρασε την αύξηση του πληθυσμού.

Όπως και να 'χει, η συμφωνία αφορούσε ηλικίες από 18 μέχρι 35 ετών. Συγκεκριμένα υπήρχαν τρεις τρόποι για να φύγουν εργάτες στη Δυτική Γερμανία. Ο ένας τρόπος ήταν να έρθουν με τουριστικά διαβατήρια που ίσχυαν για τρεις μήνες (οι λεγόμενοι worker-tourist) χωρίς να είναι σίγουροι ότι θα βρουν δουλειά. Ένας άλλος ήταν η ατομική πρόσκληση από κάποιο συγγενή ή φίλο που ζούσε στη Γερμανία. Τέλος μία άλλη δυνατότητα ήταν να απευθυνθούν στα γραφεία ευρέσεως εργασίας, όπου ο ενδιαφερόμενος ύστερα από ιατρικό έλεγχο υπέγραφε συμβόλαιο όπως καθόριζαν οι διμερείς συμφωνίες. Γραφεία ευρέσεως εργασίας υπήρχαν τόσο στην Αθήνα όσο και στη Θεσσαλονίκη. Υπάγονταν στο Υπουργείο Εργασίας και ιδρύθηκαν το 1954 σε τριάντα πόλεις σε ολόκληρη τη χώρα. Στόχος των γραφείων αυτών ήταν η ενημέρωση και η οργάνωση της μετακίνησης, αλλά και η τροποποίηση σχετικών νομοθετικών διατάξεων, απλουστεύοντας τη διαδικασία έκδοσης διαβατηρίου όταν επρόκειτο για οργανωμένη μετακίνηση και δυσκολεύοντας την έκδοση τουριστικών διαβατηρίων με σκοπό τον περιορισμό της παραμονής ή της ατομικής μετανάστευσης. (Ναβρουτζόγλου, 2004:25-26)

Παρακολουθούμε την παρέλαση της 28^{ης} Οκτωβρίου με επιλεγμένες σκηνές από άρματα, αναπήρους σε καρότσι ή με ξύλινα πόδια.

Ακόμη βλέπουμε εικονογραφημένα ρομάντζα full screen, οικοδομές μεγαθήρια, λαϊκή αγορά στο Κολωνάκι, νεαρά κορίτσια να μιλάνε στα αγγλικά για την αντισύλληψη από το στόμα.

Παρακολουθούμε live συναυλία. Στη συναυλία, οι θεατές φαίνεται να σηκώνουν πλακάτ με το όνομα Riddles , επευφημώντας το group. Δεν είναι βέβαιο ότι είναι οι ίδιοι πάντως το τραγούδι που ακούγεται είναι Idols

(<https://diskoryxeion.blogspot.com/2009/12/face-to-face.html>)

Πολιτισμικές πληροφορίες, και κοινωνιολογικού ενδιαφέροντος, παίρνουμε από την αφήγηση για τους Ρώσους αστούς που έφυγαν από τη Ρωσία και τη σημερινή τους κατάσταση: *«Ιβάνοβνα γκαρσόννα, στρατηγός Ποπόφ θυρωρός, κόμισσα Νοβσκι ποτάνος».*

Παρακολουθούμε συλλαλητήρια από το μπαλκόνι του ρετιρέ.

Είναι βέβαιο, όπως διαβάζουμε και από κριτικές της εποχής, ότι η ταινία έχει ως έναυσμα τα Ιουλιανά, χρονολογικά δηλαδή τοποθετείται στο 1965 (και όχι στο 1966 που γυρίστηκε)

Αποστασία ή Ιουλιανά είναι όρος που αντιστοιχεί στην Ελληνική πολιτική κρίση του 1965, στις 15 Ιουλίου, κατά την οποία ο Γεώργιος Παπανδρέου-εκλεγμένος πρωθυπουργός με την Ένωση Κέντρου, είχε νικήσει στις εκλογές του 1964 με ποσοστό 52,72% είχε σχηματίσει αυτοδύναμη κυβέρνηση 171 βουλευτών-παραιτήθηκε μετά από διαδοχικές παρεμβάσεις του Παλατιού και του τότε βασιλιά Κωνσταντίνου. Ο Κωνσταντίνος διόρισε μετά διαδοχικά μια σειρά από κυβερνήσεις στις οποίες συμμετείχαν πρώην υποστηρικτές του Γ. Παπανδρέου, οι οποίοι και ονομάστηκαν αποστάτες. Η αποστασία οδήγησε σε παρατεταμένη αστάθεια στην πολιτική ζωή του τόπου με αποκορύφωμα τη Χούντα των συνταγματαρχών το 1967.

Αρχικά διορίστηκε η Κυβέρνηση Γεωργίου Αθανασιάδη-Νόβα 1965 (15 Ιουλίου 1965 – 20 Αυγούστου 1965). Ο Νόβας ήταν μέλος της Ένωσης Κέντρου.

Η Κυβέρνηση Ηλία Τσιριμώκου 1965 (20 Αυγούστου 1965 – 17 Σεπτεμβρίου 1965) ανέλαβε μετά την παραίτηση Νόβα, ενώ η Κυβέρνηση Στέφανου Στεφανόπουλου 1965 (17 Σεπτεμβρίου 1965 – 22 Δεκεμβρίου 1966) προέκυψε μετά την παραίτηση Τσιριμώκου, με συνεργασία βουλευτών της ΕΡΕ (70%) και του κόμματος των Προοδευτικών.

Με την παραίτηση Παπανδρέου χιλιάδες διαδηλωτές βγήκαν στους δρόμους, οπαδοί τόσο της Ένωσης Κέντρου όσο και της ΕΔΑ, κινητοποιήσεις οι οποίες κλιμακώθηκαν στη συνέχεια με συνθήματα όπως "Κάτω η μοναρχία", "Οι προδότες στο Γουδί", "Η αυλή θα

μαντρωθεί", "Δεν σε θέλει ο λαός, παρ' τη μάνα σου και μπρος" (για τον Κωνσταντίνο και τη μητέρα του Φρειδερίκη).

Στο διάστημα Ιουλίου-Αυγούστου 1965, υπολογίζονται σε 383 οι συγκεντρώσεις, διαδηλώσεις και πορείες διαμαρτυρίας, από τις οποίες οι 67 στην Αθήνα.

Η κυβέρνηση Νόβα φοβούμενη για το γενικότερο κλίμα και την ψήφο εμπιστοσύνης που δε φαινόταν να παίρνει, προχώρησε σε καταστολή των κινητοποιήσεων με γκλοπ και δακρυγόνα, με αποτέλεσμα το θάνατο του φοιτητή Σωτήρη Πέτρουλα, στις 21 Ιουλίου 1965.

Ο Γ. Παπανδρέου δήλωνε: *«Η κυβέρνηση δεν ηρέσθη να είναι κυβέρνησις προδοτών. Έγινεν επίσης και κυβέρνησις του αίματος. Πρέπει να εξαφανισθή από του προσώπου της γης και να λογοδοτήση δια τα εγκλήματά της»* (Λιναρδάτος, 1986, Ραφαηλίδης, 1993).

Η μητέρα ακούγεται να λέει: *«Έτσι άρχισαν και στην Αίγυπτο. Ύστερα ούτε στους υπηρέτες μας δεν είχαμε πια εμπιστοσύνη»*. Αντιστικτικά η υπηρέτρια στην κουζίνα ακονίζει μαχαίρια και κόβει το κρέας. Γίνεται έμμεσα, αναφορά για το τρόπο πλουτισμού της οικογένειας και για τις εξεγέρσεις της Αιγύπτου, αλλά και για την υποβόσκουσα ένταση του υπηρετικού προσωπικού των μεγαλοαστών.

Ο ήρωας Δημήτρης Εμμανουήλ, ζητείται να κάνει ξενάγηση στον πλούσιο Άγγλο γαμπρό της κόρης Βαρβάρας *«γιατί είναι μορφωμένος άνθρωπος και τον ενδιαφέρουν»*.

Την ξενάγηση τελικά κάνει η κυρία η οποία γυρνάει υποτιμητικά το κεφάλι της στην ξενάγηση όταν περνάνε από χαμόσπιτα. Η νεόπλουτη αυτή τάξη δε θέλει να βλέπει καν 'προς τα κάτω'. Αντιπαραθετικά ο σκηνοθέτης δείχνει: Σπίτια που γκρεμίζονται, αγάλματα, στοιχήματα και λαχεία με αφίσες του Βέγγου, αφίσα με τίτλο: *«Έλληνες ιδιοκτήται ενωθήτε, αγωνισθήτε, την τράπεζα Μετοχικού Ταμείου, έργα πορνό στο σινεμά, ενώ από το μπαλκόνι του ρετιρέ η κάμερα δείχνει την Αθήνα, που αρχίζει να ασχημαίνει από τις πολλές οικοδομές*.

Ο καθηγητής κάνει δώρο στη Βαρβάρα δίσκο με ποίηση, όπου διαβάζεται το ποίημα του Δημήτρη Χριστοδούλου 'Μέτωπο' από τον ίδιο τον ποιητή. Δεξίωση στο ρετιρέ με Μεζέδες και μπουζούκι. Ο σκηνοθέτης εστιάζει στα κοσμήματα των γυναικών και στα στόματα που τρώνε ακατάπαυστα, στον πατέρα-επιχειρηματία που γελάει συνέχεια.

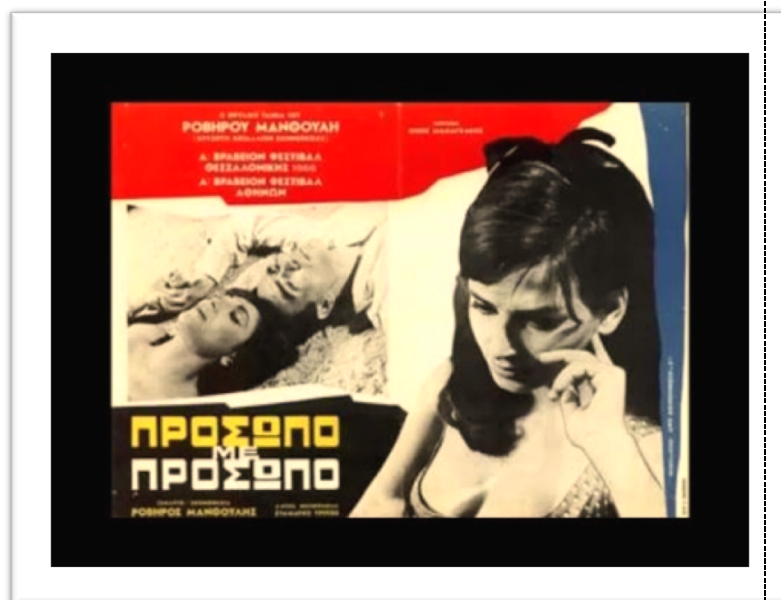
2^{ΟΣ} ΑΞΟΝΑΣ

ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Συντελεστές

Αφίσα

Σκηνοθεσία	Ροβήρος Μανθούλης
Παραγωγή	Ροβήρος Μανθούλης
Σενάριο	Κώστας Μουρσελάς Ροβήρος Μανθούλης
Πρωταγωνιστές	Κώστας Μεσσάρης Ελένη Σταυροπούλου Θεανώ Ιωαννίδου
Μουσική	Νίκος Μαμαγκάκης
Τραγούδι	Ρίτα Χριστοπούλου Μαριάννα Δημοτάκη
Φωτογραφία	Σταμάτης Τρύπος
Μοντάζ	Πάνος Παπακυριακόπουλος
Σκηνογραφία	Γιάννης Μιγάδης
Εταιρεία παραγωγής	Alter Ego Productions
Πρώτη προβολή	Σεπτέμβριος 1966 (Ελλάδα)
Διάρκεια	84'
Προέλευση	Ελλάδα
Γλώσσα	Ελληνική



Η ταινία προβλήθηκε τη σεζόν 1966-67 και έκοψε 89.569 εισιτήρια. Ήρθε στην 66η θέση σε 117 ταινίες

Βραβεία-Συμμετοχές

- Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1966 - Βραβείο σκηνοθεσίας
- Φεστιβάλ Κινηματογράφου της εφημερίδας "Δημοκρατική Αλλαγή", 1966 - Βραβείο κοινού για τη σκηνοθεσία
- Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Λοκάρνο, 1967 - Ειδικό βραβείο
- Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Μόσχας - συμμετοχή
- Φεστιβάλ Κινηματογράφου Λωζάνης - συμμετοχή

Διαβάζουμε στην ιστοσελίδα του Ροβήρου Μανθούλη:

...Το έναυσμα το έδωσαν τα Ιουλιανά..... Το «Πρόσωπο με Πρόσωπο», (1966) είναι περισσότερο πολιτική και καυστική ταινία. Μέσα από την καρικατούρα της αναρριχόμενης νεόπλουτης τάξης των εφοπλιστών και των κατασκευαστών, που γκρέμιζαν και ασχήμεναν την Αθήνα, έπρεπε να σημειωθούν οι δικτατορικές τάσεις που απειλούσαν την πολιτική νομιμότητα και τις ελευθερίες, που με τόσο κόπο μόλις είχαν αρχίσει να επιστρέφουν στην Ελλάδα. Μια τέτοια ταινία δεν ήταν εύκολο να γυριστεί γιατί μεριμνούσε και η Λογοκρισία. Πολλοί συνέβαλαν με μικρές χρηματικές συμμετοχές ή με την εργασία τους. Σενάριο δεν υποβλήθηκε στη Λογοκρισία και το γύρισμα άρχισε με την άδεια για ένα προηγούμενο ντοκιμαντέρ. Η κόπια πρόλαβε να βγει από το εργαστήριο για να πάρει μέρος στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1966, μια μεγάλη χρονιά με πολύ καλές ταινίες. Εκεί ξεσήκωσε την φοιτητική νεολαία, εντυπωσίασε τους ξένους κριτικούς και πήρε το Χρυσό Βραβείο Σκηνοθεσίας, όπως το έλεγαν τότε. Οι υπογραφές της κριτικής επιτροπής είναι εντυπωσιακές: Γιάννης Τσαρούχης, Μάνος Χατζιδάκις, Έλλη Λαμπέτη... Για πρώτη ίσως φορά, το κοινό που περίμενε τον σκηνοθέτη στην έξοδο, τον σήκωσε στους ώμους, σαν ολυμπιονίκη, και τον πήγε στους έκπληκτους Γάλλους κριτικούς που τον περίμεναν στο καφενείο για να του πάρουν συνέντευξη.

Το «Πρόσωπο με Πρόσωπο» κλήθηκε να πάρει μέρος σε διάφορα φεστιβάλ, αρχής γενομένης από το Διεθνές Φεστιβάλ Νέου Κινηματογράφου στην πόλη Υέρ της νότιας Γαλλίας. Κατ' εξαίρεση και εκτός διαγωνισμού, γιατί το Φεστιβάλ έκανε δεκτές μόνο πρώτες ταινίες σκηνοθετών, ενώ αυτή ήταν η 4η του Μανθούλη. Το Φεστιβάλ έκανε έναρξη με το «Πρόσωπο με Πρόσωπο» την 21η Απριλίου 1967, ημέρα που έγινε το χουντικό πραξικόπημα στην Ελλάδα! Η ταινία βέβαια ήταν προφητική, αλλά τέτοια σύμπτωση δεν



μπορούσε να την περιμένει κανείς. Θα είναι μάλλον και η πρώτη αντιχουντική εκδήλωση που έγινε στο εξωτερικό.

(<https://manthoulis.wordpress.com/βιογραφια/>)

Και ο Βασίλης Ραφαηλίδης γράφει στην Δημοκρατική Αλλαγή (27/9/1966): *«Η ανηλεής σάτιρα του αστικού νεοπλουτισμού, οι συνεχείς υπαινικτικές αναφορές στην προϊστορία της μεγαλοαστικής οικογένειας όπου τοποθετείται η δράση, η προσαρμοστικότητα τού τέλεια αλλοτριωμένου «πάτερ φαμίλια» στις κατ' εξοχήν τοκογλυφικές «επιχειρήσεις οικοδομών», η ανεκδιήγητη οικοδέσποινα με την ζωώδη αισιοδοξία, ο τεντυμπούζων υιός, η χαμένη και πελαγωμένη μέσα σ' αυτόν τον ηλίθιο κωκεώνα κόρη – η μόνη που διατηρεί μερικά ίχνη πρωτόγονης ανθρωπιάς και καλωσύνης – δημιουργούν έναν κωμικοτραγικό περίγυρο, μέσα στον οποίον κινείται επαγγελματικά ο νεαρός δάσκαλος των Αγγλικών».*

Η σε άλλη κριτική του *«Θα μπορούσε κανείς να ονομάσει το Πρόσωπο με Πρόσωπο μοντέρνα ιλαροτραγωδία αν το τραγικό στοιχείο δεν ήταν τόσο διακριτικά δοσμένο. Δεν είδαμε ποτέ ελληνική ταινία να καταργεί με τέτοια γνώση και συνέπεια τους τετριμμένους ακαδημαϊσμούς, δεν είδαμε ποτέ μια τέτοια εκφραστική άνεση που έρχεται σαν συνέπεια μιας σχεδόν απόλυτης παραγραφής των αφηγηματικών συμβάσεων και που μεταχειρίζεται το πλάνο σεκάνς με τόσο πετυχημένο τρόπο».*

(<http://www.cinephilia.gr/index.php/prosopa/hellas/1474-roviros-manthoulis>)

ΕΣΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΚΦΟΡΑΣ

Χωρίς σαφείς δηλώσεις η ταινία παίζει με την αντίστιξη σε πολλά επίπεδα. Η κάμερα ακολουθεί κυρίως τον καθηγητή Αγγλικών, Δημήτρη Εμμανουήλ, ενώ μιλάμε για εξόχως πολιτική ταινία, με πολύ σύγχρονη σκηνοθεσία, που καυτηριάζει τη νέα τάξη πραγμάτων, την ολιγαρχία και τον πλουτισμό.

Η προσωπικότητά του συγκροτείται με μια σειρά από συμφραζόμενα και αντιστικτικούς υπαινιγμούς. Ο Εμμανουήλ από τα συμφραζόμενα είναι γύρω στα 30, καθηγητής Αγγλικών, από τους πρώτους πιθανά αποφοιτήσαντες (Η σχολή ιδρύθηκε το 1951) και όπως φαίνεται η επιλογή να κάνει ιδιαίτερα μαθήματα είναι επιλογή βιοπορισμού, μέχρι να φύγει μετανάστης. Στη δεξίωση τον ρωτάνε: *«Δεν ήξερα ότι στα Πανεπιστήμιά μας μαθαίνουν και Αγγλική φιλολογία. Και τόσο νέος! Είστε ικανοποιημένος από την εργασία σας; Έχετε ελεύθερο χρόνο;»* Αυτός δεν απαντά υποδηλώνοντας τη δυσαρέσκεια του για τη ζωή του.

Η σχολή δεν είναι γνωστή και η ερώτηση μεταφέρει μάλλον την αντίληψη πως σχολές αυτού του τύπου, δε χαίρουν της αναγνώρισης των 'δυνατών σχολών'.

Ο καθηγητής στο νεόπλουτο σπίτι, φτάνει να παίζει χαρτιά για να συμπληρωθεί το καρέ, να βγάξει το σκύλο βόλτα, να πηγαίνει στη λαϊκή, ενώ συμβολικά κρατάει πάντα κάποια βιβλία.. Τα μεγάλα πλάνα-σεκάνς, λέει ο Ραφαηλίδης, τονίζουν την τραγικότητα του ήρωα, όμως δοσμένη και με κωμικά στοιχεία.

Η κάμερα παρακολουθεί τον άτολμο καθηγητή να παρασύρεται στο ρυθμό του νεοπλουτισμού. Η αρχική αποφασιστικότητά του καταρρέει με μια σειρά από πλάνα που τον δείχνουν να συνθλίβεται.

Τα πλάνα ακολουθούν σε ολόκληρη σεκάνς τα πρόσωπα, ενίοτε με γκρο πλαν, για να υπαινιχθούν αυτόν που εκφέρει το λόγο και σίγουρα με πολλούς συμβολισμούς. Η σκηνοθεσία, πολύ διαφορετική από τις ταινίες της εποχής, το μοντάζ, και τα μονοπλάνα να εστιάζουν σε ολόκληρες θεματικές ενότητες. Λεκτικά παιχνίδια του τύπου: *Βάρβαρε- Βαρβάρα* δίνουν μια κωμικότητα στα, κατά τα άλλα, αδιέξοδα του ήρωα.

Τελικά αυτός που μιλάει είναι, μάλλον, ο κυρίαρχος του παιχνιδιού, εδώ δηλαδή αυτός που έχει την οικονομική επιφάνεια, αφού ο καθηγητής δείχνει να αφομοιώνεται χωρίς σθένος.

«Εμείς θα παρακολουθούμε τα συλλαλητήρια από δω», του λένε προς εφησυχασμό.

Οι στίχοι του ποιήματος, υπαινικτικοί κι αυτοί, ακούγονται όταν όλοι βλέπουν την Ανατολή από την Ακρόπολη (Το ποίημα είναι το ποίημα Μέτωπο του εμβληματικού Δημήτρη Χριστοδούλου και διαβάζεται από τον ίδιο).

3^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Η νέα τάξη χρησιμοποιεί και χειρίζεται τα κατώτερα στρώματα. Η αξία του εκπαιδευτικού εδώ, δε φαίνεται να είναι παραπάνω από εκείνη ενός εργαλείου, που αμείβεται για να εξυπηρετεί ανάγκες. Τα αγγλικά είναι εφόδιο και όχι επιστήμη. Ο καθηγητής μπορεί να ικανοποιήσει ακόμα και τις ερωτικές επιθυμίες των γυναικών τις ταινίας. Σεβασμός δεν υπάρχει στο πρόσωπό του και σ' αυτό που αντιπροσωπεύει.

Η δομή του καπιταλισμού παραμένει ίδια, καθώς τα αποτελέσματα της διανοητικής εργασίας *«συνεχίζουν να αποχωρίζονται από αυτούς που καταβάλλουν τέτοια εργασία υπέρ των κατόχων των μέσων παραγωγής και εργασίας»* (Σταμάτης, 2005:114).

Ο πατέρας-νεόπλουτος, τον πληρώνει αδρά και τον εμπιστεύεται για την ξενάγηση του Άγγλου μορφωμένου καλεσμένου του. Ο ίδιος ο καθηγητής φαίνεται να δίνει αξία στην εκπαιδευτική διαδικασία, ρωτώντας τη μαθήτριά του γιατί τα παράτησε, ή φέρνοντάς της δώρο ποίηση.

Είναι εμφανές ότι η νεόπλουτη τάξη γνωρίζει το υστέρημά της σε μορφωτικό κεφάλαιο, όμως δεν την ενδιαφέρει να το καλύψει. Προτιμά να το αγοράσει έτοιμο. Χαρακτηριστική η νεόπλουτη κυρία, όταν στην Ακρόπολη επάνω λέει: «*From Here, you can see the Hilton Hotel*».

Ενσωματωμένα ίχνη μιας κοινωνικής τροχιάς και ενός τρόπου απόκτησης του πολιτισμικού κεφαλαίου, ηθικοπλαστικές και αισθητικές διαθέσεις χωρίζουν άτομα με τον ίδιο περίπου όγκο πολιτισμικού κεφαλαίου. Αυτός ο δεύτερος παράγοντας αντιπαραθέτει αυτούς που έχουν προ πολλού προσπελάσει την αστική τάξη και τους νεόπλουτους (Bourdieu, 2015:314).

Χρησιμοθηρική αντιμετώπιση της γνώσης και της εκπαιδευτικής διαδικασίας σε μια προσπάθεια αναβάθμισης της θέσης τους. Ο Bourdieu θα πει για τη 'μετατρεψιμότητα των διαφορετικών ειδών κεφαλαίου', ότι το ποσοστό μετατροπής των διαφορετικών ειδών κεφαλαίου είναι ένα από τα πιο θεμελιώδη διακυβεύματα της πάλης ανάμεσα στα διαφορετικά τμήματα τάξης, η εξουσία και τα προνόμια των οποίων συναρτώνται με το ένα ή το άλλο από αυτά τα είδη, και ιδίως της πάλης για την κυρίαρχη αρχή κυριαρχίας, οικονομικό, πολιτισμικό ή κοινωνικό, όπου το τελευταίο συνδέεται συχνά με την αρχαιότητα στην τάξη μέσα από τις διασυνδέσεις ή τη διασημότητα του ονόματος. (Bourdieu, 2015:172).

Η αντίστιξη, συνεχώς, με τα συλλαλητήρια που ακούγονται από το μπαλκόνι, αφήνει τους υπαιγιμούς για την αντίσταση του νέου καθηγητή, που δεν έρχεται όμως.

Ενδιαφέρον επίσης έχει η Βαρβάρα(κόρη): «*Θα με πασαλείψουνε με λίγα Αγγλικά και θα με παντρέψουνε*» ή

«*Γι αυτό που με ετοιμάζετε*».

Η γυναίκα, ακόμα και στην τάξη της, παρουσιάζεται υποχείριο του πατέρα και των επιλογών του ή καλύτερα μιας ολόκληρης νοοτροπίας που θέλει την αποκατάσταση της γυναίκας, μόνο δια του γάμου. Ακόμη και η εκπαίδευση που προσπαθούν να της δώσουν (εδώ τα Αγγλικά, ενώ λόγος γίνεται και για χορό), στοχεύουν στην κατασκευή μιας σωστής ακολούθου ενός επιτυχημένου (πλούσιου) άντρα.

Επίσης, εκπαιδευτικό, με τη γενικότερη έννοια, υλικό βλέπουμε να αξιοποιείται από τις υπηρέτριες του σπιτιού. Η μία διαβάζει εφημερίδα στην τουαλέτα, ενώ η δεύτερη μαθαίνει καλούς τρόπους από το ραδιόφωνο στην κουζίνα. Αντιστικτικά η υπηρέτρια μαθαίνει ποιος είναι ο σωστός τρόπος να κρατάει τα πόδια της και ταυτόχρονα ο φακός δείχνει τα πόδια των νεόπλουτων κυριών χωρίς καμία επιτήδευση. Η λαϊκή τάξη προσπαθεί να μπει στο κλίμα θα λέγαμε με 'γρήγορα' μαθήματα. Κατά τ' άλλα μεταναστεύει και υπηρετεί.

Η εκπαίδευση ως αξία, είναι μάλλον χαμηλά στη συγκεκριμένη ταινία. Ο εκπαιδευτικός (εδώ ο καθηγητής Αγγλικών) μπορεί, αν πληρωθεί, να κάνει τα πάντα. Ο νέα τάξη, θεωρεί τις συγκεκριμένες σπουδές, μάλλον σα διακοσμητικές, υποβοηθητικές στις ασχολίες του νεοπλουτισμού.

4^{ος} ΑΞΟΝΑΣ

Ξεκάθαρη άσκηση εξουσίας πάνω στο φτωχό καθηγητή, με τρόπο χειριστικό και υποτελή.

Η αξία του αναγνωρίζεται ως εργαλείο. Τεχνάσματα του μοντάζ και των πλάνων παρουσιάζουν συχνά το προσωπικό και κοινωνικό του αδιέξοδο.

Τα μαθήματα Αγγλικών κυριαρχούν σε όλη σχεδόν την ταινία, ενώ μέσα από την αντίστιξη των Αγγλικών προτάσεων προβάλλεται το ταξικό στοιχείο που θέλει να δώσει ο σκηνοθέτης. Ακούμε Αγγλικά αυτών που προετοιμάζονται για μετανάστες, αγγλικά μαθήματα της κόρης Βαρβάρας, ξενάγηση στα Αγγλικά στον πλούσιο Άγγλο γαμπρό.

Δεν τίθεται θέμα δικαίωσης ή όχι του ήρωα, τίθεται θέμα αδιεξόδων μιας γενιάς, που ενώ κατέχει μορφωτικό κεφάλαιο δεν μπορεί να το εκμεταλλευτεί προς όφελός της και οδηγείται στην οργή: Ο Εμμανουήλ μπαίνει κρυφά στο νεόπλουτο σπίτι, τηλεφωνεί στη Θεσσαλονίκη (στη μάνα του), σπάει τις μακέτες των οικοδομών-προίκα της κόρης Βαρβάρας, δεν απαντά στον πλούσιο κύριο, που ρωτά αν είναι ικανοποιημένος από την εργασία του.

Τις βάρβαρες ασυνέχειες μεταξύ σπουδών και επαγγέλματος, θα πει ο Bourdieu, υποκαθιστούν περάσματα με αδιόρατες ή απειροελάχιστες διολισθήσεις, πχ προσωρινές ασχολίες, κυρίως ασκούμενες από τελειόφοιτους [...].Ενώ το παλιό σύστημα επεδίωκε να παραγάγει πλήρως περιτμημένες κοινωνικές ταυτότητες, που άφηναν μικρό χώρο στον κοινωνικό ονειρισμό, αλλά επίσης ήταν άνετες και εφησυχαστικές στο πλαίσιο της ίδιας αυτής παραίτησης που απαιτούσαν ανυποχώρητα, η δομική κατά κάποιον τρόπο αστάθεια της παράστασης της κοινωνικής ταυτότητας και των όποιων βλέψεων τυχαίνει να συμπεριλαμβάνει νόμιμα, επιδιώκει να αποπέμψει τους δρώντες με μια κίνηση χωρίς τίποτα

το προσωπικό, από τα εδάφη της κοινωνικής κρίσης και κριτικής στα εδάφη της προσωπικής κριτικής και κρίσης. (Bourdieu, 2015:200-203)

Φιλμικά ο ήρωας φαντασιώνεται τη μητέρα, την κόρη και όλους αυτούς, ντυμένους με τη στολή των ες-ες να πυροβολούν πολλούς Εμμανουήλ στη σειρά, ενώ περνάνε ομοιόμορφα μαυροντυμένοι άνθρωποι με χαρτοφύλακες.

Το θυροτηλέφωνο που μένει ανοικτό, ως τέχνασμα, αφήνει τη Βαρβάρα να ακούγεται από τους περαστικούς, με ιδιαίτερα καυστικά σχόλια περί των γηρασμένων νέων.

Βαρβάρα στο θυροτηλέφωνο: «Εσείς οι ηλικιωμένοι νέοι μάθατε όλοι να μιλάτε ωραία. Πλούσια λόγια γεμάτα υποσχέσεις.. Που είναι οι μεγάλες πράξεις; Τι έγιναν τα νεανικά σας όνειρα; Το ανάστημα που θα σηκώνατε; Οι αποφάσεις που πήρατε; ή μήπως σας τύλιζαν κι εσάς οι ολοσέλιδες διαφημίσεις;[...].Ένας μισθός που δεν τον περιμένατε, ένα γραφείο κοντά σε φωτεινό παράθυρο[...] αλλά μιλάτε πιο σιγά γιατί θα μας ακούσουν...»

Η κόρη, βέβαια, δείχνει ακόμα κάποια στοιχεία ανθρωπιάς, ενώ ο σκηνοθέτης υπαινίσσεται καταγγέλλει την ατομία των νέων να πάρουν την κατάσταση στα χέρια τους, αλλά ίσως και καλεί σε αντίσταση.

Σε αντίστιξη, η πομπή πολυτελών αυτοκινήτων ακολουθεί, κορνάροντας, φερετροποιό, που μεταφέρει φέρετρα και κινείται με το άλογο πολύ αργά στο κέντρο της Αθήνας το ξημέρωμα, δηλώνοντας τη ματαιότητα της ζωής, αλλά και τη ματαιοδοξία αυτής της νέας τάξης που αναδύθηκε τη δεκαετία του 60, ανθρώπων που πλούτιζαν από τη φτώχεια των πολλών και ασχίμαιαν ταυτόχρονα την Αθήνα (αυτό υπερτονίζεται με πολλά πλάνα).

Η κυριαρχία του κεφαλαίου επιβάλλεται θα λέγαμε χωρίς πολλές αντιστάσεις (τα συλλαλητήρια παρακολουθούνται πάντα αφ' υψηλού, δεν τους αγγίζουν). Ενδιαφέρον έχει η αντιπαραβολή με τη Ρωσική άρχουσα τάξη, επίσης υπαινιγμός, ότι αυτοί είναι ίδιοι και επιβιώνουν. Λέει η Ρωσίδα αστή στο καρέ, με ξενική προφορά:

Ρωσίδα αστή: *«Και τότε ήρθαν οι Μπολσεβίκοι. Μαζεύω γιατί, μαζεύω διαμαντικά, μαζεύω παιδιά....»*,



φράση, που επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Τα λαϊκά στρώματα, όσο δεν αντιστέκονται θα παραμένουν υποχείρια της κυρίαρχης τάξης πραγμάτων. Χαρακτηριστική η αφίσα για τους ιδιοκτήτες (*Έλληνες ιδιοκτήται ενωθήτε, αγωνισθήτε, ...*) που καλεί σε μαζική αντίσταση απέναντι στους εργολάβους.

Η εργατική τάξη, ανεξαρτήτως φύλου ή ηλικίας ή μόρφωσης, είναι ένα περισσότερο ή λιγότερο χρήσιμο εργαλείο των πλουσίων στην ταινία.

Το κεφάλαιο θέλει να διατηρήσει τη θέση του χωρίς εντάσεις, εκμεταλλευόμενο όμως τις εργατοώρες των εργαζομένων. Η ταινία, παρότι δεν έχει πολλά στοιχεία που να δίνουν πληροφορίες για την εκπαίδευση της εποχής (όπως άλλες), συγκροτεί, όμως, έναν ιδιαίτερα υπαινικτικά συγκρουσιακό λόγο για την ιδέες της εκπαίδευσης και την αξία του εκπαιδευτικού γενικότερα. Ο ίδιος ο πρωταγωνιστής είναι εκπαιδευτικός, περιμένει να εγκριθούν τα χαρτιά μετανάστευσης, ενώ η ταινία δομείται πάνω στη σχέση εργασίας του με το μεγάλο κεφάλαιο.

III. ΣΥΝΟΨΗ- ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι ταινίες που αναλύθηκαν καλύπτουν ένα μεγάλο εύρος του παλιού ελληνικού κινηματογράφου, συνολικά δύο δεκαετίες. Από τη λήξη του εμφυλίου και μέχρι την επιβολή της χούντας των συνταγματαρχών.

Οι ταινίες δεν ενοποιούνται ως προς το είδος τους, αλλά ως προς το αντικείμενο για έρευνα, που είναι η εκπαίδευση. Έτσι υπάρχει φαρσοκωμωδία, αισθηματική κομεντί, μελό αλλά και νεορεαλιστικός κινηματογράφος (Πικρό ψωμί του Γρηγορίου) και πολιτική, 'προσωπική' ταινία, 'film d'auteur' (Πρόσωπο με πρόσωπο, του Μανθούλη).

Έχουν περιοδολογηθεί, όσο ήταν δυνατόν, σύμφωνα με τις αρχές της κοινωνιολογίας του κινηματογράφου, συνεκτιμώντας δηλαδή, την 'πυκνή' ιστορική περίοδο και τα πολιτικά γεγονότα, τον τρόπο σύνταξης σε σχέση με το κοινό της εποχής (δείγματα πολύ εμπορικά ή και το αντίθετο, πρωτοποριακή σκηνοθεσία) και ακόμη είναι καταναμημένες με κάποια κανονικότητα ('49, '51, '59, '62, '63, '65, '66) στη χρονική περίοδο που μελετάμε. Δεν πρέπει να ξεχνάμε και το ευδιάκριτο όριο ανάμεσα στις δύο μεγάλες περιόδους, σε αυτήν την εικοσαετία, για τον ελληνικό κινηματογράφο, που είναι η 'χρυσή δεκαετία' του 1960.

Γενικά, η προβληματική της έρευνας είναι αυτή που καθόρισε το δείγμα. Οι δύο αυτές δεκαετίες, περιγράφουν μια Ελλάδα, που μόλις έχει βγει από πόλεμο και Εμφύλιο και προσπαθεί να ορθοποδήσει, πολιτικά και κοινωνικά. Ανέχεια, ανεργία, έλλειψη υποδομών, μετανάστευση, αλλά και διαφθορά, πολιτικό παρασκήνιο, προσπάθειες εκδημοκρατισμού, συλλαλητήρια, φοιτητικές διαδηλώσεις.

Όπως λέει ο Sorlin, οι ταινίες, επειδή σε αυτές εμπλέκεται ένα ευρύ φάσμα ειδικών, καμία κυβέρνηση δεν είναι σε θέση να ορίσει ολόκληρη τη διαδικασία παραγωγής, ακόμα κι αν ορίσει τους σχολαστικότερους λογοκριτές (Sorlin, 2006: 275-279). Έτσι, μέσα από τα συμφραζόμενα αναδεικνύονται λόγοι, που δεν είναι, πολλές, φορές άμεσα ορατοί.

Η κεντρική ιδέα που διέτρεξε την ανάλυση των ταινιών είναι το θεμελιώδες ερώτημα: Τι είναι αυτό που ψάχνω και που δε θα ήταν αμεσότερα προσβάσιμο σε μια βιβλιοθήκη ή σε ένα αρχείο στην παρούσα κατάσταση της έρευνας;

Έτσι είναι αδύνατον να αγνοηθούν, με οποιονδήποτε τρόπο, τα καθ' αυτό οπτικά δεδομένα, τι βλέπω δηλαδή, όσο και ο τρόπος εκφοράς του λόγου από τα δρώντα υποκείμενα στη μυθοπλασία: Πώς συγκροτούνται δηλαδή οι ήρωες, δια μέσου της κάμερας και του σκηνοθέτη γενικότερα. Πώς συνδέεται η συγκρότησή τους σε σχέση με αυτό που λένε και θέλουν να επιδράσει στο κοινό. Αν τελικά δικαιώνονται ή όχι, ποια είναι η αίσθηση που μένει, πάντα σε



σχέση με τη συγκεκριμένη έρευνα, που αφορά τις εικόνες, τις έννοιες και τις ιδεολογίες - συγκρούσεις για την εκπαίδευση.

Είναι γεγονός, πως όλες οι ταινίες του δείγματος δεν είναι το ίδιο πλούσιες σε εικόνες για την εκπαίδευση και, επίσης, η καθεμία επηρεάζεται, δραματικά, από το είδος της και το ύφος του σκηνοθέτη. Κάποιες (Πικρό ψωμί) έχουν υποστεί λογοκρισία, κάποιες έχουν διακριθεί με πολλά βραβεία (Πρόσωπο με πρόσωπο), κάποιες έκαναν θεαματικές εισπράξεις σε 1^η και 2^η θέση (Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο, Χτυποκάρδια στο Θρανίο), κάποιες καθιέρωσαν την πρώτη Ελληνίδα σκηνοθέτη, Μαρία Πλυτά (Λουστράκος, Ανήφορος).

Το θέμα της έρευνας, η εκπαίδευση, δεν μπορεί να απομονωθεί από τα συμφραζόμενά του, φτιάχνοντας έτσι ένα σύνθετο δίκτυο διαπλεκόμενων εννοιών και συγκρουσιακών λόγων που διατρέχουν τάξη, φύλο, ηλικία.

Οι ταινίες αναλύθηκαν ως προς τέσσερις βασικούς άξονες και έτσι θα προσπαθήσω να παρουσιάσω τα συμπεράσματα. Οι έννοιες και οι συγκρουσιακοί λόγοι που αναδείχθηκαν, συμπίπτουν, ενίοτε, σε κάποιες ταινίες.

I. Αρχικά, οι εικόνες της σχολικής πραγματικότητας, ξεκινώντας από την εμφάνιση, θέλουν τα κορίτσια/μαθήτριες με ποδιά μπλε. Διαφορά βλέπουμε στο ιδιωτικό κολλέγιο θηλέων, όπου φορούν δική τους στολή, αλλά και στο Διαγωγή...Μηδέν!, στη μικρή επαρχιακή πόλη, όπου φορούν κάτι που μοιάζει με ποδιά, όχι όμως ομοιόμορφη. Επίσης ακούμε στα Χτυποκάρδια στο θρανίο, πως οι μαθήτριες φτιάχνουν τα μαλλιά στο κομμωτήριο, φορούν αρώματα στο σχολείο, ενώ τα αγόρια κάνουν το 'γαμπρό'.

Στα σχολεία κατά κανόνα υπάρχει επιστάτης, ενώ στην ταινία του 1951, Πικρό ψωμί, είδαμε να μοιράζεται και συσσίτιο στο διάλειμμα. Το μάθημα γίνεται πάντα μέσα στην τάξη, εκτός από τη γυμναστική, που γίνεται στο προαύλιο, με ειδική στολή (μπλούζα και σορτς στο δημόσιο σχολείο, στο ιδιωτικό βλέπουμε κορμάκι γυμναστικής) στα κορίτσια τουλάχιστον. Το μάθημα και στα σχολεία θηλέων μπορεί να το κάνει άντρας, ενώ στα θηλέων μόνο γυναίκα.

Η διάταξη των θρανίων πάντα στη σειρά, οι μαθητές/τριες κάθονται ανά δύο, είναι πολλοί μέσα στην τάξη, ενώ τα σχολεία που παρακολουθούμε είναι αμιγή: είτε θηλέων είτε αρρένων. Μεταξύ τους αναπτύσσονται δίκτυα επικοινωνίας (νόμος 4000). Η μόνη εξαίρεση, το επαρχιακό σχολείο στην Ήπειρο (Οι νέοι θέλουν να ζήσουν), το οποίο είναι μεικτό, για λόγους καθαρά πρακτικούς (Δεν υπάρχει άλλο σχολείο στην πόλη. Τα σχολεία έγιναν μεικτά μετά τη μεταπολίτευση). Επίσης βλέπουμε νυκτερινό γυμνάσιο (Λουστράκος), ενώ ακούμε και για τις συνθήκες που βιώνουν οι φτωχοί μαθητές που διαβάζουν με το σπαρματσέτο (Φλωράς).



Το μάθημα που παρουσιάζεται είναι σχεδόν πάντα η διδασκαλία των αρχαίων (και η γυμναστική σε τρεις ταινίες). Τα δε αποσπάσματα αφορούν τον Όμηρο και την Αντιγόνη (αλλά όχι τον Αριστοφάνη, όπως τονίζεται), ενώ κυκλοφορούν 'παράνομες' μεταφράσεις για τους 'αδιάβαστους'.

Εξαιρέση η ταινία 'Οι νέοι θέλουν να ζήσουν', όπου δεν παρακολουθούμε βέβαια διδασκαλία φυσικών μαθημάτων, όμως περιγράφεται συγκεκριμένη ύλη της φυσικής (θεωρία, τύποι). Η εξέταση γίνεται πολύ παραδοσιακά (αλφαβητικά, στον πίνακα) και τελικές εξετάσεις στο κάθε μάθημα. Ο καθηγητής και δάσκαλος είναι παντού, σε όλες τις αναπαραστάσεις, μάλλον φτωχός θα λέγαμε και, ενίοτε, στα όρια της ανέχειας, ενώ κατά κανόνα έχει κάνει μεγάλο αγώνα για να ολοκληρώσει τις σπουδές του. Αντίθετα οι μαθητές/τριες δεν παρουσιάζονται παντού φτωχοί και βιοπαλαιστές (Στο κολλέγιο είναι μεγαλοαστικών οικογενειών, στο νόμο 4000 μικροαστικών/μεσοαστικών). Ως προς την προσέγγιση των καθηγητών-δασκάλων στους μαθητές, ποικίλει από ιδιαίτερα αυστηρή και απρόσιτη (Νόμος 4000, Πικρό ψωμί), έως προσηνής και επιεικής (Οι νέοι θέλουν να ζήσουν), αλλά και κωμική-καρικατούρα (Διαγωγή... Μηδέν!).

Οι πραγματικές σεξουαλικές σχέσεις του μαθητικού πληθυσμού δεν αναδεικνύονται πουθενά, εκτός του νόμου 4000, όπου οι μαθητές/τριες βλέπουν γυμνές φωτογραφίες και έχουν ενεργές σεξουαλικές σχέσεις, τόσο μεταξύ τους, όσο και (τα αγόρια) με ιερόδουλες. Στις υπόλοιπες ταινίες περιορίζονται σε ρομαντικούς έρωτες, είτε μεταξύ συμμαθητών, είτε μεταξύ μαθητριών-καθηγητών, είτε μεταξύ μαθητριών και κάποιου εξωσχολικού.

Σε όλες τις ταινίες έχει αναδειχθεί το στοιχείο της σχολικής παραβατικότητας, είτε υπό μορφή πταίσματος (αδιαβασιά, φάρσες στον καθηγητή/τρια, φωτογραφίες ηθοποιών στα τετράδια, σκονάκια, κάψιμο βιβλίων), είτε υπό μορφής σοβαρού παραπτώματος (κλοπή αυτοκινήτου, ξυλοδαρμός, γιαούρτωμα, κλοπή γραπτών, έκτρωση) στο νόμο 4000.

Η διασκέδαση των μαθητών/τριών περιλαμβάνει Καραγκιόζη και Κινηματογράφο, αλλά και καφενείο, χαρτιά, τάβλι (αγόρια), πάρτι, μπαρ, συγκεντρώσεις στα σπίτια.

Κυρίαρχο σε όλες τις αφηγήσεις το κόστος της εκπαίδευσης, με τα εκπαιδευτικά τέλη να είναι απαγορευτικά στα χαμηλά στρώματα, ενώ δίνονται κάποιες υποτροφίες στους μαθητές/φοιτητές με καλή επίδοση. Τα βιβλία αγοράζονται, ενώ για όποιον μπορεί γίνονται και ιδιαίτερα μαθήματα από προγυμναστές, κατά κανόνα τελειόφοιτους κάποιας Πανεπιστημιακής Σχολής. Στο Πανεπιστήμιο, ενδεικτικά, εγγραφές και εξέταστρα είναι περίπου 12000δρχ το 1965 (Οι νέοι θέλουν να ζήσουν) και ο μισθός του δασκάλου 2500δρχ. Τα Πανεπιστήμια δείχνουν χώροι με μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης για τους φοιτητές, βλέπουμε ενεργές φοιτήτριες στην Ιατρική Αθηνών, αλλά παρακολουθούμε μεγάλη

αυστηρότητα εκ μέρους των Πανεπιστημιακών δασκάλων, οι οποίοι χαίρουν υψηλής εκτίμησης από την κοινωνία της εποχής.

Γενικότερα, είδαμε όλες τις δομές εκπαίδευσης, κάποιες ακροθιγώς, κάποιες πιο αναλυτικά. Επίσης, φιλμικά, τα ταξικά σχόλια, επιτυγχάνονται και διαμέσου του βιοτικού ύφους των πρωταγωνιστών: ενδυματολογικές, διατροφικές και κοινωνικές συνήθειες (διασκέδαση, διακοπές, συναναστροφές)

Ενδιαφέρον έχει πως πολλές ταινίες του δείγματος, αναφέρονται σε χρόνο προγενέστερο του χρόνου προβολής τους, ως προς τις δομές εκπαίδευσης, και κατά συνέπεια και ως προς τα 'φιλμικά' σχόλια που θέλουν να αποφύγουν. Επίσης μπορεί κάποιες δομές να είναι πιο γνώριμες στο κοινό και έτσι να τις έχει επιλέξει ο σκηνοθέτης.

II. Η συγκρότηση των ηρώων στις ταινίες του δείγματος έχει απόλυτη σχέση με το κοινό στο οποίο απευθύνονται, αλλά και με προσωπικές επιλογές του σκηνοθέτη, τι θέλει και ο ίδιος να προβάλει, να μεταφέρει.

Έτσι παρακολουθούμε πληθώρα σκηνοθετικών ευρημάτων και κατασκευασμένων προτύπων-ηρώων προς μίμηση ή αποφυγή, γεγονός που έχει εξαρτηθεί άμεσα από την εικόνα που συγκρότησε η κάμερα. Παρακολουθούμε τον καθηγητή Πλάτωνα Παπαδάκη στο μικρό επαρχιακό σχολείο, να δομείται σαν φαιδρό, μάλλον, πρόσωπο, διορισμένο με ρουσφέτι, που δε διστάζει σε τίποτα μπροστά στον έρωτά του για τη μαθήτριά, υπονομεύοντας μάλιστα και τη θέση του, ενώ στο τέλος 'τρώει' και ξύλο από τον ψαρά-παλικάρι του χωριού. Βλέπουμε τον Πάνο Φλωρά, αυτοδημιούργητο, φιλόδοξο, δυναμικό, με απήχηση στα κορίτσια, φτωχό καθηγητή ιδιωτικού κολλεγίου να θέλει να επιβάλλει τις ηθικές του αξίες του με το δικό του τρόπο, τη 'συμμόρφωση' των 'πλουσιοκόριτσων' δια της 'βίας'. Διορισμένος κι αυτός μέσω κάποιου γνωστού, κλείνει το αφήγημά του μέσα στο πολυτελές αυτοκίνητο της Λίζας Παπασταύρου. Το ίδιο, περίπου, σκηνικό, αλλά σε δημόσιο σχολείο αρρένων, παρακολουθούμε στη συγκρότηση του καθηγητή Αντρέα Οικονόμου. Βία, τιμωρία, ειρωνεία, συμπεριφορά αυθεντίας, με εγωισμό και έπαρση, που κατά κάποιο τρόπο 'τιμωρείται' με το 'γιαούρτωμα' των μαθητών και τα πολλά οικογενειακά του προβλήματα.

Δύο γυναικεία πρότυπα εκπαιδευτικών βλέπουμε σε αυτές τις δύο δεκαετίες στο σχολείο, ένα αυτό της Διευθύντριας του σχολείου Θηλέων στο χωριό, και ένα αυτό της καθηγήτριας Γυμνασίου, στη μικρή πόλη της Ηπείρου. Η χρονολογική απόσταση των ταινιών, συν του ότι η δεύτερη προβάλλεται το 1965, χρονιά μετά την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1964, μπορούν να δώσουν μια ερμηνεία. Στη μεν πρώτη, δεν φαίνεται σκηνοθετικά να της δίνεται η



αξία της θέσης της ως εκπαιδευτικού (και διευθύντριας, σημειωτέον), διαγράφεται όμως επιεικής και προσηνής με τις μαθήτριες, ενώ η δεύτερη δομείται σαν ένα άλλο, εντελώς νέο, πρότυπο προοδευτικού εκπαιδευτικού, με αγάπη για τη μάθηση και τους μαθητές, αλλά και συμπάσχουσα αληθινά με τα προβλήματά τους. Τα αφηγήματα των μαθητών/τριών, αλλά και φοιτητών/τριών ποικίλουν: Οι μαθητές δημοτικού Βασίλης και Φώτης, παρουσιάζονται βιοπαλαιστές και 'ικανοί' στη μάθηση, όμως ο μεν πρώτος πετυχαίνει το αφήγημά του (γίνεται γιατρός), ο δεύτερος αφήνει το σχολείο πολύ νωρίς, αφού τα εμπόδια είναι ανυπέρβλητα (εδώ έχει καθαρά να κάνει το είδος της ταινίας). Οι μαθήτριες στο χωριό παρουσιάζονται να ενδιαφέρονται μόνο να παντρευτούν, ενώ τα κορίτσια των κολλεγίων, παρά τις προβληματικές τους συμπεριφορές, θέλουν το απολυτήριο, αλλά στοχεύουν, τελικά, σε κάποιο καλό γάμο. Διαφορά κάνει η Λίζα (Βουγιουκλάκη) και στις δύο ταινίες του Σακελλάριου, όταν συγκροτείται απέναντι στις συνομήλικές της, στην πρώτη ταινία, και απέναντι στις αστές παντρεμένες στη δεύτερη, με πρόσθετα στοιχεία δυναμισμού και αποφασιστικότητας.

Επίσης, σημαντική διαφορά, βλέπουμε στη συγκρότηση της Γιάννας στον 'Ανήφορο', η οποία θέλει το απολυτήριο για να δουλέψει, να γίνει οικονομικά ανεξάρτητη και να στηριχθεί στα δικά της χέρια, γιατί «οι Σταχτοπούτες πέθαναν», όπως λέει μπροστά στην κάμερα.

Στα, θηλέων και αρρένων, δημόσια σχολεία της Αθήνας, και πάλι οι μαθητές/τριες, πέραν της παραβατικότητας, που έχει εκτενώς προβληθεί, νοιάζονται πολύ για τον απολυτήριο τίτλο και μέσα από αυτήν την προσδοκία που εκπίπτει, αναδύεται και η τραγικότητα του χαρακτήρα του 'τεντιμπού' Ευαγγέλου (ο οποίος είναι και ο μόνος που παρουσιάζεται πολύ φτωχός στην ταινία). Δεν δείχνουν, επίσης, να ενδιαφέρονται να συνεχίσουν τις σπουδές.

Αυτό, το βλέπουμε όμως έντονα, εκτός του Βασίλη-Λουστράκου, στους 'νέους που θέλουν να ζήσουν' στο σχολείο της Ηπείρου. Αυτοί, μαθητής και μαθήτρια, σε όλη την ταινία, έχουν συγκροτηθεί με το ιδεατό της μάθησης, της εκπαίδευσης και των Πανεπιστημιακών σπουδών, με τέτοια ένταση, που ακριβώς γι αυτό το λόγο είναι τραγική η μη ικανοποίηση των ονείρων τους. Το ίδιο μπορούμε να πούμε για τον ήρωα, πτυχιούχο Αγγλικής, που τελικά μέσα από μια σειρά προσωπικών αδιεξόδων, που μεταφέρονται άκρως επιτυχημένα και πρωτοποριακά από το σκηνοθέτη Μανθούλη, με γκρο πλαν ή με σειρά μονοπλάνων που διατηρούνται σε ολόκληρη σεκάνς, μεταναστεύει. Οι φοιτητές, παρουσιάζονται μέσα από τρεις χαρακτήρες: Του Βασίλη-Λουστράκου, της Νίνας (Νινότσκας), συμφοιτήτριας του Βασίλη, και του προγυμναστή Λάβδα. Ο Βασίλης, έχει συγκροτηθεί με απαρέγκλιτο προσωπικό-ατομικό στόχο, 'κοιτάει' τη δουλειά του, δεν ανακατεύεται σε πολλά-πολλά, ζητάει μάλιστα συγγνώμη και από τον Κοσμήτορα της σχολής- είναι ευγενής, υποχωρητικός, εργατικός, συντηρητικός, αξιοπρεπής, αντέχει τις προσβολές. Το δικό του αφήγημα δικαιώνεται στη συγκεκριμένη

ταινία. Είναι το πρότυπο που στοιχειοθέτησε η κάμερα. Η Νίνα από την άλλη είναι φοιτήτρια της Ιατρικής, με έντονα πολιτικό λόγο και δη φεμινιστικό. Θεωρώ πως, μέσω Νίνας, μιλάει η Πλυτά, η σκηνοθέτης της ταινίας. Η Νίνα δεν ανήκει στο μέσο όρο των Ελληνίδων, ούτε δομείται ως βιοπαλαίστρια, αλλά μάλλον ως αστή. Συγκροτείται με λόγο απέναντι στην πατριαρχία, και μάλιστα ριζοσπαστικό, λόγο που στην Ελλάδα έρχεται αρκετά αργότερα, ενώ την ενδιαφέρει και η κοινωνική αδικία γενικότερα. Υποστηρίζει τους συλλογικούς αγώνες μέσα από το λόγο της. Αυτό είναι αξιοσημείωτο νομίζω.

Τέλος υπάρχει ο φοιτητής τύπου Λάβδα (Γ. Κωνσταντίνου) όπου ο σκηνοθέτης δόμησε εργατικό και έξυπνο μεν, πάμφτωχο και κωμικό δε, για να τον αποδομήσει, ίσως, μπροστά στον καθηγητή άντρα της μαθήτριας.

Τα διευθυντικά πρότυπα στα σχολεία, εκτός του γυναικείου που περιγράφηκε πιο πάνω, είναι μόνο αυτά των δύο διευθυντών των ιδιωτικών κολλεγίων, τα οποία εμφανώς διαφέρουν μεταξύ τους ως προς την 'επιχειρηματική' προσέγγιση έναντι της εκπαιδευτικής (και οι δύο είναι ταινίες του ίδιου σκηνοθέτη, Α. Σακελλάριου): Στην μεν ταινία του 1959, ο διευθυντής είναι απόλυτα ταυτισμένος με το κεφάλαιο που συντηρεί το σχολείο, στην δε του 1963, δείχνει έναν αυστηρό, αλλά και με επιείκεια, σοβαρό εκπαιδευτικό, πιο σύγχρονο, με ενδιαφέρον, θα λέγαμε, για τις μαθήτριες.

III. Η έννοια ή οι έννοιες που συνδέονται με την εκπαίδευση διαπλέκονται με πολλούς και διαφορετικούς λόγους μέσα στις ταινίες του δείγματος, δίνοντας και το στίγμα του κοινωνικού πολιτικού και ιστορικού πλαισίου.

Η εκπαίδευση των νέων ανθρώπων, γενικά, αναδεικνύεται σε θέμα που απασχολεί διαχρονικά την ελληνική πραγματικότητα των δύο δεκαετιών που εξετάζουμε. Οι γονείς ενδιαφέρονται για την απόκτηση σε, πρώτο επίπεδο, απολυτηρίου τίτλου δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης και αν είναι δυνατόν, και πανεπιστημιακού τίτλου. Αυτό διατρέχει όλο το δείγμα ταινιών που εξετάσαμε και αφορά όλες τις τάξεις: αγρότες, εργάτες, μικροαστούς, αστούς, νεόπλουτους, μεγαλοαστούς. Το αξιακό πρόσημο της εκπαίδευσης εμφανίζεται αντιστρόφως ανάλογο της κοινωνικής τάξης. Βλέπουμε, φιλμικά, τα λαϊκά στρώματα να ανάγουν σε στοίχημα ζωής την αποφοίτηση και τις σπουδές ('Το τελευταίο τους όνειρο', στο Πικρό ψωμί), οι μικροαστοί να 'πρέπει' να τελειώσουν το σχολείο, τα 'πλουσιοκόριτσα' να παλεύουν, έστω και χωρίς πολλές προσδοκίες, για έναν απολυτήριο τίτλο, η νεόπλουτη τάξη -στο Πρόσωπο με πρόσωπο- να παλεύει να 'μετατρέψει' το οικονομικό σε μορφωτικό κεφάλαιο και η μεγαλοαστική, να επιβεβαιώνει την ανυπέβλητη απόστασή της από τη λαϊκή, με σπουδές τέχνης (Λουστράκος).

Από τη μια, όπως αναφέρει η Ιωάννα Λυμπέρη-Δημάκη, η παιδεία κατά τη διάρκεια της μετεμφυλιακής περιόδου, ιδιαίτερα η ανώτατη άρχισε να αντιμετωπίζεται από ολοένα και περισσότερα μέλη της κατώτερης μεσαίας τάξης και των αγροτικών στρωμάτων και κυρίως των αγροτικών στρωμάτων, σαν το μαγικό κλειδί που άνοιγε διάπλατα τις πόρτες των ελεύθερων και των δημοσιοϋπαλληλικών επαγγελμάτων, εξασφαλίζοντας έτσι στους μη προνομιούχους νέους υψηλότερες κοινωνικές θέσεις και καλύτερη ποιότητα ζωής από αυτήν των γονέων τους. Η απόκτηση πτυχίου ανώτατης σχολής δεν ταυτιζόταν μόνο με τη μορφωτική άνοδο, αλλά διευκόλυνε και την κοινωνική κινητικότητα των ασθενέστερων τάξεων (Λυμπέρη-Δημάκη, 1974:135-158).

Από την άλλη, οι τάξεις υψηλότερα στην κοινωνική διαστρωμάτωση, θέλουν να διατηρήσουν το σύνολο των αποστάσεων, της διάκρισης και της πρωτοκαθεδρίας, παλεύοντας για την κυρίαρχη αρχή κυριαρχίας, κατά το Bourdieu, συσσωρεύοντας οικονομικό, κοινωνικό και πολιτισμικό κεφάλαιο.

Η στελέχωση των δημόσιων σχολείων παρουσιάζεται απαραίτητη, αλλά και προβληματική, αυτήν την εικοσαετία. Θίγεται το θέμα της αναξιοκρατίας στους διορισμούς, η χρήση 'ρουσφετιού', αλλά και η επί χρόνια αδιοριστία των εκπαιδευτικών (Διαγωγή Μηδέν, Το Ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο). Η πρακτική αυτή, που δεν οφειλόταν πάντα σε έλλειψη πόρων, αλλά και στην πελατειακή αντίληψη των πολιτικών για τους ψηφοφόρους, ή της αστικής τάξης απέναντι στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα, δημιουργούσε και το αντίστοιχο κλίμα συμπεριφοράς προς τους εκπαιδευτικούς. Οι εκπαιδευτικοί, είτε είναι έρμαια των βουλευτών, είτε αναγκάζονται να σωπάσουν απέναντι στο κεφάλαιο που πληρώνει (ιδιωτικά κολλέγια), ενώ, κατά κανόνα, φαίνεται να έχουν επενδύσει, με θυσίες, στο επάγγελμά τους. Επίσης η ελευθερία λόγου τους, περιορίζεται και από τον άκρατο επιθεωρητισμό (Πικρό Ψωμί). Η εικόνα φαίνεται να καλυτερεύει την δεκαετία του '60, τόσο στην ιδιωτική εκπαίδευση (Χτυποκάρδια), όσο και στη Δημόσια (Οι νέοι θέλουν να ζήσουν), αλλά όχι αρκετά. (Πράγματι, και από τη βιβλιογραφία, τις δεκαετίες '60-'70 πληθαίνουν οι διορισμοί στα σχολεία και εισέρχονται και πολλές γυναίκες εκπαιδευτικοί, ενώ αυξάνει και ο αριθμός των μαθητών/τριών (Δαλακούρα, 2015)). Το ανυπέρβλητο πρόβλημα αυτήν την 20ετία (το 1964 καθιερώθηκε η δωρεάν Παιδεία) είναι τα εκπαιδευτικά τέλη στη Δευτεροβάθμια και στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση που, σε συνδυασμό με την μεγάλη ανεργία, καθιστούν απαγορευτική πολλές φορές την πρόσβαση στα λαϊκά στρώματα ή/και απαιτούν πολλές θυσίες (εργασία, νυχτερινό σχολείο, ξεπούλημα περιουσίας). Το κράτος είναι πάντα απών, στο δείγμα ταινιών που εξετάσαμε, αλλά εμφανίζεται ξαφνικά στους νέους που διακρίνονται στις σπουδές, με κάποιο χρηματικό βραβείο (Πικρό ψωμί) ή κάποια, κατ' επιλογήν υποτροφία για τους

αρεστούς (Λουστράκος). Δεν ενοχλείται από την παιδική εργασία και την εγκατάλειψη του σχολείου στο δημοτικό ακόμη, παρότι η εκπαίδευση είναι υποχρεωτική από το 1926 για παιδιά ως 14 ετών. Ως προς τις Πανεπιστημιακές σπουδές, οι 'δυνατές' σχολές (Ιατρική) χαίρουν μεγάλης κοινωνικής αναγνώρισης, και κατ' επέκταση οικονομικών απολαβών, σε αντίθεση με άλλες (Οικονομικών, Αγγλικών) που είναι χαμηλά αμειβόμενες ή με υψηλή ανεργία.

Σε αυτό το κατασκευάσμα βρίσκονται απέναντι, αφενός η ταινία του 1951, αφετέρου οι δυο ταινίες του 1965 και 1966, όπου οι νέοι τελικά εγκαταλείπουν τα όνειρά τους ή μεταναστεύουν. Η απουσία του κράτους που περιγράψαμε πιο πάνω και η απουσία ουσιαστικών παιδαγωγικών προσεγγίσεων, συνοψίζονται στην ανάδειξη του 'καλού μαθητή' ως κάποιου με 'έμφυτη οξυδέρκεια', που 'παίρνει' τα γράμματα, μπορεί, χωρίς βοήθεια και δουλεύοντας, να εισαχθεί στην 'Ιατρική', και τελικά να ορθοποδήσει 'αυτοδημιούργητος'.

Αυτό βέβαια δεν ισχύει στην περίπτωση της αστικής τάξης, όπου είναι σύνηθες φαινόμενο η παρουσία 'προγυμναστή' επί πληρωμή, αναδεικνύοντας κι εδώ βέβαια, την έλλειψη διαδικασιών υποβοηθητικών των μαθητών μέσα στο σχολείο.

Σοβαρά προβληματική είναι, όμως, και η καθαυτό εκπαιδευτική διαδικασία. Συγκροτείται με όρους ηθικής τάξης και απολυτηρίου τίτλου, αλλά με ανύπαρκτους όρους όπως εκπαιδευτική διαδικασία, πλουραλισμός, παιδαγωγική ευθύνη, σχέσεις εμπιστοσύνης.

Η σχολική πειθαρχία προέχει πάντα, στις αναπαραστάσεις που είδαμε. Σχεδόν παντού είδαμε τιμωρητικές μεθόδους, βία, ειρωνεία, αυθεντία της έδρας, κηρύγματα ηθικής, φοβέρες, περιορισμούς, παρακολουθήσεις εκτός σχολικού ωραρίου. Από αυτή τη λογική δεν ξεφεύγουν ούτε οι νέοι εκπαιδευτικοί (Φλωράς), αλλά ούτε και οι μεγαλύτεροι (Οικονόμου). Η πρόσδοση κατηγορητηρίων, φτάνει μέχρι και τη διαπόμπευση με το νόμο 4000, περί τεντιμποϊσμού, και την οριστική καταβάρθρωση της προσωπικής κοινωνικής αξίας του μαθητή/νέου. Παράλληλα δε, και της αποπομπής του από το σχολείο, στα πλαίσια της μετατόπισης των ευθυνών στην οικογένεια και στην κοινωνία, από ένα σύστημα απαρχαιωμένο και ετοιμοθάνατο. Όμως και οι τελευταίοι θεωρούν υπεύθυνη την εκπαίδευση για την παραβατικότητα των νέων.

Είναι φανερή η προσήλωση στους παραδοσιακούς τρόπους διδασκαλίας και εξέτασης με αυστηρότητα, προσήλωση στο βιβλίο, αρχαιολατρία και προγονοπληξία (η διδασκαλία των αρχαίων επικρατεί), μονοσήμαντη ερμηνευτική προσέγγιση, αποστήθιση κειμένων στην καθαρεύουσα, από τη μικρή ακόμα ηλικία, επιπλήξεις, επιβραβεύσεις, αξιολογικές κρίσεις, επιθεωρητισμό. Η δυσπιστία, η ειρωνεία, τα σχόλια και οι φάρσες, είναι έντονη από μεριάς και μαθητών/τριών και φτάνουν ως και το γιαούρτωμα.

Εξαιρέση, πραγματικά, αποτελεί η εκπαιδευτική προσέγγιση στο 'Οι νέοι θέλουν να ζήσουν', όπου αναδεικνύεται ένα εντελώς διαφορετικό σχολικό ιδεώδες, τόσο από μεριάς καθηγητών όσο και μαθητών. Η μάθηση προβάλλεται ως αυταξία, οι μαθητές δεν ενδιαφέρονται μόνο για τον τίτλο αλλά και για τη διαδικασία, στοχεύουν σε Πανεπιστημιακές σπουδές, όχι απαραίτητα υψηλού κοινωνικού προφίλ (Φυσικό), οι εκπαιδευτικοί (εδώ γυναίκα) βοηθούν με αλτρουισμό τους μαθητές και ενδιαφέρονται για τα προβλήματά τους, σε βαθμό που να καταρρακώνονται και οι ίδιοι. Είναι πιθανό, να υπονοείται η έντονη προοδευτική δράση στα εκπαιδευτικά, που έχει συμβεί ήδη σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο και οδήγησε στις μεταρρυθμίσεις του 1964, αφού η ταινία είναι του 1965.

Η εκπαίδευση των γυναικών είναι ένα θέμα που αναδείχθηκε στην έρευνα αυτή, από το 1949 ως το 1966. Στην εικοσαετία -σχεδόν- αυτή, τα κορίτσια/ μαθήτριες φαίνεται να απασχολεί ιδιαίτερα η αποκατάσταση μέσω ενός επιτυχημένου γάμου, ενώ δε φαίνεται να δίνουν οι ίδιες, την ανάλογη αξία στην εκπαίδευσή τους. Δε σημαίνει πως δεν θέλουν να τελειώσουν το σχολείο, αυτό όμως παρουσιάζεται σχεδόν ως υποχρέωση. Εξαιρέσεις η μαθήτρια Έφη στο 'Οι νέοι θέλουν να ζήσουν', του 1965 με ξεκάθαρο μαθησιακό στόχο (Ακαδημία-δασκάλα) αλλά και η Γιάννα (Ανήφορος), όπου το απολυτήριο είναι εισιτήριο για την οικονομική και κοινωνική της ανεξαρτησία (1964). Οι δύο προηγούμενες, ανήκουν στα λαϊκά στρώματα, ενώ έχουμε ήδη περάσει στις μεταρρυθμίσεις για την Παιδεία του 1964. Υπάρχει και η φοιτήτρια Ιατρικής Νίνα, η οποία όχι μόνο σπουδάζει σε απαιτητική σχολή, αλλά και ορθώνει, πέραν του φεμινιστικού, πολιτικό λόγο περί κοινωνικών ανισοτήτων. Γενικά σε όλη τη φιλμογραφία, δεν καταγγέλλθηκαν ρητά τα, σύγχρονα με την προβολή των ταινιών, προβλήματα της Παιδείας, αλλά ούτε και ρητή αναφορά έγινε στις κινητοποιήσεις φοιτητών και μαθητών που γνωρίζουμε ιστορικά.

Η Διαγωγή Μηδέν! του 1949, αμέσως μετά τον εμφύλιο, αναφέρεται, όπως αναλύσαμε στα Ημιγυμνάσια, κάπου στο Μεσοπόλεμο, και ουδεμία νύξη γίνεται στον εμφύλιο, που μόλις έχει τελειώσει, έχοντας ρημάξει, συν τοις άλλοις, και την Παιδεία. Ομοίως και το Πικρό Ψωμί του 1951. Το Ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο του 1959, ο Νόμος 4000 του 1962 και τα Χτυποκάρδια στο Θρανίο του 1963, αναφέρονται στην 8^η τάξη, που έχει ήδη καταργηθεί από το 1951 ή στον 'καινούριο νόμο 4000', που είναι σε ισχύ από το 1958, αποφεύγοντας αναφορές και στις μεγάλες κινητοποιήσεις στο χώρο της Παιδείας του 1962 (και όχι μόνο) στις οποίες συμμετείχαν οι ιδιωτικοί εκπαιδευτικοί και οι μαθητές των νυχτερινών σχολείων. Οι ταινίες που θίγουν ένα σύγχρονό τους πρόβλημα, την ανεργία, περιγράφουν επίσης τη μεγάλη μετανάστευση του '63-'65 με αληθοφανή τρόπο και είναι 'Οι νέοι θέλουν να ζήσουν' (1965) και το 'Πρόσωπο με Πρόσωπο' (1966), ενώ ο 'Λουστράκος' και ο 'Ανήφορος', πέραν



του προσωπικού αφηγήματος, ασχολούνται και με το λόγο των γυναικών (σκηνοθέτης γυναίκα).

IV. Οι συγκρουσιακοί λόγοι, οι λόγοι εξουσίας, οι ιδεολογίες, στο δείγμα αυτό των ταινιών είναι τις περισσότερες φορές συγκεκαλυμμένα. Κατά κανόνα, επίσης, δεν εκφέρονται ανοιχτά από τον ήρωα που δομεί ως 'πρωταγωνιστή' η κάμερα. Υπάρχουν βέβαια και εξαιρέσεις.

Είδαμε πολιτικά παιχνίδια επιβολής της εξουσίας μεταξύ βουλευτών και ψηφοφόρων να στήνονται στην πλάτη του σχολείου και των εκπαιδευτικών, με τους τελευταίους να χειραγωγούνται (και να απαξιώνονται), αφού έχουν γίνει 'συνένοχοι' εξ' ανάγκης στη διαπλοκή. Η πατριαρχική αφήγηση εμπεριέχεται στην αντιπαράθεση εξουσίας (άντρας πρόεδρος, άντρας βουλευτής). Τα λαϊκά στρώματα, μετέχουν στις συγκρούσεις, χορηγώντας στον εαυτό τους φυσική δύναμη, ανδρισμό, ηθικό σθένος, έναντι του μορφωτικού-σχολικού κεφαλαίου στο οποίο υπολείπονται.

Στη μη δυνατότητα διαφυγής από τα ανυπέρβλητα προβλήματα επιβίωσης, με την εκπαίδευση μοναδικό και τελευταίο καταφύγιο, η 'κοινωνική γήρανση' έρχεται σαν αυτή τη διαδικασία αποεπένδυσης, που οδηγεί τους δρώντες, με την συλλογική συνενοχή, να ξεγράψουν όλες τους τις δυνατότητες, να γίνουν αυτό που είναι. Η ελπίδα για ανοδική κοινωνική κινητικότητα, είδαμε να διατηρείται ακόμα και γενιές ολόκληρες, αφού τα λαϊκά στρώματα πολλές φορές δεν έχουν να κάνουν τίποτε άλλο από το να περιμένουν. Οι ευκαιρίες για μια ρήξη, μετά από την κρίση του πολέμου και του Εμφυλίου, φαίνεται να χάνεται στο νεορεαλιστικό αφήγημα, από το οποίο, επίσης, λείπει κάθε σημάδι ομαδικότητας.

Τα προσωπικά αφηγήματα, ατομικής κοινωνικής κινητικότητας, με έμφαση στην ηθική ακεραιότητα και εργατικότητα, υπερισχύουν φιλμικά, ενώ οι συγκρουσιακοί λόγοι απομακρύνονται από την ταξικότητα και μεταφέρονται σε άλλα πεδία. Από την άλλη μεριά, οι ιδιότητες τάξης και φύλου είναι τόσο αξεδιάλυτα ενωμένες, όσο το λεμόνι και η ξινή του γεύση, θα πει ο Bourdieu (Bourdieu, 2015).

Είδαμε το συγκεκαλυμμένο πατριαρχικό αφήγημα του Φλωρά (ειρωνεία, υποτίμηση και βία προς το γυναικείο φύλο), πίσω από τη ρητορική περί ηθικών αρχών και εκπαιδευτικών αξιών. Τα κορίτσια πρέπει να 'επιτηρηθούν' και να ευνομηθούν με κάθε τρόπο. Σε συνδυασμό με την υποταγή του ιδιωτικού σχολείου στο κεφάλαιο, η σχέση καπιταλισμού-πατριαρχίας, πιθανά να βρίσκει εφαρμογή.

Ακόμη, η συμπερίληψη που επιτελεί η διδασκαλία για τη βελτίωση της ακαδημαϊκής επίδοσης στο σχολείο, με την κοινωνική τάξη, τη φυλή, το φύλο, την αναπηρία, να μην πρέπει να



επηρεάζουν τη σχολική αποτυχία (Νικολακάκη κ.ά, 2012: 374), οδηγεί τον πιο αδύναμο κρίκο (Νόμος 4000) στη θυματοποίηση, το στιγματισμό και τον κοινωνικό αποκλεισμό και στη συνέχεια, στην οργή και απαξίωση για την κοινωνίας γενικότερα. Ο πατριαρχικός λόγος είναι κυρίαρχος και στη διαμόρφωση των σεξουαλικών ταυτοτήτων των υποκειμένων: Ο άντρας, μέσα από μια σειρά αφηγημάτων, είναι απενοχοποιημένος σεξουαλικά απέναντι στο άλλο φύλο, σε αντίθεση με τη γυναίκα που νομιμοποιείται σεξουαλικά μόνο εντός γάμου, ενώ όταν αυτό δε συμβαίνει, ατιμάζει τον πατέρα (ή άντρα) της, θεματοφύλακα και ιδιοκτήτη της.

Πατριαρχικός λόγος και εξουσία, είδαμε να επιβάλλεται και μέσω ενοχής και συναισθηματικού εκβιασμού, στο υποκείμενο 'κόρη', χρησιμοποιώντας την εμπιστοσύνη και την αφοσίωσή της, ζητώντας τη θυσία της σε μια άλλη Ιφιγένεια. Ενδιαφέρον έχει πως έντονα υποστηρικτικό λόγο στην κρατούσα πατριαρχική δομή, έχουν και οι γυναίκες, και δη οι μητέρες των κοριτσιών, οι οποίες τις οδηγούν στον άντρα-σύζυγο, με όποιο κόστος.

Έντονα φεμινιστικό λόγο, όμως, είδαμε στον Ανήφορο, πάλι με όχημα το σχολείο, με όρους χειραφέτησης, απαγκίστρωσης από το παιχνίδι ρόλων φύλου, αλλά και προσωπικής κοινωνικής κινητικότητας. Ακούσαμε, βέβαια, και καθαρά φεμινιστικό ριζοσπαστικό λόγο (Λουστράκος), δια στόματος γυναίκας φοιτήτριας, απέναντι στην πατριαρχία, αλλά και στις κοινωνικές αδικίες, μαζί με ένα κάλεσμα για συλλογικότητα. Εδώ συντελείται αυτό που περιγράφεται σαν ερμαφροδιτισμός της γυναίκας-θεατή. Το κυρίαρχο αφήγημα που υποστηρίζεται φιλικά, μεταφέρεται από άντρα, ενώ ο συγκρουσιακός λόγος (που καλύπτει πολύ μικρό μέρος της αφήγησης) από γυναίκα, επιβεβαιώνοντας την άποψη πως η κινηματογραφική αφήγηση δομείται γύρω από το πατριαρχικό ασυνείδητο.

Συγκρουσιακούς λόγους βλέπουμε και από τους αγρότες προς τους μεσάζοντες και εμπόρους, αλλά και διαδηλώσεις και συλλαλητήρια στο παρασκήνιο, στο κέντρο της Αθήνας, στις οποίες, όμως, δε μετέχουν ποτέ οι ήρωες. Ενδιαφέρον έχει ο λόγος της -νυν γυναίκας αστής-Λίζας στα Χτυποκάρδια στο Θρανίο, που δομείται απέναντι στις υπόλοιπες γυναίκες της αστικής τάξης, οι οποίες υπόρρητα καταγγέλλονται από το σκηνοθέτη για την προκλητική τους αδράνεια. Μια διαφορετική στάση, για τη σχέση γαμικού καθεστώτος και τάξης, η οποία θα προσδώσει πολιτισμικό κεφάλαιο και στον άντρα σύζυγο. Επίσης ένα από τα θεμελιώδη διακυβεύματα της πάλης, ανάμεσα στα διαφορετικά τμήματα τάξης, που είναι η μετατρεψιμότητα των διαφορετικών ειδών κεφαλαίου, είναι εμφανέστατο στη νεόπλουτη τάξη, στο Πρόσωπο με Πρόσωπο. Στην ίδια ταινία γίνεται πολύ καθαρό, πως η ασάφεια, πλέον, στα όρια των κοινωνικών ταυτοτήτων, έχει μεταφέρει τη συζήτηση από την κοινωνική κρίση στην προσωπική κρίση 'ταυτότητας'.

IV. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αβδελά, Ε. (2003). *Η ιστορία του φύλου στην Ελλάδα: Από τη διαταραχή στην ενσωμάτωση; Πρακτικά συνεδρίου Το φύλο τόπος συνάντησης των επιστημών: ένας πρώτος ελληνικός απολογισμός*. Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας ΠΜΣ Γυναίκες και φύλα: Ανθρωπολογικές και ιστορικές προσεγγίσεις. Μυτιλήνη: Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Αγγελή, Α. (2008). *Η εξέλιξη της γυναικείας εκπαίδευσης στην Ελλάδα από το 1929 ως το 1985: Συζήτηση-Προτάσεις-Νομοθετικές ρυθμίσεις*. Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ.
- Barthes, R. (2001), *Η επικράτεια των σημείων*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος – Ράππα.
- Barthes, R. (2007), *S/Z*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2004). *Εισαγωγή Στην Τέχνη Του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Bordwell, D. (1999). *The art cinema as a mode of Film Practice*. Στο Braudy L. and Cohen M. (επ.) *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema. Film style and mode of production to 1960*. London: Routledge.
- Bourdieu, P. (2015) *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*. Αθήνα: Εκδ. Πατάκης.
- Bryson, V. *Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός και η έννοια της πατριαρχίας*. Ανάκτηση 10/1/2019 από: <http://eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/SEAB132/Bryson>
- Cohen, L., Manion, L., Morrison, K. (2007). *Research methods in Education*. London and New York: Routledge.
- Γκελή, Β. (2014). *Δημοφιλείς κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1950-1970: Μια ανάλυση του είδους*, Διδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ.
- Γκόγκου, Α & Γκρεκίδου, Κ. (2012). *Προβολή του γυναικείου προτύπου από τα Μ.Μ.Ε. (τηλεόραση, περιοδικά, κινηματογράφος) από τις αρχές του 20ου αιώνα ως σήμερα στην Ελλάδα συγκριτικά με την Ευρώπη.*, BSc thesis. Φλώρινα: ΤΕΙ Δυτικής Μακεδονίας.
- Γρηγοριάδου, Μ. Ξ. (2008). *Η νεολαία στις ελληνικές κινηματογραφικές ταινίες των δεκαετιών 1950 και 1960*, Πτυχιακή Εργασία. Βόλος: Παν. Θεσσαλίας.

- Δαλακούρα, Κ., Ζιώγου-Καραστεργίου, Σ. (2015). *Η εκπαίδευση των γυναικών, οι γυναίκες στην εκπαίδευση (18ος-20ος αι.). Κοινωνικοί, ιδεολογικοί, εκπαιδευτικοί μετασχηματισμοί και η γυναικεία παρέμβαση*. Αθήνα: Σύνδεσμος ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, ΕΜΠ.
- Δελβερούδη, Ε.Α (2002). *Ο θησαυρός του μακαρίτη: η κωμωδία 1950-1970*. Στο Λεβεντάκος, Δ. & Καλαντίδης, Δ. (επιμ.) *Οπτικοακουστική κουλτούρα: Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό κινηματογράφο*. Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Δελβερούδη, ΕΑ. (2004). *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου (1948-1974)*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας. Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς.
- Δεληγιάννη, Β., Ζιώγου, Σ. (1999). *Εκπαίδευση και φύλο*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Δεληγιάννη-Κουιμτζή, Β. Αθανασιάδου, Χ.(1997). *Αναπαραστάσεις των εκπαιδευτικών για το φύλο στο Δεληγιάννη& Ζιώγου (επιμ) Φύλο και σχολική Πράξη* (σελ. 95-127). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Δεληγιάννη-Κουιμτζή, Β. (1999). *Εκπαίδευση και Φύλο, Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Δεμερτζόπουλος, Χ. (2002). *Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο: οι ταινίες ορεινής περιπέτειας*. Στο Λεβεντάκος, Δ. & Καλαντίδης, Δ. (επιμ.) *Οπτικοακουστική κουλτούρα: Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό κινηματογράφο*. Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Δημαράς, Α.(1973). *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε (Τεκμήρια ιστορίας)*, τόμος Α', σελ. κγ' και κζ'. Αθήνα: Εκδόσεις Ερμής.
- Δημαράς, Α. (1986). *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε*, Τόμος Β', σελ 225-281. Αθήνα: Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη.
- Δημητρίου, Σ.(2011). *Ο κινηματογράφος σήμερα. Ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειωτικές διαστάσεις*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Δημοπούλου, Ι.(2016). *Η διδασκαλία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας από μετάφραση στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης του 1964: Υποδοχή, απόψεις, αντιδράσεις*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ.
- Διαμαντόπουλος, Β. (2015). *Ρόλοι και Κώδικες στον Ελληνικό Κινηματογράφο 1950-1974, φαρσοκωμωδία- ομοφυλοφιλία*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδός Πανός.
- Δοξιάδης, Κ. (1993). *Ιδεολογία και τηλεόραση*. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Δοξιάδης, Κ.(2008). *Ανάλυση λόγου*. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Eleftheriotis, D. (1995). *Questioning totalities: constructions of masculinity in the popular Greek cinema of the 1960s*, *Screen* 36/3, σελ 233-242, Oxford University Press.

- Εκδοτική Αθηνών (2000). *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους τ. ΙΣΤ'*. Αθήνα.
- Έκο, Ο.(1994). *Θεωρία Σημειωτικής*, Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
- Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis. The critical study of language*. England: Pearson Education, Longman.
- Foucault, M. (1987). *Η αρχαιολογία της γνώσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας
- Ζαχος-Παπαζαχαρίου, Ε.(2010). *Η λαϊκότητα στον παλιό Ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Φαρφουλάς
- Ζιώγου-Καραστεργίου, Σ. (1986). *Η μέση εκπαίδευση των κοριτσιών στην Ελλάδα (1830-1893)*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας. Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς
- Ζιώγου-Καραστεργίου, Σ. (1999). *Η μικτή εκπαίδευση στα δευτεροβάθμια σχολεία στην Ελλάδα: προοπτικές και δημόσιες συζητήσεις από τις αρχές του αιώνα μας μέχρι σήμερα*. Στο: Β. Δεληγιάννη και Σ. Ζιώγου (Επιμ.) *Εκπαίδευση και φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, σελ. 198. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Ζιώγου-Καραστεργίου, Σ. (2006). *Η διάσταση του φύλου στην παιδαγωγική θεωρία και εκπαιδευτική πράξη από το 1900 έως το 1930: Λόγος-αντίλογος στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών μεταρρυθμίσεων του Ελευθερίου Βενιζέλου*, Στο Χρήστος Τζήκας (Επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας και ιστοριογραφίας της εκπαίδευσης*, Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας, σελ 158. Θεσσαλονίκη: Εκδ. Επίκεντρο.
- Ιγγλέση, Χ. (1997). *Πρόσωπα Γυναικών και Προσωπεία της συνείδησης. Συγκρότηση της γυναικείας ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Ίσαρη, Φ., Πουρκός, Μ.(2015). *Ποιοτική Μεθοδολογία Έρευνας Εφαρμογές στην Ψυχολογία και την Εκπαίδευση*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.
- Καλαμπάκας, Β.(2014). *Κινηματογράφος, εκπαιδευτικό υλικό για τα κέντρα δια βίου μάθησης* Ανάκτηση 10/6/2018 από <http://kdvm.gr/Media/Default/Pdf%20enotites/6.4.pdf>
- Καπαδάκη, Δ.(2015). *Η ετερότητα της σχολικής τάξης μέσα από τον κινηματογράφο*, Πτυχιακή εργασία. Βόλος: Παν. Θεσσαλίας.
- Καρακατσάνη, Δ. & Νικολοπούλου, Π.(2017). *Εικόνες της ελληνικής εκπαίδευσης στις κινηματογραφικές ταινίες της μεταπολεμικής Ελλάδας*. Στο *Θέματα Ιστορίας της Εκπαίδευσης*, Περιοδική Έκδοση της Ελληνικής Εταιρείας Ιστορικών της Εκπαίδευσης, τ.χ 15-16, σελ 23-43. Αθήνα: Gutenberg
- Κλαδούχου Ε. (2005), *Εκπαίδευση και Φύλο στην Ελλάδα: Σχολιασμένη καταγραφή της βιβλιογραφίας*.

- Ανάκτηση 20/1/2018 από <http://www1.aegean.gr/gender-postgraduate/Documents/Μελέτη%20Κλαδούχου.pdf>.
- Κολοβός, Ν. (1998). *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως
- Κολοβός, Ν. (2000). *1949-1967: Ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας- Άνθηση του αθώου εμπορικού κινηματογράφου: ένα παράδοξο*. Στο «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία», Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Επιστημονικό Συμπόσιο, 10-12 Οκτωβρίου
- Κόκκαλη, Α. (1997). *Ελληνικός κινηματογράφος και Αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα*. Αθήνα: Επιθ. Κοιν. Ερευνών τ.χ 92,93, σελ 127-150.
- Κόλλιας, Α.(2014). *Ανάλυση Περιεχομένου. Εξέλιξη, Τεχνικές και εφαρμογές της μεθόδου στη μελέτη της επικοινωνίας*, Αθήνα: Εκδ. Παπαζήση.
- Κοράβου, Β.(2018). *Οι κοινωνικές και οι εκπαιδευτικές ανισότητες στην Ελλάδα έτσι όπως παρουσιάζονται στον ελληνικό κινηματογράφο. Κοινωνιοσημειωτική ανάλυση*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική εργασία. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ
- Κοσμά, Υ. Α. (2007). *Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60: Διδακτορική Διατριβή*, Αθήνα: ΕΚΠΑ
- Κουμασίδης, Ιορδάνης, *Ο πολιτικός Φουκώ: όψεις του πολιτικού στην Αρχαιολογία της Γνώσης*. Ανάκτηση 10/1/2019 από: <http://www.frenchphilosophy.gr/wp-content/uploads/2013/11/Koumasides-I.-O-politikos-Foucault.-Opseis-tou-politikou-stin-Archaologia-tis-gnosis.pdf>
- Κυριακός, Κ. (2001). *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Κωτσοπούλου, Σ. (2012). *Η εικόνα της μαθήτριας στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1967)*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία. Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ.
- Lecture Notes, 2015-2016 copy.pptx. Ανάκτηση 10/6/2018 από: <https://eclass.uop.gr/modules/document/?course=SEP187>
- Λαμπίρη-Δημάκη, Ι. (2003). *Η κοινωνιολογία και η μεθοδολογία της*. Αθήνα: Εκδόσεις Σάκουλας.
- Λιναρδάτος, Σ. (1986). *Από τον εμφύλιο στη χούντα*, τ. Ε' (1964-1967). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Λυμπερή-Δημάκη, Ι.(1974). *Προς μίαν ελληνική κοινωνιολογία της Παιδείας*. Αθήνα: ΕΚΚΕ, τ.2^{ος}, σελ 135-158.
- Μαραγκουδάκη, Ε. *Ο ρόλος των εκπαιδευτικών στην αποδόμηση των έμφυλων ταυτοτήτων: προϋποθέσεις, αντιστάσεις και όρια*. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Ανάκτηση 20/1/2018 από <http://www.pi.ac.cy/pi/files/epimorfosi/synedria/gender/marangoudaki>

- Μαχαίρα, Α. *Μετανάστευση και Οικονομική ανάπτυξη στη μεταπολεμική Ελλάδα. Η προσέγγιση της Κεντροαριστεράς*. Ανάκτηση 10/1/2019 από:
<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/viewFile/8463/8724.pdf>
- Mcluhan, M. (1990). *Media, οι προεκτάσεις του ανθρώπου*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος.
- Μουζέλης, Ν., *Που οφείλεται η διαφθορά*.
Ανάκτηση 10/1/2019 από: <https://www.tovima.gr/2008/11/25/opinions/poy-ofeiletai-i-diafithora/>
- Μπουζάκη, Σ.(1991). *Νεοελληνική Εκπαίδευση(1821-985)*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg
- Μωραΐτη, Α.(2016). *Το φαινόμενο της σχολικής βίας και του εκφοβισμού στη φιλική αφήγηση. Μελέτη περίπτωσης: Η κινηματογραφική ταινία «In A Better World»*, Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία. Φλώρινα: Παν. Δ. Μακεδονίας,
- Μωραϊτίδης, Μ.(2015). *Το φοιτητικό κίνημα στην Ελλάδα: πολιτική ριζοσπαστικοποίηση και πολιτική δράση: 1956-1964*, Διδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ
- Ναβρουζόγλου, Ε. (2004). *Η μετανάστευση των Ελλήνων στη Δυτική Γερμανία την δεκαετία '60 -70 και η ενσωμάτωσή τους*. Πτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Βόλος: Παν. Θεσσαλίας
- Νικολακάκη, Μ. (2011). *Η Κριτική παιδαγωγική στο Νέο Μεσαίωνα: Προκλήσεις και Δυνατότητες*. Στο Νικολακάκη, Μ. (Επιμ.), *Η Κριτική παιδαγωγική στο Νέο Μεσαίωνα* (σελ. 29-69). Αθήνα: Σιδέρης, Ι.
- Νικολακάκη, Μ. & Ρορκewitz, Τ. (2012). *Κριτικές προσεγγίσεις στην εκπαιδευτική πολιτική: Τα μεταβαλλόμενα πεδία εξουσίας και γνώσης*. Αθήνα: Σιδέρης, Ι.
- Νικολακόπουλος, Η. (2001). *Η Καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές, 1946-1967*. Αθήνα: Πατάκης.
- Νομολόγιον περί κινηματογράφου.
Ανάκτηση 10/6/2018 απο: <https://www.timetoast.com/timelines/1925-1986>
- Παναγιωτοπούλου, Ρ., Ρηγοπούλου, Π., Ρήγου, Μ., Νόταρης, Σ. (1998). *Η κατασκευή της πραγματικότητας και τα μέσα μαζικής επικοινωνίας* (Επιμ.). Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης Πανεπιστημίου Αθηνών. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Παπαδοπούλου, Σ. (2007). *Ο καλός, ο κακός και ο δάσκαλος. Γλωσσικές θεωρήσεις και διδακτικές μέθοδοι μέσα από τρία κινηματογραφικά έργα με θέμα το εκπαιδευτικό γίνεσθαι*. Επιστημονική ημερίδα τμήματος ΔΕ. Πανεπιστήμιου Ιωαννίνων, τ.χ 20, σελ.133-151
- Παπαταξιάρχης, Ε. (1992). *Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του Φύλου. Ανθρωπολογικές Θεωρήσεις της Σύγχρονης Ελλάδας*. Στο Παπαταξιάρχης, Ε., Παραδέλλης,Θ.(επιμ.) (1992) *Ταυτότητες*

- και φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα. *Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις*, σελ.11-98. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Πολυχρονιάδου, Α. & Σπυριδοπούλου, Ό.(2017). *Το παιδί μέσα από ματιά τεσσάρων Ελλήνων κινηματογραφιστών και η θέση του στο ελληνικό μεταπολεμικό σινεμά*, Διπλωματική εργασία. Ιωάννινα: Τ.Ε.Ι. Ηπείρου
- Porckewitz, T. & Νικολακάκη, Μ. (2012). *Κριτικές προσεγγίσεις στην εκπαιδευτική πολιτική: Τα μεταβαλλόμενα πεδία εξουσίας και γνώσης*, μτφρ. Καράμπελας, Γ. Αθήνα: Σιδέρης
- Ραφαηλίδης, Β.(1993) *Ιστορία (κωμικοτραγική) του νεοελληνικού κράτους*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου
- Rosaldo, M.(1994). *Χρήση και κατάχρηση της ανθρωπολογίας: Σκέψεις για το φεμινισμό και τη διαπολιτισμική κατανόηση*. Στο Αλεξάνδρα Μπακαλάκη (Επιμ), *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Σελεμίδου, Σ.(2017). *Ο θεσμός του επιθεωρητή δημοτικής εκπαίδευσης ως μηχανισμός εκπαιδευτικής αξιολόγησης και κοινωνικού ελέγχου: η περίπτωση του επιθεωρητή Κωνσταντίνου Μπέντα (1950-1951)*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία. Φλώρινα: Πανεπ. Δυτικής Μακεδονίας.
- Σκοπετέας, Ι.(2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών, με παραδείγματα από τον ελληνικό κινηματογράφο*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο: Εκδόσεις Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Ανάκτηση 10/6/2018, από:
https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5729/1/00_master_document.pdf
- Σολδάτος, Γ.(2004). *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, 1900-1970, Τόμος Α'*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Sorlin, P. (2006). *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.
- Σταμάτης, Κ. Μ. (2005). *Η αβέβαιη "Κοινωνία της Γνώσης"*. Αθήνα: Σαββάλας
- Stubbs, M. (1983). *Discourse Analysis. The Sociolinguistic Analysis of Natural Language*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Σωτηροπούλου, Χ. (1989). *Ελληνική κινηματογραφία*. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.
- Τασινοπούλου, Π.(2017). *Κινηματογράφος και παιδική ηλικία: Ανάλυση συγχρόνων όψεων και παραστάσεων*, Πτυχιακή εργασία. Φλώρινα: Παν. Δ. Μακεδονίας.
- Τζαφέα, Ο. (2017). *Κοινωνικές ανισότητες στην ανωτάτη εκπαίδευση: οι εμπειρίες των φοιτητών από τις σπουδές στο πανεπιστήμιο*, Διδακτορική διατριβή. Ιωάννινα: Παν. Ιωαννίνων.

- Τσιώλης, Γ. (2006). *Ιστορίες ζωής και βιογραφικές αφηγήσεις: Η βιογραφική προσέγγιση στην κοινωνιολογική ποιοτική έρευνα*. Αθήνα: Κριτική ΑΕ.
- Τσιώλης, Γ. (2014) *Μέθοδοι & Τεχνικές Ανάλυσης στην Ποιοτική Έρευνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική. Ανάκτηση 20/6/2018 από:
https://www.researchgate.net/publication/283496297_G_Tsioles_Methodoi_kai_technikes_analyses_sten_poiotike_koinonike_ereuna_Athina_Kritike_2014__Synoptikes_diaphaneies
- Φραγκουδάκη, Α. (1985). *Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης, Θεωρίες για την κοινωνική ανισότητα στο σχολείο*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης.
- Φραγκουδάκη, Α. (2015). *Μεταπολεμική Εκπαίδευση*. Ανάκτηση 10/6/2018 από:
<http://www.athenssocialatlas.gr/άρθρο/μεταπολεμική-εκπαίδευση/>
- Φραγκουδάκη, Α. (2017). *Εκπαίδευση και κοινωνικές ανισότητες, Σημειώσεις για το μάθημα: Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της εκπαίδευσης*. Ανάκτηση 10/6/2018 από:
<https://eclass.uoa.gr/.../Εισαγωγικό%20κειμένο%20Φραγκουδάκη>.
- Φωτεινός, Δ. *Αναλυτικά προγράμματα και κοινωνική δικαιοσύνη: 1950-2007 (Curricula and social justice: the case of Greek curricula 1950-2007)*. Ανάκτηση 10/6/2018 από:
www.eriande.elemedu.upatras.gr/?...Φωτεινός.
- Χρυσάκης, Μ. (1989). *Οικογενειακές επενδυτικές πρακτικές των φτωχών και των μη φτωχών και εκπαιδευτικές ανισότητες*, Στο Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, τ.χ 7, Αθήνα: ΕΚΚΕ,
<http://dx.doi.org/10.12681/grsr.926>.
- Virilio, P. (1991). *Πόλεμος και κινηματογράφος*. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.

Ηλεκτρονικές διευθύνσεις

- <https://www.e-nomothesia.gr/kat-theatra-kinimatografoi/nd-1108-1942.html>,
- <http://www.alfavita.gr/arhron/η-εκπαίδευση-στον-ελληνικό-κινηματογράφο-του-κυριακου-κωνσταντίνου>
- http://users.sch.gr/gkaripid/f%201%20%20Nomothesia/Nomos/tomos_32.pdf
- <http://finofilm.com/movies/view/37>
- <http://ellinikoskinimatografos.gr/νόμος-4000-ο-νόμος-που-έγινε-τα-1942>
- <http://eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/SEAB113/Διαφάνειες/4.%20Το%20δεύτερο%20φεμινιστικό%20κύμα%20και%20η%20μελέτη%20της%20λογοτεχνίας.pdf>
- http://molospolitistiko.blogspot.com/2014/09/blog-post_51.html
- <https://tvxs.gr/news/paideia/i-ekpaideysi-ton-gynaikon-stin-ellada-ton-19o-aiona>
- http://criticeduc.blogspot.com/2017/08/blog-post_24.html

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ / ΔΕΙΓΜΑ ΤΑΙΝΙΩΝ

Οι ταινίες, από τις οποίες θα χρησιμοποιηθεί υλικό προς ανάλυση, είναι οι εξής:

- **Διαγωγή μηδέν, 1949**, Σκηνοθεσία: Φιλίππου Γιάννης, Γαζιάδης Μιχάλης.
Παραγωγή: Ανζερβός.
Παίζουν: Λαμπέτη Έλλη, Κωνσταντάρας
Λάμπρος, Ηλιόπουλος Ντίνος
- **Πικρό ψωμί, 1951**, Σκηνοθεσία: Γρηγόρης Γρηγορίου.
Παραγωγή: Ολυμπία Φιλμ.
Παίζουν: Ζαφειρίου Ελένη, Παππάς Άλκης, Ζερβός Παντελής
- **Το ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο, 1959**, Σκηνοθεσία: Σακελλάριος Αλέκος.
Παραγωγή: Φίνος Φιλμ.
Παίζουν: Βουγιουκλάκη Αλίκη, Παπαμιχαήλ
Δημήτρης, Τσαγανέας Χρήστος
- **Νόμος 4000, 1962**, Σκηνοθεσία: Δαλιανίδης Γιάννης.
Παραγωγή: Φίνος Φιλμ.
Παίζουν: Λάσκαρη Ζωή, Διαμαντόπουλος Βασίλης, Βουτσάς
Κώστας
- **Λουστράκος, 1962**, Σκηνοθεσία: Πλυτά Μαρία.
Παραγωγή: Ανζερβός.
Παίζουν: Καϊλας Βασίλης, Παπαμιχαήλ Δημήτρης, Φωτίου Έλλη
- **Χτυποκάρδια στο θρανίο, 1963**, Σκηνοθεσία: Σακελλάριος Αλέκος.
Παραγωγή: Birsel Film, Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης.
Παίζουν: Βουγιουκλάκη Αλίκη, Παπαμιχαήλ
Δημήτρης, Κωνσταντάρας Λάμπρος
- **Ο ανήφορος, 1964**, Σκηνοθεσία: Πλυτά Μαρία.
Παραγωγή: Πυλαρινός Σάββας. Βαρβέρης Νίκος.
Παίζουν: Καλογεροπούλου Ξένια, Φέρτης Γιάννης, Πάλλης
Βύρων.
- **Οι νέοι θέλουν να ζήσουν, 1965**, Σκηνοθεσία: Τζίμας Νίκος.

Παραγωγή: Σταρ Φιλμ.

Παίζουν: Γεωργίτσας Φαίδων, Λαδικού Αλεξάνδρα,

- ***Πρόσωπο με πρόσωπο, 1966, Σκηνοθεσία: Ροβήρος Μανθούλης.***

Παραγωγή: Alter ego productions.

Παίζουν: Μεσάρης Κώστας, Σταυροπούλου Ελένη,

Ιωαννίδου Θεανώ.

Filename: METAPTYXIAKI_DIPLOMATIKH_ERGASIA_MAVROGI
ANNI_ADAMANTIA_sent.docx
Directory: /Users/amanda/Library/Containers/com.microsoft.Word/Data/
Documents
Template: /Users/amanda/Library/Group
Containers/UBF8T346G9.Office/User
Content.localized/Templates.localized/Normal.dotm
Title:
Subject:
Author: Microsoft Office User
Keywords:
Comments:
Creation Date: 2/11/19 10:28:00 PM
Change Number: 2
Last Saved On: 2/11/19 10:28:00 PM
Last Saved By: Microsoft Office User
Total Editing Time: 0 Minutes
Last Printed On: 2/11/19 10:28:00 PM
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 191
Number of Words: 52.993 (approx.)
Number of Characters: 302.066 (approx.)