

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ: ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ
ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ 1950 ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ 1960.

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΒΕΝΤΕΤΑΣ



ΓΕΩΡΓΙΑ ΜΟΥΤΖΟΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

A.M.: 4115M033

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΜΑΡΙΑ ΠΑΡΑΔΕΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΜΕΛΗ: ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΚΑΡΠΕΛΟΣ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΕΥΤΥΧΙΑ ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΑΘΗΝΑ, 2016 - 2017

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

«Ξέκάνε τον εσύ γιατί θα σε ξεκάνει ευτούνος. Έτσι είναι η βεντέτα ρε όρνιο».

Από την ταινία *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες* (1960).

Η συγκεκριμένη φράση από την εν λόγω ταινία, συνοψίζει όλη τη φιλοσοφία του αντεκδικητικού φόνου, την ιστορία πίσω από την οποία βρίσκεται η βεντέτα. Η βεντέτα εξακολουθεί να υφίσταται ως φαινόμενο σε κλειστές κοινωνίες ακόμα και σήμερα, που ο νόμος επιβάλλει τις ανάλογες ποινές σε ανθρωποκτονίες. Οι κοινωνίες αυτές έχουν μελετηθεί από τους ερευνητές και έχουν καταγραφεί τα βασικά στοιχεία του σύνθετου αυτού φαινομένου και της νοοτροπίας γύρω από αυτό. Η ύπαρξή της δε θα μπορούσε να μην επηρεάσει και την τέχνη. Ο ελληνικός κινηματογράφος εμπνεύστηκε στη βάση πραγματικών περιστατικών βεντέτας και αναπαρήγαγε στις ταινίες του ονομαζόμενου παλιού ελληνικού κινηματογράφου την ατμόσφαιρα, τις αντιδράσεις και τις αντιλήψεις που κυριαρχούν για τη βεντέτα και τη διαιώνισή της.

Η ανάλυση ταινιών που η πλοκή τους αναφέρεται στην ελληνική βεντέτα αποτελεί το αντικείμενο εξέτασης της παρούσας εργασίας. Τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν το φαινόμενο και εμφανίζονται μπροστά στην οθόνη, γνωρίζουν στον θεατή όλες τις πτυχές της βεντέτας και οδηγούν στην προσπάθεια αντιμετώπισης και εξάλειψης τέτοιου είδους περιστατικών που το μόνο που ευαγγελίζονται είναι την διαιώνιση βίαιων αιματηρών γεγονότων. Με κάθε ταινία, όπως θα φανεί στη συνέχεια, επιδιώκεται αφενός η δημιουργία της αποστροφής για τα όσα συμβαίνουν σε όσους επιθυμούν να συνεχίσουν μια βεντέτα αντί να προχωρήσουν στον τερματισμό της και αφετέρου η δημιουργία της εικόνας αγαλλίασης σε όσους τελικά επιτυγχάνουν παρά τις αντιξοότητες να συμφιλιωθούν.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	4
1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
2. ΜΕΘΟΔΟΣ	8
3. Η ΒΕΝΤΕΤΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ.....	11
4. Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ ΣΤΙΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1950 ΚΑΙ 1960	20
5. ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΒΕΝΤΕΤΑΣ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ	27
6. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ	29
6.1. ΝΕΚΡΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑ (1951)	29
6.1.1. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ.....	29
6.1.2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕΚΑΝΣ	33
6.2. ΜΑΚΡΥΚΩΣΤΑΙΟΙ ΚΑΙ ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΗΔΕΣ (1960)	50
6.2.1. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ.....	50
6.2.2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕΚΑΝΣ	52
6.3. Η ΝΕΡΑΪΔΑ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΛΙΚΑΡΙ (1969)	63
6.3.1. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ.....	63
6.3.2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕΚΑΝΣ	65
7. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ.....	80
8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	83
9. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	86
10. ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	89

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: Αφίσα της ταινίας Νεκρή Πολιτεία.....	31
Εικόνα 2: Νεκρή Πολιτεία.....	34
Εικόνα 3: Νεκρή Πολιτεία.....	34
Εικόνα 4: Νεκρή Πολιτεία.....	35
Εικόνα 5: Νεκρή Πολιτεία.....	36
Εικόνα 6: Νεκρή Πολιτεία.....	37
Εικόνα 7: Νεκρή Πολιτεία.....	39
Εικόνα 8: Νεκρή Πολιτεία.....	40
Εικόνα 9: Νεκρή Πολιτεία.....	41
Εικόνα 10: Νεκρή Πολιτεία.....	42
Εικόνα 11: Νεκρή Πολιτεία.....	44
Εικόνα 12: Νεκρή Πολιτεία.....	44
Εικόνα 13: Νεκρή Πολιτεία.....	45
Εικόνα 14: Νεκρή Πολιτεία.....	46
Εικόνα 15: Νεκρή Πολιτεία.....	47
Εικόνα 16: Νεκρή Πολιτεία.....	48
Εικόνα 17: Νεκρή Πολιτεία.....	49
Εικόνα 18: Νεκρή Πολιτεία.....	50
Εικόνα 19: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες.....	53
Εικόνα 20: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες.....	54
Εικόνα 21: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες.....	55
Εικόνα 22: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες.....	56
Εικόνα 23: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες.....	56
Εικόνα 24: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες.....	57
Εικόνα 25: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες.....	58
Εικόνα 26: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες.....	59
Εικόνα 27: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες.....	60
Εικόνα 28: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες.....	61
Εικόνα 29: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες.....	62
Εικόνα 30: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες.....	62
Εικόνα 31: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες.....	63
Εικόνα 32: Η νεράιδα και το παλικάρι	66
Εικόνα 33: Η νεράιδα και το παλικάρι	67
Εικόνα 34: Η νεράιδα και το παλικάρι	67
Εικόνα 35: Η νεράιδα και το παλικάρι	68
Εικόνα 36: Η νεράιδα και το παλικάρι	68
Εικόνα 37: Η νεράιδα και το παλικάρι	69
Εικόνα 38: Η νεράιδα και το παλικάρι	70
Εικόνα 39: Η νεράιδα και το παλικάρι	71
Εικόνα 40: Η νεράιδα και το παλικάρι	71

Εικόνα 41: Η νεράιδα και το παλικάρι	72
Εικόνα 42: Η νεράιδα και το παλικάρι	72
Εικόνα 43: Η νεράιδα και το παλικάρι	73
Εικόνα 44: Η νεράιδα και το παλικάρι	74
Εικόνα 45: Η νεράιδα και το παλικάρι	75
Εικόνα 46: Η νεράιδα και το παλικάρι	76
Εικόνα 47: Η νεράιδα και το παλικάρι	77
Εικόνα 48: Η νεράιδα και το παλικάρι	78
Εικόνα 49: Η νεράιδα και το παλικάρι	79
Εικόνα 50: Η νεράιδα και το παλικάρι	79

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εργασία αυτή δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να γνωρίσει ορισμένα στοιχεία αναφορικά με τον άγραφο νόμο της βεντέτας, τον φόνο που τελείται με κίνητρο την εκδίκηση για έναν άλλο φόνο και το πώς αυτή η πτυχή της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας αποτυπώνεται κινηματογραφικά, μέσα από την ανάλυση τριών ταινιών που έχουν ως θεματικό άξονα δράσης το εν λόγω φαινόμενο.

Αρχικά παρατίθενται ορισμένα στοιχεία σχετικά με τη βεντέτα. Αντικείμενο του πρώτου κεφαλαίου αποτελεί το πώς ορίζεται το φαινόμενο, πότε πρωτοεμφανίστηκε και ποια είναι εκείνα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, τα οποία διακρίνουν τη βεντέτα από άλλες μορφές βίαιων επιτελέσεων. Καταγράφονται ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, τα οποία έχουν εντοπίσει οι ερευνητές για τις βεντέτες σε τοπικές κοινωνίες, όπως στη Μάνη και στην Κρήτη. Στη συνέχεια παρουσιάζεται η διαφωνία των ερευνητών, αναφορικά με τη δυνατότητα τερματισμού ή μη της βεντέτας, ενώ εξετάζεται και η εκδίκηση ορισμένων περιπτώσεων φόνων που οφείλονταν σε βεντέτες από τα δικαστήρια.

Στο δεύτερο κεφάλαιο απεικονίζεται η πορεία της Φίνος Φιλμ από την ίδρυσή της με παράλληλη επισκόπηση των τεκταινομένων στην ελληνική κινηματογραφία μέχρι τη δεκαετία του 1960 που εξετάζεται στην παρούσα εργασία. Αρχικά καταγράφονται οι διακριτές περίοδοι στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, σε μια προσπάθεια δημιουργίας ενός οδηγού κατανόησής του και εν συνεχεία γίνεται αναφορά στα βήματα εδραίωσης της εταιρείας παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών του Φιλοποίμενα Φίνου, με ιδιαίτερη έμφαση και εξέταση της δεκαετίας του 1950 και της δεκαετίας του 1960, όπου η εταιρεία σημειώνει άνοδο και δημιουργεί τις περισσότερες ταινίες της.

Στο επόμενο κεφάλαιο η ανάλυση εστιάζεται στο πώς αποτυπώνονται στις ταινίες των δεκαετιών 1950 και 1960 τα χαρακτηριστικά της βεντέτας που εμφανίζεται στις ελληνικές τοπικές κοινωνίες. Από τις ταινίες αυτές, επιλέχθηκαν προς

κινηματογραφική ανάλυση τρεις της Φίνος Φιλμ. Πρόκειται για τις ταινίες: *Νεκρή Πολιτεία* του 1951, *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες* του 1960 και *Η νεράιδα και το παλικάρι* του 1969. Η πρώτη ταινία εστιάζει στη δραματική διάσταση του βίαιου αυτού φαινομένου της ελληνικής κοινωνίας, ενώ οι δύο επόμενες διακωμωδούν τις καταστάσεις αυτές, σε μια προσπάθεια να ξεπεραστεί η συγκεκριμένη νοοτροπία, είτε μέσω της φιλίας και αλληλοεκτίμησης των «αντίπαλων» πρωταγωνιστών στην πρώτη, είτε μέσω του έρωτα μεταξύ των πρωταγωνιστών στη δεύτερη.

Στο τέλος της εργασίας καταγράφονται τα αποτελέσματα που προκύπτουν από την κινηματογραφική ανάλυση των τριών ταινιών, η σύγκριση μεταξύ τους, καθώς και με τα στοιχεία που καταγράφονται στο θεωρητικό πλαίσιο σχετικά με τον αντεκδικητικό φόνο. Οι ταινίες βρίθουν κοινών στοιχείων με αυτά που εντοπίζονται στις έρευνες των πραγματικών περιστατικών από τους μελετητές, κατόπιν της επιτόπιας έρευνάς τους σε τοπικές κοινωνίες, όπου επιβιώνει μέχρι σήμερα το βίαιο αυτό φαινόμενο.

Η προηγηθείσα ανάλυση βασίζεται κυρίως στη μελέτη της διατιθέμενης ελληνικής και ξένης βιβλιογραφίας για τη βεντέτα και την ανάπτυξή της, όχι μόνο στην ελληνική κοινωνία, αλλά και σε κοινωνίες γύρω από τη Μεσόγειο. Η καταγραφή εν συνεχεία της ιστορικής διαδρομής του ελληνικού κινηματογράφου και της ανόδου της εταιρείας παραγωγής του Φιλοποίμενα Φίνου, βασίζεται στις έρευνες των βιβλίων Ελλήνων συγγραφέων και ερευνητών, δημοσιευμάτων της εποχής, καθώς και πληροφοριών που αντλήθηκαν από την ηλεκτρονική ιστοσελίδα της Φίνος Φιλμ, η οποία διαθέτει επαρκές υλικό τόσο για τα δεδομένα της εταιρείας, όσο και για κάθε ταινία ξεχωριστά. Ακολούθως η κινηματογραφική ανάλυση στηρίχτηκε στην συστηματική παρακολούθηση των ταινιών, στην μελέτη σχετικού δημοσιευμένου υλικού και στις κριτικές τους.

2. ΜΕΘΟΔΟΣ

Η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε για την υλοποίηση της παρούσας εργασίας, είναι αρχικά η καταγραφή της θεωρίας που στηρίχτηκε στη διαθέσιμη βιβλιογραφική έρευνα και στη συνέχεια η ανάλυση και σύγκριση των ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου που έχουν ως κύριο θεματικό τους άξονα τον αντεκδικητικό φόνο, τον άγραφο νόμο της βεντέτας στην ελληνική κοινωνία. Το θέμα της εργασίας επιλέχθηκε κυρίως λόγω προσωπικού ενδιαφέροντος για την ανάλυση των ταινιών του λεγόμενου παλιού ελληνικού κινηματογράφου που παρουσιάζουν πλευρές της ελληνικής κοινωνίας που δεν είχαν έως τώρα ερευνηθεί.

Η βάση της ανάλυσης είναι το θεωρητικό πλαίσιο που μελετά τον νόμο της βεντέτας στις τοπικές κοινωνίες, την έναρξη και την κατάληξή του. Η κύρια προβληματική που εξετάζεται είναι αυτή που έχουν καταγράψει κατά καιρούς οι ερευνητές, κατόπιν πολύχρονης επιτόπιας έρευνας που έχουν πραγματοποιήσει σε κοινωνίες όπου ανθεί το φαινόμενο της βεντέτας, είτε στον ελληνικό χώρο, είτε σε άλλες περιοχές. Την καταγραφή των βασικών κοινών στοιχείων που εντοπίζονται στις περιπτώσεις βεντέτας και επιτρέπουν τον διαχωρισμό της από άλλα αιματηρά είδη εχθροπραξιών, ακολουθεί η σύγκριση παρόντος και παρελθόντος, αναφορικά με την εμφάνισή της και την τυχόν διαιώνισή της στις μέρες μας. Το φαινόμενο της βεντέτας εξετάζεται πολύπλευρα και σε όλες του τις εκφάνσεις, προκειμένου να δοθεί μια σαφής εικόνα στον αναγνώστη για τον άξονα αναφοράς της εργασίας. Η εξαντλητική παρουσίαση των στοιχείων της βεντέτας, των τρόπων επίλυσης και των αντιλήψεων που την κρατάνε ακόμα ζωντανή σε ορισμένες περιοχές, οριοθετεί το πλαίσιο για την ανάλυση που θα ακολουθήσει.

Η καταγραφή των θεωρητικών απόψεων για τη βεντέτα στηρίζεται κυρίως στη μελέτη των βιβλίων του Jacob Black - Michaud, του Δημήτρη Α. Ξυριτάκη για την βεντέτα στην Κρήτη και του Christopher Boehm. Εξαιρετικά χρήσιμη, ωστόσο, υπήρξε και η μελέτη της διδακτορικής διατριβής του Αριστείδη Τσαντηρόπουλου, ο οποίος έζησε για ένα ικανό χρονικό διάστημα στις περιοχές της Κρήτης που εντοπίζεται το φαινόμενο και συνέλεξε πολύτιμα στοιχεία, τόσο για τα αίτια

εμφάνισης μιας βεντέτας, όσο και για τους τρόπους και τις προσπάθειες κατευνασμού και συμφιλίωσης των δύο πλευρών. Το κεφάλαιο του Peter S. Allen στο βιβλίο των Ε. Παπαταξιάρχη και Θ. Παραδέλλη υπήρξε διαφωτιστικό ως προς την καταγραφή των ορισμών της βεντέτας, τη συνοπτική καταγραφή των βασικών της χαρακτηριστικών, καθώς και της εξέτασης του ζητήματος, στο οποίο στρέφονται κατά κύριο λόγο οι ερευνητές, περί τερματισμού ή διαιώνισής της.

Στη συνέχεια, στο επόμενο κεφάλαιο, έγινε προσπάθεια παρουσίασης της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας, στην οποία γεννήθηκε ο ελληνικός κινηματογράφος και άνθισε, ιδιαίτερα στις δεκαετίες που εξετάζονται στην παρούσα εργασία. Η δεκαετία του 1950 και η δεκαετία του 1960 αποτελούν τις περισσότερο παραγωγικές δεκαετίες για τον ελληνικό κινηματογράφο, κυρίως από άποψη ποσότητας των ταινιών που παρήχθησαν, αλλά και από άποψη σημαντικής τεχνολογικής προόδου που σημειώθηκε τότε. Η επιλογή των συγκεκριμένων δεκαετιών για εξέταση έγινε για τον λόγο ότι τότε ο κινηματογράφος βρισκόταν στην ακμή του, ενώ μια δεκαετία αργότερα παρατηρείται η παρακμή του.

Μετά από την επιλογή της εποχής, η οποία εξετάζεται από πλευράς κινηματογράφου, επιλέχθηκε και η εταιρεία παραγωγής, η Φίνος Φιλμ, η οποία αποτελούσε μία από τις μεγαλύτερες εταιρείες παραγωγής ελληνικών ταινιών από την ίδρυσή της, το 1943, μέχρι το θάνατο του ιδιοκτήτη της, το 1977 και ήταν μία από τις μεγαλύτερες του κλάδου στο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου. Με την επιλογή των ταινιών από τη συγκεκριμένη εταιρεία παραγωγής συγκεκριμενοποιείται και το αντικείμενο της έρευνας, που προσπαθεί να συνδυάσει το θεωρητικό πλαίσιο της βεντέτας με την εμφάνισή της στις ταινίες του Φίνου.

Μετά από εκτεταμένη αναζήτηση στον κατάλογο ταινιών της Φίνος Φιλμ, που βρίσκεται στην ηλεκτρονική ιστοσελίδα της εταιρείας για ευκολότερη πρόσβαση, καθώς και μέσα από την αναζήτηση της ψηφιακής συλλογής της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, μελετήθηκαν τρεις συνολικά ταινίες της εν λόγω εταιρείας, οι οποίες πραγματεύονται το θέμα της βεντέτας, η καθεμία με τον δικό της τρόπο. Εμπνεόμενοι οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι από τις ιστορίες των κλειστών

κοινωνιών βασίζουν το σενάριό τους στην δική τους αφήγηση και απεικόνιση των τραγικών αυτών επιτελέσεων. Σημειώνεται ότι για τις δεκαετίες που εξετάζονται, αλλά και μεταγενέστερα εντοπίστηκαν και άλλες ταινίες, από διαφορετικές εταιρείες παραγωγής που πραγματεύονται το φαινόμενο του αντεκδικητικού φόνου. Ωστόσο, η εύρεση των παλαιότερων από αυτές, όπως η *Λύκαινα* από τη σκηνοθέτρια Μαρία Πλυτά, σε παραγωγή άλλης εταιρείας, της Ανζερβός, δεν κατέστη εφικτή, με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατή η κινηματογραφική της ανάλυση και έτσι το δείγμα περιορίστηκε στις ταινίες της εταιρείας του Φιλοποίμενα Φίνου.

Η παρουσίαση της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου από την εμφάνισή του μέχρι τη δεκαετία του 1960, στηρίχτηκε στη μελέτη των βιβλίων και άρθρων της Ελίζας – Άννας Δελβερούδη, της Λυδίας Παπαδημητρίου, της Μαρίας Στασινοπούλου και του Γιάννη Σολδάτου, αλλά και σε κείμενα του Χρήστου Δερμεντζόπουλου και κριτικών της εποχής. Εξαιρετικά σημαντικά στοιχεία αντλήθηκαν και από τις διδακτορικές διατριβές των Ιωάννας Αθανασάτου και Κωνσταντίνου Δεληγιαννίδη, ενώ βοήθησε και η αναζήτηση πληροφοριών από την ιστοσελίδα της εταιρείας της Φίνος Φιλμ και της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, όπως ήδη αναφέρθηκε.

Οι τρεις ταινίες που επιλέχθηκαν, μελετήθηκαν τόσο από κινηματογραφική, όσο και από κοινωνιολογική άποψη, στη βάση πάντα της θεωρίας για τη βεντέτα. Συγκεκριμένα μελετήθηκαν με τη σειρά τα γενικά χαρακτηριστικά κάθε ταινίας, καταγράφηκαν οι συντελεστές, τα στοιχεία της σκηνοθεσίας, η ανάλυση του τίτλου τους, του είδους στο οποίο ανήκουν, η αφήγηση που είχαν στο κοινό της εποχής και οι κριτικές που δέχτηκαν ή συνεχίζουν να δέχονται. Μελετήθηκαν οι χώροι της αφήγησης των γεγονότων, τα μοτίβα που εμφανίζονται άπαξ ή επαναλαμβάνονται, οι συμπεριφορές των ηρώων και η κατάληξη αναφορικά με την βεντέτα, όπως την παρουσιάζουν οι σκηνοθέτες των ταινιών στις ιστορίες που δημιούργησαν.

Οι ταινίες υπήρξαν δημοφιλείς στο ελληνικό κοινό την εποχή που προβλήθηκαν και αυτό γίνεται φανερό και από τον αριθμό των εισιτηρίων τους στην πρώτη τους

προβολή, πληροφορία που αντλήθηκε από τα ντοκουμέντα για τον ελληνικό κινηματογράφο που έχει συλλέξει για την εν λόγω εποχή ο Σολδάτος στο σχετικό του βιβλίο και καταγράφονται στη συνέχεια. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη ταινία που αναλύεται, η *Νεκρή Πολιτεία*, είχε λάβει μέρος και στο Φεστιβάλ των Καννών, η δεύτερη ταινία, *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*, είχε γνωρίσει επιτυχία και στο θέατρο πριν γυριστεί για τον κινηματογράφο και η τρίτη ταινία, *Η νεράιδα και το παλικάρι*, είχε κάνει ρεκόρ εισιτηρίων ήδη από την πρώτη της προβολή στις αίθουσες. Η δημοφιλία των ταινιών ίσως δείχνει και τη δημοφιλία που είχε το θέμα που πραγματεύονται και αποτυπώνουν στο σενάριό τους οι δημιουργοί.

Η ανάλυση των σεκάνς όπου εμφανίζονται με κάθε πιθανό τρόπο τα αίτια, τα αποτελέσματα, οι αντιλήψεις, οι συμπεριφορές και οι αναφορές σχετικά με το φαινόμενο της βεντέτας σχολιάζονται σε βάθος σε κοινωνιολογικό και κινηματογραφικό επίπεδο και συγκρίνονται με τις απόψεις της θεωρίας. Στα αποτελέσματα καταγράφονται λεπτομερώς όλες οι ομοιότητες και διαφορές που προκύπτουν μέσα από την σύγκριση των ταινιών μεταξύ τους και με τη θεωρητική βάση, προκειμένου να οδηγηθεί η έρευνα στα συμπεράσματα για το πώς λειτουργεί η απεικόνιση του φαινομένου για την κοινωνία και πώς παράλληλα διαμορφώνεται η σύνθεση κάθε ταινίας από αυτήν.

3. Η ΒΕΝΤΕΤΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Η λέξη βεντέτα προέρχεται από το ιταλικό ρήμα *vendico*, σύμφωνα με τον Ξυριτάκη που μεταφράζεται στα ελληνικά ως εκδικούμαι (Ξυριτάκης 2011: 11). Πρόκειται για το γνωστό εθιμικό δίκαιο της υποχρέωσης για εκδίκηση που διακατέχει κάποιον, εξαιτίας μιας αδικίας που συνέβη ή θεωρεί ότι συνέβη στο οικογενειακό ή συγγενικό του περιβάλλον. Στην Κρήτη μάλιστα το εν λόγω φαινόμενο ονομάζεται και οικογενειακά, οριοθετώντας ακριβέστερα το περιεχόμενο της εκδίκησης ως ενέργειας ή υπόθεσης αυστηρά οικογενειακής, αλλά και ως συμπεριφοράς που επιβάλλεται από το χρέος προστασίας της οικογενειακής τιμής (Ξυριτάκης 2011: 11). Στην κρητική λογοτεχνία, όπως για παράδειγμα στον *Ερωτόκριτο* του

Βιντσέντζου Κορνάρου, αναφέρεται και με την ονομασία γδικιωμός (Ξυριτάκης 2011: 11). Διαφορετικά αποδίδεται ως η δικαιοσύνη της Ανταπόδοσης ή Ταυτοπάθειας ή του Αντιπεπονθότος, χρησιμοποιώντας με αυτό τον τρόπο όλα τα συνώνυμα για το φαινόμενο που υπάρχουν στη σχετική νομική ορολογία (Ξυριτάκης 2011: 12).

Ο Ε. L. Peters ορίζει τη βεντέτα ως «μια κατάσταση δριμείας και παρατεταμένης εχθρότητας, ιδιαίτερα ανάμεσα σε δύο οικογένειες, φυλές ή άτομα, η οποία χαρακτηρίζεται από δολοφονικές επιθέσεις, ως αντεκδίκηση για κάποια παλαιότερη προσβολή ή αδικία» (Allen 1993: 135 - 136). Ο Ξυριτάκης επίσης αναφέρει (Ξυριτάκης 2011: 12) ότι πρόκειται για τον φόνο που τελείται με κίνητρο την εκδίκηση για έναν άλλο φόνο και υποστηρίζει πώς αυτή η πρακτική απονομής δικαιοσύνης, με τον τρόπο της αυτοδικίας, προέρχεται από πολύ παλιά, «χάνεται στα βάθη του χρόνου και ανιχνεύεται σε όλες σχεδόν τις νομοθεσίες των πολιτισμών που αναπτύχθηκαν στην ανατολική λεκάνη της Μεσογείου κατά τη δεύτερη προ Χριστού χιλιετία» (Ξυριτάκης 2011: 12). Το φαινόμενο της εκδίκησης απαντάται και στις περιγραφές του Ομήρου, όπου οι ήρωες ζητούσαν προστασία σε κάποιο βασιλιά ή σε κάποια πόλη για να γλιτώσουν από τη οργή των συγγενών των νεκρών θυμάτων τους. Ωστόσο, στις εν λόγω περιπτώσεις η παρέμβαση του κράτους με νομοθετικές ρυθμίσεις στο επίπεδο των προσωπικών διενέξεων καθίστατο αναγκαία, καθώς το θρησκευτικό αίσθημα για το μίasma που δημιουργούσε ο φόνος έθετε σε κίνδυνο όποιον προσπαθούσε να προστατεύσει τον δολοφόνο ή και την πόλη, η οποία τον υποδεχόταν (Andrewes 1983: 269 – 271).

Γεγονός αποτελεί ότι τα νεότερα εθνογραφικά δεδομένα, όπως υποστηρίζει ο Τσαντηρόπουλος (Τσαντηρόπουλος 2000: 27) βεβαιώνουν ότι «η πολιτική μετεξέλιξη των φυλετικών κοινωνιών σε οργανωμένα κράτη και η θέσπιση κανόνων δικαίου δεν οδήγησαν στην εξάλειψη του φαινομένου της βεντέτας». Σε αυτό συμφωνεί και ο Ξυριτάκης, βάσει της έρευνας που διεξήγαγε στην Κρήτη, αναφέροντας χαρακτηριστικά ότι η βεντέτα εξακολουθεί «να αποτελεί μια από τις πιο χαρακτηριστικές εκδηλώσεις της κρητικής ιδιαιτερότητας - ή εγκληματικότητας» (Ξυριτάκης 2011: 12). Συγκεκριμένα αναφέρει ότι η βεντέτα «συναντά τη σχεδόν

ανεπιφύλακτη αποδοχή της κοινωνίας στους ορεινούς, κτηνοτροφικούς οικισμούς των τριών δυτικότερων νομών της Κρήτης», δηλαδή στα Χανιά, το Ρέθυμνο και το Ηράκλειο, όπου φαίνεται να ενδημεί ακόμη το εν λόγω φαινόμενο (Ξυριτάκης 2011: 16).

Η σύγκριση του παρελθόντος με το παρόν, ακόμα και σε κοινωνίες όπου παρατηρούνται έντονες και συχνές μεταβολές, δεν αποτυπώνει μόνο τις διαφορές, αλλά αναδεικνύει και τις ομοιότητες μεταξύ των κοινωνιών, καθώς «δίπλα στην αλλαγή εντοπίζεται η συνέχεια» (Παπαταξιάρχης 1993: 37). Στην περίπτωση της βεντέτας οι ερευνητές διαπιστώνουν μέσα από την ιστορική μελέτη επαναλήψεις του παρελθόντος που φωτίζουν το παρόν και αποτελούν το κλειδί της κατανόησής του, καταλήγοντας στη μεθοδολογική διαπίστωση ότι «το ιστορικό βάθος συνιστά και πραγματολογικό εύρος, επιτρέποντας μια πιο πλήρη απεικόνιση του σήμερα» (Παπαταξιάρχης 1993: 40).

Σύμφωνα με τον Allen (Allen 1993: 135) μια επισκόπηση της βιβλιογραφίας αναφορικά με το ζήτημα της βεντέτας δείχνει ποια είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της βεντέτας, τα οποία οι περισσότεροι συγγραφείς και ερευνητές έχουν εντοπίσει και τα οποία τη διαφοροποιούν από άλλα είδη βίαιων συγκρούσεων. Ο Τσαντηρόπουλος στη διδακτορική του διατριβή, αναφέρει ότι υπάρχει διαφοροποίηση ανάμεσα στις συγκρούσεις που συμβαίνουν μεταξύ πληθυσμών και μπορούν να οφείλονται σε φυλετικούς, εθνοτικούς, θρησκευτικούς και άλλους λόγους, όπως είναι ο πόλεμος και οι επιδρομές και στις συγκρούσεις στο εσωτερικό μιας κλειστής κοινωνίας, όπως είναι η βεντέτα (Τσαντηρόπουλος 2000: 22 – 23). Συνεχίζει λέγοντας ότι η ύπαρξη της βεντέτας οδήγησε πολλούς ανθρωπολόγους στη θεώρησή της με όρους εθιμικού δικαίου και κατά προέκταση στο διαχωρισμό των κοινωνιών σε αυτές που η βεντέτα αποτελεί «έναν εθιμικά ρυθμιζόμενο και αποδεκτό τρόπο απόδοσης δικαίου» και σε αυτές που βασίζονται σε ένα σύνολο θεσπισμένων κανόνων δικαίου και οι όποιες συγκρούσεις και διαφορές επιλύονται με τις νομοθετικές ρυθμίσεις και ποινές που επιβάλλει η κρατική εξουσία (Τσαντηρόπουλος 2000: 22 – 23). Οι περισσότεροι ερευνητές συμφωνούν σε ένα μεγάλο ποσοστό ως προς αυτά τα στοιχεία για τη βεντέτα και οι διαφωνίες τους, οι

οποίες είναι ελάχιστες, εντοπίζονται κυρίως στη σημασία της βεντέτας για το κοινωνικό και νομικό σύστημα των κοινωνιών στις οποίες εμφανίζεται, αλλά και στη δυνατότητα τερματισμού της (Allen 1993: 135).

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της βεντέτας είναι οι τόποι δράσης. Οι μικρές κοινωνίες αποτελούν κατά κανόνα τους τόπους, όπου αναπτύσσονται και διαιωνίζονται οι βεντέτες, ιδιαίτερα μάλιστα στις περιπτώσεις που δεν είναι εφικτή η αποχώρηση ή η μετεγκατάσταση των ανθρώπων και οι πόροι είναι περιορισμένοι (Allen 1993: 136). Ιδιαίτερα σημαντική είναι η διαπίστωση του ερευνητή Black – Michaud σχετικά με τη συχνότητα που εμφανίζεται η βεντέτα και αποτελεί «συνάρτηση της οικολογικής στενότητας, η οποία δεν αίρεται από την κινητικότητα» (Black - Michaud 1975: 194). Η βεντέτα σχετίζεται με την έχθρα μεταξύ δύο οικογενειών και οι κοινωνίες στις οποίες εντοπίζεται το φαινόμενο είναι «συνήθως έντονα εξισωτικές (κοινοτικές) και υπόκεινται περιφερειακά μόνο - αν αυτό συμβαίνει - στον έλεγχο μιας κεντρικής κρατικής εξουσίας» (Allen 1993: 136).

Στις κοινωνίες όπου κυριαρχεί ο άγραφος νόμος της βεντέτας, παρατηρείται σύμφωνα με τον Τσαντηρόπουλο, ότι η κοινωνική θέση του ατόμου καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από το συμβολικό κεφάλαιο που διαθέτει και αποδίδεται με όρους τιμής ή γοήτρου και σε μικρότερο βαθμό με όρους υλικών αγαθών και κεκτημένων (Τσαντηρόπουλος 2000: 46 - 47). Η κοινωνική θέση δεν αναφέρεται μόνο στο άτομο, αλλά στο σύνολο των συγγενών του, που αποτελούν μια διακριτή ομάδα, ευρύτερη από την πυρηνική οικογένεια και περιλαμβάνει το σύνολο των αρρένων συνδεδεμένων με δεσμούς αίματος, έτοιμων να υποστηρίξουν ο ένας τον άλλον, να συμμαχήσουν και να προστατευτούν. Στις περιπτώσεις των αιματοχυσιών, επομένως, η εκδίκηση επεκτείνεται σε αντιπαλότητα και έχθρα μεταξύ των δύο διακριτών ομάδων, των συγγενών του δράστη και των συγγενών του θύματός του, υπερβαίνοντας το ατομικό επίπεδο (Τσαντηρόπουλος 2000: 46 - 47).

Το γεγονός ότι ο δράστης και στη συνέχεια ο εκδικητής είναι πάντα άνδρας αποτελεί βασικότατο χαρακτηριστικό της βεντέτας και κοινό σε όλες τις κοινωνίες, όπου εμφανίζεται το φαινόμενο (Τσαντηρόπουλος 2000: 46 - 47). Ελάχιστες

εξαιρέσεις εμφανίζονται με δράστες γυναίκες, στις περιπτώσεις που η διάπραξη αντεκδικητικού φόνου διαπράττεται σε κατάσταση έντονου ψυχικού βρασμού, καθώς και όταν δεν υπάρχει αρσενικός συγγενής εξ αίματος προκειμένου να αναλάβει το χρέος (Τσαντηρόπουλος 2000: 210 - 211).

Οι συμβολισμοί κατέχουν την μεγαλύτερη ισχύ για την εξάπλωση της βεντέτας και τη διατήρησή της στο χρόνο, καθώς ο αντεκδικητικός φόνος που διαπράττεται στηρίζεται κατά βάση σε λόγους τιμής και στους δεσμούς αίματος. Η ίδια η κοινωνία, όπου εμφανίζεται το φαινόμενο, δεν θεωρεί τον αντεκδικητικό φόνο ως αποκλίνουσα συμπεριφορά, αλλά ως επιδοκιμασία της εκπλήρωσης του χρέους που εκκρεμεί. Ο εκδικητής για τον φόνο που διαπράχθηκε δεν υποχωρεί μπροστά στις καταστροφικές συνέπειες που εν γνώσει του θα προκαλέσει και είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι δεν επιδιώκει να σκοτώσει οπωσδήποτε τον ίδιο τον δράστη, ο οποίος είναι πολύ πιθανό να πέθανε και ο ίδιος κατά τη διάρκεια του φονικού, αλλά του αρκεί να θανατώσει οποιονδήποτε αρσενικό συγγενή από την οικογένεια του δράστη για να αποδοθεί γι' αυτόν η δικαιοσύνη και να θεωρήσει ότι έχει επιτελέσει το χρέος του (Τσαντηρόπουλος 2000: 46 - 47). Στη συνείδηση των Κρητών και των Μανιατών, όπως παρατηρεί ο Τσατσούλης, η βεντέτα και η διαιώνισή της δε θεωρείται πράξη βαρβαρότητας, αλλά ο εκδικητής χαίρει σεβασμού, ως ο άνθρωπος που επιτελεί το χρέος του, «χωρίς η εκδίκηση να υπερβαίνει τα ειωθότα» (Τσατσούλης 2012: 119).

Αξιοσημείωτοι είναι επίσης οι τρόποι με τους οποίους εξασφαλίζεται η μνήμη των φόνων στις επόμενες γενιές, καθώς, όπως υποστηρίζει ο Black - Michaud, οι βεντέτες για να θεωρηθούν αιώνιες, θα πρέπει να διατηρούνται ζωντανά στη μνήμη τα γεγονότα των εχθροπραξιών (Black - Michaud 1975: 78). Στη Μάνη ένας συνηθισμένος τρόπος διατήρησης αυτής της μνήμης είναι τα μοιρολόγια, που αποτελούν στην ουσία προφορικά ποιήματα, τη σύνθεση και την ερμηνεία των οποίων ως τραγουδιών αναλαμβάνουν οι γυναίκες στα «κλάματα», δηλαδή στις τελετές θρήνου και στις κηδείες των θυμάτων των φόνων. Τα μοιρολόγια, όμως, συνήθιζαν να τραγουδούν και οι χήρες των θυμάτων στο σπίτι στα παιδιά τους, ώστε τα παιδιά ήδη από μικρή ηλικία να γνωρίζουν όλες τις λεπτομέρειες του

φόνου και των συνθηκών που τον προκάλεσαν. Αυτή η πρακτική είχε ως αποτέλεσμα να μην ξεχνιέται ο φόνος και οδηγούσε στην υποκίνηση για τον επόμενο φόνο, τον φόνο της εκδίκησης, συντελώντας σημαντικά στη συναισθηματική φόρτιση του επικείμενου δράστη (Allen 1993: 144 - 145). Οι γυναίκες επίσης δεν παρέμεναν αμέτοχες στις βεντέτες στην Κρήτη, καθώς αναλάμβαναν το ρόλο του παρακινήτη για να εκπληρωθεί το χρέος της εκδίκησης και να διατηρηθεί η βεντέτα (Τσαντηρόπουλος 2000: 210 - 217). Η θρηνητική αυτή τελετουργία «παράγει μια επιτελεστική γλωσσική πράξη αναντίρρητου διεκφραστικού αποτελέσματος», καθώς στις περισσότερες περιπτώσεις ονομάτιζαν κατά τον θρήνο, όχι μόνο τον υπόχρεο εκδίκησης, αλλά και τον δράστη του φόνου (Τσατσούλης 2012: 119).

Η δυνατότητα τερματισμού της βεντέτας απασχόλησε τους ερευνητές, καθώς συναντώνται στη βιβλιογραφία επιχειρήματα και των δύο απόψεων περί διαιώνισής της από τη μια πλευρά και περί λύσης της σε μόνιμη βάση από την άλλη. Πριν από την εμφάνιση της μελέτης του Black - Michaud, το μεγαλύτερο μέρος της σχετικής βιβλιογραφίας υποστήριζε ότι υπήρχαν δυνατότητες τερματισμού μιας βεντέτας με τη χρήση διαφόρων μέσων, όπως είναι η μεσολάβηση, η χρηματική ή κάποιου άλλου είδους αποζημίωση, η συμφιλίωση ή ένας γάμος ανάμεσα στους απογόνους των δύο αντίπαλων οικογενειών (Allen 1993: 137). Ο Black - Michaud υποστήριξε ότι μια βεντέτα ουδέποτε τερματίζεται πραγματικά και αποτελεί στην ουσία μια ακατάπαυστη κατάσταση συνεχιζόμενων ανεπίλυτων συγκρούσεων μεταξύ των αντιπάλων. Ακόμα και αν σταματήσουν για ένα χρονικό διάστημα οι συνεχείς φόνοι, υποστηρίζει ότι υπάρχουν πολλές πιθανότητες η έχθρα να αναζωπυρωθεί σε κάποιο άλλο τόπο ή σε μία από τις επόμενες γενιές απογόνων. Η έρευνα που διεξήγε στις φυλετικές κοινωνίες της Μεσογείου και της ευρύτερης Μέσης Ανατολής τον οδήγησε στο ανωτέρω συμπέρασμα, θεωρώντας την διαιώνιση της συγκεκριμένης κατάστασης ως αναγκαία συνθήκη της κοινωνίας, καθώς συνδέει τους ανθρώπους της φυλής σε ένα κοινό σχήμα (Black - Michaud 1975: 86 - 118). Υποστηρίζει ότι η βεντέτα αποτελεί ένα σύνθετο κοινωνικό φαινόμενο, το οποίο είναι «ένα σύστημα με τη δική του λογική» (Black - Michaud 1975: 128) και η συνθετότητά του, όπως τονίζει, έγκειται στο ότι χαρακτηρίζει τη

συνολική οργάνωση των κοινωνιών, στις οποίες εμφανίζεται και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των ανθρώπων τους.

Σε αντίθεση με την έρευνα του Black - Michaud, έρχεται η έρευνα του Christopher Boehm, ο οποίος ισχυρίζεται ότι μια βεντέτα επιδέχεται επίλυση, όταν υπάρχει αρκετή βούληση από τις δύο πλευρές για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο (Boehm 1987: 205). Τα δικά του ερευνητικά ευρήματα, τα οποία προέκυψαν από τη μελέτη των κοινωνιών στο Μαυροβούνιο και στην ευρύτερη περιοχή, στηρίζουν τη θέση του περί επίλυσης. Η ουσιαστική τους διαφωνία έγκειται στο κατά πόσο τα μέτρα επίλυσης μιας βεντέτας που λαμβάνονται μπορούν να οδηγήσουν σε προσωρινή διαχείριση της σύγκρουσης ή στον οριστικό τερματισμό της, καθώς ο Black - Michaud ήταν της άποψης ότι στην καλύτερη περίπτωση τα μέτρα οδηγούν σε προσωρινή διακοπή των εχθροπραξιών, αλλά η πραγματική βεντέτα μπορεί να συνεχιστεί (Allen 1993: 138).

Οι συνηθέστεροι τρόποι επίλυσης της βεντέτας που συναντώνται στα στοιχεία από τις επιτόπιες έρευνες στις κοινωνίες που εμφανίζεται το φαινόμενο, είναι οι δράσεις και ενέργειες των διαμεσολαβητών. Σύμφωνα με τον Τσαντηρόπουλο, ο «σασμός», που αποτελεί στην ουσία συμβιβασμό μεταξύ των αντιπάλων μερών, διενεργείται με τη διαμεσολάβηση του ονομαζόμενου «μεσίτη» (Τσαντηρόπουλος 2000: 268 - 270). Πρόκειται για ρόλο που αναλαμβάνουν συνήθως πρόσωπα κύρους της εκάστοτε τοπικής κοινωνίας, εκείνοι που έχουν το «κόζι» στην κρητική διάλεκτο, αξιοσύνη και κοινωνική δύναμη, όπως δάσκαλοι, ιερείς, ιατροί, οι οποίοι προσπαθούν να αμβλύνουν τις διαφορές και να συμφιλιώσουν τα δύο αντίπαλα μέρη, τις δύο αντίπαλες οικογένειες, ώστε να αποφευχθεί η διαιώνιση της βίας και της έχθρας μεταξύ τους, ή σε πολλές περιπτώσεις καλούνται να δράσουν προληπτικά, προκειμένου να αποφευχθεί η κλιμάκωση μιας παρεξήγησης ή διαφωνίας (Παπαδόπουλος 2014: 1). Πρόκειται για έναν άτυπο θεσμό που έχει ριζώσει στο θυμικό των ντόπιων στις κοινωνίες που εμφανίζονται τα φαινόμενα εκδίκησης και το ξεκίνημα του οποίου δεν μπορεί να προσδιοριστεί επακριβώς χρονικά. Σε πολλές περιπτώσεις η διαμεσολάβηση των μεσιτών οδηγεί στην επίλυση των μικροδιαφορών, ακόμα και πριν φτάσουν οι δύο πλευρές στα

δικαστήρια. Χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία κατοίκου περιοχής της ορεινής Κρήτης σε σχετική έρευνα που αναφέρει ότι: «Το δικαστήριο το θεωρούμε δευτερεύον. Στα δικαστήρια πας όταν εξαντλείς τα περιθώρια» (Παπαδόπουλος 2014: 1).

Η συμβιβαστική λύση ενός γάμου ή μιας βάπτισης μεταξύ των απογόνων των οικογενειών δράστη και θύματος, αποτελεί επίσης μια πρακτική άμβλυνσης των μεταξύ τους αντιπαράθεσεων με σκοπό την οριστική επίλυση της βεντέτας. Βάσει των διηγήσεων των ντόπιων στις περιοχές της Κρήτης, τα θρησκευτικά μυστήρια επικυρώνουν έναν συμβιβασμό μεταξύ των οικογενειών, μια συντεκνιά, όπως αναφέρεται, προκειμένου να αποτραπούν οι μελλοντικές συγκρούσεις (Παπαδόπουλος 2014: 1). Οι τρόποι επίλυσης της βεντέτας μπορούν να λειτουργούν παράλληλα, διαδοχικά ή κατ' επανάληψη για την επίτευξη του σκοπού, όπως παρατηρεί ο Τσαντηρόπουλος (Τσαντηρόπουλος 2000: 268). Αυτού του είδους οι διαδικασίες πραγματοποιούνται προσεκτικά και σταδιακά, ανάλογα με τον βαθμό διάθεσης αποδοχής των προσφορών από την πλευρά του θύματος κυρίως, καθώς η διαδικασία του συμβιβασμού με όποιο μέσο, προσομοιάζει στη διαδικασία της ανταλλαγής και όχι στη βάση της πεποίθησης της σύναψης ειρήνης μετά από μια σύγκρουση που έχει νικητές και ηττημένους (Τσαντηρόπουλος 2000: 268 - 270).

Σύμφωνα με τα στοιχεία που έχει συλλέξει ο Allen από την έρευνά του, το συνηθισμένο μέσο για τον τερματισμό των εχθροπραξιών στη Μάνη κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα ήταν η τελετουργία που ονομαζόταν «ψυχικό» (Allen 1993: 143). Το ψυχικό, όπως περιγράφεται στο βιβλίο του Ι.Β. Πατσουράκου «Η Μάνη και οι Μανιάται» και καταγράφει ο Allen, αποτελούσε μια ιεροτελεστία επισφράγισης της συμφιλίωσης μεταξύ του δράστη του φόνου και της οικογένειας του θύματος, πάντα με τη βοήθεια μεσολαβητών. Η ειρήνη που πραγματοποιείτο μετά το τελετουργικό ονομαζόταν «αγάπη» και η κατάληξη της συμφωνίας ήταν να γίνουν οι δύο οικογένειες «ψυχαδερφοί», «ένα νέο τυποποιημένο σχήμα αλληλόδρασης», το οποίο έπρεπε να ακολουθούν τα μέλη των δύο οικογενειών για να μην υπάρξει διαιώνιση της βεντέτας, χωρίς αυτό, ωστόσο, να σημαίνει ότι γίνονταν φίλοι (Allen 1993: 142 - 155). Εφόσον η τελετή του «ψυχικού» γινόταν πάντα στο πλαίσιο της

βεντέτας, τα δύο αντιμαχόμενα μέρη, αλλά και οι μεσολαβητές, αναγνώριζαν ότι πρόκειται για βεντέτα που θα συνεχιζόταν αν δεν γινόταν η παραπάνω τελετή. Κατά μία άλλη άποψη η ψυχαδερφοσύνη αν και εξασφάλιζε την ειρήνη ανάμεσα στα αντιμαχόμενα μέρη, ωστόσο, αποτελούσε και έναν μηχανισμό διαρκούς υπενθύμισης των περιστατικών της βεντέτας (Allen 1993: 145).

Μια σημαντική πτυχή που εξετάζεται από τους ερευνητές της βεντέτας είναι επίσης η εμφάνισή της στα δικαστήρια. Ο Ξυριτάκης, στο βιβλίο του, εξιστορεί σε μορφή αφήγησης των γεγονότων, συγκεκριμένες περιπτώσεις βεντέτας, κατόπιν εξαντλητικής έρευνας που διεξήγε, μελετώντας διακόσιες περιπτώσεις κρητικής βεντέτας (Ξυριτάκης 2011: 16 – 17). Οι περιπτώσεις που αναμενόμενα τραβούν την προσοχή είναι οι βεντέτες που ολοκληρώθηκαν μέσα στη δικαστική αίθουσα. Συγκεκριμένα ο Ξυριτάκης αναφέρεται σε ορισμένες περιπτώσεις που οι δράστες και συνεχιστές μιας βεντέτας επέλεξαν το δικαστήριο, ως το σκηνικό του εγχειρήματός τους, προκαλώντας αίσθηση στην ελληνική και διεθνή κοινή γνώμη (Ξυριτάκης 2011: 16 – 17).

Αν και οι περιπτώσεις αυτές ήταν σπάνιες, σύμφωνα με τον συγγραφέα, είναι, ωστόσο, άξιες προσοχής, διότι διαδραματίζονται στον τόπο όπου στα οργανωμένα κράτη αποδίδεται η δικαιοσύνη. Η επιλογή αυτή προφανώς έγινε σκόπιμα από τους δράστες των φόνων, οι οποίοι θέλουν με αυτόν τον τρόπο να δείξουν την «πίστη» τους στον τρόπο της αυτοδικίας. Ο δράστης του εκδικητικού φόνου, δηλαδή, φαίνεται να θέλει να δείξει ότι δεν τον ικανοποιεί «η θεσπισμένη από το κράτος διαδικασία απονομής της δικαιοσύνης» και θέλει να επιβάλει ο ίδιος την τιμωρία που θεωρεί ότι αξίζει ο αντίπαλός του, εκτελώντας τον εν ψυχρώ και μπροστά στα μάτια όλων των παρευρισκόμενων, αφαιρώντας ουσιαστικά από τον εαυτό του το όποιο δικαίωμα υπεράσπισής του (Ξυριτάκης 2011: 43 - 45). Ο Τσαντηρόπουλος εξηγεί δομικά αυτή την αντίθεση που ισχύει στις περιπτώσεις της βεντέτας, παραθέτοντας απόψεις από τη θεωρία του Verdier, όπου μια σημαντική διαφοροποίηση μεταξύ δικαίου και βεντέτας, είναι ότι το δίκαιο και κατ' επέκταση το δικαστήριο που θα αποδώσει δικαιοσύνη, αναφέρεται στην επιβολή ποινών,

βάσει των θεσπισμένων νόμων, ενώ η βεντέτα συνδέεται με την κοινωνική θέση του ατόμου (Τσαντηρόπουλος 2000: 223).

Στις περιπτώσεις που οι δίκες για την επιβολή ποινών από τη διάπραξη αντεκδικητικού φόνου εξετάζονται κανονικά στα δικαστήρια, χωρίς να υπάρξουν αιματηρά επεισόδια εντός του χώρου του, οι παριστάμενοι ένοχοι για κακούργημα μετατοπίζουν την ευθύνη της διάπραξης του φόνου από το άτομο – δράστη στο άγραφο εθιμικό δίκαιο (Τσαντηρόπουλος 2000: 225). Το χέρι του δράστη θεωρούν ότι οπλίζει το οικογενειακό και κοινωνικό του περιβάλλον, καθώς χάνει τη δική του κοινωνική θέση, αν δεν διαπράξει τον φόνο που τον «ατίμασε», αυτόν, την οικογένεια και τους προγόνους του. Όλη αυτή η προσπάθεια μετατόπισης του βάρους στους κοινωνικούς παράγοντες έχει ως σκοπό την θετική προδιάθεση και συμπάθεια προς τον κατηγορούμενο. Εξαιρετικά σημαντική είναι και η παρουσία των μελών της οικογένειας του δράστη και πλήθους συγγενών τους για να δηλωθεί η σύμπνοια και η υποστήριξη προς το πρόσωπό του. Η παρουσία τους επιπλέον λειτουργεί ως ένδειξη κοινωνικού γοήτρου και ισχύος και δείχνει τη δύναμη της οικογένειας (Τσαντηρόπουλος 2000: 226).

4. Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ ΣΤΙΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1950 ΚΑΙ 1960

Οι ερευνητές της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου στην προσπάθειά τους να καταγράψουν την πορεία του, προχώρησαν στον διαχωρισμό των χρονικών περιόδων του. Σε καταγραφές των περιόδων του ελληνικού κινηματογράφου με κάποιες διαφοροποιήσεις μεταξύ τους έχουν προχωρήσει συγγραφείς όπως ο Στράτος Κωνσταντινίδης, η Μαρία Στασινοπούλου, η Λυδία Παπαδημητρίου, ο Βρασίδης Καραλής. Η μελέτη του ελληνικού κινηματογράφου και οι προσπάθειες καταγραφής της ιστορίας του, ωστόσο, συνεχίζονται ακόμα και σήμερα, καθώς η επιστημονική έρευνα αναφορικά με τον ελληνικό κινηματογράφο βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη και τα παλαιότερα κείμενα χρησιμοποιούνται με επιφύλαξη από τους ερευνητές. Ενδεικτικά για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας καταγράφεται η προσπάθεια περιοδολόγησης της Λυδίας Παπαδημητρίου.

Η Παπαδημητρίου στην έρευνά της για τον ελληνικό κινηματογράφο καταγράφει τέσσερις διακριτές περιόδους στην ιστορία του. Η πρώτη περίοδος αναφέρεται στον προπολεμικό ελληνικό κινηματογράφο που ορίζεται από την τεχνολογία των ταινιών του βωβού κινηματογράφου και τις πρώτες απόπειρες του ομιλούντος κινηματογράφου. Η εν λόγω περίοδος περιλαμβάνει τις ταινίες που εμφανίζονται στη μεγάλη οθόνη μέχρι το έτος 1940. Η δεύτερη περίοδος αναφέρεται στον Παλιό ελληνικό κινηματογράφο που ορίζεται ως ο λαϊκός κινηματογράφος των ιδιωτών παραγωγών, των κινηματογραφικών ειδών και αστέρων των δεκαετιών από το 1940 έως τις αρχές του 1970. Η τρίτη περίοδος αναφέρεται στον Νέο ελληνικό κινηματογράφο, δηλαδή τον πολιτικό κινηματογράφο και τον κινηματογράφο τέχνης – art cinema – των δεκαετιών 1970 και 1980, που συχνά χρηματοδοτούνταν από το κράτος και τέλος η τέταρτη περίοδος αναφέρεται στον Σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, που αφορά στον πολύπλευρο κινηματογράφο των δεκαετιών 1990 και 2000 και έχει ως κύριο χαρακτηριστικό του ότι προσπαθεί να επανακτήσει τη δημοφιλία του (Papadimitriou 2009: 50). Ωστόσο, όπως συμβαίνει στις διακρίσεις ιστορικών περιόδων, δεν υπάρχουν απόλυτα διακριτά όρια μεταξύ των χρονολογικών περιόδων της ανωτέρω έρευνας (Papadimitriou 2009: 50).

Ο λεγόμενος παλιός ελληνικός κινηματογράφος στο σύνολό του προσπάθησε να αποδώσει, μέσα στο πλαίσιο των δυνατοτήτων του τη δική του οπτική εκδοχή της κοινωνικής πραγματικότητας και συνέβαλε παράλληλα στη συνδιαμόρφωσή της. Οι περισσότερες ταινίες της εν λόγω περιόδου παρά το ότι δεν διαθέτουν ισχυρά καλλιτεχνικά στοιχεία και παρέχουν πολλές φορές απλοϊκή, περισσότερο θεατρική σκηνοθεσία, δεν χρησιμοποίησαν κατασκευασμένα κοινωνικά στοιχεία, με την έννοια ότι ανέδειξαν τον απλό, καθημερινό άνθρωπο και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει, έτσι ώστε να πετύχουν όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ταύτιση με τους θεατές (Δεληγιαννίδης 2001: 70 – 71). Με αυτό τον τρόπο ο ελληνικός κινηματογράφος προέβαλλε αξίες ζωής, δημιουργώντας διαύλους επικοινωνίας με το κοινό του, το οποίο δεν αποτελείτο από διανοούμενους, αλλά από ανθρώπους των μέσων και λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων. Οι ηθοποιοί των ταινιών επιπλέον, ήταν ως επί το πλείστον άνθρωποι του θεάτρου που ενσάρκωναν ολοκληρωμένα

πρότυπα χαρακτήρων, αλλά και συγκεκριμένες στάσεις ζωής, δίνοντας τη δυνατότητα στο κοινό να παρακολουθεί την κοινωνική πραγματικότητα που γνώριζε (Δεληγιαννίδης 2001: 70 – 71)

Σύμφωνα με τον Δερμεντζόπουλο, ο ελληνικός κινηματογράφος έχει τις δικές του ιδιαιτερότητες και ως θέαμα αγνοήθηκε από τις κυρίαρχες ελίτ. Η λειτουργία του ως λαϊκού θεάματος «ανέδειξε τη δημιουργία και τη συγκρότηση μιας μαζικής εγχώριας αγοράς πολιτισμικών – καταναλωτικών προϊόντων, η οποία κατάφερε να υπερκεράσει σε αριθμούς και μεγέθη κατά τη διάρκεια δύο δεκαετιών οποιαδήποτε άλλη αγορά» (Δερμεντζόπουλος 2010: 141 – 142).

Στο οικονομικό πεδίο η κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου χαρακτηρίζεται από αυξημένες απαιτήσεις σε χρηματοδοτήσεις, ανθρώπινο δυναμικό, τόσο καλλιτεχνών, όσο και τεχνικών, διανομείς και δίκτυο αιθουσών. Ο κύριος στόχος ήταν το κέρδος που προέκυπτε από την κατανάλωση της μαζικής παραγωγής ταινιών που ζητά το κοινό την εν λόγω περίοδο και προσφέρεται σε αφθονία από τους παραγωγούς (Ξένος 2015: 20 – 21). Το κοινό μάλιστα επιφύλασσε ένθερμη υποδοχή σε όλα τα είδη των ταινιών που προβάλλονταν και κυρίως στις φαρσοκωμωδίες και τα μελοδράματα που εμφανίζονταν και πιο συχνά στη μεγάλη οθόνη κατά την περίοδο της μεγάλης εμπορικής ακμής του (Δεληγιαννίδης 2001: 70 – 71). Εξάλλου, όπως παρατηρεί και η Στασινοπούλου, το γεγονός ότι στις ταινίες της περιόδου δεν αναζητούνται ρεαλιστικές απεικονίσεις των προβλημάτων της ελληνικής κοινωνίας, αποδίδεται εν πολλοίς και στα ιστορικά και πραγματολογικά δεδομένα που ίσχυαν τότε. Ο σκόπελος της λογοκρισίας δεν άφηνε κανένα περιθώριο για σκέψεις πάνω σε κοινωνικά προβλήματα και την απεικόνισή τους (Στασινοπούλου 1995: 427). Ωστόσο, κάποιες ταινίες προσπαθούσαν μέσα από το προσωπείο της κωμωδίας να ασκήσουν έντονη κοινωνική κριτική που ενδεχομένως να περιείχε και πολιτικές προεκτάσεις (Δεληγιαννίδης 2001: 73).

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο παρατηρείται η ίδρυση ολοένα και περισσότερων εταιρειών παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών, καθώς και ορισμένων στούντιο και εταιρειών διανομής. Κινητήρια δύναμη για την εν λόγω εξέλιξη αποτέλεσε η

ολοένα αυξανόμενη ζήτηση από το κοινό για ελληνικές ταινίες που οδήγησε στη μαζική παραγωγή ταινιών της δεκαετίας του 1950, της δεκαετίας του 1960 και της δεκαετίας του 1970, αλλά και το γεγονός ότι ο χώρος του κινηματογράφου αποτέλεσε για κάποιους πρόσφορο έδαφος για ευκαιριακές επενδύσεις και δημιούργησε την προσδοκία του εύκολου κέρδους (Σωτηροπούλου 1989: 84). Η δημιουργία των κινηματογραφικών ειδών εντοπίζεται κυρίως στα πέντε χρόνια από το 1945 έως το 1950 (Δερμεντζόπουλος 2010: 143). Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε την συγκεκριμένη χρονική περίοδο στις κωμωδίες, τα μιούζικαλ και τις δραματικές ταινίες, οι οποίες ήταν συνήθως γυρισμένες με περισσότερο θεατρική παρά κινηματογραφική μορφή (Σωτηροπούλου 1989: 84). Επιπροσθέτως σε αυτή την περίοδο φαίνονται και οι συσχετισμοί των ειδών με την παραλογοτεχνία και άλλα λαϊκά θεάματα της εποχής, όπως για παράδειγμα η συσχέτιση «του μελό με το αισθηματικό λαϊκό μυθιστόρημα, του δράματος με το αστικό μυθιστόρημα, της κωμωδίας με τις επιθεωρήσεις και το θέατρο, της ορεινής περιπέτειας με το ληστικό μυθιστόρημα και τα δραματικά ειδύλλια» (Δερμεντζόπουλος 2010: 143).

Σημαντικό σταθμό για την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου αποτελεί η ίδρυση στα τέλη Μαρτίου του 1943 της εταιρείας παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών του Φιλοποίμενα Φίνου, η οποία ονομάστηκε Φίνος Φιλμ – Finos Film - και πρωτοστάτησε στα πρώτα βήματα του ελληνικού κινηματογράφου (Φίνος Φιλμ: 2016α). Η εταιρεία του Φιλοποίμενα Φίνου παρουσίασε στο κοινό το 1943 τη *Φωνή της Καρδιάς*, το κοινωνικό δράμα σε σκηνοθεσία Ιωαννόπουλου, που αποτέλεσε «τη δεύτερη ομιλούσα ελληνική ταινία, της οποίας ο ήχος ήταν επεξεργασμένος στην Ελλάδα» (Φίνος Φιλμ 2016α). Η θετική ανταπόκριση του κοινού για την ταινία ήταν εκείνη που οδήγησε τον Φίνο στο να συνεχίσει τις παραγωγές του επί τρεις δεκαετίες (Σολδάτος 2010: 41). Με τη *Φωνή της Καρδιάς* ανοίγει ουσιαστικά ο δρόμος για την έναρξη της εθνικής κινηματογραφικής παραγωγής των κατοπινών δεκαετιών (Δερμεντζόπουλος 2010: 143).

Η νέα περίοδος του ελληνικού κινηματογράφου μεταπολεμικά, σηματοδοτείται από τη δημιουργία μιας κάποιας τεχνικής υποδομής, από την απόκτηση σχετικής πείρας των δημιουργών του νέου θεάματος, και από το γεγονός ότι ξεκινά μια νέα

περίοδος για όλη την ελληνική κοινωνική ζωή (Ζάχος – Παπαζαχαρίου 2010: 59). Ο Φίνος, ο οποίος προσπαθούσε ήδη από το 1935 να συμπληρώσει μια ικανοποιητική εγκατάσταση ηχοληψίας, να στήσει τα κινηματογραφικά του στούντιο και να οργανώσει την ομάδα των συνεργατών του, με την πρώτη του αυτή επιτυχία οδήγησε σε ορισμένες αλλαγές. Κατάφερε έμμεσα να κινητοποιήσει τους κινηματογραφιστές, τόσο τους παλιούς που φαινόταν να έχουν χάσει πια την πίστη τους στον κινηματογράφο, όσο και τους νέους που ξεκινούσαν να κάνουν τα πρώτα τους βήματα στο χώρο του θεάματος για να συνεχίσουν με μεγαλύτερο ζήλο, εφόσον έβλεπαν ότι υπήρχε ανταπόκριση από το ελληνικό κοινό (Ζάχος – Παπαζαχαρίου 2010: 61 - 62).

Η δεκαετία του 1950 χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερα αυξημένη παραγωγή ελληνικών ταινιών. Σύμφωνα με τα ντοκουμέντα που επικαλείται ο Σολδάτος στο βιβλίο του, η δουλειά που γίνεται στον κινηματογράφο την εν λόγω δεκαετία, έστω και η κακή πολλές φορές, οδηγεί σταδιακά στη βελτίωση της ποιότητας, δημιουργεί συναγωνισμό μεταξύ των παραγωγών και μεταξύ των σκηνοθετών, ενώ παράλληλα αυξάνει τις απαιτήσεις του κοινού (Σολδάτος 2004: 215). Σημειώνεται επίσης, ότι παράλληλα με τις νέες ταινίες, προβάλλονται ξανά σε αυτό το διάστημα ταινίες του βωβού ελληνικού κινηματογράφου με πρόσθετο ήχο που γνωρίζουν σοβαρή επιτυχία (Ζάχος – Παπαζαχαρίου 2010: 62). Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι εκείνο που υπολείπεται των ελληνικών ταινιών, σύμφωνα πάντα με τους κριτικούς κινηματογράφου της περιόδου, είναι τα θέματα που πραγματεύονται, τα σενάρια που παραμένουν στις περισσότερες, απλά και ασήμαντα με έμφαση στο μελοδραματικό στοιχείο (Σολδάτος 2004: 215).

Η δεκαετία του 1960 ξεκινά για τον κινηματογράφο με κάποιες δυσκολίες, αναφορικά με το κόστος των ελληνικών ταινιών που αυξάνεται, ωστόσο, παρουσιάζει σημαντικές επιτυχίες ήδη από τις αρχές με χαρακτηριστικότερη τη βράβευση στις Κάννες της ταινίας *Ηλέκτρα* του 1962 σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη και παραγωγή Φίνος Φιλμ, με το βραβείο καλύτερης μεταφοράς στον κινηματογράφο (Σολδάτος 2004: 470). Το μεγαλύτερο μέρος των ελληνικών ταινιών που εξακολουθούν να παίζονται στις αίθουσες, όμως, ανήκει στο είδος του μελό

(Σολδάτος 2004: 471). Δεν λείπουν βέβαια κατά την ίδια περίοδο και οι εισπρακτικές επιτυχίες δραματικών ταινιών, όπως έγινε με τον *Κατήφορο* του 1961, ξανά σε παραγωγή του Φίνου, που απεικονίζει τη «διαφθορά των νέων της εποχής», αποτελώντας την πρώτη μιας σειράς ταινιών που θα ακολουθήσουν με παρόμοια θεματική και τους ίδιους συντελεστές (Αθανασάτου 1999: 259).

Ο Φίνος στη δεκαετία του 1960 που κυριαρχεί η κωμωδία κάνει προσεκτική επιλογή των σκηνοθετών που συνεργάζονται μαζί του, με κύριο τον Αλέκο Σακελλάριο που μαζί με τον Χρήστο Γιαννακόπουλο αποτελούσαν τους δύο πιο επιτυχημένους θεατρικούς συγγραφείς της εποχής (Δελβερούδη 2004: 37). Στα μέσα της δεκαετίας παρατηρείται, ωστόσο, η απόπειρα των Ελλήνων παραγωγών να εισάγουν τον κοινωνικό προβληματισμό στις ταινίες τους, με δισταγμό αρχικά και προσπαθώντας να τον εντάξουν στο καθιερωμένο πλαίσιο της μελοδραματικής ταινίας (Σολδάτος 2004: 526). Ένα δεύτερο φαινόμενο που παρατηρείται είναι η προσπάθεια των Ελλήνων δημιουργών να γυρίσουν ταινίες που απευθύνονται στην ξένη αγορά (Σολδάτος 2004: 526 – 527). Στο τέλος της δεκαετίας θα κυριαρχήσει το μιούζικαλ τόσο στην παραγωγή, όσο και στην ανταπόκριση που είχε στον κόσμο (Σολδάτος 2004: 574 – 575).

Η δεκαετία του 1960 ονομάστηκε η «χρυσή δεκαετία» για τον ελληνικό λαϊκό κινηματογράφο, καθώς η παραγωγή αυξήθηκε σε πρωτοφανή επίπεδα, με χίλιες ταινίες απολογισμό. Ο πολλαπλασιασμός των εταιρειών παραγωγής που είχε ήδη ξεκινήσει από την προηγούμενη δεκαετία, είχε ως αναμενόμενο αποτέλεσμα την αύξηση της παραγωγής των ταινιών, αλλά υποστηρίχτηκε και από το γεγονός ότι υπήρχε μεγάλη αποδοχή για αυτές από το ελληνικό κοινό (Δερμεντζόπουλος 2010: 144 - 145). Η αύξηση της παραγωγής των εν λόγω πολιτισμικών προϊόντων, συνδυάζεται με την ευρεία μαζική κατανάλωση, καθώς ο κινηματογράφος κάλυπτε ένα σημαντικό κενό στη διασκέδαση και τη διαπαιδαγώγηση των Ελλήνων μετά τον εμφύλιο πόλεμο και ουσιαστικά αποτελούσε το μέσο που βοήθησε «στην προσαρμογή της λαϊκής κουλτούρας στα νέα δεδομένα της πλατιάς κατανάλωσης και της οικονομικής ανάπτυξης» (Δερμεντζόπουλος 2010: 144).

Σε αυτό το διάστημα ο Φίνος και ο Ζερβός θεωρούνται οι δύο συστηματικότεροι παραγωγοί ταινιών, με τον Φίνο να προγραμματίζει με ακρίβεια τις παραγωγές του και να επιτυγχάνει ίση κατανομή μεταξύ των κωμωδιών και των δραμάτων ή μελό που παρουσιάζει στη μεγάλη οθόνη (Δελβερούδη 2004: 35). Εκτός από το να οργανώνει τα στούντιο, να διαθέτει σταθερά μηχανήματα, που του εξασφάλιζαν τη συνέχεια των εργασιών του, ο Φίνος παρενέβαινε σε μεγάλο βαθμό στο τελικό αποτέλεσμα, διαμορφώνοντας τις προδιαγραφές κάθε ταινίας, επιλέγοντας προσεκτικά τους συνεργάτες του και γνωρίζοντας το κοινό στο οποίο ήθελε να απευθυνθεί και το μήνυμα που ήθελε να του περάσει (Δελβερούδη 2004: 35 - 36). Στα έργα του Φίνου όλα είναι προσεκτικά μελετημένα και προσεγμένα και παρουσιάζονται με τρόπο που να μη θίγει το κοινό του, «η πλοκή έχει πάντα ειρμό, η ταινία ρυθμό, η εικόνα είναι ευχάριστη και ο ήχος καλά συγχρονισμένος και ευδιάκριτος» (Δελβερούδη 2004: 36).

Οι κριτικές για την εν λόγω περίοδο εξακολουθούν να στρέφονται στην έλλειψη καλών σεναρίων που μαστίζει την ελληνική κινηματογραφία. Οι περισσότερες ταινίες ενώ παρουσίαζαν εξαιρετική φωτογραφία, άρτιες τεχνικές και φωνοληψία, αλλά και αξιόλογες ερμηνείες, δεν μπορούσαν να κάνουν την υπέρβαση, όπως υποστήριζαν οι κριτικοί κινηματογράφου, εξαιτίας των προχειροφτιαγμένων σεναρίων (Σολδάτος 2004: 478). Σε ερωτήσεις προς τους σκηνοθέτες της εποχής για τα προβλήματα που αντιμετώπιζε τότε ο ελληνικός κινηματογράφος, οι περισσότεροι κατηγορούσαν τους παραγωγούς, οι οποίοι κατά την άποψή τους δεν κινούνταν σε αντίθετη κατεύθυνση από αυτήν που τους έδειχνε το άμεσο κέρδος. Επομένως, η τυποποίηση και η προχειρότητα λειτούργησαν εις βάρος της αναζήτησης και του εμπλουτισμού του κινηματογράφου με νέες ιδέες (Σολδάτος 2010: 137).

Όπως ήταν επόμενο, η αύξηση των ταινιών μείωσε την ποιότητά τους, καθιστώντας τες στερεοτυπικές, ενώ όλο και περισσότερο βασίζονταν στην αίγλη των πρωταγωνιστών τους παρά στην ποιότητα των σεναρίων τους (Φίνος Φιλμ 2016β). Σε αυτή τη δεκαετία απογειώνεται και το εγχώριο «σταρ σίστεμ», η ανάδειξη των ηθοποιών ως αστέρων (Δερμεντζόπουλος 2010: 144). Ο Φίνος συνεργάζεται με

εμβληματικά ονόματα ηθοποιών της εποχής, εδραιώνοντας την ηθοποιό Αλίκη Βουγιουκλάκη, με τις ταινίες στις οποίες πρωταγωνιστεί να κυριαρχούν στις κινηματογραφικές αίθουσες γνωρίζοντας απανωτές επιτυχίες και την αγάπη του κόσμου προς το πρόσωπό της (Σολδάτος 2004: 461 – 465).

Ο Φίνος προς το τέλος της δεκαετίας του 1950 πρόβαλε την αυτονόητη ανάγκη της αγοράς που εμφανιζόταν εκείνη την εποχή, δηλαδή να παράγει πολλές ταινίες ο παραγωγός για να μπορεί να επιβιώνει ως επαγγελματίας (Σολδάτος 2010: 132). Με την αυγή της νέας δεκαετίας προχώρησε σε στρατηγικές κινήσεις, κρατώντας τους ίδιους ηθοποιούς ως συνεργάτες του και χρησιμοποιώντας τους σε πλήθος ταινιών, πετυχαίνοντας με αυτό τον τρόπο, ως παραγωγός, ένα οικονομικό καστ, ενώ παράλληλα αυξάνοντας συνέχεια την παραγωγή του με ταυτόχρονη βελτίωση της τεχνικής του, έφτασε σε μια ιδανική ισορροπία που του εξασφάλισε τη συνέχεια για τις επόμενες δύο δεκαετίες (Σολδάτος 2010: 132).

Η εταιρεία του Φίνου στελεχώθηκε το 1960 από ανθρώπους όλων των ειδικοτήτων που βοηθούσαν σε όλα τα πόστα. Εκτός από τα στούντιο στους Αγίους Αναργύρους, όπου γυρίστηκαν οι περισσότερες ταινίες του Φίνου, και είχαν τη δυνατότητα και για εξωτερικά γυρίσματα με αξιοποίηση των κοντινών φυσικών τοπίων, η εταιρεία διέθετε γραφείο εκμετάλλευσης των ταινιών της, αλλά και ταινιών μη παραγωγής του Φίνου, γραφείο τύπου και υπεύθυνο προώθησης των ταινιών, υπηρεσίες που αν και στις σημερινές εταιρείες παραγωγής θεωρούνται αυτονόητες και διαθέσιμες, για εκείνη την εποχή και ιδιαίτερα για την Ελλάδα θεωρούνταν πολυτέλειες (Φίνος Φιλμ 2016β). Επίσης, στα γραφεία της εταιρείας στεγάζονταν η αίθουσα προβολής, η αίθουσα επεξεργασίας του ήχου, το στούντιο για το μοντάζ και η αίθουσα της τεχνικής επεξεργασίας των ταινιών (Φίνος Φιλμ 2016β).

5. ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΒΕΝΤΕΤΑΣ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ

Ο λαϊκός πολιτισμός, σύμφωνα με τη Μουχτούρη, «είναι ένα πολύπλοκο πεδίο, το οποίο ορίζεται συγχρόνως από εκφάνσεις τρόπου ζωής και καλλιτεχνικές

εκφράσεις, οι οποίες συνδέονται με ορισμένα κοινωνικά στρώματα χαμηλού εισοδήματος» (Μουχτούρη 2015: 52). Οι άνθρωποι που ασχολήθηκαν με τον κινηματογράφο μεταπολεμικά, στην πλειοψηφία τους, καθώς προέρχονταν από τα λαϊκά στρώματα, ένωσαν άμεσα τις κοινωνικές αλλαγές που συντελούνταν στην ελληνική κοινωνία μετά τον εμφύλιο και αποτελούσαν μέρος της Ιστορίας της. Γι' αυτό ξεκίνησαν ήδη από το 1942 να παρουσιάζουν τη συνειδητοποίηση αυτών των αλλαγών σε εικόνες (Ζάχος – Παπαζαχαρίου 2010: 61). Σε αυτό το πλαίσιο η απεικόνιση του λαϊκού πολιτισμού και της κοινωνικής πραγματικότητας που βίωναν οι άνθρωποι της εποχής μεταφερόταν στη μεγάλη οθόνη και το κοινό ανταποκρινόταν στις εν λόγω ταινίες.

Το ζήτημα της βεντέτας στις ελληνικές περιοχές, όπως για παράδειγμα σε χωριά της Κρήτης, ανθεί την συγκεκριμένη εποχή και δεν αποτελεί παράδοξο το γεγονός ότι οι σκηνοθέτες το επέλεξαν ως θέμα του σεναρίου τους για να παρουσιάσουν όλα του τα στοιχεία σε δική τους αφήγηση στο κοινό.

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, έχουν επιλεγεί, όπως αναφέρθηκε ανωτέρω, τρεις χαρακτηριστικές ταινίες από την εποχή της αυξημένης παραγωγής της Φίνος Φιλμ. Ο θεματικός άξονας των ταινιών αυτών είναι η βεντέτα και πώς αντιμετωπίζεται, σε μια ανάγκη να αποτυπωθεί το φαινόμενο που οδηγεί στην παράλογη βία, να ξεπεραστεί ως νοοτροπία και να κλείσουν οι αιματηροί κύκλοι που σε ορισμένες περιοχές της Ελλάδας συνεχίζονται μέχρι και σήμερα. Οι συγκεκριμένες ταινίες επιλέχθηκαν λόγω του ότι είναι από τις πλέον γνωστές του ελληνικού κινηματογράφου για τις δεκαετίες που εξετάζονται.

Το δράμα των πρωταγωνιστών της ταινίας *Νεκρή Πολιτεία*, δείχνει ξεκάθαρα την ανατροπή που μπορεί να έχουν τα σχέδια των εκδικητών και συνεχιστών μιας βεντέτας με θύματα την οικογένειά τους και τον ίδιο τους τον εαυτό. Οι ηθικοί αυτουργοί που συνηγορούν υπέρ της πράξης του φόνου και οπλίζουν το χέρι του δράστη, φέρουν ευθύνες και εισπράττουν άμεσα τις συνέπειες των συγκεκριμένων πράξεων.

Σε ανάλαφρο κλίμα φαρσοκωμωδίας, αλλά και προβληματισμού, κινείται η κωμωδία *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*, η οποία σατιρίζει με εύληπτο τρόπο τα κακώς κείμενα των κλειστών τοπικών κοινωνιών, ακόμα και όταν οι άνθρωποι δεν επιθυμούν τη διαιώνισή τους. Μέσα από τις καταστάσεις φόβου, παρεξηγήσεων και διαρκών πιέσεων οι πρωταγωνιστές θα βρεθούν αντιμέτωποι με τις επιταγές του άγραφου νόμου της βεντέτας και θα καταφέρουν αυτό που δεν κατάφεραν οι πρόγονοί τους, τη συμφιλίωση.

Τέλος, με την επιλογή προς ανάλυση της ταινίας *Η Νεράιδα και το Παλικάρι*, γίνεται φανερό η επίδραση που έχει ο έρωτας για τους πρωταγωνιστές, απογόνους των δύο αντίπαλων οικογενειών ενός χωριού της Κρήτης στη συμφιλίωσή τους. Αν και η κατάσταση είναι αρχικά έκρυθμη, όλα αλλάζουν μετά από πολύπλευρες προσπάθειες για να φύγει το μίσος και να υπάρξει σύμπνοια στις οικογένειες και σε όλο το χωριό.

6. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ

6.1. ΝΕΚΡΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑ (1951)

6.1.1. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

Πρόκειται για κοινωνικό δράμα που γυρίστηκε το 1951. Σεναριογράφος και σκηνοθέτης της ταινίας ήταν ο Φρίξος Ηλιάδης και πρωταγωνίστρια η Ειρήνη Παππά. Πρόκειται για την πρώτη σκηνοθετική δουλειά του Ηλιάδη και τη μοναδική του συνεργασία με την εταιρία αυτή (Φίνος Φιλμ 2016γ). «Η ταινία ταξιδεύει στις Κάννες εκπροσωπώντας την Ελλάδα την επόμενη χρονιά και επιδοκιμάζεται από τους κριτικούς για την καλλιτεχνική και ενδοσκοπική της φωτογραφία» (Φίνος Φιλμ 2016δ). Η Ειρήνη Παππά ξεχώρισε ερμηνευτικά στην ταινία και αυτό αποτέλεσε σημαντικό βήμα για τη διεθνή της καριέρα (Σολδάτος 2010: 72 – 73). Τη μουσική έγραψε ο Μάνος Χατζιδάκις και πρόκειται για την πρώτη συνεργασία που είχε με το Φιλοποίμενα Φίνο, ο οποίος είχε αναλάβει και την καλλιτεχνική διεύθυνση στην εν

λόγω ταινία (Φίνος Φιλμ 2016ε).Ο αριθμός των εισιτηρίων Α' προβολής της ταινίας σε Αθήνα, Πειραιά και προάστια ανέρχεται στις 77.973 (Σολδάτος 2004: 201).

Οι περισσότεροι κριτικοί της περιόδου, αναφέρθηκαν με κολακευτικά λόγια για την αρτιότητα της τεχνικής, αλλά και για τη φωτογραφία και τη μουσική της ταινίας που συντονιζόταν με την κίνηση, υπογραμμίζοντας τα γεγονότα, αλλά είχε συγχρόνως και τη δική της ανεξάρτητη οντότητα (Σολδάτος 2004: 226). Συγκεκριμένα η ιδέα να γυριστεί η ταινία εξολοκλήρου στα ερείπια του Μυστρά κρίθηκε ως επιτυχημένη επιλογή του σκηνοθέτη που ανέδειξε το τοπίο, αξιοποίησε τον φυσικό φωτισμό και ενέπνευσε παράλληλα την αξιόλογη φωτογραφία που ολοκληρώνει την ταινία (Σολδάτος 2004: 226 - 227). Εγκωμιαστικά ήταν και τα σχόλια για τις ερμηνείες των δύο πρωταγωνιστών, αλλά και για τον ηθοποιό Γιάννη Αργύρη που υποδύεται τον πατέρα της Λένας, Λάμπρο. Ωστόσο, οι κριτικές στρέφονται εναντίον του σεναρίου σε ορισμένες σκηνές της ταινίας, παρουσιάζοντας ατέλειες, αδυναμίες και τάσεις για μελοδραματισμό (Σολδάτος 2004: 226 - 227). Στο σύνολό της η ταινία χαρακτηρίστηκε ως θετικό βήμα προόδου, ανάμεσα στη ντόπια παραγωγή, καθώς οι συντελεστές της κατόρθωσαν να της προσδώσουν μια καλλιτεχνική διάσταση (Σολδάτος 2004: 226).

Ο σκηνοθέτης, σε σημείωμά του, το οποίο παραθέτει στο βιβλίο του ο Σολδάτος, προσπαθεί να δώσει μια εικόνα των προθέσεων για τη δημιουργία της ταινίας του: «Όταν αποφάσισα να πάρω για θέμα της ταινίας τη βεντέτα, το σκληρό αυτό έθιμο που ενδημεί στις περιοχές της Κρήτης και της Μάνης, δεν σκέφτηκα καθόλου την κοινωνική του πλευρά. Κοίταξα αποκλειστικά την ανθρώπινη. Ζήτησα να κάνω μιαν ευρύτερη αναγωγή, από το τοπικό έθιμο στους ανθρώπους γενικά που σκοτώνονται μεταξύ τους. Θέλοντας να παρακολουθήσω τις αντιδράσεις των ανθρώπων μου, τους απομόνωσα. Τέλεια απουσία του «πλήθους», του «χορού». Δεν υπάρχει κανείς άλλος μέσα στο δράμα εκτός από τους ήρωές του, στις κρίσιμες εκείνες στιγμές όπου ο άνθρωπος μένει μοιραία μόνος. Ωστόσο, καθένας από αυτούς αντιπροσωπεύει τον κόσμο του και η κρίση του δεν είναι ανόθευτη. Βαθιές καταγωγικές φωνές θα αντιγνωμήσουν και θα τον σπρώξουν σε δρόμους που ίσως να μην ήθελε» (Σολδάτος 2010: 72 – 73).



Εικόνα 1: Αφίσα της ταινίας Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Φίνος Φιλμ

(<http://finosfilm.com/gallery/movieGallery/13>)

Ο τίτλος της ταινίας έχει διττή σημασία. Από τη μια πλευρά αναφέρεται στη Νεκρή Πολιτεία του Μυστρά, τον τόπο όπου και διαδραματίζεται το έργο. Ο Μυστράς αποτελεί σημαντικής πολιτισμικής και ιστορικής αξίας περιοχή, καθώς υπήρξε Βυζαντινή Πολιτεία της Πελοποννήσου. Σήμερα είναι ερειπωμένος με την Καστροπολιτεία, όπως ονομάζεται, να δεσπόζει στην περιοχή, αποτελώντας πολύτιμη πηγή γνώσης της βυζαντινής ιστορίας, τέχνης, παράδοσης και πολιτισμού. Ο χώρος αποτελείται από το μεσαιωνικό κάστρο και τον οχυρωμένο οικισμό που κλείνει μέσα από τα τείχη του εκκλησίες, μονές, παλάτια και οικίες (Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού 2016). Τον φυσικό χώρο καταγράφει δεξιοτεχνικά η κάμερα του Ηλιάδη και καλλιτεχνικά η φωτογραφία του Αριστείδη Καρύδη – Φουκς. Κυριολεκτικά, επομένως, ο τίτλος της ταινίας αναφέρεται στον τόπο δράσης των βίαιων γεγονότων που πρόκειται να εξιστορηθούν.

Από την άλλη πλευρά, ο τίτλος της ταινίας, μεταφορικά, σηματοδοτεί τη χρονική στασιμότητα του τόπου, της κοινωνίας και των κατοίκων της. Σαν να μην υπάρχει οποιαδήποτε μεταβολή που μπορεί να οδηγήσει σε αλλαγή τρόπου ζωής, σε αλλαγή αντιλήψεων. Ο ίδιος ο πρωταγωνιστής με την άφιξή του παρατηρεί τη στασιμότητα και χαρακτηριστικά αναφέρει: «Όλα μοιάζουν νεκρά σε έναν ακίνητο χρόνο. Όλα φαίνονται όπως τα άφησα παιδί». Επιπροσθέτως, το επίθετο νεκρή δηλώνει ξεκάθαρα τον θάνατο και προσδιορίζει το πώς η μικρή κοινωνία του Μυστρά στην ταινία παραμένει προσηλωμένη στην εφαρμογή βίαιων επιτελέσεων, σε μια παρατεταμένη κατάσταση εχθρότητας και θεωρεί αναγκαίο τον αντεκδικητικό φόνο που θα διαιωνίσει τη βεντέτα. Θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως προοικονομία για την κατάληξη του έργου με τον θάνατο να πλανάται από την αρχή ως το τέλος πάνω από τους πρωταγωνιστές. Η λέξη Πολιτεία χρησιμοποιείται συμβολικά, παραπέμποντας στη *Πολιτεία ή Περί Δικαίου* του Πλάτωνα, η οποία μορφολογικά αποτελεί την αφήγηση του Σωκράτη σε κάποιους ακροατές μιας μακράς συζήτησης αναφορικά με το ζήτημα της δικαιοσύνης (Σκουτερόπουλος 2002: 9 – 10). Η δικαιοσύνη, ως αυτοδικία, κατά την έννοια που ορίζεται άτυπα από το εθιμικό δίκαιο που επικαλούνται οι κάτοικοι του χωριού, αποτελεί τον θεματικό άξονα γύρω από τον οποίο κινείται η ταινία και έρχεται σε ευθεία αντίθεση με τους

θεσπισμένους κανόνες δικαίου που διέπουν μια οργανωμένη κοινωνία και υπαγορεύουν ποινές στον εκάστοτε δράστη (Τσαντηρόπουλος 2000: 223 – 224).

6.1.2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕΚΑΝΣ

Η άφιξη του πρωταγωνιστή, του Πέτρου, στο χωριό του σηματοδοτεί την έναρξη της ταινίας. Ο χώρος της αφήγησης είναι ο τόπος που λαμβάνουν χώρα τα αιματηρά γεγονότα, ο Μυστράς και βρίσκεται στο κέντρο της σκηνοθεσίας. Τα επιβλητικά κάστρα, προϊδεάζουν τον θεατή για την δραματική εξέλιξη και κατάληξη των ηρώων. Φτάνοντας στο σπίτι του ο πρωταγωνιστής συναντά τον Γιαννακό, επιστάτη του σπιτιού της οικογένειάς του και μέσα από τον ολιγόλεπτο διάλογό τους, ο θεατής πληροφορείται την πολύχρονη απουσία του πρωταγωνιστή από το χωριό του λόγω σπουδών.

Στην πρώτη σεκάνς που αναλύεται, ο Πέτρος αντικρίζει τη μητέρα του, την οποία έχει να δει χρόνια και ενώ είναι έτοιμος να τρέξει και να την αγκαλιάσει, η κάμερα γυρίζει προς το μέρος της και δείχνει την παγωμένη έκφραση στο πρόσωπό της και την αποδοκιμασία προς τον γιο της. Ο σκηνοθέτης κάνει χρήση των *αντίστοιχων* πλάνων για να επιτευχθεί το σασπένς. Η κάμερα στο αμέσως επόμενο πλάνο δείχνει τον πρωταγωνιστή έκπληκτο με την αντίδρασή της και στο βάθος ακούγονται βήματα που σηματοδοτούν την αποχώρηση της μητέρας του από το δωμάτιο, χωρίς να του απευθύνει το λόγο, με την κάμερα πάντα στραμμένη στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή. Με αυτή τη σκηνή ο σκηνοθέτης εισάγει τον θεατή στον κόσμο της βεντέτας, στην κοινωνία που ζει με τη βεντέτα και βασική της αντίληψη είναι η εκδίκηση για τον φόνο που διαπράχθηκε στο παρελθόν. Η αντίδραση της μητέρας του πρωταγωνιστή δεικνύει την ενεργή συμμετοχή των γυναικών στην παρακίνηση του εν δυνάμει δράστη, του γιου στην προκειμένη περίπτωση, ο οποίος «πρέπει» να πάρει εκδίκηση για τον φόνο του πατέρα του. Η αμφισβήτηση και η περιφρόνηση είναι ζωγραφισμένη διαρκώς στο πρόσωπο της μητέρας του, η οποία σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της ταινίας δεν του απευθύνει το λόγο.



Εικόνα 2: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))



Εικόνα 3: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))



Εικόνα 4: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))

Στην επόμενη σελίδα που εξετάζεται, παρουσιάζονται σαφώς μέσα από το διάλογο του Γιαννακού με τον Πέτρο οι προθέσεις της μητέρας να εκπληρωθεί το χρέος που της στέργει όχι μόνο τον άντρα της, αλλά και πολλά ακόμα μέλη της οικογένειάς της. Ο Γιαννακός επισημαίνει τις βασικές αρχές που διέπουν τη βεντέτα στην τοπική κοινωνία, την απόκρυψη των φόνων από τις αρχές και την επιταγή της αντεκδίκησης. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι: «Δεν είναι δουλειά της αστυνομίας αυτό. Τέτοια πράγματα πρέπει να τα κανονίζουν οι άντρες ανάμεσά τους», τονίζοντας με αυτό τον τρόπο ποια νοοτροπία κυριαρχεί και τι περιμένουν η μητέρα του και ο ίδιος από τον πρωταγωνιστή να κάνει. Επιπλέον, καθίσταται σαφές ότι

εφόσον μιλούν για βεντέτα θα πρέπει ένας αρσενικός απόγονος της οικογένειας να πάρει την εκδίκηση και όχι η γυναίκα, η μητέρα στην προκειμένη περίπτωση.



Εικόνα 5: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))

Αξιοσημείωτη είναι και η παρατήρηση του Γιαννακού για την «πάστα», όπως λέει, του αφεντικού του, για τον οποίο θεωρεί ότι άλλαξε, δεν μοιάζει με τους κατοίκους του χωριού και αυτό φαίνεται και στα μάτια της μητέρας του, αντίληψη που εξηγεί στον θεατή τον λόγο που φαίνεται να μην του μίλησε η μητέρα του κατά την είσοδό του στο σπίτι. Η επιρροή της γυναίκας στην εξέλιξη της βεντέτας φαίνεται κατάδηλα στα λόγια του επιστάτη, καθώς ισχυρίζεται ότι δε θα μπορεί να κάνει κάτι άλλο από το θέλημά της, εννοώντας τον αντεκδικητικό φόνο. Χαρακτηριστικό είναι ότι καταλαβαίνει τη θλίψη του αφεντικού του σχετικά με την μη αποδοχή του από τη μητέρα του μετά από τόσα χρόνια και του αναφέρει πώς θα έπρεπε πριν πάει σπίτι

του να έχει κάνει ήδη τον φόνο, εκπληρώνοντας το χρέος του, προκειμένου η μητέρα του να τον υποδεχτεί θερμά.

Σε όλη τη διάρκεια της συζήτησης μεταξύ τους, ο σκηνοθέτης βάζει τον πρωταγωνιστή του πολλές φορές να στρέφει την πλάτη στο κοινό και κινούμενο διαρκώς μέσα στο χώρο, με τον Γιαννακό να τον ακολουθεί και σε θέση προφίλ προς την κάμερα να του υποδεικνύει το σκοπό του. Παρόλο που οι απαντήσεις που δίνει, δείχνουν την παγιωμένη θέση του για το πώς πρέπει να αντιμετωπίζονται οι φόντοι, οι κινήσεις του, σκηνοθετημένες με κάποια θεατρικότητα, υποδηλώνουν την ανάγκη φυγής από τον κλειστό χώρο που τον «πνίγει» και στο τέλος του διαλόγου βγαίνει έξω από το σπίτι του, σε μια προσπάθεια να ξεφύγει από την κατάσταση που τον καταπιέζει.



Εικόνα 6: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))

Στη επόμενη σεκάνς, όπου ο Πέτρος αποφασίζει να ζωγραφίσει τα τοπία γύρω από τα κάστρα του Μυστρά, ο Γιαννακός εξακολουθεί να του υπενθυμίζει κάθε λεπτό το χρέος που πρέπει να εκπληρώσει. Όταν ο Πέτρος του δηλώνει με ηρεμία ότι δεν έχει καμία πρόθεση να σκοτώσει τον δράστη της δολοφονίας του πατέρα του, ο Γιαννακός του αναφέρει με φυσικότητα και αποφασιστικότητα: «Μα πώς αφού αυτό είναι το σωστό». Με την συγκεκριμένη αναφορά, τονίζεται η βαθιά ριζωμένη πίστη των κατοίκων του χωριού για την πορεία των πράξεων που έπονται ενός φόνου. Το τι είναι σωστό να γίνει δεν εξετάζεται με βάση τα ανθρώπινα δικαιώματα και τους ισχύοντες κανόνες δικαίου, αλλά με τους λόγους τιμής και τους δεσμούς αίματος που χαρακτηρίζουν τις ομάδες συγγενών των θυτών και των θυμάτων. Ο πρωταγωνιστής απαντώντας λακωνικά με τη φράση: «Δεν είμαι φτιαγμένος για να κάνω το σωστό», καθιστά σαφή για άλλη μια φορά την πρόθεσή του να απεμπλακεί από αυτό το σχήμα έχθρας, αλλά και να δείξει πόσο απέχει από τη νοοτροπία των συγχωριανών του.

Στο σπίτι της πρωταγωνίστριας, της Λένας, ο θεατής παρατηρεί τον πατέρα της να βιαιοπραγεί πάνω της, όταν μαθαίνει ποιόν βλέπει η κόρη του. Εφόσον δεν μπορεί να την αναγκάσει να μετέχει στη βεντέτα λόγω φύλου, ξεσπά τα νεύρα του πάνω της, χωρίς η ίδια να φταίει σε κάτι. Με τον έρωτα των δύο πρωταγωνιστών, αντί να καμφθούν οι όποιες βλέψεις για εκδίκηση, παρατηρείται ότι αντίθετα η κατάσταση οξύνεται και σφίγγει σαν κλοιός γύρω από τη Λένα. Ο έρωτάς τους οδηγεί και στην ανάγκη να γίνει όσο το δυνατόν γρηγορότερα ο φόνος.



Εικόνα 7: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))

Στη σεκάνς όπου εμφανίζεται η αντιμαχόμενη οικογένεια της Λένας, διαφαίνεται επίσης το έντονα βίαιο περιεχόμενο του γυναικείου λόγου από τη μητέρα της. Αρχικά αναφερόμενη στη μητέρα του Πέτρου και τη γέννησή του, αναφέρει πώς η μητέρα του: «Το νανούριζε και το ανάθρεφε με τον πόθο της εκδίκησης», σηματοδοτώντας την έναρξη της δικής της αγωνίας για το γάμο της και την οικογένειά της. Αναφερόμενη στην δική τους αντίδραση στο νέο της γέννησης του αρσενικού απόγονου του θύματος, η ίδια δηλώνει ότι παρακίνησε τον άντρα της να τον σκοτώσει για να ηρεμήσουν και να μην απομείνει κανένας άντρας από την αντίπαλη οικογένεια. Η ισχυρή επιρροή της γίνεται έκδηλα φανερό καθώς εξελίσσεται η ταινία από την συμπεριφορά και τις πράξεις του άντρα της, ο οποίος την ακούει, φορτίζεται συναισθηματικά και κάνει σκοπό της ζωής του να σκοτώσει τον πρωταγωνιστή, ακόμα και αν ο ίδιος δεν γνωρίζει πώς ξεκίνησε η εν λόγω βεντέτα που χάνεται στα βάθη του χρόνου και αναρωτιέται στη συνέχεια για τις

συνθήκες που επικράτησαν τότε και τις συνθήκες που του επιβάλλουν την συμπεριφορά της αντεκδίκησης στο τώρα.



Εικόνα 8: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))

Στην ίδια σκηνή, στο σημείο που η Λένα δηλώνει ότι ο πατέρας της έφταιξε για τον πρώτο φόνο και δεν έπρεπε να σκοτώσει, η μητέρα της και πάλι αυστηρά της λέει: «Ήταν χρέος έπρεπε να πληρωθεί. Και τώρα πρέπει πάλι», φανερά πεπεισμένη ότι αυτή είναι η μοίρα και των δύο εμπλεκομένων στην υπόθεση, ακόμα και αν οι καταστροφικές συνέπειες των εν λόγω πράξεων πρόκειται να καταστρέψουν τη ζωή του άντρα της, όπως ήδη την καταδυνάστευαν τόσα χρόνια, μαζί με τη δική της και της κόρης της.

Πλησιάζοντας προς την στιγμή της υλοποίησης της απόφασης του Πέτρου να πάρει τη Λένα και να φύγουν κάπου μακριά για να παντρευτούν, ο πατέρας της τον καταδιώκει μέσα στη νύχτα για να τον σκοτώσει και αυτό σε συνδυασμό με τις

αλλεπάλληλες παροτρύνσεις του Γιαννακού για εκδίκηση, οδηγούν τον πρωταγωνιστή να πάρει την απόφαση να διαπράξει το φόνο, απόφαση που έρχεται σε αντίθεση με τα πιστεύω του. Τυφλωμένος περισσότερο από την απελπισία για να βρει ησυχία μαζί με τη γυναίκα που αγαπά, τονίζει, ότι δεν υπάρχει άλλη λύση και πλέον πρέπει να προχωρήσει στο δρόμο που έχουν χαράξει οι άλλοι γι' αυτόν.

Την απόφασή του ανακοινώνει πρώτα στη μητέρα του, με τον σκηνοθέτη να κάνει γκρο πλάνα στο πρόσωπό του για να δείξει την ένταση που τον κυριεύει, καθώς της λέει ότι θα δείξει με αυτόν τον τρόπο και το πόσο άξιος είναι, ενώ ακολουθεί η επιδοκιμασία της απόφασής του από τη μητέρα του με το πλέον χαρακτηριστικό μεσαίο κοντινό πλάνο που την δείχνει να χαμογελά για πρώτη φορά, χωρίς πάλι να μιλήσει, φανερά, όμως, ικανοποιημένη για την πράξη στην οποία πρόκειται να προβεί ο γιος της. Για άλλη μια φορά αποτυπώνεται κινηματογραφικά ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της βεντέτας που θέλει τον φονιά να χαίρει σεβασμού και εκτίμησης μεταξύ των μελών της οικογένειάς του, παρά το ότι πρόκειται να αφαιρέσει τη ζωή ενός ανθρώπου. Από την πλευρά του ο πρωταγωνιστής βρίσκεται πλέον σε αδιέξοδο και αυτό τον οδηγεί στο να πάρει μια τέτοια απόφαση.



Εικόνα 9: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))

Η σκηνή του φόνου πάνω στα κάστρα του Μυστρά ακολουθεί τον φυσικό φωτισμό μέσα στο βράδυ και τονίζεται η δράση από την κοφτή, αλλά αγωνιώδη μουσική που τη συνοδεύει. Στη συνέχεια η δράση κινείται στη σιωπή και το μόνο που ακούγεται είναι ο πυροβολισμός από το όπλο του Λάμπρου. Αφού πυροβολεί, ο Λάμπρος προς τη μεριά που θεωρεί ότι βλέπει τη σκιά του Πέτρου, βιάζεται να φύγει για να μη τον δει κάποιος και το πλάνο που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης δείχνει πόσο επιβλητικός φαίνεται ο χώρος γύρω από τον ήρωα σαν να προσπαθεί να τον εγκλωβίσει. Το πλάνο είναι αρκετά σκοτεινό, αναδεικνύοντας την αγριότητα του τοπίου. Οι σκιές των πρωταγωνιστών στο σκοτάδι κλιμακώνουν την ένταση και την αγωνία του θεατή.



Εικόνα 10: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))

Στην επόμενη του φόνου σεκάνς, ο Λάμπρος χωρίς να γνωρίζει ότι μόλις έχει πυροβολήσει και σκοτώσει την κόρη του νομίζοντας πώς είναι ο Πέτρος, διηγείται στη γυναίκα του και στον Μαθιό το κατόρθωμά του με υπερηφάνεια και ανακούφιση για το χρέος που ξεπλήρωσε και ετοιμάζεται να το γιορτάσει. Η σκηνή στο τραπέζι αποτελεί την έναρξη της τραγωδίας για την οικογένεια του Λάμπρου που θα ξεκληριστεί λίγο αργότερα και με τη δική του αυτοκτονία. Ο σκηνοθέτης κάνει χρήση ενός γενικού πλάνου για την συγκεκριμένη σκηνή με ρηχό χώρο για να φαίνονται ευκρινέστερα οι αντιδράσεις των τριών ομιλητών. Τραγική ειρωνεία αποτελούν και τα λόγια που λέει στο Μαθιό αναφερόμενος στο φόνο: «Ποτέ μου δεν ξανάκανα μια πιο σωστή πράξη. Ξανάφερα την ησυχία σε αυτό το σπίτι». Σε αυτά ακριβώς τα λόγια κατανοεί ο θεατής πληρέστερα τον εσωτερικό ψυχισμό του Λάμπρου, ο οποίος νιώθει ότι πλέον είναι ελεύθερος, χωρίς να γνωρίζει στα αλήθεια βέβαια σε ποια πράξη έχει προβεί. Οι σκηνές που ακολουθούν, παρακολουθούν την εξέλιξη των γεγονότων της οικογενειακής τραγωδίας και κλείνουν τον κύκλο της αιματηρής βεντέτας. Με την είσοδο του Πέτρου στο σπίτι του Λάμπρου, κρατώντας την ετοιμοθάνατη Λένα στην αγκαλιά του, γράφεται ο τραγικός επίλογος που είχε ως θύμα το πρόσωπο που δεν ήθελε να συνεχιστεί αυτός ο βίαιος κύκλος εξαρχής. Τραγική φιγούρα αποδεικνύεται στο τέλος η γυναίκα του Λάμπρου και μητέρα της Λένας, η οποία μόνη της θρηνεί για την κατάληξη που είχαν όλα όσα εκείνη παρακινούσε να συμβούν.



Εικόνα 11: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))



Εικόνα 12: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))



Εικόνα 13: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))



Εικόνα 14: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWlsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWlsry))

Στη σεκάνς της επιστροφής του Πέτρου στο σπίτι του, ο σκηνοθέτης εστιάζει στο πλάνο που ο Γιαννακός και η μητέρα του Πέτρου, ως ηθικοί αυτουργοί για την παράταση του μίσους, στέκονται κοιτώντας προς το μέρος του πρωταγωνιστή τη στιγμή που χωρίς να τους μιλήσει ανεβαίνει στο δωμάτιό του. Ο θεατής ακολουθεί το βλέμμα των δύο προς την κατεύθυνση που κινείται ο Πέτρος και ακούγονται μόνο τα βήματά του στη σκάλα, καθώς η κάμερα μένει στα πρόσωπά τους σε ένα μεσαίο κοντινό πλάνο του σκηνοθέτη και δεν στρέφεται στον πρωταγωνιστή, όπως ακριβώς συνέβη με την αρχική σεκάνς, όπου η κάμερα δεν στρέφεται προς την μητέρα του Πέτρου την ώρα που φεύγει χωρίς να του μιλήσει. Μόνο στις δύο τελευταίες σεκάνς ο θεατής ακούει την μητέρα του πρωταγωνιστή να μιλά. Στην πρώτη σεκάνς αρχικά καταριέται την αντίπαλη οικογένεια νομίζοντας ότι ο γιος της σκοτώθηκε και όταν πληροφορείται ότι ζει, χαίρεται από τη μια πλευρά που δεν σκοτώθηκε ο γιός της, και από την άλλη επειδή θεωρεί πως εκπλήρωσε το χρέος του, ενώ στη δεύτερη σεκάνς, στο δωμάτιό του, όταν πια έχει αντιληφθεί το κακό

που έχει προκαλέσει και η ίδια με την στάση μίσους που κρατούσε, ζητά με δραματικό τόνο από το γιό της συγχώρεση. Το συγκεκριμένο πλάνο σηματοδοτεί και τη συμφιλίωση των δύο μετά από τόσα χρόνια που το μίσος εμπόδιζε να αναπτυχθεί. Οι συγκεκριμένες σεκάνς στο σπίτι του Πέτρου είναι εξαιρετικά σκοτεινές, καθώς ο φωτισμός είναι ελάχιστος και διαγράφονται μόνο οι μορφές των πρωταγωνιστών, χωρίς ο θεατής να βλέπει ευκρινώς το εσωτερικό του σπιτιού, υπογραμμίζοντας το δραματικό και πένθιμο στοιχείο της ταινίας.



Εικόνα 15: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))

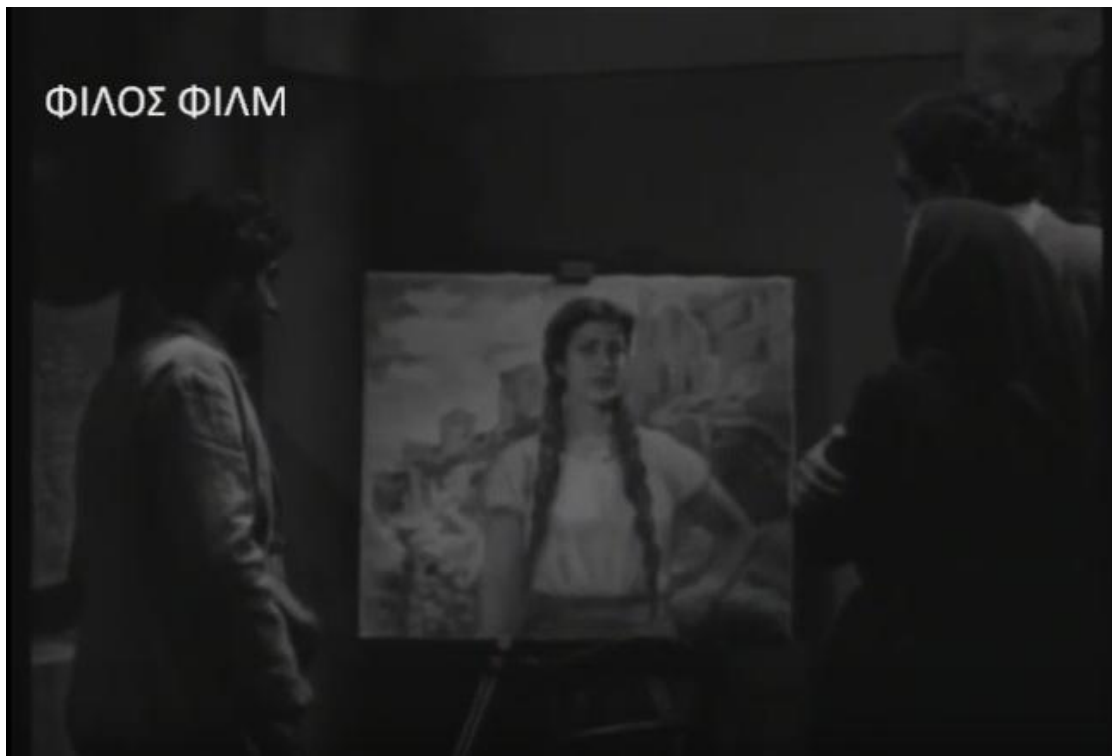


Εικόνα 16: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))

Ο σκηνοθέτης στη συνέχεια θέλει να «κλείσει» τη συγκεκριμένη σεκάνς με σταδιακά αυξανόμενο κοντινό ζουμ της κάμερας στο πορτραίτο της Λένας που βρίσκεται στο δωμάτιο του Πέτρου. Ενώ το δωμάτιο είναι σκοτεινό, το λιγοστό φως εστιάζει στο πορτραίτο. Όλη η οικογένεια κοιτάζει τη ζωγραφισμένη Λένα, η ανάμνηση της οποίας παραμένει ζωντανή για όλους τους και είναι εκείνη που με το θάνατό της οδήγησε ουσιαστικά στη συμφιλίωση μητέρας και γιου. Η φωνή της Λένας ακούγεται ακολουθώντας το ολόένα και πιο κοντινό πλάνο και συνοδεύεται από επιβλητική μουσική. Το πλάνο σταθεροποιείται στο πορτραίτο και στη συνέχεια εξαφανίζεται με την εμφάνιση του επόμενου πλάνου που δείχνει φωτεινό τον Μυστρά, ενώ η Λένα εξακολουθεί να μιλά, παροτρύνοντας τον πρωταγωνιστή να ξεχάσει και να φύγει.

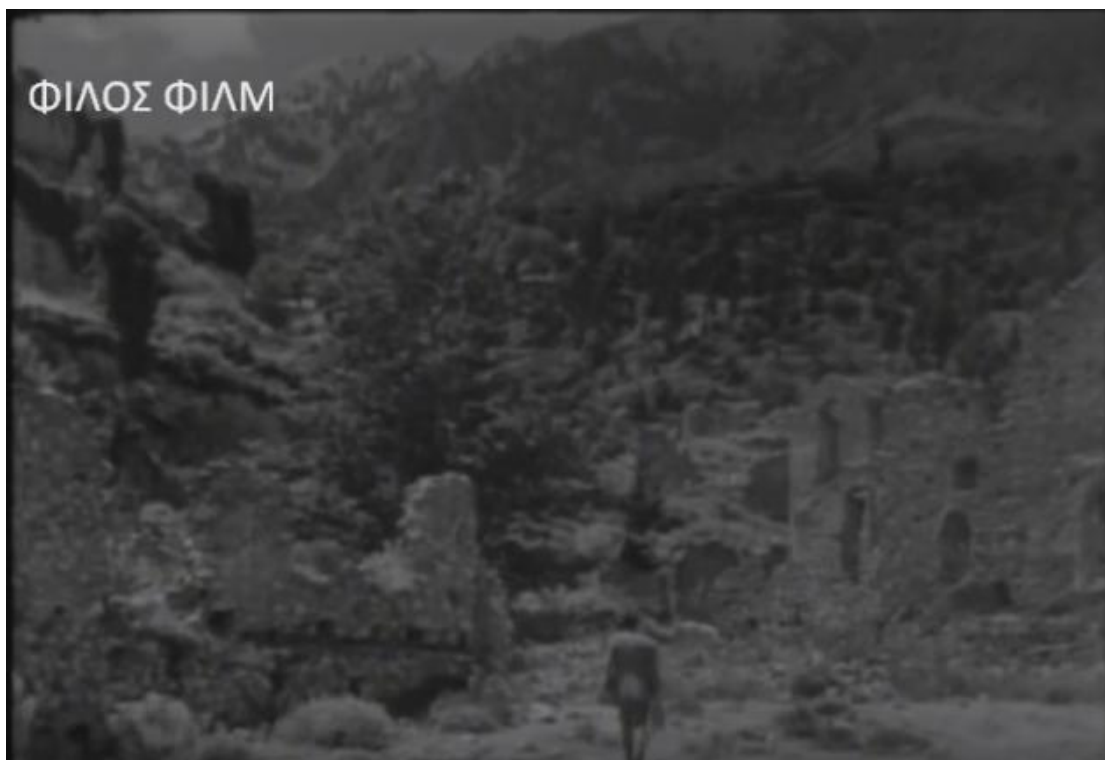


Εικόνα 17: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry>)

Στο τελευταίο μακρινό γενικό, πλονζέ πλάνο της ταινίας, απεικονίζεται ο πρωταγωνιστής να φεύγει, αποχαιρετώντας τη Νεκρή Πολιτεία και κλείνοντας με αυτό τον τρόπο τη δραματική ιστορία που κρυβόταν στην τοπική κοινωνία και την προσωπική του ιστορία που τελείωσε άδοξα με το θάνατο της αγαπημένης του. Με αυτό τον τρόπο η ταινία ναι μεν κλείνει με φόνο, αλλά ο πρωταγωνιστής δεν έχει σκοτώσει και μαζί με τον φρικτό θάνατο της Λένας τερματίζεται και η βεντέτα. Το τελευταίο πλάνο είναι φωτεινό, προσδίδοντας αισιοδοξία, ενώ το «Καλή τύχη» που του εύχεται η πεθαμένη Λένα σηματοδοτεί μια καινούρια αρχή για τον Πέτρο.



Εικόνα 18: Νεκρή Πολιτεία

Πηγή: Νεκρή Πολιτεία, Ιστοσελίδα YouTube

([https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxS
MSM8dwwCqWLsry](https://www.youtube.com/watch?v=nqY6aZAHZrU&list=PLJTQDnN7S1M0K3FCpxSMSM8dwwCqWLsry))

6.2. ΜΑΚΡΥΚΩΣΤΑΙΟΙ ΚΑΙ ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΗΔΕΣ (1960)

6.2.1. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

Πρόκειται για κωμωδία που γυρίστηκε το 1960, σε σκηνοθεσία Αλέκου Σακελλάρου και σενάριο του ίδιου σε συνεργασία με τον Χρήστο Γιαννακόπουλο. Προτού γυριστεί για τον κινηματογράφο το *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες* είχε ανέβει στο θέατρο με τον ίδιο τίτλο, σε κείμενο του Χρήστου Γιαννακόπουλου (Ταινιοθήκη της Ελλάδος 2016). Συγκεκριμένα ανέβηκε για πρώτη φορά στο θέατρο Κοτοπούλη – Ρέξ από το θίασο Ντίνου Ηλιόπουλου και Απόστολου Αβδή (Φίνος Φιλμ 2016στ). Σύμφωνα με τη Δελβερούδη, γύρω στα 1960 που η παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών πολλαπλασιάζεται με έντονους ρυθμούς, ο Φίνος καταφεύγει όλο και πιο συχνά στις θεατρικές μεταφορές για να δημιουργήσει τις κωμωδίες του

(Δελβερούδη 2004: 37 - 38). Η μουσική της ταινίας, του Μίμη Πλέσσα, ιδιαίτερα χαρούμενη και διασκεδαστική, πλαισιώνει την κατάσταση φυγής και κυνηγητού, στην οποία βρίσκονται διαρκώς οι δύο ήρωες. Πρόκειται μάλιστα για την πρώτη συνεργασία του συνθέτη με την εταιρεία του Φιλοποίμενα Φίνου (Φίνος Φιλμ 2016στ). Ο αριθμός των εισιτηρίων Α' προβολής της ταινίας σε Αθήνα, Πειραιά και προάστια ανέρχεται στις 59.436 (Σολδάτος 2004: 206).

Οι κωμωδίες που παρουσιάζει ο Φίνος ως αυτή τη περίοδο, ξεχωρίζουν από τον κύριο όγκο της υπόλοιπης παραγωγής, καθώς εκμεταλλεύονται στο έπακρο όλα τα συνθετικά στοιχεία τους, το σενάριο, τη σκηνοθεσία, την ηθοποιία (Δελβερούδη 2004: 38). Πέρα από τις υποθέσεις των ταινιών, τα σενάρια και την άρτια τεχνική τους, οι ηθοποιοί είναι εκείνοι, οι οποίοι αναδεικνύουν τους χαρακτήρες που υποδύονται και με λεπτομέρεια και προσοχή παρουσιάζουν λεκτικά και σωματικά αστεία χωρίς ο Φίνος να τους αφήνει αβοήθητους «στη μάχη για το κωμικό αποτέλεσμα» (Δελβερούδη 2004: 38).

Η συνάντηση των κωμικών ηθοποιών, Ηλιόπουλου και Χατζηχρήστου στην οθόνη πραγματοποιείται για πρώτη φορά. Ο Σακελλάριος έστησε με αυτή την ταινία το ιδανικό «ζευγάρι» για την απομυθοποίηση του δήθεν αντρισμού μέχρι τα όρια της γελοιοποίησης (Σολδάτος 2010: 114 – 115). Ο Σολδάτος αναφέρει χαρακτηριστικά για τις ερμηνείες των δύο πρωταγωνιστών στην ταινία: «Ο Ηλιόπουλος εμφανίζεται σαν φοβητσιάρης και ο Χατζηχρήστος σαν δειλός ή και το αντίστροφο» (Σολδάτος 2010: 115). Η σκηνοθεσία είναι λιτή και η έμφαση δόθηκε σε μια σειρά από συνεχείς διακωμωδήσεις καταστάσεων, συνοδευόμενες από γκαγκ, που τόνιζαν τις αντιθέσεις ανάμεσα στις παλιότερες ηθικό – εθιμικές παραδόσεις και στις καινούριες κοινωνικές σχέσεις που δημιουργούνται (Ζάχος – Παπαζαχαρίου 2010: 67 – 68). Και οι δύο ήρωες δρουν σε ένα κλίμα παράλογων συμπεριφορών, οι οποίες εκδηλώνονται λόγω της πίεσης που τους ασκούν οι οικογένειές τους, με αποκορύφωμα της κωμικής τους τέχνης τις σκηνές της κοινής τους καταδίωξης (Σολδάτος 2010: 114 - 115).

Ήδη από τον τίτλο της ταινίας, ο θεατής καταλαβαίνει ότι πρόκειται για κάποιου είδους διαμάχη ή διαφωνία μεταξύ δύο οικογενειών, τα επώνυμα των οποίων είναι διασκεδαστικά στο άκουσμα. Το λογοπαίγνιο με τα δύο πιο συχνά ελληνικά ονόματα, Κώστας και Γιώργος στις καταλήξεις, αλλά και το μακρύς και κοντός που τονίζουν την αντίθεση, χρησιμοποιείται ευφυώς από τον σεναριογράφο για να υπογραμμίσει πώς πρόκειται για δύο οικογένειες που μπορεί να βρίσκονται σε παρόμοια κατάσταση σε πολλές διαφορετικές κλειστές τοπικές κοινωνίες, όπου το φαινόμενο της βεντέτας δεν έχει εκλείψει.

6.2.2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕΚΑΝΣ

Ο τόπος που διαδραματίζονται τα γεγονότα στην ταινία είναι η Αθήνα, ενώ το χωριό των ηρώων, ο Κουτσόπυργος, που αποτελεί τον τόπο των βίαιων περιστατικών, δεν απεικονίζεται. Η ταινία ξεκινά με την παρουσίαση του ήρωα, Στέλιου Κοντογιώργη στον τόπο εργασίας του, το ραφείο και συνεχίζεται με τη σεκάνς που δείχνει τον θείο του να κατεβαίνει από το τρένο στο σταθμό, καθώς μόλις έχει φτάσει από το χωριό του. Στο ραφείο ο ήρωας παρουσιάζεται ήσυχος, προσηλωμένος στη δουλειά του και μέσα από τον διάλογο με τον αστυνόμο φίλο και πελάτη του, γίνεται κατανοητή στον θεατή η πρόθεσή του να απέχει από κάθε είδους βία, με αφορμή την αναφορά του στη στρατιωτική του θητεία.

Η πρώτη σεκάνς που αναλύεται, απεικονίζει την άφιξη του θείου του πρωταγωνιστή στο ραφείο του. Με την άφιξη του θείου του ήρωα από το χωριό, ξεκινούν απευθείας οι αναφορές στην υπερηφάνεια της οικογένειας, στην απαρίθμηση όλων των αρσενικών μελών της και φράσεις όπως «να σε δω να σε καμαρώσω» που εισάγουν τον θεατή κατευθείαν στο θέμα της ταινίας. Η αναφορά στους δεσμούς αίματος και στην τιμή και υπερηφάνεια που έχει μια οικογένεια, αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά της βεντέτας, ενώ και οι εξαντλητικά αναλυτικές αναφορές στους αρσενικούς απογόνους της οικογένειας, είναι αναμενόμενο να εκφραστούν από την πλευρά των συγγενών. Από τον διάλογο των ηρώων προκύπτει άμεσα στον θεατή ο λόγος της επίσκεψης του θείου στην Αθήνα, που δεν είναι άλλος από την παρακίνηση για τη διαιώνιση της βεντέτας και την εκπλήρωση του χρέους. Ο θείος

ξεκινά την αφήγηση των πρόσφατων αιματηρών γεγονότων της οικογένειάς τους και δίνει στον ανιψιό του να τα διαβάσει και στην τοπική εφημερίδα. «Μια βεντέτα που κρατάει ογδόντα χρόνια και εκφράζονται φόβοι ότι η έχθρα μεταξύ των δύο οικογενειών θα συνεχιστεί» διαβάζει στην εφημερίδα «Νεολόγος» ο πρωταγωνιστής με τον θείο του να απαντά σθεναρά: «βεβαίως και θα συνεχιστεί».



Εικόνα 19: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες

Πηγή: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=pwe-Z1zRyKY>)

Στη συνέχεια του διαλόγου τους και σε απάντηση των υπεκφυγών του πρωταγωνιστή από το θέμα της εκδίκησης, ο θείος του υπογραμμίζει για ακόμα μια φορά τη σύνδεση του φύλου και της συγγένειας με το χρέος για φόνο, με την τελεσίδικη φράση του προς τον Στέλιο που εμπερικλείει όλες τις αναφορές που συναντάμε στην βιβλιογραφία: «Κοντογιώργη είσαι, άντρας είσαι, το χρέος σου το ξέρεις». Οι παροτρύνσεις του θείου προς τον Στέλιο είναι συνεχείς και ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί δεξιολογικά τον χώρο για να παρουσιάσει τις συνεχείς κινήσεις των πρωταγωνιστών του κατά τη διάρκεια εξέλιξης του ζωηρού διαλόγου τους, με χαρακτηριστικό το γενικό πλάνο που απεικονίζει τους ήρωες μέσα από τον ολόσωμο καθρέπτη του ραφείου να συνομιλούν.



Εικόνα 20: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες

Πηγή: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=pwe-Z1zRyKY>)

Τις παροτρύνσεις του θείου για να συνεχίσει την βεντέτα ακολουθούν οι προειδοποιήσεις, όταν βλέπει ότι δεν πετυχαίνει τη συναίνεση του ανιψιού του. Η προειδοποίηση του θείου προς τον Στέλιο για να φυλαχτεί, εκφράζεται στην υπερβολή της, προκειμένου να πετύχει το σκοπό του. Χαρακτηριστικά του αναφέρει: «Ξέκανέ τον εσύ γιατί θα σε ξεκάνει ευτούνος. Έτσι είναι η βεντέτα ρε όρνιο». Τις έντονες αντιδράσεις του Στέλιου να διαπράξει το φόνο του Θωμά Μακρυκώστα, αναφέροντας πολλές φορές τη λέξη «ανθρωπάκι», ακολουθούν οι απαξιωτικοί χαρακτηρισμοί του θείου του προς το πρόσωπό του και φράσεις όπως: «κρίμα», «δεν ντρέπεσαι το όνομα που κουβαλάς», «αχ και να είχα τα νιάτα σου», αλλά και οι συνεχείς προσπάθειες εκφοβισμού του, προκειμένου να φυλαχτεί, γιατί ο Θωμάς θα κάνει πρώτος την κίνηση να ψάξει να τον βρει και να τον σκοτώσει. Οι απαξιωτικοί και χλευαστικοί χαρακτηρισμοί συνεχίζονται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, σε αντίθεση με τις πρώτες φράσεις που τον επαινεί όταν τον συναντά.

Στη συνέχεια του μεταξύ τους διαλόγου, ο θεατής πληροφορείται και τον λόγο ύπαρξης της βεντέτας που σε αντίθεση με τις άλλες δύο ταινίες είναι γνωστός στους πρωταγωνιστές του. Ο Στέλιος χαρακτηριστικά αναφέρει: «επειδή οι γίδες του προπάππου μου μπήκαν στα κτήματα του προπάππου του και φάγαν τα

κληματόφυλλα, πρέπει τώρα εμείς οι δύο να αλληλοσφαχτούμε;», «Και το αίμα που χύθηκε;» «Ένας λόγος παραπάνω θείε». Ενώ λοιπόν καθίσταται σαφές ότι ο λόγος είναι ευτελής για να προκύψει η μακροχρόνια αιματοχυσία, ο θεός του πρωταγωνιστή επιμένει να τον εκφοβίζει, θυμίζοντάς του τα περιστατικά βίας των προγόνων του, οι οποίοι κράτησαν ζωντανή τη βεντέτα.



Εικόνα 21: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες

Πηγή: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=pwe-Z1zRyKY>)

Ο Σακελλάριος στη συνέχεια «χτίζει» σταδιακά τις σκηνές πριν την εμφάνιση του συμπρωταγωνιστή ήρωα, Θωμά Μακρυκώστα. Πρώτα παρουσιάζει τον συγχωριανό των πρωταγωνιστών, κύριο Περδικούλη, στη σεκάνς, όπου εμφανίζεται στο ραφείο του Στέλιου, να αναφέρει ότι έχει φτάσει ο Θωμάς στην Αθήνα, χωρίς να εξηγεί για ποιο λόγο, δημιουργώντας έτσι την παρεξήγηση και την πεποίθηση στον Στέλιο ότι ο Θωμάς έχει ξεκινήσει ήδη την καταδίωξη. Στη συνέχεια χρησιμοποιεί τη σεκάνς στο κατάστημα όπλων, όπου ο πωλητής αναφέρει ότι είναι έτοιμο για παράδοση το όπλο του Κυρίου Μακρυκώστα, κρατώντας ένα όπλο που μοιάζει κυνηγετικό και η οποία κλιμακώνει την αγωνία του θεατή για τις προθέσεις του προσώπου που δεν έχει ακόμα εμφανιστεί στην οθόνη.



Εικόνα 22: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες

Πηγή: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=pwe-Z1zRyKY>)



Εικόνα 23: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες

Πηγή: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=pwe-Z1zRyKY>)

Στη σεκάνς που εκτυλίσσεται η δράση στο δωμάτιο του ξενοδοχείου, εμφανίζεται ο Θωμάς, ως ένας ευδιάθετος και καλοπροαίρετος χαρακτήρας. Στη συνέχεια, στην επόμενη σεκάνς, με την εμφάνιση της μαυροντυμένης χήρας, θείας του Θωμά, ολοκληρώνεται η παρουσία στην οθόνη των συγγενών από τις δύο αντίπαλες

οικογένειες, με τη θεία να παροτρύνει τον Θωμά να σκοτώσει τον εναπομείναντα αρσενικό απόγονο της οικογένειας των Κοντογιώργηδων. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η θεία δηλώνει πώς ακόμα και αν πάει φυλακή ο Θωμάς, μετά τον φόνο, εκείνη θα φροντίσει για όλα, χωρίς ούτε στιγμή να καμφθεί η υπερηφάνεια της για την πράξη, στην οποία είναι σίγουρη ότι θα προβεί ο ανιψιός της. Δεν θεωρεί εξάλλου ότι θα κάνει μια πράξη αξιόποινη, αλλά μια πράξη αποκατάστασης της τιμής της οικογένειάς του. Όταν ο Θωμάς αρνείται να συμμετάσχει στη συνέχεια της βεντέτας, η θεία του τον προσβάλλει κατ' επανάληψη μη μπορώντας να συγκρατήσει την οργή της. Η επιρροή των γυναικών που έμειναν χήρες από βεντέτα γίνεται για άλλη μια φορά φανερή και σε αυτή την ταινία. Το πρωτότυπο μέρος στη συγκεκριμένη σκηνή είναι ότι η θεία του Θωμά έρχεται από το χωριό μεταφέροντας και διαφόρων ειδών όπλα τα οποία του παραδίδει, προκειμένου ο ανιψιός της να σκοτώσει, εκδικούμενος για το αίμα των προγόνων του.



Εικόνα 24: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες

Πηγή: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=pwe-Z1zRyKY>)

Στο μεταξύ, ο Στέλιος καταφεύγει στο αστυνομικό τμήμα στον αστυνόμο φίλο του για να τον βοηθήσει σε μια λύση συμβιβασμού. Οι αρχές, δια στόματος του αστυνόμου, δεν μπορούν να προχωρήσουν σε σύλληψη εφόσον δεν υπάρχει πτώμα, επομένως, ο αστυνόμος θα λειτουργήσει στην προκειμένη ως

διαμεσολαβητής σε διάλογο παρουσία των δύο αντίπαλων μερών. Σε αντίθεση με την *Νεκρή Πολιτεία*, στο *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες* γίνεται ευθεία αναφορά στους διαμεσολαβητές για να λυθεί η έχθρα και να συμφιλιωθούν οι δύο οικογένειες. Ο Στέλιος και στη συνέχεια της ταινίας, σε πολλές σεκάνς, εμφανίζεται να προσπαθεί να πείσει τον θείο του να εμπιστευτούν την κατάσταση στα χέρια των μεσολαβητών στο χωριό για να δώσουν τα χέρια και να σβήσουν τα παλιά, όπως τονίζει. Συγκεκριμένα στη σκηνή όπου συζητούν με τον θείο του στο καφέ του ξενοδοχείου όπου κρύβεται, κάνει αναφορά σε πρόσωπα κύρους του χωριού, όπως είναι ο παπάς, ο νωματάρχης και ο δάσκαλος, τους οποίους θέλει πρώτα να καλοπιάσει, όπως αναφέρει, να τους κεράσει και γλυκά για να δείξουν ενδιαφέρον για την υπόθεση και να βρεθεί άμεση λύση. Όπως αναφέρθηκε και στο θεωρητικό πλαίσιο, οι μεσίτες στις τοπικές κοινωνίες έχουν τη δύναμη να βοηθήσουν στην οριστική επίλυση της έχθρας, αν χειριστούν σωστά και προσεκτικά το ζήτημα που καλούνται να αναλάβουν και αποτελεί συνήθη πρακτική να ζητούν τη βοήθειά τους τα μέλη των οικογενειών ή πιο μακρινοί συγγενείς που έχουν τη διάθεση τερματισμού μιας βεντέτας.



Εικόνα 25: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες

Πηγή: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες, Ιστοσελίδα YouTube
(<https://www.youtube.com/watch?v=pwe-Z1zRyKY>)

Στο ξενοδοχείο οι πρωταγωνιστές συναντιούνται και οι τραγελαφικές σκηνές ακολουθούν η μια την άλλη, με τον φόβο να τους ενώνει περισσότερο, εφόσον δεν γνωρίζονται. Οι σκηνές που εκτυλίσσονται στο ξενοδοχείο με την άφιξη των συγγενών των πρωταγωνιστών, οδηγούν στις απανωτές παρεξηγήσεις και υπερβολές που συγκροτούν συνήθως τις κωμωδίες και ακολουθεί η κοινή καταδίωξη των δύο πρωταγωνιστών, χωρίς να γνωρίζουν ότι στην ουσία προσπαθούν να ξεφύγουν ο ένας από τον άλλο.



Εικόνα 26: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες

Πηγή: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=pwe-Z1zRyKY>)

Στο καφενείο του σταθμού του τρένου εκτυλίσσεται η τελευταία σκηνή της ταινίας. Ο Στέλιος θα βρεθεί πρώτος εκεί μεταμφιεσμένος με τον θείο του για να κανονίσουν την επιστροφή τους στο χωριό, προκειμένου να προβούν σε συμβιβασμό με την αντίπαλη οικογένεια. Ο θείος του Στέλιου για άλλη μια φορά τον χλευάζει για την επιλογή του να μεταμφιεστεί για να μην τον αναγνωρίσουν και αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ογδόντα χρονών βεντέτα έπεσε στα χέρια σου και την έκανες γαϊτανάκι», ενώ οι χαρακτηρισμοί συνεχίζουν αδιάκοπα: «αρχιρεζίλι του Κουτσόπυργου και αίσχος των Κοντογιωργέων», «ζωντόβολο», «καρνάβαλε». Αντίθετη αντιμετώπιση έχει ο Θωμάς για την μεταμφίεσή του, όταν συναντιέται στο

ίδιο καφενείο λίγη ώρα αργότερα με τον κύριο Περδικούλη, ο οποίος δεν έχει καμία ανάμειξη με τη βεντέτα των δύο οικογενειών, πράγμα που τονίζει καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Ο κύριος Περδικούλης είναι και ο μόνος από τους συγχωριανούς που εμφανίζονται στην ταινία, ο οποίος αναφέρει ότι αυτή η βεντέτα θα έπρεπε να τελειώσει και περισσότερο ίσως από τον φόβο να μην αναμειχθεί, προσπαθεί να κρατήσει αποστάσεις, αλλά και να βοηθήσει πιο πολύ τον Θωμά, που θεωρεί ότι παραμένει αβοήθητος, καθώς μέσα από μια σειρά παρεξηγήσεων πιστεύει ότι ο Στέλιος προτίθεται να κρατήσει την βεντέτα.



Εικόνα 27: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες

Πηγή: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=pwe-Z1zRyKY>)



Εικόνα 28: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες

Πηγή: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=pwe-Z1zRyKY>)

Ο σκηνοθέτης στους περισσότερους διαλόγους χρησιμοποιεί μεσαία κοντινά πλάνα, τοποθετώντας στο κάδρο και τους δύο συνομιλητές του, ενώ στις σκηνές όπου οι δύο πρωταγωνιστές αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλο και όταν συστήνονται για πρώτη φορά χρησιμοποιεί μεσαία γενικά πλάνα. Η τελευταία αναφορά στην βεντέτα προκύπτει μέσα από την παρακάτω στιχομυθία τους πριν την συμφιλίωση:

Στέλιος: «Στέλιος Κοντογιώργης»

Θωμάς: «Θωμάς Μακρυκώστας»

(Δίνουν τα χέρια).

Στέλιος: «Έχετε τίποτα μαζί μου;»

Θωμάς: «Όχι εγώ δεν έχω τίποτα. Εσείς έχετε τίποτα μαζί μου;»

Στέλιος: «Όχι, εγώ τι να 'χω;»

Θωμάς: «Ούτε κι εγώ κύριε»

Στέλιος: «Και οι πρόγονοί μας που αλληλοσφαχτήκαν;»

Θωμάς: «Ε κακό του κεφαλιού τους κάνανε»



Εικόνα 29: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες

Πηγή: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=pwe-Z1zRyKY>)



Εικόνα 30: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες

Πηγή: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=pwe-Z1zRyKY>)



Εικόνα 31: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες

Πηγή: Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=pwe-Z1zRyKY>)

Η βεντέτα τελικά λύνεται στηριζόμενη στους χαρακτήρες των δύο πρωταγωνιστών και όχι σε κάποια βοήθεια από μεσολαβητές. Ο σκηνοθέτης τονίζει με αυτό τον τρόπο τη δυνατότητα των νέων ανθρώπων που έχουν μεγαλώσει στη σκιά της βεντέτας στις τοπικές κοινωνίες να απαρνηθούν τη βίαιη μοίρα που τους ορίζουν οι γύρω τους, τόσο για τα επικείμενα θύματά τους, όσο και για τους εαυτούς τους.

6.3. Η ΝΕΡΑΪΔΑ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΛΙΚΑΡΙ (1969)

6.3.1. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

Πρόκειται για αισθηματική κωμωδία που γυρίστηκε το 1969. Τη σκηνοθεσία είχε αναλάβει ο Ντίνος Δημόπουλος και το σενάριο ήταν του Λάκη Μιχαηλίδη. Η μουσική της ταινίας είναι του συνθέτη Νίκου Μαμαγκάκη και τραγουδούν και οι δύο πρωταγωνιστές, η Αλίκη Βουγιουκλάκη και ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ. Στην ταινία συμμετέχουν επίσης σε κεντρικούς ρόλους ο ηθοποιός Γιάννης Αργύρης που συμμετείχε και στη *Νεκρή Πολιτεία* και η ηθοποιός Τζόλυ Γαρμπή που συμμετείχε στο *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*. Τα γυρίσματα της ταινίας έλαβαν χώρα

στο παραθαλάσσιο χωριό Κολυμπάρι, που βρίσκεται στα Χανιά της Κρήτης και κάποια από τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν και στην πόλη του Αγίου Νικολάου (Φίνος Φιλμ 2016ζ). Ο αριθμός των εισιτηρίων Α' προβολής της ταινίας σε Αθήνα, Πειραιά και προάστια ανέρχεται στις 626.540 (Σολδάτος 2004: 411).

Η πρωταγωνίστρια προσπαθεί να αποδώσει το πάθος για εκδίκηση προς την αντίπαλη οικογένεια που της έχουν εμφυσήσει από την παιδική ηλικία στο σπίτι της και στη συνέχεια να αποδώσει το ακριβώς αντίθετο συναίσθημα, τον έρωτα που νιώθει τελικά για τον εχθρό της, αψηφώντας όσα πίστευε μέχρι τότε και όσα πίστευαν και ήξεραν οι συγχωριανοί της. Ο πρωταγωνιστής, αντιθέτως, έχει εξ αρχής μια διάθεση διακωμώδησης της κατάστασης που επικρατεί μεταξύ των δύο οικογενειών και προβαίνει σε πράξεις που οδηγούν σταδιακά σε ανατροπές. Ο σκηνοθέτης αξιοποιεί ικανοποιητικά τα τοπία της Κρήτης, ενώ δεν λείπουν και οι χαρακτηριστικές σκηνές του χορού και τραγουδιού, οι οποίες έχουν επαναληφθεί πολλάκις και σε άλλες ταινίες στις οποίες πρωταγωνιστούσαν οι δύο ηθοποιοί. Η μόνη διαφορά στη συγκεκριμένη ταινία είναι η τοποθέτησή τους στο Κρητικό περιβάλλον με το να συμπεριλαμβάνονται στα τραγούδια και οι γνωστές κρητικές μαντινάδες.

Ο τίτλος της ταινίας, παραπέμπει τον θεατή σε κάτι παραμυθένιο και ρομαντικό, κατά το μέρος που αφορά στην πρωταγωνίστρια και στο θαρραλέο και το αρρενωπό στο μέρος που αφορά στον πρωταγωνιστή, ενώ η λέξη παλικάρι υποδεικνύει ταυτόχρονα τον τόπο διεξαγωγής, καθώς τέτοιου είδους χαρακτηρισμοί για τους άντρες φέρνουν στο νου τοπικές κοινωνίες. Ωστόσο, από τον τίτλο τίποτα δεν προμηνύει στον θεατή ότι η ταινία θα πραγματεύεται ένα τόσο σοβαρό ζήτημα όπως αυτό της βεντέτας στην ελληνική κοινωνία, έστω και από τη σκοπιά της κωμωδίας, όπως συμβαίνει με τον τίτλο της προηγούμενης ταινίας, *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*.

6.3.2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕΚΑΝΣ

Η ταινία ξεκινά με την απεικόνιση παραδοσιακών χορών από Κρητικούς και Κρητικές μπροστά στο λιμάνι. Οι χορευτές και χορεύτριες φορούν παραδοσιακές στολές και η μουσική είναι χαρούμενη, νησιώτικη. Η συγκεκριμένη σκηνή χρησιμοποιείται στους τίτλους της ταινίας, προκειμένου να εισάγει τον θεατή στο περιβάλλον εξέλιξης των γεγονότων. Ένα χωριό στην Κρήτη αποτελεί τον χώρο της αφήγησης, τον τόπο εξέλιξης της δράσης της ταινίας και τον τόπο εμφάνισης της βεντέτας μεταξύ των δύο οικογενειών των πρωταγωνιστών.

Η αφήγηση ξεκινά με ένα μεσαίο κοντινό πλάνο, με το διάλογο του καπετάνιου και του νέου νωματάρχη που έρχεται να αναλάβει καθήκοντα, αντικαθιστώντας τον συνάδελφό του, στο συγκεκριμένο χωριό της Κρήτης. Μέσα από αυτό το διάλογο ο θεατής πληροφορείται για το μεγάλο μίσος μεταξύ των δύο μεγάλων οικογενειών του χωριού, καθώς και για τη δυνατότητα επιρροής τους στους υπόλοιπους κατοίκους του. Ο καπετάνιος τονίζει ότι οι μισοί κάτοικοι του χωριού έχουν συνασπιστεί με την οικογένεια των Βροντάκηδων και οι άλλοι μισοί με την οικογένεια των Φουρτουνάκηδων, με αποτέλεσμα το ίδιο το χωριό να είναι μοιρασμένο στα δύο. Το θετικό στην εν λόγω βεντέτα είναι, όπως αναφέρεται, ότι δεν έχει χυθεί αίμα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η κόντρα έχει σιγάσει, παρόλο που κανείς δεν γνωρίζει ή δεν θυμάται επακριβώς πώς ξεκίνησε η έχθρα. Ο διάλογος των δύο διακόπτεται συχνά από εμβόλιμα πλάνα που «συστήνουν» στο κοινό τους δύο πρωταγωνιστές και ολοκληρώνεται με την αναφορά του καπετάνιου στους διαμεσολαβητές λύσης της βεντέτας μεταξύ των δύο οικογενειών και τις προσπάθειές τους. Οι διαμεσολαβητές, όπως και στις προηγούμενες ταινίες, αλλά και στις συνήθεις πραγματικές περιπτώσεις βεντετών, είναι ο παπάς του χωριού, ο πρόεδρος και οι εκάστοτε νωματάρχες που υπηρετούν στο χωριό, που συμβουλεύουν την παύση των εχθροπραξιών, χωρίς, ωστόσο, να υπάρξει αποτέλεσμα.



Εικόνα 32: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube
(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)

Η πρώτη σεκάνς που αναλύεται είναι η σεκάνς της εμφάνισης στο ίδιο μέρος των δύο οικογενειών σε απαρτία, προκειμένου να υποδεχτούν τον νέο νωματάρχη στο λιμάνι. Η συνάντηση διακωμωδείται από τον σκηνοθέτη, τόσο με την απεικόνιση της άφιξής τους, όπου οι δύο πλευρές παρομοιάζονται με στρατεύματα που έρχονται να πολεμήσουν, σε συνδυασμό με τον γρήγορο, κοφτό ήχο που συνοδεύει τα πλάνα, όσο και με τα μεικτά πλάνα που χρησιμοποιούνται από το σκηνοθέτη για να δείξει την ανώριμη συμπεριφορά τους, όταν γυρίζουν τις πλάτες τους, η μια οικογένεια στην άλλη. Την ομιλία του νέου νωματάρχη, όπως είναι αναμενόμενο, διακόπτουν οι φωνές και ο τσακωμός των δύο οικογενειών, οι οποίοι ανταλλάσσουν απαξιωτικούς χαρακτηρισμούς και απειλές και δεν μπορούν να συμφωνήσουν ούτε στην αιτία της έναρξης της βεντέτας από τους μακρινούς προγόνους τους. Ο σκηνοθέτης κάνει χρήση των αντίστοιχων πλάνων για να δείξει την λογομαχία των δύο πλευρών, μέχρι τη διακοπή του τσακωμού από τον ιερέα.



Εικόνα 33: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)



Εικόνα 34: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)



Εικόνα 35: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube
(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)



Εικόνα 36: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube
(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)



Εικόνα 37: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)

Αξίζει να σημειωθεί ότι στη συγκεκριμένη ταινία στη βάση της έχθρας μεταξύ των δύο οικογενειών, αναπτύσσεται και ο καθημερινός τους ανταγωνισμός. Αυτό φαίνεται τόσο σε επίπεδο απόκτησης αγαθών, όπως αναφέρει πολλάκις η πρωταγωνίστρια, όσο και σε επίπεδο διαπροσωπικών σχέσεων των απογόνων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ο καλός γαμπρός που θα δώσει με προξενιά ο Φουρτουνάκης στην κόρη του «για να σκάσουν οι οχτροί του», αλλά και η πλούσια νύφη, την οποία προορίζει ο Βροντάκης για τον γιο του, σε μια σκηνή που απεικονίζει ένα είδος συζήτησης – οικονομικής συμφωνίας που εκτυλίσσεται στην ταινία για να «σκάσουν από τη ζήλια τους οι Φουρτουνάκηδες». Αυτού του είδους η «σχέση» που παρατηρείται στην ταινία, δεν απαντάται στην θεωρητική βάση της βιβλιογραφίας, αλλά απεικονίζεται στην ταινία να πηγάζει από το γεγονός ότι οι δύο οικογένειες, όπως γίνεται κατανοητό ήδη από την έναρξη της αφήγησης, επηρεάζουν λόγω της οικονομικής τους, κατά πάσα πιθανότητα, δύναμης, μεγάλο μέρος των κατοίκων του χωριού, οι οποίοι έχουν χωριστεί και αυτοί σε δύο μέρη υποστηρίζοντας ο καθένας τη δική του πλευρά.

Στη σεκάνς έξω από την εκκλησία όπου συναντιούνται κρυφά οι δύο πρωταγωνιστές, η κόρη του Φουρτουνάκη, το Κατερινιώ δεν γνωρίζει ότι έχει στην

ουσία ερωτεύει τον εχθρό της, Μανούσο Βροντάκη. Όμως, όταν εκείνος της αποκαλύπτει την ταυτότητά του, εκείνη δεν διστάζει να αρπάξει το κυνηγετικό της όπλο και αρχίζει να πυροβολεί προς το μέρος του. Ο σκηνοθέτης στη σκηνή αυτή θέλει μέσα από την υπερβολική αντίδραση της ηρωίδας να απεικονίσει το μένος που έχει ριζώσει μέσα της όλα αυτά τα χρόνια για την αντίπαλη οικογένεια, καθώς αυτό είναι που έχει μάθει από μικρή ηλικία και ξεσπάει με τον βίαιο αυτό τρόπο.



Εικόνα 38: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)

Στη σκηνή, όπου η δράση εκτυλίσσεται στο καπηλειό του Φουρτουνάκη, αποκαλύπτεται το σχέδιο της πρωταγωνίστριας να χαλάσει τον αρραβώνα του Μανούσου, το οποίο πήγε στραβά, καθώς οι Βροντάκηδες την κατάλαβαν και την κυνήγησαν. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί διαρκώς γκρο πλάνα στην πρωταγωνίστρια τη στιγμή που δηλώνει ενώπιον και των δύο οικογενειών: «Δεν με νοιάζει να το μάθετε όλοι σας. Το σιχάθηκα το μίσος σας, το απαρνήθηκα». Η σκηνή που ακολουθεί και ο Μανούσος με το Κατερινιώ εκδηλώνουν και αποκαλύπτουν την αγάπη τους μπροστά σε όλους, οδηγεί στην λιποθυμία των πατέρων τους, αλλά και των αρραβωνιαστικών τους. Ωστόσο, εξαιρετικά σημαντική είναι η δήλωση που κάνουν τα υπόλοιπα μέλη των οικογενειών φωνάζοντας όλοι μαζί: «Προδόθηκε το μίσος μας» και «Εκδίκηση». Με αυτή την εξέλιξη δίνεται η ευκαιρία να τονιστεί, πώς

μια βαθιά ριζωμένη νοοτροπία στην τοπική κοινωνία είναι εξαιρετικά δύσκολο να μεταβληθεί. Αντιθέτως φαίνεται ότι ακόμα και στην προκειμένη περίπτωση που η έχθρα βρισκόταν τα τελευταία χρόνια στα λόγια, είναι πολύ εύκολο να αναζωπυρωθεί. Αυτή η έχθρα αποτελεί εξάλλου μέρος της ζωής και των υπόλοιπων συγχωριανών της κλειστής κοινωνίας που παρουσιάζεται.



Εικόνα 39: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)



Εικόνα 40: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)



Εικόνα 41: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)



Εικόνα 42: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)

Την επομένη των αποκαλύψεων, ο θεατής πληροφορείται μέσα από το διάλογο του νωματάρχη, του παπά και του προέδρου τη βάρβαρη στάση που κράτησαν οι γονείς

στα παιδιά τους. Ο Φουρτουνάκης αντιδρά κλειδώνοντας την κόρη του στο υπόγειο του σπιτιού μέχρι να αλλάξει γνώμη, όπως λέει και ο Βροντάκης αποκληρώνει το γιό του και τον στέλνει πίσω στην Αθήνα, μη θέλοντας ούτε να τον χαιρετήσει. Η κατάσταση των δύο οικογενειών οξύνεται και χαρακτηριστική είναι η σκηνή που τους απεικονίζει να βγαίνουν στους δρόμους του χωριού με τα σύνεργα των χωραφιών τους για οδομαχίες. Η γελοιοποίηση της κατάστασης των πρωταγωνιστών είναι εμφανής μέσα από τον φακό του Δημόπουλου και η σκηνή θυμίζει στον θεατή θίασο σε θεατρική σκηνή.



Εικόνα 43: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube
(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)

Ο σκηνοθέτης στη συνέχεια της ταινίας επιλέγει να δείξει και τις σκηνές από την «φυλάκιση» της πρωταγωνίστριας στο υπόγειο του σπιτιού της, όπου ο πατέρας της την αφήνει χωρίς φαγητό και ξεσπάει πάνω της θυμωμένος, ασκώντας και λεκτική και ψυχολογική βία, αναφέροντας χαρακτηριστικά ότι δεν τη θεωρεί πια κόρη του, αφού αγάπησε τον εχθρό του, ενώ μέχρι πριν τη στιγμή της αποκάλυψης του έρωτά της, τη θεωρούσε, όπως ανέφερε πολλές φορές στην ταινία, το «καμάρι» του.



Εικόνα 44: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)

Ο γιος Βροντάκης, όμως, δεν φαίνεται να αντιμετωπίζει κατά πρόσωπο τη βία του πατέρα του στην ταινία, αφού αυτός δεν δέχεται να του μιλήσει, αλλά χρησιμοποιεί διαφορετικά μέσα για να επιτύχει την αλλαγή των συναισθημάτων του παιδιού του, όπως την αποκλήρωση από την περιουσία του και την απομάκρυνσή του από τον τόπο του και το σπίτι του. Την απομάκρυνσή του, ωστόσο, θα τη χρησιμοποιήσει ο πρωταγωνιστής ως δυνατότητα για να κλέψει την πρωταγωνίστρια και να την παντρευτεί. Στην αντίθετη θέση βρίσκεται, όμως, το Κατερινιώ, η οποία, εφόσον δεν έχει καμία δυνατότητα διαφυγής, σκέφτεται την αυτοκτονία, με τον σκηνοθέτη να κάνει ζουμ στην πρωταγωνίστριά του, την ώρα που αποφασίζει να πιεί το δηλητήριο. Η κάμερα στέκεται σε αυτό το σημείο, προκειμένου να κορυφωθεί η αγωνία των θεατών, δευτερόλεπτα πριν ακουστεί ο ήχος από τα κλειδιά που σηματοδοτεί την απελευθέρωσή της, το σμίξιμο με τον πρωταγωνιστή και την προοπτική να δοθεί αίσιο τέλος στον έρωτά τους.



Εικόνα 45: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)

Μετά την «απαγωγή» της πρωταγωνίστριας και την εξαφάνιση των δύο νέων, η κινητοποίηση σε όλο το χωριό για να τους βρουν, παρουσιάζει μια σκηνή που επαναλαμβάνεται αυτούσια, με τις οδομαχίες που προηγήθηκαν. Η έχθρα των δύο οικογενειών αναλώνεται στις εκατέρωθεν απειλές που εκστομίζουν όταν βρεθούν πρόσωπο με πρόσωπο οι πατεράδες των δύο πρωταγωνιστών.

Το αίσιο τέλος για τους πρωταγωνιστές που αγαπιούνται όπως παραδοσιακά επιτυγχάνεται στις ταινίες της Φίνος Φιλμ, δίνεται μέσα από τον γάμο τους. Οι δύο πρωταγωνιστές, επομένως, καταφεύγουν στην εκκλησία για την τελετή, αποφασισμένοι να πεθάνουν για να μη χυθεί το αίμα των οικογενειών τους, αλλά μόνο το δικό τους. Ο μεσολαβητής εδώ είναι ο παπάς, ο οποίος αν και στην αρχή φαίνεται απρόθυμος να αναλάβει ένα τέτοιο ρίσκο για να παντρέψει τους δύο νέους που κλέφτηκαν, ισχυριζόμενος ότι θα χυθεί αίμα, στη συνέχεια και αφού τελεί το μυστήριο, αποφασίζει να δράσει, δίνοντας ουσιαστική λύση στο πρόβλημά τους. Το κατά συνθήκη ψέμα που χρησιμοποιεί ότι τα παιδιά αυτοκτόνησαν, αφού ο ίδιος ευλόγησε τον έρωτά τους, λειτουργεί αποτελεσματικά, δείχνοντας πώς η δράση των μεσολαβητών όταν ξέρουν να χειριστούν την κατάσταση και τις εξελίξεις και από τη θέση στην οποία βρίσκονται μπορούν να οδηγήσουν σε συμφιλίωση. Η

αντίθεση σε αυτό το πλάνο που ο παπάς κηρύττει στις δύο οικογένειες ότι το μίσος μεταξύ τους, οδήγησε τους πρωταγωνιστές στην αυτοκτονία, γίνεται έκδηλα φανερό με τη στάση του στην αρχή της ταινίας, όπου παρότι έλεγε τα ίδια για πολλά χρόνια στους συγχωριανούς του, φαινόταν ανήμπορος να τους βοηθήσει ουσιαστικά. Ο παπάς για να τους συγκεντρώσει όλους έξω από την εκκλησία, χτυπά πένθιμα την καμπάνα και η μουσική που υπάρχει στα ενδιάμεσα πλάνα της αναζήτησης, διακόπτεται απότομα για να τονίσει την ένταση της σκηνής, με τη λειτουργία του διηγητικού ήχου της καμπάνας.



Εικόνα 46: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube
(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)

Το αρχικό γκρο πλαν του σκηνοθέτη στα πρόσωπα των ηρώων του, που είναι ξαπλωμένοι στο κρεβάτι και το οποίο απομακρύνεται σταδιακά, παρουσιάζοντας ολόκληρη την εικόνα τους στην κάμαρα της εκκλησίας, κορυφώνει την αγωνία του θεατή για την τύχη τους. Σε αυτό το σημείο το σενάριο φαίνεται να υιοθετεί κατά προσέγγιση στοιχεία από τον Ρωμαίο και την Ιουλιέτα τουλάχιστον σε ότι αφορά το συναισθηματικό μέρος.



Εικόνα 47: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube
(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)

Στη συνέχεια, και ενώ έχει γίνει φανερό στον θεατή το κόλπο που έχει σκαρώσει ο παπάς του χωριού, το κοντινό πλάνο στα πρόσωπα των δύο πατεράδων, που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης, αποτελεί το πλάνο της συμφιλίωσής τους, καθώς καταλαβαίνουν τα λάθη τους, τη στιγμή που νομίζουν ότι έχουν χάσει τα παιδιά τους. Η επόμενη σκηνή απεικονίζει την αποκάλυψη των δύο νέων πώς είναι ζωντανοί, πλαισιωμένη από τυποποιημένες μελοδραματικές ατάκες, όπως: «η αγάπη, αυτή θα τους γιατρέψει, όπως γιάτρεψε και εσάς» και «αναστηθήκαμε, εκείνο που πέθανε είναι το μίσος, το σκότωσε η αγάπη μας».



Εικόνα 48: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube
(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)

Οι τελευταίες σεκάνς απεικονίζουν το γλέντι που έχουν πια στήσει οι συμπαίχτες για να υποδεχτούν τους μελλοντικούς, που όπως υπονοείται γυρίζουν από το ταξίδι του μέλιτος. Η νησιώτικη, χαρούμενη μουσική ακολουθεί τα πλάνα του χορού μπροστά στο λιμάνι με όλους του ηθοποιούς να φορούν τις παραδοσιακές τους φορεσιές, όπως ξεκίνησε η ταινία. Αν και υπάρχουν ορισμένα τελευταία τραγελαφικά στιγμιότυπα ανάμεσα στις δύο οικογένειες, που τονίζουν ακόμα μια φορά τα όρια της (φαρσο)κωμωδίας, στην ουσία το ζήτημα της βεντέτας έχει φανερά τερματιστεί με το γάμο των παιδιών και όλο το χωριό εμφανίζεται μονιασμένο.



Εικόνα 49: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube
(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)



Εικόνα 50: Η νεράιδα και το παλικάρι

Πηγή: Η νεράιδα και το παλικάρι, Ιστοσελίδα YouTube
(<https://www.youtube.com/watch?v=eR3J2YMMk0Q>)

7. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Μέσα από την κινηματογραφική ανάλυση των τριών ταινιών που πραγματεύονται η καθεμία με τον δικό της τρόπο το ζήτημα της βεντέτας, διαφαίνονται βασικές ομοιότητες τόσο μεταξύ τους, όσο και με το θεωρητικό πλαίσιο για τους αντεκδικητικούς φόνους που βασίζονται στην επιτόπια έρευνα και παρατήρηση πραγματικών περιστατικών βεντέτας. Το παλιό εθιμικό δίκαιο καταδικάζεται με όλους τους πιθανούς τρόπους, από την απεικόνιση του δράματος και της τραγωδίας, μέχρι τη διακωμώδηση και τη γελοιοποίησή του. Οι σκηνοθέτες και σεναριογράφοι των ταινιών προσπάθησαν να αποδώσουν όσο πιο πιστά μπορούσαν το γενικότερο κλίμα δημιουργίας και διαιώνισης του βίαιου αυτού φαινομένου, δίνοντας στον θεατή να καταλάβει τα αδιέξοδα στα οποία βρίσκονται οι πρωταγωνιστές, χωρίς να το έχουν επιλέξει και το πού μπορεί να οδηγήσει αυτός ο φανατισμός στη συνέχεια.

Η *Νεκρή Πολιτεία* και η *Η Νεράιδα και το παλικάρι* διαδραματίζονται στον τόπο όπου ξεκίνησε η βεντέτα των δύο οικογενειών, με αποτέλεσμα οι καταστάσεις να είναι πιο δύσκολες στην αντιμετώπιση και η συναισθηματική φόρτιση των προσώπων να είναι αυξημένη. Ο τόπος αποτελεί το κυρίαρχο στοιχείο εξέτασης των αιτίων γέννησης μιας βεντέτας, βάσει της θεωρίας και οι ερμηνείες των πρωταγωνιστών κινούνται προς την κατεύθυνση απόδειξης αυτού του γεγονότος στην πράξη. Οι κάτοικοι των χωριών, επίσης, που υπερασπίζονται με κάθε τρόπο τη διαιώνιση της βεντέτας, θεωρώντας τον αντεκδικητικό φόνο και το μίσος ως φυσικό επακόλουθο, διαδραματίζουν έναν από τους πιο σημαντικούς ρόλους για την ψυχολογία των ηρώων. Στο *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*, αντιθέτως, τα γεγονότα δεν διαδραματίζονται στον τόπο έναρξης των βίαιων επιτελέσεων μεταξύ των δύο οικογενειών, αν και το κλίμα επιρροής και πιέσεων προς τους ήρωες, εξακολουθεί να υπάρχει λόγω της ύπαρξης των συγγενών εκατέρωθεν.

Οι συγγενείς σε όλες τις ταινίες είναι εκείνοι που θέλουν να οπλίσουν τα χέρια των εν δυνάμει δραστών, εκείνοι που επαναλαμβάνουν διαρκώς το ηθικό χρέος που έχουν οι πρωταγωνιστές προς την οικογένεια, επικαλούμενοι την τιμή και την

κοινωνική θέση των ηρώων. Οι ηθικοί αυτουργοί σε όλες τις περιπτώσεις δεν παραιτούνται εύκολα, αλλά επιμένουν στη θέση τους να διατηρηθεί η έχθρα και όταν βλέπουν πώς δεν πετυχαίνουν το σκοπό τους με τις παροτρύνσεις, είτε χρησιμοποιούν τον φόβο, είτε την απαξίωση απέναντι στους ήρωες. Η επιρροή τους σε κάποιες περιπτώσεις είναι καταλυτική, ενώ σε όλες τις ταινίες διαφαίνεται η έντονη και διαρκής πίεση που ασκούν. Από την αμίλητη και εχθρική μητέρα του Πέτρου στη *Νεκρή Πολιτεία*, τη μητέρα της Λένας που παροτρύνει τον άντρα της να σκοτώσει γιατί αυτό είναι το σωστό, τον θείο του Στέλιου και τη θεία του Θωμά, έως και τους συγγενείς των πρωταγωνιστών στη *Η Νεράιδα και το παλικάρι*, τους Βροντάκηδες και τους Φουρτουνάκηδες, όλοι εμφανίζονται αμείλικτοι απέναντι στα παιδιά και ανίψια τους αντίστοιχα αν εκείνα δεν προβούν στις πράξεις που τους ορίζουν.

Ο έρωτας στις δύο από τις τρεις ταινίες που εξετάζονται αποτελεί το εφελτήριο για τον τερματισμό της βεντέτας, ενώ στην τρίτη ταινία, η κοινή αντίληψη των δύο ηρώων να ζήσουν χωρίς να βάψουν τα χέρια τους με αίμα, τους οδηγεί στην συμφιλίωση. Οι σκηνοθέτες προσπαθούν να αναδείξουν τη νεανική ματιά των ηρώων απέναντι στα γεγονότα, αυτών που έζησαν μακριά από τη βία και δεν προτίθενται να την ασπαστούν. Η μόνη διαφορά είναι η αρχική συμπεριφορά της Κατερινιώς στην τελευταία ταινία που διατηρεί το μίσος της και το εκφράζει καθημερινά, μέχρι τη στιγμή που και εκείνη θα αλλάξει γνώμη και στάση για τη ζωή. Οι πρωταγωνιστές των ταινιών προτίθενται να ζήσουν φιλήσυχα και δεν έχουν ως σκοπό της ζωής τους την αλληλοσφαγή, όπως είχαν οι πρόγονοί τους. Σε αυτό διαδραματίζει σημαντικό ρόλο πολλές φορές και το γεγονός ότι οι περισσότεροι απομακρύνθηκαν από τον τόπο τους και μεγάλωσαν σε περιβάλλοντα τελείως διαφορετικά, με άλλη κουλτούρα και νοοτροπία.

Άλλη μια παράμετρος των περιπτώσεων της βεντέτας που θίγεται στις δύο από τις τρεις ταινίες, είναι η ανάμειξη των μεσολαβητών. Στην επίκληση στη βοήθεια των μεσολαβητών ή μεσιτών, όπως συναντώνται στην πραγματικότητα, αναφέρεται πολλές φορές ο Στέλιος Κοντογιώργης στο *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*, σε μια προσπάθεια να καταπραΰνει τις άγριες διαθέσεις και να προλάβει το κακό που

πιστεύει ότι πρόκειται να του συμβεί. Στην τελευταία ταινία πάλι, οι μεσολαβητές από μόνοι τους αναλαμβάνουν δράση για χρόνια, χωρίς να τα έχουν καταφέρει με τις δύο οικογένειες του χωριού. Το έργο των μεσολαβητών είναι το ακριβώς αντίθετο από αυτό που προστάζουν οι συγγενείς να γίνει. Ο τερματισμός της βεντέτας και η συμφιλίωση των δύο οικογενειών αποτελεί τον σκοπό τους, χωρίς να είναι καθόλου εύκολο να τον επιτύχουν. Συνήθως στη θέση των μεσολαβητών συναντάμε πρόσωπα με συγκεκριμένες ιδιότητες, με πρώτο τον παπά του χωριού, τον εκάστοτε νωματάρχη ή διοικητή της αστυνομίας, τον δάσκαλο, τον Πρόεδρο της κοινότητας.

Σε όλες τις ταινίες που εξετάστηκαν, παρατηρείται επίσης, ότι υπογραμμίζεται στα λεγόμενα των συγγενών που παρακινούν στη βία, η σύνδεση του φύλου με την εκτέλεση της πράξης. Ο άντρας είναι εκείνος που πρέπει να συνεχίσει τη βεντέτα και μάλιστα αν κρίνει κανείς και από την ταινία *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*, ο νέος άντρας, απόγονος της οικογένειας, είναι αυτός που έχει θεωρητικά τη μυϊκή δύναμη να παλέψει και να φονεύσει. Αυτό συνάδει απόλυτα και με το θεωρητικό πλαίσιο που αναπτύχθηκε και τονίζεται το γεγονός ότι ο αρσενικός απόγονος είναι προορισμένος για να συνεχίσει τη βεντέτα. Επιπροσθέτως, η επίκληση στους προγόνους αποτελεί πάγια τακτική όλων των συγγενών, καθώς η σύνδεση με την οικογένεια και το αίμα που χύθηκε πρέπει να μένει όσο το δυνατόν ζωντανή στη μνήμη των απογόνων για να επιτελεστεί ο σκοπός της βεντέτας. Γι' αυτό το λόγο όλα ανεξαιρέτως τα πρόσωπα των ταινιών κάνουν αναφορά στις προηγούμενες αιματοχυσίες και στον βάνουσο τρόπο που αυτές συνέβησαν.

Στον αντίποδα βρίσκονται οι γυναίκες που δεν συμμετέχουν στη βεντέτα, από την άποψη της εκτέλεσης του φόνου, αλλά βιώνουν τη βία που συνοδεύει τη βεντέτα. Χαρακτηριστικά είναι τα αποσπάσματα που οι πατεράδες των δύο πρωταγωνιστριών, της Λένας στη *Νεκρή Πολιτεία* και της Κατερινιώς στη *Η Νεράιδα και το παλικάρι*, ξεσπούν πάνω τους ασκώντας λεκτική, ψυχολογική και σωματική βία, όταν βλέπουν ότι εκείνες προβαίνουν σε πράξεις αντίθετες από αυτές που τους υπαγόρευαν να κάνουν από όταν ήταν μικρές και ερωτεύονται τους εχθρούς τους. Η

συμπεριφορά απέναντί τους και οι τιμωρίες που τους επιβάλλουν σαν να μην πρόκειται πια για παιδιά τους, αποτελούν άλλο ένα φυσικό επακόλουθο των ακραίων συμπεριφορών που προστάζει ο άγραφος νόμος της βεντέτας.

Οι ταινίες τελειώνουν η καθεμία με τον δικό της τρόπο, ωστόσο, παρουσιάζουν όλες τον τερματισμό της βεντέτας και σε κάθε περίπτωση ο ήρωας ή οι ήρωες δεν «βάφουν τα χέρια τους με αίμα». Ακόμα και στη δραματική αφήγηση της *Νεκρής Πολιτείας*, υπάρχει αισιόδοξο φινάλε που οδηγεί τον πρωταγωνιστή να κάνει μια καινούρια αρχή στη ζωή του.

8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η απεικόνιση πτυχών της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας αποτέλεσε τον βασικό σεναριακό άξονα των περισσότερων ταινιών του Φίνου. Οι σκηνοθέτες που συνεργάστηκαν μαζί του, θέλησαν να αποδώσουν την πραγματικότητα που γνώριζε το κοινό τους με τα θετικά της και τα κακώς κείμενα που έπρεπε να ξεπεραστούν. Οι ήρωές τους, επομένως, είναι απλοί, καθημερινοί άνθρωποι, πολλές φορές είναι άνθρωποι από την επαρχία και γενικά όχι κατασκευασμένα κοινωνικά πρότυπα που δεν έβρισκαν αντιστοιχία με τον μέσο Έλληνα πολίτη των δεκαετιών 1950 και 1960 που εξετάζονται. Τα σενάρια τροφοδοτούνται ιδιαίτερα από τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν διάφορες ομάδες ανθρώπων, διατηρώντας μια πολύ ξεχωριστή σχέση με την κοινωνία της εποχής τους. Στις δεκαετίες αυτές που η Ελλάδα βγαίνει από τον εμφύλιο και ο ελληνικός κινηματογράφος αυξάνει σημαντικά την παραγωγή του, οι ταινίες θα αποτελέσουν το κύριο μέσο ψυχαγωγίας και διαπαιδαγώγησης των μαζών.

Σε αυτό το πλαίσιο οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι θα ρίξουν φως ανά τακτά χρονικά διαστήματα, όπως φαίνεται από τις ταινίες, σε ζητήματα πιο σκοτεινά, περισσότερο βίαια, που συμβαίνουν κυρίως στις κλειστές τοπικές ελληνικές κοινωνίες. Το φαινόμενο της βεντέτας αποτελεί το κατεξοχήν βίαιο φαινόμενο που ανθούσε και συνεχίζει να υπάρχει σε περιοχές της Κρήτης και της Μάνης κυρίως,

σπέρνοντας το φόβο και το θάνατο από γενιά σε γενιά, ξεκληρίζοντας πολλές φορές ολόκληρες οικογένειες που είχαν μεταξύ τους αντιπαλότητα και έχθρα. Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος για σενάριο χρησιμοποιήθηκε πολλές φορές στον ελληνικό κινηματογράφο, τόσο στις τρεις ταινίες σε παραγωγή της Φίνος Φιλμ που εξετάστηκαν στην παρούσα εργασία, όσο και σε ταινίες παραγωγής άλλων εταιρειών της εποχής, αλλά και στα μετέπειτα χρόνια.

Η επιλογή των σεναριογράφων και των σκηνοθετών για την απεικόνιση του βίαιου φαινομένου της βεντέτας, δείχνει ξεκάθαρα τη διάθεσή τους να στηλιτεύσουν τη νοοτροπία που βρίσκεται πίσω από τη βεντέτα και τη διαιώνισή της, να γελοιοποιήσουν τα αίτια της δημιουργίας της, που τις περισσότερες φορές είναι ασήμαντα, ή ξεκινούν από έναν καυγά ή μια διαφωνία, να εκφράσουν τους φόβους και τις ανησυχίες τους στις περιπτώσεις που συνεχίζεται επ' άπειρον και να δείξουν τα αποτελέσματα που φέρνει στις επόμενες γενιές, καθώς και να προσφέρουν επί της οθόνης λύσεις συμβιβασμού, στις περιπτώσεις που υπάρχει βούληση για τη λήξη της. Επιπροσθέτως, το γεγονός ότι και οι τρεις ταινίες που αναλύθηκαν και έχουν ως θέμα τους τη βεντέτα, υπήρξαν ιδιαίτερα δημοφιλείς στο ελληνικό κοινό, όπως φαίνεται από τους αριθμούς των εισιτηρίων που κόπηκαν στην πρώτη τους προβολή, δείχνει ότι είχε απήχηση ένα σενάριο δραματικό που βασίζεται σε μια πραγματικότητα ακόμα πιο τραγική, αλλά, ωστόσο, υπάρχει η δυνατότητα να εκλείψει.

Οι ταινίες που αναλύθηκαν κινηματογραφικά, σε κάθε περίπτωση και με διαφορετικές όψεις η καθεμία, απεικονίζουν τον τερματισμό της βεντέτας και τα ολέθρια αποτελέσματα που μπορεί να έχει σε περίπτωση που συνεχιστεί. Ακόμα και για τον θεατή που δεν γνωρίζει τον άγραφο νόμο του αντεκδικητικού φόνου, καθίσταται σαφές πώς μπορεί κάποιος που δεν σχετίζεται με το φαινόμενο, όπως ακριβώς οι ήρωες στις τρεις ταινίες και επιλέγει να ζει με διαφορετικά πρότυπα και άλλη νοοτροπία, να μπλέξει χωρίς τη θέλησή του σε αυτό το φαύλο κύκλο αίματος, με διαρκείς και έντονες πιέσεις από το γύρω του περιβάλλον για να πράξει, όπως δε θα έπραττε και να σκεφτεί όπως δε θα σκεφτόταν.

Η απεικόνιση της βεντέτας, επομένως, στις ταινίες του Φίνου, προβληματίζει το κοινό του, του γνωρίζει όλες τις πτυχές που σχετίζονται με το εν λόγω φαινόμενο, εκθέτοντας όλο τον παραλογισμό που το συνοδεύει και τον φέρνει αντιμέτωπο με την επιλογή των ολέθριων συνεπειών για όλους, στην οποία οδηγεί η συνέχεια του μίσους και της βίας ή με την επιλογή της ζωής, της νοοτροπίας της συμφιλίωσης, του συμβιβασμού και εν τέλει της καινούργιας αρχής που θα οδηγήσει στον τερματισμό της αέναης αλληλοσφαγής χωρίς λόγο και χωρίς όριο.

9. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

AllenPeterS., “Διαχείριση και επίλυση των συγκρούσεων στη Μάνη. Η βεντέτα στο σύγχρονο πλαίσιο” στο Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, Θεόδωρος Παραδέλλης (επιμ.), *Ανθρωπολογία και παρελθόν. Συμβολές στην κοινωνική ιστορία της νεότερης Ελλάδας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1993, σ. 135 – 138, 142 – 155.

AndrewesAntony, *Αρχαία Ελληνική Κοινωνία*, μτφρ. Ανδρέας Παναγόπουλος, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ. (Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης), 1983, σ. 269 – 271.

Black-Michaud Jacob, *Cohesive Force: Feud in the Mediterranean and the Middle East*, New York: St. Martin’s Press, 1975, σ. 78, 86 – 118, 128, 194.

Boehm Christopher, *Blood Revenge. The enactment and management of conflict in Montenegro and other tribal societies*, U.S.A.: University of Pennsylvania Press, 1987, σ. 205.

Papadimitriou Lydia, *Greek Film Studies today: in search of identity*, Cambridge: Κάμπος: Cambridge papers in modern Greek, No 17, 2009, σ. 50 – 52.

Αθανασάτου Ιωάννα, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950 – 1967): Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης, 1999, σ. 258 – 259.

ΔελβερούδηΕλίζα – Άννα, *Οι νέοι στις κωμωδίες του Ελληνικού Κινηματογράφου 1948 – 1974*, Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 2004, σ. 35 – 38.

Δελγιαννίδης Κωνσταντίνος, *Η περιγραφή του χώρου της κατοικίας στην Ελλάδα 1950 – 70, σύμφωνα με τα μικρομεσαία αστικά πρότυπα, όπως τα κατέγραψε και πρόβαλε ο ελληνικός κινηματογράφος (Μελέτη του τρόπου συγκρότησης του οικιακού χώρου ως υλοποιημένου αποτυπώματος δράσεων, που αναπτύσσουν τα*

υποκείμενα), Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, 2001, σ. 70 – 73.

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, «Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950 – 1975)», Ουτοπία τχ 90/ 2010, σ. 141 – 145.

Ζάχος – Παπαζαχαρίου Ευάγγελος, *Η λαϊκότητα στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα: Φαρφουλάς, 2010, σ. 59 – 68.

Μουχτούρη Αντιγόνη, *Κοινωνιολογία του λαϊκού πολιτισμού*, Αθήνα: Παπαζήση, 2015, σ. 50 – 55.

Ξένος Χρήστος, *Ο Φορντισμός στην κινηματογραφική παραγωγή: Μελέτη περίπτωσης της Φίνος Φιλμ*, Διπλωματική Εργασία, Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, 2015, σ. 20 - 21.

Ξυριτάκης Δημήτρης Α., *Λόγω Τιμής. Ιστορίες Κρητικής βεντέτας*, Αθήνα: Μελάνι, 2011, σ. 11 – 17, 43 – 45.

Παπαδόπουλος Γιάννης, «Οι συμφιλιοτές της βεντέτας στην Κρήτη», *Η Καθημερινή* 22 Ιουνίου 2014. Online: <<http://www.kathimerini.gr/772656/gallery/epikairothta/ereynes/oi-symfiliwtes-ths-ventetas-sthn-krhth>> 20.11.2016.

Παπαταξιάρχης Ευθύμιος, «Εισαγωγή: Το παρελθόν στο παρόν. Ανθρωπολογία, ιστορία και η μελέτη της νεοελληνικής κοινωνίας» στο Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, Θεόδωρος Παραδέλλης (επιμ.), *Ανθρωπολογία και παρελθόν. Συμβολές στην κοινωνική ιστορία της νεότερης Ελλάδας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1993, σ. 37 – 40.

Σκουτερόπουλος Νικόλαος Μ., *Πλάτων Πολιτεία*, Αθήνα: Πόλις, 2002, σ. 9 – 10.

Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου. 4^{ος} Τόμος. Ντοκουμέντα 1900 – 1970*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2004, σ. 201 - 206, 215, 226 – 227, 411, 461 – 465, 470 – 478, 526 – 527, 574 – 575.

Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου. 1^{ος} Τόμος. 1900 – 1967*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2010, σ. 41, 72 – 73, 114 – 115, 132 – 137.

Στασινοπούλου Μαρία, «Τι γυρεύει η Ιστορία στον Κινηματογράφο; », *Ιστορικά* 23 / 1995, σ. 421 – 436.

Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, *Ελληνική Κινηματογραφία 1965 – 1975: θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1989, σ. 84.

Ταινιοθήκη της Ελλάδος, “Φιλμογραφία. Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες (1960)”, (2016) <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1386/> 28.11.2016.

Τσαντηρόπουλος Αριστείδης, *Η «βεντέτα» στην ορεινή κεντρική Κρήτη. «Οικογενειακές» συγκρούσεις και κοινωνική οργάνωση*, Διδακτορική Διατριβή, Μυτιλήνη: Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, 2000, σ. 22 – 27, 46 – 47, 210 – 217, 223 – 226, 268 – 270.

Τσατσούλης Δημήτρης, «Οι τόποι ως δρώντα βίαιων εκδικητικών επιτελέσεων. Από το δράμα στο δρόμο», *σκηνή – το περιοδικό του Τμήματος θεάτρου του ΑΠΘ* 4/2012 σ. 118 – 122.

Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, “ΟΔΥΣΣΕΥΣ – Πολιτιστική Κληρονομιά – Αρχαιολογικός χώρος Μυστρά” (2016) http://odysseus.culture.gr/h/3/gh351.jsp?obj_id=2397 24.11.2016.

Φίνος Φιλμ, “Ιστορική Διαδρομή. Η αρχή”, (2016α) <http://www.finosfilm.com/istoriki1> 29.10.2016.

Φίνος Φιλμ, “Ιστορική Διαδρομή. Δεκαετία ‘60”, (2016β) <http://finosfilm.com/istoriki3> 11.12.2016.

Φίνος Φιλμ, “Φρίξος Ηλιάδης”, (2016γ) <http://finosfilm.com/movies/artistView/176> 30.10.2016.

Φίνος Φιλμ, “Ιστορική Διαδρομή. Δεκαετία ‘50”, (2016δ) <http://finosfilm.com/istoriki2> 30.10.2016.

Φίνος Φιλμ, “Νεκρή Πολιτεία (1951)”, (2016ε) <http://finosfilm.com/movies/view/13> 30.10.2016.

Φίνος Φιλμ, “Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες (1960)”, (2016στ) <http://www.finosfilm.com/movies/view/38> 28.11.2016.

Φίνος Φιλμ, “Η νεράιδα και το παλικάρι (1969)”, (2016ζ) <http://finosfilm.com/movies/view/133> 28.11.2016.

10. ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Νεκρή Πολιτεία (Φρίξος Ηλιάδης, 1951)

Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες (Αλέκος Σακελλάριος, 1960)

Η νεράιδα και το παλικάρι (Ντίνος Δημόπουλος, 1969).