

ΜΕΡΟΣ Α΄

Η δεκαετία του '50:
Το «δημόσιο βλέμμα»



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Το «δημόσιο βλέμμα» στον ελληνικό κινηματογράφο του '50: Η δεκαετία του '50



ΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΒΛΕΜΜΑ

Το αστικό ιδεώδες στον κινηματογράφο

«Είναι άραγε η αρχιτεκτονική και ο κινηματογράφος απλώς τα αναπαραστατικά εργαλεία μιας προγενέστερης πραγματικότητας της πόλης; Ή μήπως ο κινηματογράφος, που διαδέχεται το μυθιστόρημα —το πρώτο όχημα των αστικών αναπαραστάσεων στις αρχές του 19^{ου} αιώνα—, αφήνει την αρχιτεκτονική στο περιθώριο, στήνοντας ένα σκηνικό για τη ζωή της πόλης, που η ταινία με ρευστότητα αιχμαλωτίζει;»¹.

Η διαλεκτική σχέση μεταξύ κινηματογράφου και πόλης, η αλληλεπίδραση κάμερας και αστικού τοπίου, είναι μια υπόθεση τόσο παλιά όσο η ιστορία του κινηματογραφικού μέσου. Η απεικόνιση πόλεων ή τμημάτων του πολεοδομικού ιστού, σε πλήρη αυτονομία ή ως πλαίσιο σκηνών, έχει μακρά παράδοση στην εξέλιξη των εικαστικών τεχνών, όπως, π.χ., η ζωγραφική², προλειαίνοντας το έδαφος για τη θριαμβευτική είσοδο της πόλης ως θέματος και θεάματος στη μεγάλη οθόνη του κινηματογράφου, ήδη από τη γέννησή του. Οι πρωτεργάτες του σινεμά, οι αδερφοί Lumière στη Γαλλία, δημιουργούν την αίσθηση της συνενοχής ανάμεσα στη ρύθμιση της λήψης και στην κίνηση της πόλης, καθώς οι πρώτες τους ταινίες αναπαριστούν «θραύσματα» πόλεων: «Το σχόλασμα στα εργοστάσια Lumière» στο Παρίσι, «Η είσοδος του τρένου στο σταθμό στη Λα Σιοτά», οι διαβάτες στα παρισινά βουλεβάρτα³. Η παγκόσμια κινηματογραφική παράδοση εμπεριέχει αναρίθμητα παραδείγματα από απεικονίσεις πόλεων στη μεγάλη οθόνη που, ανεξαρτήτως ύφους (ρεαλισμός, νεορεαλισμός, αλληγορία, φουτουρισμός), αποκαλύπτουν την αστική διάσταση του μέσου.

Η γέννηση του κινηματογράφου ανοίγει ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία της πόλης, καθώς οι κινηματογραφικές εικόνες της πόλης συναγωνίζονται σε δημοτικότητα τα εικονογραφημένα μέσα (λαϊκές εικόνες, καρτ ποστάλ, ημερολόγια, λαϊκά περιοδικά) και συμβάλλουν στη γνωριμία του μαζικού κοινού με το σύγχρονο αστικό κέντρο.

Ο κανόνας των παράλληλων διαδρομών κινηματογράφου και αστικοποίησης επιβεβαιώνεται και στην Ελλάδα, όπου η εθνική κινηματογραφία βρίσκεται σε ουσιαστική και μακρόχρονη επαφή με τον κεντρικό χώρο υποδοχής της, την πόλη, συμβάλλοντας κα-

1. Βλ. D. Hobgen. "Introduction". Στο: F. Penz & M. Thomas (επιμ.). *Cinema and Architecture*. Melies, Mallet-Stevens, Multimedia. London: BFI, 1997.

2. Βλ. Α. Κωτίδης. «Η νεοελληνική πόλη στη ζωγραφική. Μεταβολές του ορίζοντα προσδοκιών». Στο: Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού. *Η πόλη στους νεότερους χρόνους. Μεσογειακές και βαλκανικές όψεις (19^{ος}-20^{ος} αιώνας)*. Πρακτικά του Β' Διεθνούς Συνεδρίου (Αθήνα, 27-30 Νοεμβρίου 1997). Αθήνα, 2000, σ.σ. 335-350.

3. Βλ. J.L. Comolli. «Η κινηματογραφημένη πόλη: Το τέλος μιας ερωτικής ιστορίας» (απόδοση: Τ. Δημητρούλια). Παρίσι, 2000. <http://www.filmfestival.gr/tributes/1999-2000/megacities/>.

θοριστικά στη συγκρότηση και στη διάδοση μιας τυπικής εικονογραφίας για το αστικό κέντρο. Ο κινηματογράφος συνιστά, άλλωστε, «το κατεξοχήν μοντέρνο πεδίο»⁴, στο πλαίσιο του οποίου διαμορφώνονται τυπολογίες απεικόνισης του περιβάλλοντος χώρου και οργάνωσης του βλέμματος που επηρεάζουν τους τρόπους πρόσληψης οικείων και ανοίκειων χώρων από το ευρύ κοινό πολύ περισσότερο από ό,τι η φωτογραφία ή η ακαδημαϊκή ζωγραφική.

Η ενηλικίωση του ελληνικού κινηματογράφου εκτυλίσσεται ταυτόχρονα με την ανοικοδόμηση της μεταπολεμικής πόλης, ιδιαίτερα δε της Αθήνας, που αποκτά τα χαρακτηριστικά ενός εκσυγχρονισμένου αστικού κέντρου. Η περίοδος από το 1950 και μετά προδιαγράφει μια «παράλληλη πορεία της έντονης αστικοποίησης και της κατασκευής απεικονίσεων της στον ελληνικό κινηματογράφο»⁵, γεγονός που αποτελεί πρωτεύοντα συνειρμό στη διερεύνηση της σχέσης κινηματογράφου και πόλης. Η πρώτη περίοδος άνθισης του ελληνικού κινηματογράφου στη δεκαετία του '50 συμπίπτει με την ανοικοδόμηση της Αθήνας και με τη σταδιακή μεταμόρφωσή της σε σύγχρονη πρωτεύουσα. Η χρονική αυτή συγκυρία, σε συνδυασμό με ενδογενείς παράγοντες που επηρεάζουν την οργάνωση και λειτουργία της κινηματογραφικής παραγωγής, αποβαίνει καθοριστική για τη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας της ελληνικής ταινίας της εποχής. Για μία ολόκληρη δεκαετία η ιστορία της πόλης διασταυρώνεται με την ιστορία του κινηματογράφου και εδραιώνει έναν πλούσιο όσο και ιδεολογικά φορτισμένο διάλογο μεταξύ της ιστορικής και της κινηματογραφημένης πραγματικότητας. Ο διάλογος αυτός διακόπτεται απότομα τη δεκαετία του '60, όταν οι έντονοι ρυθμοί της ανοικοδόμησης απομακρύνουν το αστικό τοπίο της πόλης από τον κινηματογραφικό ορίζοντα, επιβάλλοντας τη στροφή του ενδιαφέροντος σε μια ειδικότερη —και χωρικά εστιασμένη— πλευρά της καθημερινότητας: Τη ζωή στο διαμέρισμα.

Ελληνικός κινηματογράφος και πόλη: Η γέννηση μιας διαλεκτικής σχέσης

Η τέχνη του κινηματογράφου αγγίζει από πολύ νωρίς το ελληνικό κοινό. Το σινεμά εντάσσεται στην καθημερινότητα των ελληνικών πόλεων ως οργανωμένη διασκέδαση και ως καταναλωτικό αγαθό ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου⁶. Τότε ξεκινά και η περιπέτεια για τη δημιουργία εθνικής κινηματογραφίας στην Ελλάδα, αφού τότε σημειώνονται οι πρώτες συστηματικές προσπάθειες παραγωγής ελληνικών ταινιών (βωβών και, αργότερα, ομιλουσών). Οι ελληνικές ταινίες του Μεσοπολέμου αμφιταλαντεύονται ανάμεσα σε δύο αντίθετους δραματικούς χώρους – στην πόλη και στην ύπαιθρο, προτάσσοντας αρχικά τη δεύτερη ως επικρατέστερη επιλογή. Ο λόγος είναι προφανής. Η προνομιακή θέση του

4. Βλ. Μ.Α. Στασινοπούλου. «Ο κινηματογράφος στον ελληνικό αστικό χώρο και η κινηματογραφική εικονογραφία της ελληνικής πόλης στο Μεσοπόλεμο». Στο: Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού. *Η πόλη στους νεότερους χρόνους. Μεσογειακές και βαλκανικές όψεις (19^{ος}-20^{ος} αιώνες)*. Πρακτικά του Β' Διεθνούς Συνεδρίου (Αθήνα, 27-30 Νοεμβρίου 1997). Αθήνα, 2000, σ. 353.

5. Βλ. Μ.Α. Στασινοπούλου. «Ο κινηματογράφος στον ελληνικό αστικό χώρο και η κινηματογραφική εικονογραφία της ελληνικής πόλης στο Μεσοπόλεμο». Ό.π., σ. 355.

6. Βλ. Μ.Α. Στασινοπούλου. «Ο κινηματογράφος στον ελληνικό αστικό χώρο και η κινηματογραφική εικονογραφία της ελληνικής πόλης στο Μεσοπόλεμο». Ό.π., σ. 354.

αγροτικού πολιτισμού στις κινηματογραφικές απεικονίσεις του Μεσοπολέμου υπαγορεύει την αυθεντικότητα του φυσικού τοπίου έναντι του αστικού, ενώ παραπέμπει στη γενικότερη προβληματική για την ελληνικότητα στην καλλιτεχνική έκφραση, που απασχολεί την ελληνική κοινωνία της εποχής. Παράλληλα, φανερώνει τη μεταφορά του ηθογραφικού ύφους στον κινηματογράφο, ο οποίος παίρνει τη σκυτάλη από τα δημοφιλή λογοτεχνικά και θεατρικά είδη που τον ενέπνευσαν και αξιοποιεί την ιδεολογική λειτουργία της ηθογραφίας προς όφελος του επιδιωκόμενου εθνικού οράματος⁷. Η εγχώρια κινηματογραφία ταυτίζεται για πολλά χρόνια με την προσαρμογή στον κινηματογράφο θεατρικών ειδών (όπως η φαρσοκωμωδία, το κωμειδύλλιο και το αγροτικό μελόδραμα που ανθίζουν στην εκρηκτικά αστικοποιούμενη Ελλάδα), τα οποία ο κινηματογράφος εικονοποιεί με θεατρικό τρόπο, επιδιώκοντας να κυριαρχήσει στη λαϊκή ψυχαγωγία και να υπερκεράσει ισχυρούς ακόμη «αντιπάλους», όπως ο Καραγκιόζης και τα θεατρικά μπουλούκια⁸.

Κατά συνέπεια, οι ελληνικές ταινίες του '30 αποφεύγουν την πόλη και στρέφονται στην ύπαιθρο, διαδίδοντας μια κινηματογραφική ελληνικότητα που ταυτίζεται με τα αγροτικά τοπία των ποιμενικών δραμάτων και των κωμειδυλλίων, τα οποία μονοπωλούν το ενδιαφέρον του κοινού. Η απεικόνιση της υπαίθρου υπογραμμίζει την άμεση εξάρτηση της μεσοπολεμικής κοινωνίας από τα παραδοσιακά ήθη του αγροτικού κόσμου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τάσης είναι η «Αστέρω» (1929) των αδερφών Γαζιάδη, μια από τις πρώτες επιτυχίες του ελληνικού κινηματογράφου. Η ταινία προσαρμόζει επιτυχημένα μια ξένη ιστορία σε ελληνικούς χώρους και θεάματα, ενώ τη διαποτίζει με λυρισμό, αλλά και ένα καθαρά ελληνικό χρώμα που παραπέμπει σε μια διαφορετική, ενδιαφέρουσα πλευρά της ζωής στην ελληνική ύπαιθρο⁹.

Ο *Κινηματογραφικός Αστήρ* επικροτεί τις χωρικές επιλογές των Ελλήνων παραγωγών ως αποτυπώσεις της ελληνικής φυσικής ομορφιάς¹⁰. Τόσο οι εθνικοπατριωτικές ταινίες που αντλούν τη θεματολογία τους από το έπος του 1821 («*Αι τελευταίοι ημέραι του Οδυσσέως Ανδρούτσου*, 1928, «*Το λάβαρον του '21*», 1928) όσο και τα δημοφιλή ληστρικά μυθιστορήματα («*Μαρία Πενταγίωτισσα*», 1929, «*Το λαγιαρνί*», 1930), τα ρομάντζα («*Μακριά απ' τον κόσμο*», 1930, «*Τα γαλάζια κεριά*», 1930) και οι ηθογραφίες («*Στέλλα Βιολάντη*», 1931, «*Κάιν και Άβελ*», 1931, «*Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας*», 1932, «*Ελληνική Ραψωδία*», 1932) που διασκευάζονται για τον κινηματογράφο, διαδραματίζονται σε ειδικά τοπία της υπαίθρου. Το πιο γνωστό παράδειγμα αποτελεί η ταινία «*Δάφνις και Χλόη*» (1931) του Ορέστη Λάσκου, που βασίζεται στο ομώνυμο βουκολικό ειδύλλιο του Λόγγου. Η ταινία γυρίζεται σε χαρακτηριστικά τοπία της ελληνικής υπαίθρου (Κοι-

7. Για τον ιδεολογικό ρόλο της ελληνικής ηθογραφίας βλ. Μ. Βίτσι. *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*. Αθήνα: Κέδρος, 1991, σ.σ. 74-75.

8. Βλ. Μ. Δημόπουλος. «Η μεγάλη περιπέτεια του ελληνικού κινηματογράφου». Στο: Μ. Ακτσόγλου & Α. Κυριακίδης (επιμ.). *Η ελληνική ματιά. Ένας αιώνας κινηματογράφου*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 1999, σ. 7.

9. Βλ. Ν. Φένεκ Μικελίδης. «Σύντομη ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. 1906-1966». Στο: Μ. Ακτσόγλου & Α. Κυριακίδης (επιμ.). *Η ελληνική ματιά. Ένας αιώνας κινηματογράφου*. Ό.π., σ. 12.

10. «Οι Έλληνες παραγωγοί, όταν παρουσιάζουν μια ταινία, φροντίζουν μονάχα πώς να πάρουν εξωτερικά εντυπωσιακά τοπία, βουνά, χωριά κλπ. Κι έτσι εκδράμουν ταχτικά με τα συνεργεία τους στις σχετικές γραφικές τοποθεσίες, στον Όλυμπο, στη Θεσσαλία, στην Πεντέλη, στα περικόρια της Αττικής κτλ.». Βλ. κείμενο του Λ. Φαντάζη στο περιοδικό *Κινηματογραφικός Αστήρ* (09.02.1930-23.02.1931). Αναφέρεται στο: Γ. Σολδάτος. *Συνοπτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως, 1995, σ. 21.

λάδα των Τεμπών, Λίμνη της Βουλιαγμένης) και σημειώνει τεράστια εμπορική επιτυχία.

Η κυριαρχία της υπαίθρου στα κινηματογραφικά τοπία ανατρέπεται πολύ σύντομα. Η ένταξη του κινηματογράφου στην κανονικότητα της καθημερινής ζωής στην πόλη και οι ραγδαίες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις του Β' Παγκοσμίου και του Εμφυλίου Πολέμου, αναδιαμορφώνουν τις χωρικές αναπαραστάσεις του ελληνικού κινηματογράφου, οι οποίες πλέον κατευθύνονται προς ένα νέο πλαίσιο δράσης, το αστικό κέντρο. Η αλλαγή προσανατολισμού είναι θεαματική στις ελληνικές ταινίες της δεκαετίας του '50, οι οποίες απομακρύνονται από τον αγροτικό κόσμο για να εστιάσουν το βλέμμα τους στην πόλη, ιδίως δε στην πρωτεύουσα. Η επιλογή αυτή απηχεί τις μεγάλες πολεοδομικές και κοινωνικές ανακατατάξεις της νεοελληνικής κοινωνίας της μεταπολεμικής περιόδου, η οποία γνωρίζει μια έντονη και βεβιασμένη αστικοποίηση. Η εσωτερική μετανάστευση, που προσλαμβάνει διαστάσεις μαζικής φυγής από την υπαίθρο, σε συνδυασμό με τις προσπάθειες εκβιομηχάνισης και ανασυγκρότησης της χώρας, δημιουργούν τις προϋποθέσεις για τον ολοκληρωτικό μετασχηματισμό της νεοελληνικής κοινωνίας από αγροτική σε αστική και θέτουν νέες προτεραιότητες στην ανάπτυξη μιας εθνικής πολιτιστικής ταυτότητας.

Με άξονα τη δυνατότητα ρεαλιστικής απεικόνισης μέσω του κινηματογράφου¹¹, η εγχώρια κινηματογραφία συνδιαλέγεται με την πολυδιάστατη αστική προβληματική της εποχής της. Οι ελληνικές ταινίες ενσωματώνουν επιρροές από διαφορετικά πολιτισμικά πεδία (αρχιτεκτονική, πολεοδομία, θέατρο, λογοτεχνία) και επιστρατεύουν τους κινηματογραφικούς κώδικες, προκειμένου να καταρτίσουν τη δική τους εικόνα για το χώρο, η οποία τροφοδοτεί το κοινωνικό φαντασιακό με νέα, μαζικά μεταδιδόμενα, χωροποιητικά μοντέλα. Όπως τονίζει ο S. Heath, ο κινηματογράφος είναι τελικά «μια εικόνα, η εικόνα μιας εικόνας (της πραγματικότητας), η αναπαραγωγή αναπαραστάσεων που ήδη υπάρχουν: με λίγα λόγια, μια αντανάκλαση»¹².

Η ξεχωριστή «εξουσία της όρασης» του κινηματογράφου¹³ που ταυτίζει το βλέμμα του θεατή με την οπτική γωνία της κάμερας, εγκαθιδρύει νέες σχέσεις στην αντίληψη της πραγματικότητας του χώρου. Η σπουδαιότητα των κινηματογραφικών κωδίκων στην αναδυόμενη οπτική κουλτούρα και η κεντρικότητα της εικόνας στην παραγωγή νοήματος προάγουν διαφορετικά μοντέλα οργάνωσης της χωρικής εμπειρίας, που στηρίζονται στην προτεραιότητα της θέασης. Το βλέμμα νομιμοποιείται ως αποδέκτης της επιθυμίας που εκφράζεται απέναντι στα προβαλλόμενα κοσμοείδωλα¹⁴ της κινηματογραφικής οθόνης. Ο κινηματογράφος γίνεται ένα παράθυρο στον κόσμο, «μια σειρά έτοιμων ονειροπολημάτων, φαντασίωση και ψυχολογική προβολή, φυγή και παντοδυναμία»¹⁵, που επιβάλλει την οπτικοποίηση της καθημερινότητας.

11. Πρόκειται για τη λεγόμενη «εντύπωση της πραγματικότητας» (reality effect). Βλ. ενδεικτικά A. Bazin. *Τι είναι ο κινηματογράφος. Τόμος II. Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*. Αθήνα: Αιγόκερως, 1989, σ.σ. 15-16· Γ. Πλειός. *Ο λόγος της εικόνας. Ιδεολογία και πολιτική*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2001, σ. 302· Γ. Αθανασάτου. «Ζητήματα αναπαράστασης στον κινηματογράφο». Στο: Ρ. Παναγιωτοπούλου, Π. Ρηγοπούλου, Μ. Ρήγου & Σ. Νοτάρης (επιμ.). *Η «κατασκευή» της πραγματικότητας και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης*. Ό.π., σ.σ. 376-377· N. Mirzoeff. "What is visual culture?". Στο: N. Mirzoeff (επιμ.). *Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998, σ.σ. 4-5· S. Lash. *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge, 1990, σ.σ. 186-187.

12. Βλ. S. Heath. *Questions of Cinema*. London: McMillan Press, 1981, σ. 4.

13. Για τα πρωτεία της όρασης στον κινηματογράφο βλ. Ε. Στάθη. *Θεωρίες του κινηματογράφου (1895-1927)*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2002, σ.σ. 146-158.

14. Για τη λειτουργία του βλέμματος ως επιθυμίας βλ. I. Rogoff. "Studying visual culture". Στο: N. Mirzoeff (επιμ.). *Visual Culture Reader*. Ό.π., σ.σ. 21-22.

15. Βλ. D. Bell. *Ο πολιτισμός της μεταβιομηχανικής Δύσης* (μετάφρ. Γ. Λυκιάρδopoulos). Αθήνα: Νεφέλη, 1999, σ. 100.

Η αληθοφανής αποτύπωση της πραγματικότητας μέσω της κινηματογραφικής γλώσσας αποτελεί μια μοναδική ευκαιρία για την αναπαράσταση σημαντικών χώρων του αστικού πλαισίου¹⁶, που μέχρι πρότινος παρέμεναν άγνωστοι και αθέατοι στο ευρύ κοινό. Έτσι, οι κινηματογραφικές εικόνες για τον αστικό χώρο που προτείνουν οι ελληνικές ταινίες καθιστούν ορατές και, άρα, άμεσα αναγνωρίσιμες στους θεατές τις νέες χωρικές επικράτειες που δημιουργεί ο εκσυγχρονισμός, ενώ ταυτόχρονα τους εξοικειώνουν με την καθημερινότητα της μεταπολεμικής πόλης.

Αν και συχνά παραγκωνίζονται από την εφήμερη λάμψη των ηθοποιών-αστέρων, οι κινηματογραφημένοι χώροι αποδεικνύονται εξαιρετικά πολύσημοι και λειτουργικοί. Ξεπερνούν τη στατικότητα του απλού σκηνογραφικού πλαισίου του θεάτρου και διεκδικούν πρωταγωνιστικό ρόλο στη δράση. Οι κινηματογραφικές μυθοπλασίες δίνουν προτεραιότητα στην οργάνωση του χώρου¹⁷ και γεννούν ένα παράλληλο χωρικό σύμπαν, πλούσιο σε συμβολισμούς, που αποτελεί την κινηματογραφική ανασύσταση του κόσμου της υλικής πραγματικότητας. Ο θεωρητικός κινηματογράφου L. Jacobs εξηγεί τη διαδικασία τονίζοντας ότι «ο φιλικός χώρος παραβιάζει τους νόμους του πραγματικού χώρου, με τον ίδιο τρόπο που ο κινηματογραφικός χρόνος παραβιάζει τον πραγματικό χρόνο και επιτρέπει στο σκηνοθέτη να διασπάσει τη χωρική πραγματικότητα και να την αναπλάσει, προκειμένου να εξυπηρετήσει το δικό του σκοπό»¹⁸. Στην περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου, σκοπός της κινηματογραφικής αναπαράστασης του χώρου είναι, όπως θα εξηγηθεί διεξοδικά στη συνέχεια, η συμβολική και ιδεολογική εδραίωση του αστικού ιδεώδους της νεωτερικότητας.

Από το αγροτικό στο αστικό πρότυπο

Η πόλη κυριαρχεί ως χωρική αναφορά στην πλειονότητα των ελληνικών ταινιών του δημοφιλούς κινηματογράφου της δεκαετίας του '50 και διαμορφώνει το δημόσιο βλέμμα της εγχώριας κινηματογραφίας. Οι ταινίες αποκαλύπτουν την κεντρικότητα του αστικού τοπίου στο προσκήνιο των πολιτικών και κοινωνικών συνθηκών της περιόδου. Η πόλη είναι ο χώρος που στεγάζει τη ζωή, τις ανησυχίες, τα όνειρα και τις ελπίδες των κινηματογραφικών ηρώων στις περισσότερες ελληνικές ταινίες, οι οποίες σκιαγραφούν την προσπάθεια αστικοποίησης της ελληνικής κοινωνίας και την υπαγωγή της στα δυτικά πρότυπα ανάπτυξης.

Στη δεκαετία του '50 η πόλη γίνεται υποδοχέας των μετεμφυλιακών κραδασμών που προκαλούν οι αναγκαστικές μετακινήσεις του πληθυσμού από την ύπαιθρο στα αστικά κέντρα, καθώς και των γεωγραφικών, κοινωνικών και οικονομικών ανακατατάξεων που συνεπάγεται η απότομη εκβιομηχάνιση της χώρας. Ο πληθυσμός της πόλης και, κατά κύριο λόγο, της Αθήνας διογκώνεται και

16. Βλ. Χ. Σωτηροπούλου. *Κινούμενα Τοπία. Κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2001, σ. 11.

17. Στον κινηματογράφο είναι κυρίως ο χώρος και όχι ο χρόνος αυτό που γίνεται άμεσα αντιληπτό. Βλ. Κ. Δοξιάδης. *Ιδεολογία και τηλεόραση. Για τη διασκευή ενός μυθιστορήματος*. Αθήνα: Πλέθρον, 1993, σ. 35.

18. Βλ. L. Jacobs. «Η απόδοση του χώρου και του χρόνου». Στο: L. Jacobs (επιμ.). *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου* (μετάφρ. Σ. Ρουμπή & Μ. Μωραϊτίτης). Αθήνα: Καθρέφτης, χ.χ.

19. Πρόκειται για «το νεοελληνικό φαινόμενο της Αθήνας [που] οδήγησε στη συγκρότηση κινηματογραφικής υποδομής αποκλειστικά στο λεκανοπέδιο της Αττικής (το μετέτρεψε δηλαδή στο Λ.Α. της Ελλάδας). Ό,τι είναι κινηματογράφος στην Ελλάδα, εργαστήρια, στούντιο, υποδομές, διανομή, βρίσκεται στην Αθήνα. Οι άλλες πόλεις εγγράφονται στο ελληνικό σινεμά, μονάχα όταν Αθηναίοι κινηματογραφικοί ήρωες αποφασίσουν να εκδράμουν, ή όταν ο προϋπολογισμός δεν φτάνει για Ρώμη ή Βενετία (προορισμοί-φετίχ του παλιού ελληνικού σινεμά)». Βλ. Π. Δεληολάνης. «Η τοπογραφία ενός ονείρου». Στο: Π. Δεληολάνης (επιμ.). *Κινηματογραφημένη Θεσσαλονίκη*. Θεσσαλονίκη: Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη '97», 1998, σ. 15.

20. Βλ. Π. Δελλαδέτσιμας. «Απόψεις, θεωρίες και πρακτικές σχεδιασμού του χώρου κατά την περίοδο της ανασυγκρότησης και της δεκαετίας του '50». Στο: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα. *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*. Τόμος Α'. Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα, 24-27 Νοεμβρίου 1993). Αθήνα, 1994, σ. 570.

21. Ο Ν. Κοτζιάς αναφέρει ότι «το ελληνικό κράτος δεν βρισκόταν σε αντιστοιχία με την υποδομή του ελληνικού οικονομικού-κοινωνικού σχηματισμού και ότι υπήρξε εξαιρετικά ογκώδες». Βλ. Ν. Κοτζιάς. «Η κοινωνία της συννενοχής: Κρατική νομιμότητα και νομιμοποίηση στη μεταπολεμική Ελλάδα». Στο: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα. *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*. Τόμος Β'. Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα, 24-27 Νοεμβρίου 1993). Αθήνα, 1994, σ. 131.

22. Η Γ. Αθανασάτου αναφέρεται στην ανάδειξη του δυνάμει αντιθετικού προς την κυρίαρχη συναίνεση χαρακτήρα της λαϊκής κουλτούρας και τη διαφοροποίηση του χαρακτήρα του λαϊκού πολιτισμού από εκείνον της μαζικής κουλτούρας». Βλ. Γ. Αθανασάτου. *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967)*. Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία. Αθήνα: FINATEC, 2001, σ. 42.

23. Η «κουλτούρα των από κάτω» είναι η ελληνική απόδοση του αγγλικού όρου "underdog culture". Βλ. Γ. Αθανασάτου. *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967)*. Ό.π., σ. 66.

24. Βλ. Γ. Αθανασάτου. *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967)*. Ό.π., σ. 73.

συμπεριλαμβάνει ένα ετερόκλητο πλήθος¹⁹, ανάμεσά τους και πρώην αγροτικούς πληθυσμούς που προσπαθούν να προσαρμοστούν στα νέα, αστικά πρότυπα ζωής. Η κυρίαρχη ιδεολογία της μεταπολεμικής νεωτερικότητας επιβάλλει την υιοθέτηση του αστικού τρόπου ζωής και τη μετατόπιση από την παραδοσιακή συλλογικότητα της αγροτικής κοινωνίας στον εκσυγχρονιστικό ατομικισμό της βιομηχανικής κοινωνίας, που προϋποθέτει νέες αξίες και συμπεριφορές. Ο αγροτικός πολιτισμός υποχωρεί απότομα και βεβιασμένα, δίνοντας τη θέση του στο νεωτερικό πολιτισμό του αστικού κέντρου.

Η καθαρά οικονομική διάσταση της αναπτυξιακής πολιτικής στο μεταπολεμικό ελληνικό κράτος²⁰ δεν αφήνει περιθώρια για την κοινωνική προετοιμασία του πληθυσμού στα νέα δεδομένα²¹. Οι εντάσεις και οι αντιθέσεις που δημιουργούνται συμπυκνώνονται στο ιδεολογικό δίπολο «παράδοση-νεωτερικότητα». Τα κυριαρχούμενα λαϊκά στρώματα, ελλείψει σαφούς ταξικού προσανατολισμού, αυτοαναγνωρίζονται στο λαϊκό πολιτισμό της παράδοσης²² και ακολουθούν το αγροτικό πρότυπο ζωής, προβάλλοντας έτσι την αντίθεσή τους στην επιβολή του σύγχρονου, μαζικού πολιτισμού.

Η ελληνική κοινωνία της μεταπολεμικής περιόδου χαρακτηρίζεται από έναν έντονο πολιτιστικό δυϊσμό, μια διαρκή αντιπαλότητα μεταξύ παραδοσιακής και νεωτερικής κουλτούρας. Από τη μια πλευρά, οι κυρίαρχες τάξεις υιοθετούν και προάγουν τα πολιτισμικά ήθη της ανεπτυγμένης Δύσης, ενώ από την άλλη τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα, προσκολλημένα σε μακραίωνες παραδόσεις, αντιμετωπίζουν σημαντικά προβλήματα ενσωμάτωσης στο νεωτερικό μοντέλο.

Ο αγώνας προσαρμογής των ευρύτερων λαϊκών στρωμάτων (εργάτες, αγρότες, μισθωτοί, παρίες της πόλης) αποτελεί θεμελιακό στοιχείο της λεγόμενης «κουλτούρας των από κάτω»²³. «Είναι οι καταπιεσμένοι, οι κυριαρχούμενοι σε αντιπαλότητα με τους "από πάνω", τις ανώτερες τάξεις, τους κυρίαρχους»²⁴. Οι πληθυσμοί αυτοί, καταπιεσμένοι από την ανέχεια και την έλλειψη ευκαιριών, συσσωρεύονται στα κέντρα και στις παρυφές των πόλεων, δημιουργώντας τους οικιστικούς πυρήνες απ' όπου εκκινεί η ριζοσπαστική αλλαγή του κοινωνικού ιστού της χώρας, που συντελείται με μεγαλύτερη ένταση στη δεκαετία του '60.

Τα κατώτερα λαϊκά στρώματα του αστικού κέντρου εγκαταλείπουν σταδιακά την αυτάρκεια των κλειστών, τοπικών κοινωνιών προκειμένου να ενσωματωθούν στην κατακερματισμένη κουλτούρα της πόλης, ενώ προσπαθούν να διατηρήσουν, έστω και τροποποιημένες, τις παραδοσιακές τους συνήθειες.

Η ιδεολογική διάσταση παράδοσης-νεωτερικότητας γίνεται ιδιαίτερα εμφανής κατά την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία, όταν

οι πολιτισμικές συγκρούσεις μεταξύ αγροτικού και αστικού κόσμου έχουν μόλις αρχίσει να συγκροτούν τα κυρίαρχα ζεύγη αντιθέσεων: Παλιό-καινούριο, οικείο-αλλότριο, ελληνικό-ξένο, αγροτικό-αστικό, χωριάτης-αστός, ύπαιθρος-πόλη. Ο ελληνικός δημοφιλής κινηματογράφος του '50 αποτυπώνει τις πολιτισμικές εντάσεις με συναινετική διάθεση, δίνοντας έμφαση στη μετάβαση από το αγροτικό στο αστικό πρότυπο. Η αλλαγή αυτή διατρέχει τη θεματολογία των ελληνικών ταινιών²⁵ η οποία αναπτύσσεται και τυποποιείται στη δεκαετία που ακολουθεί. Η δυναμική αντίθεση «ύπαιθρος-πόλη» καταλύεται σταδιακά υπέρ του δεύτερου πόλου του σχήματος, ο οποίος τείνει να επικρατήσει ως ενδεδειγμένη κοινωνική και χωρική επιλογή.

Οι ελληνικές ταινίες της δεκαετίας του '50 που αναφέρονται στον κόσμο της υπαίθρου κατέχουν μικρό κομμάτι του συνόλου της παραγωγής, που δεν ξεπερνά το 6%²⁶. Ο αγροτικός πολιτισμός περιθωριοποιείται κινηματογραφικά, μολονότι εξακολουθεί να έχει ισχυρές επιρροές στα ήθη και στις συμπεριφορές των λαϊκών στρωμάτων στα αστικά κέντρα. Ο Χ. Δερμεντζόπουλος αναφέρει ότι κατά τη δεκαετία του '50 παρατηρείται ένα δεύτερο κύμα ταινιών ορεινής περιπέτειας²⁷, το οποίο θα παραγάγει εβδομήντα περίπου ταινίες σε μια εικοσαετία (1950-1974), με αναπαραστάσεις που αφορούν αποκλειστικά στη ζωή σε αγροτικό περιβάλλον²⁸. Βέβαια, η πραγματική τους απήχηση στο μαζικό κοινό του κινηματογράφου είναι μεγαλύτερη²⁹, γεγονός που αποδεικνύει την επιβίωση των παραδοσιακών ηθών στη νεωτερίζουσα εγχώρια κινηματογραφία, ιδιαίτερα στη δεκαετία του '50. Η ορεινή περιπέτεια, όπως παλιότερα το ληστρικό λαϊκό μυθιστόρημα, είναι είδη με έντονη ελληνική ταυτότητα που παρουσιάζονται ως αντίδραση σε δυτικά πρότυπα και μοντέλα, αλλά και «ως αντίδραση στην ίδια την επιβολή της κυρίαρχης κουλτούρας και ιδεολογίας της εποχής»³⁰.

Εκτός από τις σαφείς ιδεολογικές τους προεκτάσεις στην εξέλιξη του διπόλου «παράδοση-νεωτερικότητα», οι ταινίες του αγροτικού κόσμου συνδέουν θεματικά τον ελληνικό κινηματογράφο με τους πολιτιστικούς προκατόχους του, δηλαδή το λαϊκό μυθιστόρημα και το θέατρο σκιών, που αναφέρονταν εκτεταμένα στη ζωή της υπαίθρου. Οι ταινίες αυτές αποτελούν τον κρίκο της λαϊκής πολιτιστικής παράδοσης, η οποία σταδιακά εγκαταλείπεται προς όφελος των νέων αστικών ειδών³¹ και ηθών που κυριαρχούν μεταπολεμικά στον ελληνικό δημοφιλή κινηματογράφο.

Πάντως, η πλειονότητα της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής απαξιώνει τον αγροτικό κόσμο ως παρωχημένη και αναχρονιστική επιλογή. Αντίθετα, προτάσσει ένα νέο, δυτικό μοντέλο ζωής που «καλλιεργεί τη θελκτική αυταπάτη ότι το πρότυπο αυτό είναι προσιτό στον καθένα»³². Υπονομεύοντας το εγχώριο πολιτισμικό πρότυπο, η ελληνική ταινία της εποχής καλλιεργεί την περι-

25. Βλ. Ε. Καψωμένος. «Η ελληνική ταινία στην τηλεόραση και τα πολιτισμικά της πρότυπα». *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*. Τεύχος 1. Φεβρουάριος 2002, σ. 22.

26. Τη δεκαετία του '50 τα δραματικά ειδύλλια και οι ταινίες ορεινής περιπέτειας είναι δεκαπέντε, ενώ την επόμενη δεκαετία σαράντα έξι. Βλ. Χ. Δερμεντζόπουλος. «Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο». *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*. Τεύχος 1. Φεβρουάριος 2002, σ. 96, υποσημείωση 17. Το ποσοστό των ταινιών αυτών επί του συνόλου της παραγωγής ανέρχεται σε 5,8% στη δεκαετία του '50 (15 στις 256 ταινίες) και 5% (46 στις 917 ταινίες) στη δεκαετία του '60.

27. Βλ. Χ. Δερμεντζόπουλος. «Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο». *Ο.π.*, σ. 82. Προβάλλοντας τα ήθη του αγροτικού πολιτισμού, οι ταινίες ορεινής περιπέτειας διαδραματίζουν κρίσιμο ρόλο στην κατασκευή της ελληνικότητας, διότι επαναδιαπραγματεύονται και, ουσιαστικά, εξωραίζουν το πρόσφατο αγροτικό παρελθόν της χώρας, το οποίο παρουσιάζουν ως ειδυλλιακό σκηνικό ζωής. Βλ. S. Kymionis. "The Genre of mountain film: The ideological parameters of its subgenres". *Journal of Modern Greek Studies*. Vol. 18. May 2000, σ.σ. 53-66.

28. Βλ. Χ. Δερμεντζόπουλος. «Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο». *Ο.π.*, σ. 83.

29. Παρά τον περιορισμένο τους αριθμό, αρκετές απ' αυτές τις ταινίες κατέχουν τις πρώτες θέσεις στις προτιμήσεις του κοινού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι τρεις κινηματογραφικές εκδοχές του γνωστού δραματικού ειδυλλίου «Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας», που κατέχει την 7^η, 8^η και 11^η θέση στους πίνακες εισιτηρίων Α' προβολής την περίοδο 1955-1956. Βλ. Γ. Σολδάτος. *Ελληνικός κινηματογράφος. Ένας αιώνας: 1900-1970. 1^{ος} Τόμος: 1900-1970*. Αθήνα: Κοχλίας, 2001, σ. 150.

30. Βλ. Χ. Δερμεντζόπουλος. «Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο». *Ο.π.*, σ. 90.

31. Είδη με κατεξοχήν αστικές αναφορές είναι, π.χ., το μελόδραμα και η αστυνομική ταινία.

32. Βλ. Ε. Καψωμένος. «Η ελληνική ταινία στην τηλεόραση και τα πολιτισμικά της πρότυπα». *Ο.π.*, σ. 22.

φρόνηση προς τις αξίες και τους κώδικες συμπεριφοράς των ελληνικών αγροτικών και αστικών λαϊκών στρωμάτων.

Το αστικό τοπίο της πόλης υποστασιοποιεί την κατεξοχήν χωρική έκφραση της νεωτερικότητας, γι' αυτό επιλέγεται ως φυσικό σκηνικό στις περισσότερες ελληνικές ταινίες που τυποποιούνται σε δύο κυρίαρχα είδη: τη φαρσοκωμωδία και το μελόδραμα³³. Η μετάβαση από το αγροτικό στο αστικό πρότυπο αποτυπώνεται ξεκάθαρα στην κινηματογραφημένη εικόνα της πόλης που, πέρα από την προφανή γεωγραφική και πολεοδομική της συνδιαλλαγή με την ιστορική πραγματικότητα, παρουσιάζει έντονα συμβολικό χαρακτήρα. Η Αθήνα των ταινιών της δεκαετίας του '50 είναι μια πόλη που βιάζεται να ξεχάσει το παρελθόν της για να συγκεντρωθεί στο νεωτερικό της μέλλον, που επιβάλλει η εκβιομηχάνιση της χώρας. Είναι μια πόλη που εκμοντερνίζεται, τόσο σε κτιριακό δυναμικό όσο και σε ήθη, που υπαγορεύουν διαφορετικούς ρυθμούς στην καθημερινότητα των πολιτών της.

Η αστικοποίηση, δύσκολη και επώδυνη για τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, είναι αναπόφευκτη και απροετοίμαστη. Η ανατροπή της προπολεμικής κατάστασης στο κοινωνικό πεδίο είναι πλήρης. Νέες ομάδες που επωφελούνται από την έκρυθμη κατάσταση της Γερμανικής Κατοχής και νομιμοποιούνται στο τέλος του Εμφυλίου, κατέχουν πλέον τις οικονομικές θέσεις-κλειδιά. Την ίδια στιγμή, οι κάτοικοι της επαρχίας υποχρεώνονται στην εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση που αποτελεί τη μοναδική λύση για να ξεπεράσουν την οικονομική τους καταστροφή³⁴.

Το αστικό ιδεώδες αναδεικνύεται σε κυρίαρχο ιδεολογικό μοτίβο που λειτουργεί καταλυτικά στην εξέλιξη του ελληνικού δημοφιλούς κινηματογράφου, διότι, σε τελική ανάλυση, αποτελεί τον ενιαίο κώδικα, επάνω στον οποίο ενορχηστρώνεται η μεταπολεμική ανάπτυξη του κινηματογράφου στην Ελλάδα. Όπως αναφέρει ο Ε. Καψωμένος, η παραγωγή ταινιών «*θεμελιώνεται από τη μια στη διακωμώδηση και απόρριψη του αγροτικού και του όποιου αστικολαϊκού πολιτισμικού μοντέλου κι από την άλλη στην προβολή του μεγαλοαστικού προτύπου ως βασικού κινήτρου και τελικού στόχου (όχι ανέφικτου, μα πραγματώσιμου) όλων των κοινωνικών στρωμάτων: Ο χωριάτης κινητοποιείται από το αστικό πρότυπο, ο εργάτης και ο μικροαστός από το μεγαλοαστικό πρότυπο*»³⁵. Ενδεικτική του αστικού προσανατολισμού των ελληνικών ταινιών είναι η εμμονή των κωμωδιών της περιόδου στη σάτιρα του χωριάτη μέσα στο αστικό περιβάλλον (π.χ., οι ταινίες του Κώστα Χατζηχρήστου) ή του λαϊκού φτωχοδιάβολου μέσα σε μεγαλοαστικό περιβάλλον.

Κατά συνέπεια, η επιλογή της πόλης δεν είναι συγκυριακή, αλλά εκφράζει τη σύγκλιση της ιδεολογίας του ελληνικού κινηματογράφου με το πρόταγμα της νεωτερικότητας, το οποίο προωθεί και επιβάλλει ο κρατικός μηχανισμός, μέσω της ταχύτατα αναδυό-

33. «Εκείνα τα μεταπολεμικά χρόνια, χρόνια του μελοδράματος και της κωμωδίας —τα δύο κατεξοχήν είδη του λαϊκού σινεμά— αποδεικνύονται τελικά και τα πιο ένδοξα πριν από τον ερχομό της τηλεόρασης». Βλ. Ν. Καρακίτσου-Dougé. «Το ελληνικό μελόδραμα: Η αισθητική της έκπληξης». *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*. Τεύχος 1. Φεβρουάριος 2002, σ. 37.

34. Βλ. Ε.Α. Δελβερούδη. «Θεματικά μοτίβα στις κωμωδίες του Γιώργου Τζαβέλλα». Στο: Μ. Ακτσόγλου (επιμ.). *Γιώργος Τζαβέλλας*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 1994, σ. 61.

35. Βλ. Ε. Καψωμένος. «Η ελληνική ταινία στην τηλεόραση και τα πολιτισμικά της πρότυπα». ό.π., σ. 21.

μενης νέας τάξης των μικροαστών. Ο κεντρικός στόχος του μετεμφυλιοπολεμικού κράτους για τη μικροαστικοποίηση όλων των κοινωνικών στρωμάτων λειτουργεί ως σχήμα αναφοράς και στον κινηματογράφο που, σε μια περίοδο ρευστότητας και γενικότερης υποχώρησης της ταξικότητας, υποθάλλει το κοινωνικό φαντασιακό³⁶, προάγοντας στις αναπαραστάσεις του την ενσωμάτωση και την προσαρμογή στο νεωτερικό, καταναλωτικό πρότυπο.

Ο πολλαπλασιασμός των ελληνικών ταινιών που στηρίζουν την αφήγησή τους σε αμιγώς αστικούς χώρους είναι ενδεικτικός της δυναμικής των νέων κοινωνικών δεδομένων. Διατρέχοντας την εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή της δεκαετίας του '50, στο πλαίσιο μιας ειδολογικής προσέγγισης, διαπιστώνει κανείς τη συντριπτική παρουσία των φαρσοκωμωδιών και των μελοδραμάτων που διαδραματίζονται στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον της πόλης³⁷.

Ο ελληνικός δημοφιλής κινηματογράφος της δεκαετίας του '50 παρακολουθεί με ενδιαφέρον το μετασχηματισμό της Αθήνας σε σύγχρονη πρωτεύουσα, αντλώντας την έμπνευσή του από το ετερόκλητο πλήθος των νέων κατοίκων της πόλης και τον αγώνα τους για κοινωνική ενσωμάτωση. Οι ελληνικές ταινίες ξεκινούν τις διαδρομές τους από την περιφέρεια της πόλης, απεικονίζοντας τις λαϊκές συνοικίες της Αθήνας και του Πειραιά, όπου επισυμβαίνουν καθοριστικές αλλαγές για την καθημερινότητα των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων στην Ελλάδα της ανασυγκρότησης και της αντιπαροχής. Ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει το βλέμμα του στην αθηναϊκή λαϊκή γειτονιά, η οποία αποτελεί το μεταβατικό πεδίο που οδηγεί τη μεταπολεμική νεοελληνική κοινωνία από τη δημόσια συλλογικότητα της γειτονιάς, στην εξατομικευμένη ιδιωτικότητα της κατοικίας. Παράλληλα, η γειτονιά συμπυκνώνει ποικίλους συμβολισμούς σχετικούς με αντιλήψεις, συμπεριφορές και ήθη της παραδοσιακής κοινωνίας που βαθμιαία υποχωρούν, παραχωρώντας τη θέση τους σε νέες κοινωνικές και χωρικές εκφράσεις.

Το εκσυγχρονισμένο πρόσωπο της πρωτεύουσας, που αντικατοπτρίζεται στην εντατική ανοικοδόμηση και στο οικιστικό μοντέλο της πολυκατοικίας και του αστικού διαμερίσματος είναι η διάδοχη κατάσταση, την οποία υποστηρίζει ιδεολογικά το σύνολο του λεγόμενου εμπορικού κινηματογράφου, ιδιαίτερα στη φάση της μαζικότερης ανάπτυξής του κατά τη δεκαετία του '60. Η ταχεία μετάβαση από το αγροτικό στο αστικό μοντέλο ζωής αποδεικνύεται μια επίπονη και αποσπασματική διαδικασία για τη μεταπολεμική Ελλάδα, πλούσια σε εμπόδια και εγγενείς αντιθέσεις. Η εγχώρια κινηματογραφία, στο πλαίσιο της μυθοπλασίας αλλά και του ψυχαγωγικού της ρόλου, αποπειράται να αμβλύνει τις εντάσεις των αγροτικών και αστικών λαϊκών στρωμάτων και να διευκολύνει την πολιτισμική αφομοίωση και τη συναίνεσή τους στα επιβεβλημένα νεωτερικά πρότυπα.

36. Για τις ιδεολογικές επιδράσεις της μετεμφυλιακής νεωτερικότητας βλ. Α.Α. Κύρτσος. «Πολιτισμικές και ιδεολογικές εκφράσεις της μετεμφυλιακής νεωτερικότητας». Ό.π., σ.σ. 404-405. Βλ. επίσης και Κ. Τσουκαλάς. *Κράτος, κοινωνία, εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1987, σ.σ. 29-34.

37. Σε σύνολο 256 ταινιών κατά τη δεκαετία 1950-1960, μόνο δεκαπέντε παραγωγές ανήκουν στο είδος της ορεινής περιπέτειας που αναφέρεται στον κόσμο της υπαίθρου. Για τις ταινίες ορεινής περιπέτειας, βλ. Χ. Δερμεντζόπουλος. «Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο». Ό.π., σ. 96, υποσημείωση 17.

Η πόλη γίνεται σημείο συνάντησης παραδοσιακών ηθών και σύγχρονων αντιλήψεων που άλλοτε συγκρούονται και άλλοτε συγχωνεύονται, συγκροτώντας την αμφίσημη ιδεολογία του ελληνικού δημοφιλούς κινηματογράφου. Οι ελληνικές ταινίες, μολονότι επιδιώκουν την ευθυγράμμιση με το επίσημο πρόταγμα της νεωτερικότητας και της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας, επιτρέπουν ταυτόχρονα τη διείδυση στοιχείων της παράδοσης στη μορφή και στο περιεχόμενό τους.

Η χωρική διάσταση των αναπαραστάσεων αυτής της συνύπαρξης, καθώς και οι ιδεολογικές εκφάνσεις της «αντιθετικής συναίνεσης»³⁸ των ελληνικών ταινιών της δεκαετίας του '50, είναι ο κύριος στόχος των κεφαλαίων που ακολουθούν.

38. Η Γ. Αθανασάτου, αναφερόμενη στην ιδεολογική λειτουργία των ελληνικών ταινιών του '50, χρησιμοποιεί τον όρο «αντιθετική συναίνεση», προκειμένου να περιγράψει τη δημιουργική αντιπαράθεση της κυρίαρχης ιδεολογίας με την ιδεολογία «των από κάτω», όπως εκφράζεται στις ταινίες της εποχής. Βλ. Γ. Αθανασάτου. *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967)*. Ό.π., κεφάλαιο 7^ο, σ.σ. 335-337.