

ΝΙΚΟΣ ΚΟΥΝΔΟΥΡΟΣ



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΕΙΟΝΟΜΙΑΣ, ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΟΝΟΜΙΑΣ και ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

“Τεκμήρια κινηματογράφου και Ιστορία. Η περίπτωση της ταινίας «1922» του Νίκου Κούνδουρου (1978).”

Ιωάννης Δ. Μπλιάτσας

Τριμελής επιτροπή:

Ε. Δρακάκης, Επίκουρος Καθηγητής

Μ. Πούλος, Καθηγητής

Σ. Στάμου, Επίκουρη Καθηγήτρια

Κέρκυρα, Ιούνιος 2022

“1922”

*Στη μνήμη του αλησμόνητου και πολυαγαπημένου μου πατέρα,
Δημήτρη*

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Περίληψη.....	6
Περίληψη στα αγγλικά (abstract).....	6
Εισαγωγή.....	7
 Κεφάλαιο 1: Τα γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής στην ελληνική λογοτεχνία: Μελέτη περιπτώσεων και κριτική προσέγγιση.....	9
 Κεφάλαιο 2: Σχέση κινηματογράφου και Ιστορίας	
2.1 Ο κινηματογράφος ως αντικείμενο μελέτης για την Ιστορία.....	23
2.2 Η Ιστορία ως πηγή έμπνευσης για τον κινηματογράφο.....	26
2.2.1 Η γνησιότητα των κινηματογραφικών επίκαιρων κατά την Μικρασιατική Καταστροφή.....	27
2.3 Η Ιστορία στον ελληνικό κινηματογράφο.....	28
 Κεφάλαιο 3: Καταγραφή βασικών τεχνικών πληροφοριών της ταινίας «1922»	
3.1 Πληροφορίες.....	32

3.1.1 Οι «περιπέτειες» της ταινίας από τη σύλληψη της ιδέας μέχρι να φτάσει στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες.....	33
3.1.2 Η αντιμετώπιση της ταινίας «1922» από την κινηματογραφική κριτική.....	36
3.2 Η πλοκή της ταινίας.....	38
3.3 Ομοιότητες και διαφορές μεταξύ της ταινίας «1922» και του μυθιστορήματος «Το νούμερο 31328».....	39

Κεφάλαιο 4: Καταγραφή ιστορικού πλαισίου της εποχής στην οποία αναφέρεται η ταινία «1922»

4.1 Οι ιστορικές εξελίξεις στις αρχές του 20ου αιώνα που οδήγησαν στη Μικρασιατική Εκστρατεία	42
4.2 Μικρασιατική Καταστροφή: Αίτια και αποτελέσματα	49
4.3 Η προφορική μαρτυρία: Ένα ζωντανό ιστορικό τεκμήριο.....	54
4.3.1 Η συμβολή της προφορικής μαρτυρίας στην αναζήτηση της ιστορικής αλήθειας.....	54
4.3.2 Μαρτυρίες επιζώντων προσφύγων της Μικρασιατικής Καταστροφής.....	56
4.3.3 Μαρτυρίες ξένων υπηκόων για τις φρικαλεότητες σε βάρος των ελληνικών πληθυσμών του Πόντου και της Μικράς Ασίας.....	62

Κεφάλαιο 5: Αισθητική και τεχνική ανάλυση της ταινίας «1922»

5.1 Ανάλυση και σχολιασμός της ταινίας «1922».....	65
---	-----------

Κεφάλαιο 6: Η εμπειρία ενός εκ των πρωταγωνιστών. Συνέντευξη του Ζαχαρία Ρόχα.....	81
---	-----------

Επίλογος-συμπεράσματα.....	89
-----------------------------------	-----------

Βιβλιογραφικές αναφορές.....	93
-------------------------------------	-----------

Παράρτημα.....	96
-----------------------	-----------

Βιογραφικά στοιχεία για τον Νίκο Κούνδουρο

Περίληψη

Από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ανακάλυψής του, ο κινηματογράφος έτυχε θερμής ανταπόκρισης από το κοινό, που τον ανέδειξε ταχύτατα ως το δημοφιλέστερο ψυχαγωγικό μέσο στην παγκόσμια βιομηχανία του πολιτισμού. Η αναπαράσταση εικόνων της καθημερινότητας, αλλά και σημαντικών ιστορικών γεγονότων, κέντρισαν εξ αρχής το ενδιαφέρον των θεατών. Αυτή η πραγματικότητα δεν άργησε να επικρατήσει και στην Ελλάδα, όπου οι ταινίες ιστορικού περιεχομένου αποτέλεσαν ένα από τα δημοφιλέστερα κινηματογραφικά είδη, οδηγώντας στην αύξηση της παραγωγής τους, η οποία κορυφώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Το παρόν πόνημα, μέσα από την ανάλυση της πολυβραβευμένης ταινίας «1922» του 1978, στοχεύει στην ανάδειξη των καλλιτεχνικών μεθόδων και κινηματογραφικών τεχνικών, με τις οποίες οι Έλληνες δημιουργοί επιχείρησαν να αξιοποιήσουν αισθητικά και ιδεολογικά τα ιστορικά γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής του 1922. Επιπλέον θα αναζητηθούν οι επιρροές και τα πραγματικά κίνητρα που οδήγησαν τον σκηνοθέτη Νίκο Κούνδουρο στη δημιουργία του εν θέματι έργου, καθώς και οι βαθύτεροι λόγοι που συνέβαλαν στην απαγόρευση της προβολής της ταινίας στις κινηματογραφικές αίθουσες μέχρι το 1982.

Abstract

From the very first years of its discovery, cinema received a warm response from the public, which quickly established it as the most popular entertainment medium in the global culture industry. The representation of images of everyday life, but also of important historical events, aroused the interest of the spectators from the very beginning. This reality soon prevailed in Greece, where historical films became one of the most popular cinematic genres, leading to an increase in their production, which peaked in the early 1970s. The award-winning film "1922" of 1978, aims to highlight the artistic methods and cinematic techniques with which Greek creators tried to make aesthetic and ideological use of the historical events of the Asia Minor Catastrophe of 1922. In addition, the influences and real movements will be sought. the director Nikos Koundouros in the creation of the work in question, as well as the deeper reasons that contributed to the ban on the screening of the film in cinemas until 1982.

Εισαγωγή

Όπως είναι γνωστό, ο κινηματογράφος από την πρώτη στιγμή της ανακάλυψής του, στα τέλη του 19ου αιώνα στη Γαλλία, κέντρισε το ενδιαφέρον των θεατών και εξαπλώθηκε ραγδαία σε όλες τις αναπτυγμένες χώρες του κόσμου. Έκτοτε, η αποτύπωση διάφορων πτυχών της ζωής μέσα από τη μεγάλη οθόνη, σταδιακά κέρδιζε έδαφος στις προτιμήσεις των θεατών, ως μέσο ψυχαγωγίας, και όχι μόνο, φτάνοντας στο σημείο να χαρακτηριστεί ως η «Εβδομη Τέχνη». Η απήχηση που είχε στο κοινό οδήγησε στην ανάπτυξη ολόκληρης πολιτιστικής βιομηχανίας, με επίκεντρο τον κινηματογράφο, η οποία γρήγορα γιγαντώθηκε και έφτασε μάλιστα στο σημείο να αποκτήσει τόση δύναμη πάνω στα πλήθη, ώστε δεν ήταν λίγοι εκείνοι που την εκμεταλλεύτηκαν για να ασκήσουν επιρροή πάνω τους και να τα εξουσιάζουν.

Αυτό το νέο συναρπαστικό μέσο δεν άργησε να κάνει την εμφάνισή του και στη Χώρα μας, με τις πρώτες προβολές να τοποθετούνται λίγα χρόνια μετά την ανακάλυψή του. Ωστόσο οι πρώτες απόπειρες κινηματογράφησης στην Ελλάδα έγιναν μερικά χρόνια αργότερα, στις αρχές του 20ου αιώνα, από τους αδελφούς Γιαννάκη και Μίλτο Μανάκη από την Αβδέλλα Γρεβενών, οι οποίοι θεωρούνται οι πρωτοπόροι κινηματογραφιστές όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και στα Βαλκάνια. Ο ελληνικός κινηματογράφος σημείωσε ανοδική πορεία, φτάνοντας στο απόγειό του την δεκαετία του 1960, η οποία έμεινε στην ιστορία ως «χρυσή εποχή», λόγω της παραγωγής μεγάλου αριθμού ταινιών που προβάλλονται στους τηλεοπτικούς δέκτες ακόμη και σήμερα.

Η αγάπη του γράφοντα για τις ελληνικές κινηματογραφικές ταινίες σε συνδυασμό με την επέτειο συμπλήρωσης ενός αιώνα από τα τραγικά γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής, οδήγησε στην επιλογή του θέματος του παρόντος πονήματος. Το «1922» είναι μία ιστορική δραματική ταινία που πραγματεύεται την καταστροφή της Σμύρνης, τις λεηλασίες και τις φρικαλεότητες των Τούρκων σε βάρος των Ελλήνων, Αρμενίων και Ασσύριων, καθώς και τη μαρτυρική πορεία των αιχμαλώτων κάτω από εξαντλητικές και απάνθρωπες συνθήκες, προκειμένου να εργαστούν στα κάτεργα των ταγμάτων εργασίας (Αμελέ Ταμπουρού). Ο σκηνοθέτης Νίκος Κούνδουρος, ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, δημιούργησε ένα αντιπολεμικό δράμα, φόρο τιμής στα αθώα θύματα της τουρκικής θηριωδίας, που αφέθηκαν έρμαιοι των ιμπεριαλιστικών επιδιώξεων διπλωματικών σκοπιμοτήτων των Μεγάλων Δυνάμεων. Βασιζόμενος στο αφηγηματικό μυθιστόρημα του Ηλία Βενέζη, «*Το Νούμερο 31328*», αλλά και σε προσωπικές μαρτυρίες επιζώντων της Μικρασιατικής Καταστροφής, ολοκλήρωσε τα γυρίσματα ενός καλλιτεχνικά

άρτιου και πρωτοποριακού εγχειρήματος, το οποίο, ωστόσο, έμελλε να περάσει από «σαράντα κύματα» έως ότου να προβληθεί στις κινηματογραφικές αίθουσες και να αποκαλυφθεί στο κοινό.

Ο σκοπός εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι να διερευνηθεί σε ποιο βαθμό οι Έλληνες κινηματογραφιστές αξιοποίησαν τα ιστορικά γεγονότα, όπως η Μικρασιατική Καταστροφή, τόσο σε αισθητικό όσο και σε ιδεολογικό επίπεδο. Μέσα από τη μελέτη της περίπτωσης της ταινίας «1922» θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τα προφανή και να αποκρυπτογραφήσουμε τα αλληγορικά νοήματα που ο δημιουργός της ταινίας επιθυμεί να μεταφέρει στο κοινό. Κάτι τέτοιο θα γίνει εφικτό μέσα από την ανάλυση των δομικών στοιχείων από τα οποία απαρτίζεται η ταινία, το σχολιασμό της πλοκής και των σχέσεων που διαμορφώνονται μεταξύ των ηρώων, καθώς και την μελέτη των παραγόντων που οδήγησαν τον δημιουργό στη συγκεκριμένη αισθητική προσέγγιση.

Προς την επίτευξη αυτού του σκοπού, η εργασία διαρθρώνεται σε έξι κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται και αναλύονται τέσσερα αντιπροσωπευτικά δείγματα της ελληνικής πεζογραφίας, τα οποία έχουν ως κοινό σημείο αναφοράς τις μαρτυρικές ιστορίες διασωθέντων που κατάφεραν να επιβιώσουν στα περιβόητα τάγματα εργασίας και ερχόμενοι στην Ελλάδα διηγήθηκαν τις περιπέτειές τους. Στο δεύτερο κεφάλαιο αποτυπώνεται το θεωρητικό πλαίσιο που διέπει τη σχέση μεταξύ κινηματογράφου και ιστορίας, με έμφαση σε παραδείγματα από τον ελληνικό κινηματογράφο, ενώ γίνεται αναφορά και στη σπουδαία αξία των γνήσιων κινηματογραφικών επίκαιρων ως ιστορικά τεκμήρια. Στο τρίτο κεφάλαιο περιλαμβάνονται οι βασικές τεχνικές πληροφορίες της ταινίας «1922», όπως η διανομή των ρόλων, ο τόπος και ο χρόνος των γυρισμάτων, η πλοκή κλπ. Στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται μια ιστορική αναδρομή στα γεγονότα που προηγήθηκαν της Μικρασιατικής Εκστρατείας και αναλύονται τα βασικά αίτια που οδήγησαν σ' αυτή, καθώς και ποιοι παράγοντες συνέβαλαν στη Μικρασιατική Καταστροφή. Στο πέμπτο κεφάλαιο γίνεται μία προσπάθεια ανάλυσης και σχολιασμού της ταινίας, ώστε να αποκαλυφθούν τα ηθικά διλήμματα των ηρώων, οι σχέσεις εξουσίας μεταξύ νικητών και ηττημένων και οι ιδιαίτερες συνθήκες που προηγήθηκαν και ακολούθησαν την Μικρασιατική Καταστροφή. Το έκτο και τελευταίο κεφάλαιο περιλαμβάνει τη συνέντευξη ενός εκ των πρωταγωνιστών της ταινίας, του Ζαχαρία Ρόχα, στην οποία σκιαγραφείται η οπτική του ηθοποιού που απέδωσε τον ρόλο του κεντρικού ήρωα της ταινίας, του Ηλία, και αποκαλύπτονται ενδιαφέρουσες άγνωστες λεπτομέρειες που σχετίζονται με τα γυρίσματά της ταινίας «1922» και το σκηνοθέτη Νίκο Κούνδουρο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Τα γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής στην ελληνική λογοτεχνία: Μελέτη περιπτώσεων και κριτική προσέγγιση

Οι διάφορες μορφές τέχνης ανέκαθεν παρείχαν το βήμα στα ανήσυχα πνεύματα της διανόησης, προκειμένου να εκφραστούν και να συμπαρασταθούν στα αθώα θύματα των εχθροπραξιών, προβάλλοντας τα μαρτύρια και τα βάσανά τους. Στην περίπτωση της Μικρασιατικής Καταστροφής το πιο πρόσφορο έδαφος για την εξιστόρηση των φρικαλεοτήτων που υπέστησαν οι χριστιανικοί πληθυσμοί από τους Τούρκους, βρέθηκε στη λογοτεχνία. Εκατοντάδες πρόσφυγες, καταγόμενοι από εύπορες οικογένειες της Σμύρνης και άλλων μικρασιατικών πόλεων, όπου το ελληνικό στοιχείο πρόκοψε και μεγαλούργησε, έλαβαν υψηλή μόρφωση και επέλεξαν με τη δύναμη της πέννας τους να αποτίσουν φόρο τιμής στα εκατοντάδες χιλιάδες θύματα του μίσους και της βαρβαρότητας.

Όπως είναι προφανές δεν θα ήταν εφικτό να παρουσιαστούν όλα τα λογοτεχνικά έργα που αναφέρονται στη Μικρασιατική Καταστροφή. Δεν είναι άλλωστε αυτός ο στόχος του παρόντος πονήματος. Παρακάτω παρατίθενται τέσσερα αντιπροσωπευτικά μυθιστορήματα που έχουν ως κοινό παρονομαστή την αφηγηματική περιγραφή των τραγικών συνθηκών κάτω από τις οποίες χιλιάδες Έλληνες σύρθηκαν με τη βία στα περιβόητα τάγματα εργασίας της Ανατολής, που αποτελεί και αντικείμενο της εν θέματι κινηματογραφικής ταινίας «1922».

Ιστορία ενός αιχμαλώτου, Δούκας Στρατής, εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ.



Πρόκειται για ένα από τα σημαντικότερα έργα της ελληνικής πεζογραφίας που γράφτηκε το 1929. Δεν είναι τυχαίο ότι συμπεριλήφθηκε στη διδακτέα ύλη της τελευταίας τάξης του Γενικού Λυκείου, στο μάθημα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Μέσα από τη λιτή, δωρική, αλλά γλαφυρή περιγραφή της περιπέτειας του κεντρικού ήρωα, του Νικόλα Κοζάκογλου, πρόσφυγα από τον Κιρκιντζέ της Μικράς Ασίας, αποδίδονται όλες οι αντιξοότητες, τα βασανιστήρια και η εξαθλίωση των Ελλήνων που συνελήφθησαν από τους Τούρκους και υποχρεώθηκαν με τη βία να ακολουθήσουν τη σκληρή πορεία των ταγμάτων καταναγκαστικής εργασίας, που είχαν σαν αντικειμενικό σκοπό τους τον εκτοπισμό και την οριστική εξόντωσή τους. Ο πραγματικός ήρωας, ο οποίος μετά από πολλά βάσανα και κακουχίες βρήκε απάγκιο σε κάποιο χωριό της Πιερίας, αφηγήθηκε την ιστορία του στον συγγραφέα, στο πλαίσιο μιας δημοσιογραφικής έρευνας που διεξήγαγε ο τελευταίος, με σκοπό τη συγκέντρωση υλικού που δημοσίευσε στην εφημερίδα «Πρωία». Να σημειωθεί ότι η χρήση τούρκικων λέξεων και φράσεων προσδίδει επιπλέον ρεαλισμό και αμεσότητα στην περιγραφή των γεγονότων, όπως και η χρήση τοπωνυμίων οικισμών της Μικράς Ασίας.

Η πλοκή της ιστορίας τοποθετείται στην Μικρά Ασία την περίοδο της Καταστροφής. Από τις πρώτες κιόλας γραμμές, περιγράφεται το μένος και η βαναυσότητα των Τούρκων προς τους αιχμάλωτους Έλληνες. Ο φόβος του θανάτου πλανιόταν στις ψυχές τους μετά από τις βιαιοπραγίες και τις ομαδικές εκτελέσεις συμπολιτών τους, μέχρι να ξεκινήσει η μαρτυρική πορεία της φάλαγγας 2.000 ψυχών προς τα βάθη της Ανατολίας. Οι εικόνες που περιγράφονται με τα δεκάδες πτώματα αμάχων να βρίσκονται σε αποσύνθεση στις άκρες του δρόμου προκαλεί ανατριχίλα. Εκτός από την απάνθρωπη συμπεριφορά των αξιωματικών και των στρατιωτών, που δε χάνουν ευκαιρία να ασκούν, εκτός από σωματική, και ψυχολογική βία, οι αιχμάλωτοι ωθούνται στα όρια της αντοχής τους εξαιτίας των ακραίων καιρικών συνθηκών. Μετά από ατελείωτες ώρες εξουθενωτικής πορείας κάτω από τον καυτό καλοκαιρινό ήλιο, αρνούνται να τους δώσουν ακόμα και ελάχιστο νερό. Όσοι δεν αντέχουν να συνεχίσουν, δολοφονούνται επί τόπου. Όσοι έχουν χρήματα δωροδοκούν τους στρατιώτες, εξασφαλίζουν μερικές γουλιές πολύτιμου νερού και εξαγοράζουν ακόμη μερικές ημέρες επιβίωσης. Ένα ανέλπιστο δώρο από τον ουρανό, μια καλοκαιρινή καταιγίδα, θα αναπτερώσει προσωρινά το καταρρακωμένο ηθικό τους.

Ο Νικόλας σε συνεννόηση με έναν σύντροφό του αποφασίζει να αποδράσει. Η ευκαιρία δίνεται ένα βράδυ κι ενώ κάποιος τοπικός άρχοντας είχε πάρει μια ντουζίνα από αιχμαλώτους για να δουλέψουν στην περιοχή του. Μόνο οι δυο τους στηρίζουν την απόφασή τους μέχρι

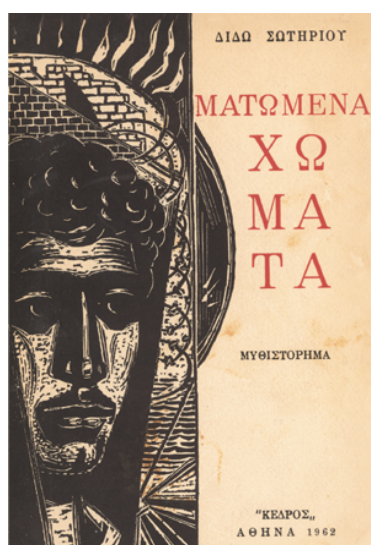
τέλους. Οι υπόλοιποι μετάνιωσαν, υπό τον φόβο των αντιποίνων σε περίπτωση εντοπισμού τους. Έτσι για τους δύο συντρόφους ξεκινάει ένα αγωνιώδες οδοιπορικό, υπό τον φόβο να μην τους ανακαλύψουν και με την πείνα να τους αποδυναμώνει μέρα με τη μέρα. Μάλιστα έφτασαν στο σημείο το αίσθημα της πείνας να υπερνικήσει εκείνο του φόβου, με συνέπεια να αναγκαστούν να παραβιάσουν ένα μύλο και να κλέψουν ό,τι βρήκαν μέσα για να χορτάσουν. Προκειμένου να μη γίνουν αντιληπτοί, βρήκαν προσωρινό καταφύγιο σε διάφορες σπηλιές της περιοχής, αλλά η διαρκής αγωνία τους κατά την αναζήτηση τροφής μεγάλωνε όσο περνούσε ο καιρός. Έτσι αποφάσισαν να προσποιηθούν ότι είναι Τούρκοι και να αναζητήσουν την τύχη τους στα κοντινά χωριά. Εντούτοις κάτι τέτοιο δε θα μπορούσε να συμβεί όσο ήταν μαζί, για αυτό πήραν την απόφαση να χωριστούν, δίνοντας την υπόσχεση να ξαναβρεθούν μετά από δύο μήνες. Η στιγμή του αποχωρισμού ήταν εξαιρετικά δύσκολη και για τους δύο, όμως το αίσθημα της επιβίωσης και της αυτοσυντήρησης επικράτησε και οι δύο σύντροφοι τράβηξαν τελικά χωριστούς δρόμους.

Έτσι ο Νικόλας ξεκινάει μια δραματική προσπάθεια να φτάσει στην πόλη Θείρα, κοντά στη Σμύρνη, με την προοπτική να βρει την κατάλληλη ευκαιρία και να επιβιβασθεί σε ένα πλοίο που θα τον έφερνε στην ελευθερία, στην Ελλάδα. Η αφήγηση της περιπέτειας του Νικόλα κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη, καθώς τον παρακολουθεί να ξεπερνάει τους σκοπέλους που εμφανίζονται μπροστά του, σε μια απέλπιδα προσπάθεια να μην αποκαλυφθεί ότι είναι Έλληνας. Τελικά θα βρει δουλειά ως βοσκός στο κοπάδι ενός εύπορου και πονόψυχου Τούρκου. Η εργατικότητα του και οι γνώσεις που είχε αποκομίσει στην εκτροφή των οικόσιτων ζώων, σύντομα θα αναγνωριστούν από το αφεντικό του, ο οποίος, πιστεύοντας ότι είναι Τούρκος, του φέρεται γενναιόδωρα, σε σημείο να του προτείνει να παντρευτεί την κόρη του αδερφού του. Κι εκεί που όλα μοιάζουν να βαίνουν καλώς για το Νικόλα και τα βάσανά του να ανήκουν στο παρελθόν, αφού έχει προσαρμοστεί στον τρόπο ζωής των μουσουλμάνων και έχει πείσει τους πάντες ότι είναι Τούρκος, μαθαίνει από το αφεντικό του ότι στο Αϊδίνιο ανακάλυψαν την πραγματική ταυτότητα του συντρόφου του και τον κρέμασαν.

Όπως είναι φυσικό, αυτή η τραγική είδηση τάραξε τον Νικόλα και επανάφερε στο μυαλό του το σχέδιο διαφυγής του προς την Ελλάδα. Έχοντας εξοικονομήσει κάποια χρήματα από την πολύμηνη εργασία του και προφασιζόμενος ότι πρέπει να μεταβεί στην Προύσα για να μάθει δήθεν αν η ανύπαντρη αδερφή του είναι εν ζωή, πείθει το αφεντικό του να τον βοηθήσει, ώστε με τις γνωριμίες του να εξασφαλίσει τα απαραίτητα έγγραφα για το ταξίδι. Εκείνος, αν και απρόθυμα, πείθεται να βοηθήσει τον Νικόλα, ο οποίος σύντομα αφήνει πίσω του τα Θείρα και

βρίσκεται στο τρένο για τη Σμύρνη. Εκεί θα ζήσει τις τελευταίες ώρες αγωνίας, ώσπου η τύχη του χαμογελά και επιβιβάζεται στο πλοίο προς την Κωνσταντινούπολη, με ενδιάμεσο σταθμό τη Μυτιλήνη. Εν πλω θα συναντήσει έναν Έλληνα επιβάτη που θα τον οδηγήσει στον Έλληνα καμαρότο του πλοίου, ο οποίος με τη σειρά του θα τον βοηθήσει να κατέβει στη Μυτιλήνη και να ζητήσει τη συνδρομή των ελληνικών Αρχών. Έτσι η οδύσσεια του Νικόλα θα λάβει αίσιο τέλος κι αυτός πλέον έχει τη δυνατότητα να απολαύσει μια ήρεμη και ασφαλή ζωή στην πατρίδα.

Ματωμένα Χώματα, Σωτηρίου Διδώ, εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ.



Το εμβληματικό μυθιστόρημα της Διδώς Σωτηρίου (Αϊδίνιο 1909-Αθήνα 2004) συνιστά ένα από τα σημαντικότερα αντιπολεμικά έργα της ελληνικής πεζογραφίας, το οποίο, από το 1962 που γράφτηκε, μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες και εκδόθηκε σε εκατοντάδες χιλιάδες αντίτυπα. Μέσα από την παραστατική αφήγηση της ζωής ενός υπαρκτού προσώπου από τον Κιρκιντζέ της Μικράς Ασίας, του Μανώλη Αξιώτη, αποδίδεται σε τέσσερις ενότητες η ζωή των Ελλήνων σε αρμονία με τους Τούρκους πριν το ξέσπασμα του Μεγάλου Πολέμου, οι κακουχίες και τα βασανιστήρια στα τρομερά τάγματα εργασίας (Αμελέ Ταμπουρού) ήδη από τη στιγμή που η Τουρκία εισήλθε στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο στο πλευρό των Κεντρικών Δυνάμεων, ο ενθουσιασμός που σκόρπισε στους Έλληνες της Μικράς Ασίας η απόβαση του ελληνικού στρατού και η κατάρρευση του μετώπου που οδήγησε στη φοβερή Μικρασιατική Καταστροφή. Επιπλέον καταγγέλλεται ο ιμπεριαλιστικός ανταγωνισμός των Μεγάλων Δυνάμεων, ως η γενεσιουργός αιτία της Μικρασιατικής Καταστροφής, καθώς και τα δεινά που προκαλεί ο πόλεμος, καθιστώντας ουσιαστικά ηττημένες και τις δύο αντιμαχόμενες πλευρές. Ωστόσο η

απόπειρα μεταφοράς του βιβλίου στη «μικρή οθόνη» το 2008, κάθε άλλο παρά επιτυχημένη χαρακτηρίστηκε, αφού, μεταξύ άλλων, επικρίθηκε για την εμμονή στο ερωτικό στοιχείο και την υποβάθμιση των υπόλοιπων γεγονότων που εξιστορούνται στο βιβλίο, με αποτέλεσμα να αλλοιωθεί το πνεύμα και το περιεχόμενό του.

Κιρκιντζές 1914. Σε μια φτωχή αγροτική οικογένεια μεγαλώνει ο Μανώλης Αξιώτης με τα έξι αδέρφια του. Στο σπίτι ξεχωρίζει η δεσποτική μορφή του πατέρα του, ο οποίος περιγράφεται ως ένας σκληρός, ωστόσο εργατικός και έντιμος, άνθρωπος, χωρίς στοργή και αγάπη για τα παιδιά του, που δε χάνει ευκαιρία να χειροδικεί πάνω τους. Εκείνα περισσότερο τον τρέμουν, παρά τον αγαπούν. Στην κορυφή των επιδιώξεών του ήταν πώς να δουλέψει τα χωράφια του για να πολλαπλασιάσει το βιός του. Η παρουσία της μητέρας ισοστάθμιζε την αγριότητα του πατέρα. Στοργική, υπομονετική, γλυκομίλητη, υποστήριζε τα παιδιά της. Τα επτά που επιβίωσαν από τις δεκατέσσερις γέννες. Από νωρίς το πρωί φρόντιζε το νοικοκυριό της, ώστε όλα να βρίσκονται στη θέση τους. Ο Μανώλης τα κατάφερνε καλύτερα από τα αδέρφια του στα γράμματα και έτρεφε αγάπη για το σχολείο, αλλά η ανέχεια της οικογένειας δεν του άφηνε περιθώρια να συνεχίσει. Εδώ αποδίδονται από τη συγγραφέα τα πατριαρχικά πρότυπα της εποχής, που ήθελαν τον πατέρα απόλυτο άρχοντα της οικογένειας, με το λόγο του να είναι νόμος για όλα τα υπόλοιπα μέλη.

Η ζωή στον Κιρκιντζέ κυλάει ήρεμα. Οι κάτοικοι εργάζονται σκληρά για να πάρουν όσα μπορούν περισσότερα από τα εύφορα εδάφη. Δεν έλειπαν τα γλέντια, τα τραγούδια και οι χαρές. Γενικότερα επικρατούσε μια κατάσταση ευημερίας και ο αμιγώς ελληνικός πληθυσμός του χωριού ζούσε αρμονικά με τους Τούρκους των διπλανών χωριών. Έτσι και ο Μανώλης είχε φιλία με τον Σεφκιέτ, ένα μικρό Τούρκο βοσκό. Σύντομα θα φτάσει μια τιμητική πρόταση για εργασία σε ένα κοντινό χωριό, στο Μπελεβύ, όπου ο αγνός Μανώλης θα έρθει σε επαφή με την αδικία και την ατιμία που λαμβάνουν ανθρώπινη μορφή στο πρόσωπο του επιστάτη Ανέστη. Η άνομη σχέση του Τούρκου τσιφλικά Αλή Μπέη με τη χριστιανή εργάτρια Αρτεμίτσα θα τον αναγκάσει να φύγει από το τσιφλίκι και να επιστρέψει προσωρινά στον Κιρκιντζέ. Η αποστροφή του για την κατάντια της χριστιανής που τη μόλυναν τα χέρια ενός μουσουλμάνου, αλλά και ο φόβος του για τυχόν αντίποινα από πλευράς του τσιφλικά στο πρόσωπό του, έτρεψαν σε φυγή τον νεαρό αγρότη που ασπαζόταν τις προκαταλήψεις του κοινωνικού του περίγυρου και γνώριζε ότι η ζωή του δεν είχε καμιά αξία, μπροστά στο διακύβευμα της αποκάλυψης της καταδικαστέας ερωτικής σχέσης.

Μετά από προσταγή του πατέρα του, που τον κρίνει ως τον πιο κατάλληλο από τα παιδιά του, αναχωρεί για τη Σμύρνη, προκειμένου να δουλέψει στο πλευρό ενός σταφιδέμπορου και να μάθει τα τερτίπια του εμπορίου. Από την πρώτη κιόλας μέρα εντυπωσιάζεται από την ομορφιά της μεγαλούπολης. Για πρώτη φορά αισθάνεται απόλυτα ελεύθερος. Ωστόσο δεν αναμένεται να μακροημερεύσει στη δούλεψη του εμπόρου Μιχαλάκη Χατζησταυρή, καθώς θα αισθανθεί αποστροφή για το αφεντικό του που κλέβει απροκάλυπτα στο ζύγι τους φτωχούς βιοπαλαιστές αγρότες. Η μακραίωνα επικράτηση των οικονομικά ισχυρών έναντι των ασθενέστερων λειτούργησε και σε αυτή την περίπτωση, καταλήγοντας στην απόλυση του Μανώλη, ο οποίος δεν άντεξε το αίσθημα της αδικίας που τον έπνιγε και ειρωνεύτηκε το αφεντικό του. Ο αγνός και αμόλυντος χαρακτήρας του νεαρού επαρχιώτη δεν κατόρθωσε να ελιχθεί με διπλωματία, προκειμένου να εξασφαλίσει την παραμονή του στην εργασία, χωρίς όμως να το μετανιώσει, καθώς στάθηκε συνεπής με τις ηθικές του αξίες. Για να εξασφαλίσει τα προς το ζην εργάζεται περιστασιακά στην επεξεργασία σύκων, σε ζαχαροπλαστείο, σε μπακάλικο-μαγειρείο, σε φούρνο, σε βιοτεχνία επεξεργασίας καπνού, στο χάνι του Λουλουδιά, στον έμπορο Σεϊτάνογλου.

Ο απροσδόκητος θάνατος του πατέρα του τον αναγκάζει, χωρίς να το θέλει, να γυρίσει πίσω στο χωριό του, για να ασχοληθεί με την καλλιέργεια των χωραφιών της οικογένειας. Στο μεταξύ ο αδελφός του, ο Μιχάλης, λιποτάκτησε από τον τουρκικό στρατό κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων, πέρασε στην Ελλάδα και κατατάχθηκε ως εθελοντής στον ελληνικό στρατό. Όταν έμαθε για τον θάνατο του πατέρα του, γύρισε κρυφά στον Κιρκιντζέ για να πάρει το μερτικό του από την κληρονομιά. Μπροστά στο συμφέρον οι περισσότεροι δε λογαριάζουν, ακόμη και στις μέρες μας, ούτε το ίδιο αίμα που κυλάει στις φλέβες τους. Αυτή η διεκδίκηση άναψε τα αίματα ανάμεσα στα αδέρφια, τα οποία κόντεψαν να πιαστούν στα χέρια, όμως η ψύχραιμη παρέμβαση του Μανώλη κατεύνασε τα πνεύματα και έδωσε λύση.

1914. Στο χωριό φτάνουν τα κακά μαντάτα. Ξέσπασε ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος. Ο κόσμος μούδιασε. Τα πράγματα δεν αργούν να γίνουν χειρότερα. Οι χριστιανοί υπήκοοι της Τουρκίας υποχρεώνονται να υπηρετήσουν στα τάγματα εργασίας (Αμελέ Ταμπουρού). Εξαθλίωση, πείνα, σκληρή δουλειά, απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσης, βασανιστήρια. Δριμύτατο το «κατηγορώ» του Μανώλη προς τους Γερμανούς και τους «συμμάχους» της Αντάντ, που μπροστά στα συμφέροντά τους δεν υπολογίζουν ανθρώπινες ζωές. Τα μεγαλύτερα αδέρφια του, ο Κώστας και ο Πανάγος, επιστρατεύονται και φεύγουν για τα βάθη της Ανατολίας. Οι τραγικές συνθήκες ανάγκαζαν πολλούς να επιλέξουν το δρόμο της λιποταξίας, που τον ακολουθούσε μια ζωή γεμάτη φόβο και αγωνία μην τους εντοπίσουν οι χωροφύλακες. Άρχισαν και οι εκβιασμοί.

Ξαφνικά η κατάσταση άλλαξε. Οι Τούρκοι πολίτες, με τους οποίους μέχρι πρότινος ζούσαν μονιασμένοι, άρχισαν να φανατίζονται και να υιοθετούν εχθρική στάση απέναντι στους Έλληνες συντοπίτες τους. Στους Τούρκους λιποτάκτες δινόταν αμνηστία αν σκότωναν χριστιανούς. Ωστόσο κάποιοι Τούρκοι δε μπορούν να ενδώσουν στο κλίμα μίσους προς τους χριστιανούς, όπως ο Σεφκιέτ, που θα τρέξει να προειδοποιήσει την οικογένεια του φίλου του για το κακό που έρχεται. Πολλοί νεαροί Έλληνες βγήκαν αντάρτες στο βουνό για να αντιμετωπίσουν τις σφαγές και τις λεηλασίες. Ο Μανώλης τροφοδοτούσε με πυρομαχικά και τρόφιμα μια από τις αντάρτικες ομάδες, εκμεταλλευόμενος την ευστροφία του και τα γνώριμα μονοπάτια της περιοχής του.

Τον Φεβρουάριο του 1915 έρχεται και η δική του σειρά να στρατολογηθεί στα τάγματα εργασίας της Άγκυρας. Αποφασίζει να πάει και να μη λιποτακτήσει, μην αντέχοντας να ζει κρυμμένος και φοβισμένος. Από τους 480 της αποστολής, έφτασαν στην Άγκυρα 310. Οι υπόλοιποι λιποτάκτησαν στη διαδρομή. Στα τάγματα εργασίας βίωσε πρωτόγνωρες κακουχίες, βασανιστήρια και εξευτελισμό της ανθρώπινης αξιοπρέπειας. Στα καταλύματα επικρατούσαν απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσης, ενώ η ανυπαρξία στοιχειωδών μέσων υγιεινής οδηγούσε στη μετάδοση του εξανθηματικού τύφου, που εξαπλώθηκε ραγδαία σε όλους τους αιχμαλώτους. Οι Τούρκοι τους άφησαν στη μοίρα τους, φοβούμενοι μην αρρωστήσουν και οι ίδιοι. Πολλοί Έλληνες δεν άντεξαν και άφησαν την τελευταία τους πνοή σε εκείνα τα ελεεινά και τρισάθλια παραπήγματα. Για καλή τους τύχη ήρθε ένας Τούρκος στρατιωτικός γιατρός και διέταξε να βελτιωθούν οι συνθήκες διαβίωσης, να σιτίζονται καλύτερα οι αιχμάλωτοι και να τους δοθεί κατάλληλη φαρμακευτική αγωγή. Ωστόσο από τους τρεις χιλιάδες του τάγματος, επιβίωσαν μόλις επτακόσιοι. Μια τετράμηνη αναρρωτική άδεια βοήθησε το Μανώλη να ξεφύγει από τη σκληρή πραγματικότητα του τάγματος εργασίας.

Η λήξη της άδειας τον βρήκε στον Κιρκιντζέ. Προσπάθησε να εξαγοράσει μια μικρή παράταση δωροδοκώντας έναν Έλληνα γιατρό, χωρίς επιτυχία. Έτσι συνελήφθη και τον έστειλαν πίσω στα κάτεργα ως λιποτάκτη. Αν και οι συνθήκες διαβίωσης είχαν βελτιωθεί, η πείνα και οι ατελείωτες ώρες σκληρής εργασίας αποδείχθηκαν χειρότερα βασανιστήρια. Πλέον οι περισσότεροι αιχμάλωτοι έχαναν την ανθρωπιά τους και κάθε ικμάδα αλληλεγγύης που τους κρατούσε ζωντανούς. Η εργασία στα κάτεργα γινόταν όλο και πιο σκληροί. Δεν ήταν λίγοι αυτοί που δεν άντεχαν και κατέρρεαν. Η δουλειά στο τσιφλίκι ενός καλού και φιλεύσπλαχνου Τούρκου υπήρξε μια πρόσκαιρη όαση για τον Μανώλη. Ωστόσο αυτή η συνθήκη δεν είχε μεγάλη διάρκεια, καθώς η νεαρή κόρη του τσιφλικά Αλή νταή, η Ενταβιέ, σύναψε ανομολόγητη

ερωτική σχέση με τον χριστιανό αιχμάλωτο, γεγονός που ανάγκασε τον Μανώλη να πάρει την απόφαση να λιποτακτήσει, μαζί με τον σύντροφό του, τον Παναγή. Ένα γράμμα από την οικογένειά του τον τάραξε και ενίσχυσε την απόφασή του. Ο αδελφός του ο Πανάγος δολοφονήθηκε αναίτια από τους Τούρκους. Μάταια ο Αλή νταής προσπάθησε να τον μεταπείσει και να τον κρατήσει κοντά του.

Μετά από αγωνιώδεις προσπάθειες και τρομερές περιπέτειες φτάνει στον Κιρκιντζέ. Η χαρά της μάνας του δε θα κρατήσει για πολύ, καθώς, σε μια αιφνιδιαστική έρευνα στο σπίτι τους, εντοπίστηκε από τους χωροφύλακες και μετήχθη πίσω στο στρατόπεδο. Το δράμα του επαναλαμβάνεται. Ασيتία, ψείρες, ασθένειες και κακομεταχείριση. Η διαταγή να πάρει το όπλο και να πολεμήσει για τον τουρκικό στρατό στα πεδία του Α' Παγκοσμίου Πολέμου τον αναγκάζει να λιποτακτήσει εκ νέου. Αυτή τη φορά η τύχη είναι με το μέρος του. Φιλεύσπλαχνοι άνθρωποι βρίσκονται στο διάβα του και τον βοηθούν να κρυφτεί μέχρι να σημάνει το χαρμόσυνο νέο της λήξης του Πολέμου. Πίσω στο χωριό πασχίζει να ξαναβρεί την παλιά του ζωή. Η είδηση του θανάτου του αγαπημένου του αδελφού, του Γιώργη, τον κλονίζει. Όμως ο γυρισμός των αδελφών του, Κώστα και Σταμάτη, από τα τάγματα εργασίας, γεμίζει δύναμη και χαρά την οικογένεια, που ρίχνεται στη δουλειά για να αναστήσει τα χωράφια και τα καταφέρνει.

Το τέλος του Πολέμου έφερε πνοή ανανέωσης στον Κιρκιντζέ. Η ζωή άρχισε να βρίσκει τους φυσιολογικούς της ρυθμούς. Η απόβαση του ελληνικού στρατού στη Σμύρνη σκόρπισε δάκρυα συγκίνησης και γέμισε σιγουριά τους ελληνικούς πληθυσμούς της Μικράς Ασίας. Ο φόβος πλέον κυρίευσε τους ηττημένους Τούρκους. Η καρδιά του Μανώλη σκίρτησε για την όμορφη Κατίνα. Δεν πρόλαβε να την αρραβωνιαστεί, αφού τον επιστράτευσε ο ελληνικός στρατός για να πολεμήσει. Από θύμα μετατράπηκε σε θύτη όταν, κατά τη διάρκεια μιας ανάκρισης σκοτώνει έναν Τούρκο αιχμάλωτο. Αργότερα, κατά τη διάρκεια μιας επιχείρησης, τραυματίζεται και μεταφέρεται στο νοσοκομείο της Σμύρνης. Εκεί θα πληροφορηθεί από την αδελφή του, τη Σοφία, ότι η αγαπημένη του Κατίνα παντρεύεται με έναν λοχαγό. Ο θυμός και η απογοήτευσή του είναι τόση που ζητάει να τον στείλουν στην πρώτη γραμμή του μετώπου.

Στο τρένο για το μέτωπο θα γνωριστεί με τον Κρητικό φοιτητή Νικήτα Δροσάκη. Αμέσως ο νεαρός φοιτητής θα κερδίσει τον θαυμασμό και τη συμπάθεια του Μανώλη. Η μόρφωση, η οξυδέρκεια, οι αρχές και ο μεστός λόγος του έλκει τον αγνό αγρότη και ένας ισχυρός φιλικός δεσμός αναπτύσσεται μεταξύ των δύο ανδρών. Στην παρέα τους λίγο αργότερα προστίθεται και ένας ακόμη Κρητικός, ο Λευτέρης Κανάκης. Μποέμ τύπος, επιπόλαιος, από μεγάλο τζάκι της

Κρήτης, έχει αναπτύξει διαφορετική φιλοσοφία για τη ζωή. Σε μια από ατέλειωτες συζητήσεις τους, ο Μανώλης θα αντιληφθεί το βρόμικο παιχνίδι της πολιτικής και θα αισθανθεί τον παραλογισμό του πολέμου που διεξάγεται, καθώς και το τέλος που πλησιάζει ζοφερό για τον μικρασιατικό Ελληνισμό. Η προέλαση του ελληνικού στρατού έχει σταματήσει. Οι ρόλοι έχουν πλέον αλλάξει. Οι Έλληνες φαντάροι λιποψυχούν και αισθάνονται προδομένοι, ενώ οι Τούρκοι, ενισχυμένοι από τις Μεγάλες Δυνάμεις, πολεμούν με πίστη και αυταπάρνηση. Σε μια αιφνιδιαστική επίθεση τσετών, οι δύο φίλοι τραυματίζονται και καταλήγουν στο νοσοκομείο. Η υγεία του Δροσάκη επιδεινώθηκε και κινδύνευσε να καταλήξει, αλλά η παρέμβαση του Μανώλη και η έγκυρη συνδρομή των γιατρών τον έσωσαν. Τα άσχημα νέα εξαπλώνονται γρήγορα στους διαδρόμους του νοσοκομείου. Οι «σύμμαχοι» εγκατέλειψαν μόνη και αβοήθητη την Ελλάδα. Τα συμφέροντά τους και τα ιμπεριαλιστικά τους σχέδια έγειραν την πλάστιγγα υπέρ του Κεμάλ. Οι συμφωνίες και οι διαβεβαιώσεις πετάχτηκαν στον κάλαθο των αχρήστων. Μοναδικό δέλεαρ αποτελούν οι πλουτοπαραγωγικές πηγές της Ανατολής.

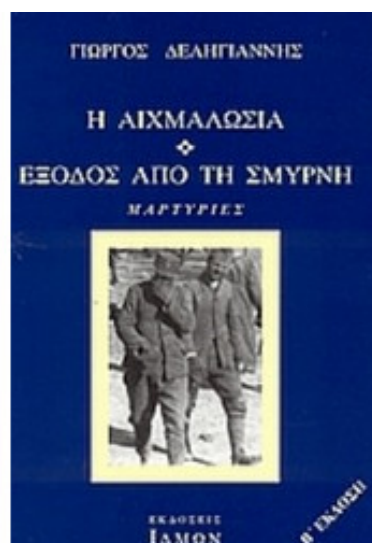
Αύγουστος 1922. Κατάρρευση του μετώπου και υποχώρηση του ελληνικού στρατού. Επικρατεί αλλοφροσύνη. Οι στρατιώτες υποχωρούν άτακτα. Τρέχουν για να σωθούν από τη μανία των τσετών του Κεμάλ. Ξοπίσω τους και οι γηγενείς Έλληνες των χωριών. Παίρνοντας ό,τι μπορούν να κουβαλήσουν, καταβάλουν απέλπιδες προσπάθειες να σώσουν τις οικογένειές τους από τον χαλασμό που ζυγώνει. Πρόσφυγες. Το αίσθημα της επιβίωσης και της αυτοσυντήρησης στάθηκε πιο ισχυρό από την πίκρα του αναπάντεχου ξεριζωμού. Στο μεταξύ, ο Μανώλης χωρίστηκε με τον σοβαρά τραυματισμένο φίλο του, τον Δροσάκη, τον οποίο αναγκάστηκε να αφήσει στα χέρια των διασωστών του Ερυθρού Σταυρού. Ακόμη και η άλλοτε πανέμορφη και υπέρλαμπρη Σμύρνη σκοτεινίασε από το μουντό καραβάνι των προσφύγων που την κατέκλεισαν με την ελπίδα να επιβιβαστούν σε ένα πλοίο που θα τους μεταφέρει στη ζεστασιά της μητέρας Ελλάδας, αφήνοντας πίσω τους την κόλαση του πολέμου.

Μετά από νέες περιπέτειες, φτάνει αποκαμωμένος στη Σμύρνη. Συναντιέται με όσα μέλη της οικογένειάς του μπόρεσαν να φύγουν από τον Κιρκιντζέ. Καταφέρνουν να επιβιβαστούν σε μια αγγλική μαούνα. Σύντομα θα γίνουν μάρτυρες μιας αποτρόπαιης εικόνας. Η Σμύρνη φλέγεται. Βλέπουν τον κόσμο που προσπαθεί να επιβιβαστεί στα καράβια που βρίσκονται στο λιμάνι. Όσοι τα καταφέρνουν, τους μεταφέρουν εικόνες φρίκης. Λεηλασίες, βιασμοί, βασανιστήρια, σφαγές που δεν χωράει ανθρώπου νους. Οι «σύμμαχοι» όχι μόνο παρακολουθούσαν αμέτοχοι την καταστροφή, αλλά πετούσαν στη θάλασσα και όσους προσπαθούσαν να σκαρφαλώσουν στα πλοία. Όσοι έπεσαν στη θάλασσα για να γλιτώσουν από τη φωτιά και το μαχαίρι, πνίγηκαν. Το

θέαμα αποτρόπαιο. Χιλιάδες τουμπανιασμένα πτώματα να επιπλέουν στην επιφάνεια της θάλασσας. Όμως κανείς δεν τολμούσε να φανταστεί αυτό που θα ακολουθούσε.

Τούρκικα ρυμουλκά τράβηξαν τις μαούνες πίσω στην προκυμαία. Τραβούσαν από τα μαλλιά τους αλαφιασμένους επιβάτες. Βιασμοί και εκτελέσεις. Τελικά τους αναγκάζουν όλους να κατέβουν από τις μαούνες και η οικογένεια του Μανώλη καταλήγει σε ένα μισογκρεμισμένο εργοστάσιο. Εκεί χωρίστηκαν οριστικά. Οι άνδρες στρατολογούνταν για τα τάγματα εργασίας. Καθώς η φάλαγγα των αιχμαλώτων αναχωρούσε από τη Σμύρνη, υπέστη ανελέητο λιντσάρισμα από εξαγριωμένους Τούρκους πολίτες. Εκατοντάδες έπεσαν νεκροί. Το μαρτύριο συνεχίστηκε με τη δίψα. Σε κάποια στιγμή ο Κώστας και ο Μανώλης χωρίστηκαν. Ακολουθούν σκηνές διαπόμπευσης των αιχμαλώτων. Τους αφήνουν ολόγυμνους και τους πετάν κουρέλια για να ντυθούν. Όσοι δεν αντέχουν τις κακουχίες και ξεμένουν πίσω, δολοφονούνται εν ψυχρώ. Ο Μανώλης και ο Πάνος, γνωρίζοντας τι τους περιμένει, αποφασίζουν να λιποτακτήσουν. Αφού περάσουν από το ερειπωμένο χωριό τους για να πάρουν όσα εφόδια τους χρειάζονται, κινούν για μια ερημική παραλία, προκειμένου να περάσουν κολυμπώντας σε ένα ξερονήσι κι από εκεί στη Σάμο. Ο Πάνος την τελευταία στιγμή δειλιάζει να πέσει στη θάλασσα, αλλά ο Μανώλης κολυμπάει, βρίσκει μια βάρκα με δυο Έλληνες ψαράδες και γυρίζουν να τον πάρουν. Πάνω στο πλοίο για την Ελλάδα, αναπολεί τη ζωή του στη χαμένη πατρίδα του, φέρνει στο νου τα πρόσωπα των φίλων και των συντρόφων του που δε θα ξαναδεί ποτέ. «Ανάθεμα στους αίτιους!»

***Η αιχμαλωσία. Έξοδος από τη Σμύρνη. Μαρτυρίες, Δεληγιάννης Γιώργος,
εκδόσεις ΙΔΜΩΝ.***



Όπως μαρτυρά και ο τίτλος του, αυτό το βιβλίο του Γιώργου Δεληγιάννη, που πρωτοεκδόθηκε το 1997, περιλαμβάνει τις αυθεντικές μαρτυρίες δύο διασωθέντων Μικρασιατών προσφύγων από τη Σμύρνη, τις οποίες καταγράφει μέσα στο το ολιγοσέλιδο αυτό διήγημα. Γεννημένος από Μικρασιάτες γονείς, ο συγγραφέας από τη θέση του εξωδιηγητικού-ετεροδιηγητικού αφηγητή, παραθέτει σε λιτό ύφος τις εμπειρίες των προσφύγων, μεταφέροντας στον αναγνώστη, χωρίς λεπτομέρειες, τον όλεθρο και τη φρίκη που βίωσαν οι γηγενείς Έλληνες της Μικράς Ασίας μετά την υποχώρηση του ελληνικού στρατού και την προέλαση των τουρκικών ορδών. Το διήγημα διαρθρώνεται σε δύο μέρη και η απλή του γλώσσα σε συνδυασμό με τη μικρή του έκταση το καθιστά κατάλληλο για αναγνώστες μικρότερης ηλικίας. Παράλληλα το πλούσιο φωτογραφικό υλικό από το αρχείο του Σμυρνιού φωτογράφου Μανώλη Μεγαλοκονόμου «μεταφέρει» στον αναγνώστη τις συνθήκες που επικρατούσαν εκείνη την εποχή.

Στο πρώτο μέρος ένας Σμυρνιός εθελοντής του ελληνικού στρατού, ο Νίκος Καλαϊτζής, διηγείται τις αγωνιώδεις προσπάθειές που κατέβαλε προκειμένου να εγκαταλείψει τη Σμύρνη με την οικογένειά του, αναζητώντας διέξοδο από τις φρικαλεότητες των Τούρκων. Δυστυχώς, συλλαμβάνεται από τους Τούρκους και μαζί με άλλους συντοπίτες του καταλήγει στα διαβόητα τάγματα εργασίας. Ωστόσο, θα σταθεί τυχερός και θα σταλεί να δουλέψει στο μύλο ενός Τούρκου, ο οποίος αντιμετωπίζει τους Έλληνες αιχμαλώτους με συμπόνοια και δεν τους κακομεταχειρίζεται, αφού δε συμμερίζεται και δεν υιοθετεί τις ιδέες των συμπατριωτών του. Μία αχτίδα ελπίδας για τους αιχμαλώτους αποτελεί η είδηση ότι σύντομα επρόκειτο να απελευθερωθούν και να ανταλλάγουν με μουσουλμάνους από την Ελλάδα. Η πραγματικότητα όμως θα τους διαψεύσει, αφού αντί για τα παράλια της Μικράς Ασίας, οδηγούνται στα βάθη της Ανατολίας. Όμως ο ήρωας της ιστορίας, επιστρατεύοντας την ευστροφία του, κατορθώνει μετά από πολλές περιπέτειες να φτάσει στην ασφάλεια της Ελλάδας.

Στο δεύτερο μέρος, μέσα από τα μάτια μιας γυναίκας, της Ελένης Αναστασίου, περιγράφονται οι απεγνωσμένες προσπάθειες των αμάχων να σωθούν από τις φλόγες και το μαχαίρι των Τούρκων. Παρατίθενται οι φρικτές εικόνες που αντίκρισαν στους δρόμους της Σμύρνης και οι κίνδυνοι που αντιμετώπισαν, μέχρι τελικά να καταφέρουν να σωθούν και να φτάσουν στην Πάρο, όπου έγιναν δεκτοί με θερμή και καλοσύνη από τον τοπικό πληθυσμό.

Το στοιχείο που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο έργο, και το διαχωρίζει από τα υπόλοιπα, είναι η επιλογή του συγγραφέα να μην υπερτονίσει τη βάνανυση και εχθρική στάση των Τούρκων πολιτών προς τους αιχμαλώτους, αλλά να εξάρει τη συμπονετική συμπεριφορά της

μειοψηφίας, η οποία βρίσκει την έκφρασή της στο πρόσωπο του φιλεύσπλαχνου μυλωνά. Επιπλέον δεν απουσιάζει και η απόδοση των ευθυνών στους αφανείς υπαίτιους της Μικρασιατικής Καταστροφής, που δεν είναι άλλοι από τις Μεγάλες Δυνάμεις.

Το Νούμερο 31328, Βενέζης Ηλίας, εκδόσεις ΕΣΤΙΑ.



Το «Νούμερο 31328» αποτελεί ένα από τα σπουδαιότερα έργα του Ηλία Βενέζη (λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Ηλία Μέλλου) που γεννήθηκε το 1904 στο Αϊβαλί (Κυδωνίες) της Μικράς Ασίας και υπήρξε επιζών της Μικρασιατικής Καταστροφής. Αυτό είναι το νούμερο που δόθηκε στον συγγραφέα, χαραγμένο σε ένα τσίγκινο ταμπελάκι, και αποτελούσε τον αύξοντα αριθμό στον κατάλογο του 14^{ου} τάγματος εργασίας (αντίγραφο του βρίσκεται ζωγραφισμένο στο οπισθόφυλλο της 39^{ης} έκδοσης). Με τον δευτερεύοντα τίτλο «Το βιβλίο της σκλαβιάς», ο συγγραφέας προϋδεάζει τον αναγνώστη για την ιστορία που πρόκειται να εξελιχθεί στις σελίδες του βιβλίου και αφορά στις εξοντωτικές πορείες προς τα βάθη της Ανατολίας, των Ελλήνων που εντάσσονταν στα τάγματα εργασίας (αμελέ ταμπουρού) ή τάγματα θανάτου, όπως τα αποκαλούσαν οι ίδιοι, τις αντιξοότητες και τις βαρβαρότητες που αντιμετώπισαν από τους Τούρκους, με σκοπό την εξόντωσή τους. Στην πραγματικότητα το μυθιστόρημα είναι μια αυτοβιογραφική αφήγηση του Βενέζη, η οποία γίνεται σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, από τη στιγμή που ο ίδιος λαμβάνει μέρος στα περιστατικά που περιγράφει, υπόκειται στις ταλαιπωρίες και τα βασανιστήρια ή βρίσκεται ενώπιον τους ως αυτόπτης μάρτυρας. Αυτό το αριστούργημα ενός από τους σημαντικότερους συγγραφείς της «Γενιάς του '30», περιγράφει με «δαντικό» ύφος σκληρές εικόνες και αποτρόπαια βασανιστήρια, με στόχο να ασκήσει δριμύ «κατηγορώ»

στην αποκτήνωση του ανθρώπου που οφείλεται στον πόλεμο, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί ύμνο στις ανώτερες αξίες της ανθρώπινης φύσης, όπως η αλληλεγγύη και η συντροφικότητα. Το ενδιαφέρον του αναγνώστη διατηρείται αμείωτο από την αρχή ως το τέλος, ενώ η χρήση τουρκικών λέξεων και εκφράσεων προσδίδει επιπλέον ρεαλισμό και ζωντάνια στους διαλόγους.

Η αφήγηση ξεκινάει το φθινόπωρο του 1922 στο Αϊβαλί της Μικράς Ασίας, γενέτειρα του συγγραφέα, με τον ίδιο, σε ηλικία 18 ετών, να κρύβεται στο υπόγειο της πατρικής του οικίας, μέχρι οι γονείς του να βρουν τρόπο να τον πάρουν μαζί τους στην Ελλάδα, προκειμένου να γλιτώσει από τους Τούρκους, οι οποίοι προβαίνουν σε άνευ προηγουμένου λεηλασίες περιουσιών και σφαγές των χριστιανικών πληθυσμών. Υπό την πίεση του χρόνου, αφού τα τελευταία καράβια είναι έτοιμα να αναχωρήσουν για τη Μυτιλήνη, η οικογένεια αποφασίζει να προβεί σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια φυγάδευσης του Ηλία, η οποία θα έχει ατυχή κατάληξη, με τον τελευταίο να συλλαμβάνεται και να φυλακίζεται προσωρινά στο υπόγειο ενός σπιτιού, όπου οι Τούρκοι έχουν εγκαταστήσει το Φρουραρχείο της πόλης, μαζί με άλλους συντοπίτες του. Εκεί θα περάσει στιγμές απίστευτης αγωνίας, βλέποντας πολλούς από τους συγκρατούμενούς του να εκτελούνται (το «ξάφρισμα»), ενώ και ο ίδιος θα φθάσει ένα βήμα από το θάνατο και θα σωθεί από καθαρή τύχη.

Όσοι τελικά δεν εκτελέστηκαν, 43 τον αριθμό, ξεκινούν ένα βράδυ μια δύσκολη και επίπονη πορεία προς τα βάθη της Ανατολίας, συνοδεία ισάριθμων Τούρκων στρατιωτών, οι οποίοι, σε μια έκρηξη απανθρωπίας και ταπείνωσης της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, θα τους πάρουν όλα τα προσωπικά τους είδη, ακόμα και τα παπούτσια που φορούν, αφήνοντας τους μόνο με τα εσώρουχα. Έτσι αρχίζει μια αδυσώπητη μάχη επιβίωσης ενάντια στον καυτό ήλιο της ημέρας και τις χαμηλές θερμοκρασίες της νύχτας, την πείνα, την δίψα και με τις πληγές στα γυμνά πόδια να δυσκολεύουν ακόμη περισσότερο το βάδισμα. Την υφιστάμενη οικτρή κατάσταση των αιχμαλώτων έρχεται να επιδεινώσει και η δυσεντερία που τους θερίζει, εξαιτίας των βουρκόνερων που αναγκάζονται να πιούν για να μην πεθάνουν από αφυδάτωση. Όσοι δεν τα καταφέρνουν και καταρρέουν από την εξάντληση, αποτελειώνονται από τις λόγχες των Τούρκων στρατιωτών. Οι γυναίκες τις φάλαγγας, είναι αναγκασμένες να υπομείνουν και τους άγριους βιασμούς των στρατιωτών, οι οποίοι βρίσκουν τα κατάλληλα θύματα για να «εκφράσουν» τα κτηνώδη ένστικτά τους.

Αφού διανύσουν πάνω από 100 χιλιόμετρα κακοτράχαλου ορεινού δρόμου, καταφθάνουν στο Κιρκαγάτς μόλις 23 επιζώντες. Εκεί πλέον εξαναγκάζονται να δουλεύουν ως σκλάβοι από νωρίς το πρωί μέχρι το βράδυ, χωρίς σταματημό, σε βαριές εργασίες, που περιλαμβάνουν

κουβάλημα σακιών και ξεφόρτωμα κασών με πυρομαχικά από τον σιδηροδρομικό σταθμό, χτίσιμο τοίχων, κοπή ξύλων, σκάψιμο για διάνοιξη οδών, κατασκευή σιδηροδρομικών γραμμών κ. ά. Οι συνθήκες διαβίωσης είναι άθλιες, αφού εκτός από την ανεπαρκή διατροφή (μισό ψωμί την ημέρα), το τσουχτερό κρύο που γίνεται ανυπόφορο εξαιτίας της γύμνιας τους (φορούσαν κουρέλια και σακιά) και τις ψείρες που τους κατατρώνουν, πρέπει να υπομείνουν και τη βάνανση συμπεριφορά των δεσμοφυλάκων τους, που δε χάνουν ευκαιρία να τους βασανίζουν και να τους εξευτελίζουν. Ακολουθεί η μεταγωγή τους στο Μπακίρκιοϊ, στο Αζάρ και τέλος στη Μαγνησία.

Κάπου εκεί ο συγγραφέας λαμβάνει και το μεταλλικό ταμπελάκι με το νούμερο 31328. Πλέον ανήκει επίσημα στο 14^ο τάγμα εργασίας και αισθάνεται μια σχετική ανακούφιση, αφού είναι καταγεγραμμένος στους επίσημους καταλόγους και μειώνεται ο κίνδυνος να μπει στη λίστα των εκατοντάδων χιλιάδων ανώνυμων θυμάτων της τουρκικής θηριωδίας στη Μικρά Ασία. Παράλληλα βελτιώνονται κατά τι οι συνθήκες διαβίωσης, από τη στιγμή που αυξάνεται η ποσότητα της τροφής και οι μαφαζάδες πλέον βλέπουν τους αιχμαλώτους φιλικά (τους αποκαλούν «συντρόφους») και είναι πιο επιεικείς μαζί τους. Παρά ταύτα η σκληρή δουλειά συνεχίζεται και καταπονεί τα σώματα των αιχμαλώτων.

Τα βάσανα όλων θα τελειώσουν το καλοκαίρι του 1923, μετά την υπογραφή της συνθήκης της Λωζάνης, η οποία προβλέπει την ανταλλαγή των πληθυσμών μεταξύ των δύο εμπόλεμων κρατών. Τα καλά μαντάτα θα φτάσουν στις παράγκες των αιχμαλώτων και διαδοθούν γρήγορα· ανταλλαγή («μπουμπαντελέ») και επιστροφή στην πατρίδα. Μετά από 14 μήνες βασανιστηρίων, κακουχιών και απώλειας αγαπημένων συντρόφων, που θα μείνουν για πάντα χαραγμένα στη μνήμη του, ο Ηλίας επιβιβάζεται στο πλοίο της ελευθερίας που θα τον αποβιβάσει στην ασφάλεια της Μυτιλήνης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Σχέση κινηματογράφου και Ιστορίας

2.1 Ο κινηματογράφος ως αντικείμενο μελέτης για την Ιστορία

Η ανακάλυψη του κινηματογράφου, στα τέλη του 19ου αιώνα, συμπίπτει χρονικά με δύο μεγάλα ιστορικά γεγονότα, τα οποία προκάλεσαν κοσμογονικές αλλαγές σε παγκόσμιο επίπεδο: τη δεύτερη βιομηχανική επανάσταση και την «γέννηση» των εθνών-κρατών. Ο κινηματογράφος, εξαιτίας της μεγάλης δημοφιλίας του στο ευρύ κοινό, «εργαλειοποιήθηκε» από τους πολιτικούς μηχανισμούς των εθνών-κρατών, προκειμένου να διαμορφωθεί η ιδεολογική εθνική ταυτότητα και συνείδηση του πληθυσμού τους. Αυτό συντελέστηκε με την παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών που αντλούσαν τη θεματολογία τους από ιστορικά γεγονότα του παρελθόντος, κάτι που έτυχε μεγάλης αποδοχής από το κοινό.

Ασφαλώς η δυναμική της κινηματογραφικής αφήγησης των ιστορικών γεγονότων και η ικανότητα εντύπωσης τους στη μνήμη των θεατών, υπήρξε αντικείμενο εκμετάλλευσης από ολοκληρωτικά καθεστώτα, τα οποία τη χρησιμοποίησαν για προπαγανδιστικούς σκοπούς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ταινία *Scipionel' Africano* (Garmino Gallforie, 1937), η οποία γυρίστηκε για να ενισχύσει το αφήγημα του Μουσολίνι περί «ρωμαϊκότητας», στο πλαίσιο της φασιστικής του προπαγάνδας. Στη συγκεκριμένη ταινία «οι Καρχηδόνιοι παρουσιάζονται ως άξεστοι και βάρβαροι, με σημαντική εμφάνιση, ενώ οι πόλεμοι μεταξύ Ρώμης και Καρχηδόνας εμφανίζονται ως σύγκρουση μεταξύ ενοποιητικής αρχής και αναρχίας».¹ Αντίστοιχα οι σοβιετικοί και οι ναζί κατάφεραν να χρησιμοποιήσουν στο έπακρο τις δυνατότητες του κινηματογράφου για να ξεδιπλώσουν την προπαγάνδα τους, «ανέλυσαν τη λειτουργία του, του προσέδωσαν προνομιακή θέση στον κόσμο της γνώσης, της προπαγάνδας και του πολιτισμού».²

Επιπλέον, η ραγδαία εξάπλωση του κινηματογράφου και η ανάδειξή του σε κυρίαρχη μορφή ψυχαγωγίας, σε παγκόσμιο επίπεδο, οδήγησε στην ανάπτυξη μίας κολοσσιαίας πολιτιστικής βιομηχανίας. Ένα πλήθος επαγγελματιών και ειδικοτήτων που δραστηριοποιούνται έμμεσα ή άμεσα στην παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών (ηθοποιοί, σκηνοθέτες, τεχνικοί,

1 Hardwick, L. (2012) *Πρόσληψη: Ερευνητικές προσεγγίσεις*, σ. 70-71

2 Ferro, M. (2002). *Κινηματογράφος και ιστορία*, σ. 68.

ενδυματολόγοι κλπ.), καθώς και τα πάσης φύσεως δικαιώματα που προκύπτουν (πνευματικά, δικαιώματα προβολής κλπ.), συμβάλλουν στην ανάδειξη ενός δημοφιλέστατου πολιτιστικού προϊόντος, το οποίο μεταφράζεται στην παραγωγή και διακίνηση τεράστιων οικονομικών κεφαλαίων. Αυτός είναι και ο βασικότερος λόγος, για τον οποίο ο κινηματογράφος αποτελεί σημαντικό αντικείμενο μελέτης για την Οικονομική Ιστορία.

Παράλληλα, αν και στις απαρχές του ο κινηματογράφος υπήρξε μία απλή αποτύπωση κινούμενων εικόνων, σταδιακά εξελίχθηκε. Ως κυρίαρχο μέσο ψυχαγωγίας και προσπορισμού οικονομικού κέρδους, επιβαλλόταν να αναβαθμίζει συνεχώς την αισθητική του και να ανταποκρίνεται στις, ολοένα αυξανόμενες, απαιτήσεις του φανατικού κοινού του. Στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας, οι καλλιτεχνικοί παραγωγοί αναζήτησαν και αναζητούν νέες μεθόδους, τεχνικές και αναβαθμισμένο εξοπλισμό, προκειμένου να βελτιώνουν αισθητικά τα δημιουργήματά τους. Δίκαια λοιπόν ο κινηματογράφος χαρακτηρίστηκε ως η «Εβδομη Τέχνη», καθιστώντας τον ως σημαντικό αντικείμενο μελέτης για την Ιστορία της Τέχνης.

Πέρα, όμως από τους συγκεκριμένους κλάδους της Ιστορίας που προηγήθηκαν, η κινηματογραφική ταινία, ως υλικό σώμα, αποτελεί ιστορικό τεκμήριο. *«Κάθε ταινία διαθέτει την ιδιαίτερη ιστορία της που ανήκει στο πεδίο της καθαρής ιστορίας, με το ξεχωριστό κάθε φορά δίκτυο προσωπικών σχέσεων, με τους κανονισμούς της για τα πρόσωπα και τα πράγματα, όπου ρυθμίζονται τα προνόμια και οι αγγαρείες, οι ιεραρχίες και οι τιμές».*³ Ωστόσο, ο ιστορικός κατά τη μελέτη μίας ταινίας είναι αναγκαίο να λάβει υπόψη όλους τους ανωτέρω παράγοντες που αναφέρει ο M. Ferro, και να μην αναζητήσει την ιστορική ακρίβεια μίας μονογραφίας στην κινηματογραφική αφήγηση μίας ταινίας, η οποία, εξαιτίας των ιδεολογικών καταβολών του δημιουργού ή για χάρη του θεάματος, είναι πιθανόν να έχει μετασχηματιστεί.

Αυτή η παραδοχή αποτελεί άλλωστε και το βασικό επιχείρημα των περισσότερων ιστορικών που απαξιώνουν τις κινηματογραφικές ταινίες και αρνούνται να τις εντάξουν στα ιστορικά τεκμήρια. Ακόμα και αν μιλάμε για ντοκιμαντέρ και όχι για ταινίες μυθοπλασίας, η αυθεντικότητα και η αντικειμενικότητά τους τίθεται υπό αμφισβήτηση, αν αναλογιστούμε ότι υπεισέρχονται παράγοντες που προκαλούν αλλοιώσεις στην ιστορική ακρίβεια των γεγονότων, όπως η σκηνοθεσία, το μοντάζ, ακόμη και η επιλογή συγκεκριμένων σκηνών από τους κινηματογραφιστές. Επομένως οι ιστορικοί παραμένουν προσκολλημένοι στη σταθερή αξία των γραπτών τεκμηρίων· κρατικά αρχεία, επιστολές, νομοθετικά κείμενα, βιογραφίες, χειρόγραφα

³ Ferro, M. ό. π., σ. 33.

και εφημερίδες αποτελούσαν και αποτελούν ιστορικές πηγές υψηλού κύρους και αναγνωρισμένης αξίας.⁴

Βέβαια υπάρχει και μία άλλη προσέγγιση που επιτρέπει στον ιστορικό να εξετάσει μία κινηματογραφική ταινία από διαφορετική σκοπιά. *«Η ταινία δεν αποκτά αξία χάρη σε όσα μαρτυρεί μόνο, αλλά και χάρη στην κοινωνικο-ιστορική προσέγγιση που επιτρέπει».*⁵ Ακόμη και σε μία ταινία μυθοπλασίας, ενδέχεται να υπάρχουν στοιχεία που μπορούν να οδηγήσουν τον ιστορικό σε χρήσιμα συμπεράσματα για την κυρίαρχη ιδεολογία, τα κοινωνικά στερεότυπα ή τις επικρατούσες αντιλήψεις επί παντός επιστητού, αναφορικά με την εποχή που γυρίστηκε η ταινία. Εκείνο που απαιτείται από την πλευρά του ιστορικού είναι να αναπτύξει συγκεκριμένες επιστημονικές μεθόδους, ώστε να μπορέσει να αναλύσει και να ερμηνεύσει κάθε επιμέρους συστατικό στοιχείο της ταινίας, αλλά και να βρίσκεται σε εγρήγορση για να ανακαλύψει όσες πληροφορίες δε διαφαίνονται με την πρώτη ματιά.

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί η εκπαιδευτική διάσταση του κινηματογράφου ως φορέα γνώσης της Ιστορίας. Ιδιαίτερα στις μέρες μας, που η παντοκρατορία της εικόνας είναι αδιαμφισβήτητη, οι κινηματογραφικές ταινίες ιστορικού περιεχομένου μπορούν να διαδραματίσουν εκπαιδευτικό ρόλο για το ευρύ κοινό, *«ιδίως όταν αυτό για διάφορους λόγους δεν διαθέτει ευκολία πρόσβασης και κατανόησης της ακαδημαϊκής ιστοριογραφίας».*⁶ Η κινηματογραφική αφήγηση ενός ιστορικού γεγονότος, σαφώς πιο εύληπτη και ελκυστική σε σχέση με τη μελέτη επιστημονικών συγγραμμάτων, μπορεί να αποτελέσει ένα ακόμη χρήσιμο εργαλείο για τους εκπαιδευτικούς όλων των βαθμίδων, προκειμένου να διδάξουν το μάθημα της ιστορίας, στο πλαίσιο εφαρμογής του «οπτικού γραμματισμού». Εδώ αξίζει να επισημανθεί ότι η χρήση των κινηματογραφικών ταινιών για εκπαιδευτικούς σκοπούς απαιτείται να γίνεται με σύνεση και συγκεκριμένα κριτήρια, ώστε να εκπληρώσουν την προσδοκώμενη αποστολή τους και να λειτουργήσουν επικουρικά προς τα επιστημονικά συγγράμματα.

⁴ Ferro, Μ. ό. π., σ. 41-42.

⁵ Ferro, Μ. ό. π., σ. 46.

⁶ Λεμονίδου, Έ. (2017). *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη: Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, σ.10.

2.2 Η Ιστορία ως πηγή έμπνευσης για τον κινηματογράφο

Η Ιστορία ανέκαθεν υπήρξε η πιο δημοφιλής πηγή άντλησης θεμάτων για κάθε μορφή τέχνης. Γλυπτά που αναπαριστούν εξέχοντα πρόσωπα που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της Ιστορίας (βασιλιάδες, στρατιωτικοί, πολιτικοί). Πίνακες που αποτυπώνουν σημαντικές στιγμές του ιστορικού παρελθόντος (μάχες, ναυμαχίες, πολιορκίες, συνθήκες). Λογοτεχνικά κείμενα που εξυμνούν στιγμές δόξας και νίκης ή στιγματίζουν εγκλήματα πολέμου και θηριωδίες απίστευτης βαρβαρότητας (ποιήματα, μυθιστορήματα, πεζογραφήματα). Πώς θα μπορούσε η «Εβδομη Τέχνη» να παραμείνει ανεπηρέαστη;

Από τα πρώτα κιόλας χρόνια ύπαρξης του κινηματογράφου, συναντάμε ταινίες με αναφορά σε ιστορικά γεγονότα. Άλλωστε, όπως προαναφέρθηκε, η ανακάλυψη του κινηματογράφου σχεδόν συνέπεσε χρονικά με τη δημιουργία των εθνών-κρατών, τα οποία από νωρίς διέκριναν τη δύναμη του δημοφιλούς αυτού μέσου και φρόντισαν να το εντάξουν στους μηχανισμούς διαμόρφωσης εθνικής ταυτότητας και κουλτούρας. Η πρώτη ταινία μυθοπλασίας με ιστορικό περιεχόμενο είναι η *Tearing down the Spanish Flag* (Σκίζοντας την ισπανική σημαία), η οποία γυρίστηκε στις Η. Π. Α. το 1898 και αναφέρεται στην πολεμική αναμέτρηση τους με την Ισπανία κατά τη διεκδίκηση της Κούβας.⁷ Η πρακτική αυτή θα συνεχιστεί και τον 20ο αιώνα, με την παραγωγή μεγάλου αριθμού κινηματογραφικών ταινιών ιστορικού περιεχομένου, μερικές από τις οποίες θεωρούνται ακόμη και στις μέρες μας δημιουργήματα υψηλής αισθητικής και καλλιτεχνικής ποιότητας. Ενδεικτικά αναφέρονται: *Bronenosets Potyomkin* (Sergei Eisenstein, 1925), *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), *El Cid* (Anthony Mann, 1961), *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962), *Ba wang bie ji* (Chen Kaige, 1993) και *Underground* (Emir Kusturica, 1995).

Ολοκληρώνοντας, αξίζει να γίνει μία συνοπτική αναφορά στα τρία κινηματογραφικά είδη με ιστορικό περιεχόμενο: α) τα *κινηματογραφικά επίκαιρα*, που περιλαμβάνουν πραγματικές εικόνες από θέματα ιστορικού ενδιαφέροντος (μάχες, απεργίες, συγκρούσεις, πορείες, διαδηλώσεις), τις οποίες ο κινηματογραφιστής απαθανατίζει τη στιγμή που συμβαίνει το γεγονός, β) οι *προπαγανδιστικές ταινίες*, στις οποίες γίνεται εκμετάλλευση της υψηλής διεισδυτικής ικανότητας και της μεγάλης επιρροής που διαθέτει ο κινηματογράφος προς τις πλατιές μάζες, προκειμένου να μεταδοθούν συγκεκριμένες ιδεολογικές αντιλήψεις και γ) *ταινίες*

⁷ Λεμονίδου, Έ. ό. π., σ. 12.

μυθοπλασίας, οι οποίες, με αφορμή κάποιο ιστορικό γεγονός ή πρόσωπο, «ξεδιπλώνουν» την πλοκή μίας φανταστικής ιστορίας, έχοντας ως κύρια επιδίωξη την ψυχαγωγία των θεατών και όχι την ακριβή εξιστόρηση των γεγονότων.⁸

2.2.1 Η γνησιότητα των κινηματογραφικών επίκαιρων κατά την Μικρασιατική Καταστροφή

Αποτελεί αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι δεν υπάρχει Έλληνας που να μην έχει δει έστω και ένα από τα κινηματογραφικά επίκαιρα που βιντεοσκοπήθηκαν την περίοδο της Μικρασιατικής Καταστροφής. Κινηματογραφικές ταινίες μικρού μήκους, χωρίς ήχο, που παρουσιάζουν τη φλεγόμενη Σμύρνη, τους πρώτους Τούρκους τσέτες που εισέρχονται πάνοπλοι στους δρόμους της, τα караβάνια των προσφύγων που προσπαθούν να σωθούν με κάθε μέσο, τους χιλιάδες Έλληνες που συνέρρευσαν στην προκυμαία της Σμύρνης για να επιβιβασθούν σε ένα πλοίο και να σωθούν και τα πτώματα αμάχων που κείτονται παραμορφωμένα στις άκρες των οδών, είναι μόνο μερικές από τις εκατοντάδες του είδους που μεταδίδονται από τηλεοράσεως σε ημέρες μνήμης ή βρίσκονται διάσπαρτες σε διάφορες σελίδες του Διαδικτύου.

Είναι όμως αυτές οι ταινίες αυθεντικές ή έχουν υποστεί κάποια επεξεργασία και, αν ισχύει κάτι τέτοιο, σε ποιο βαθμό; Μπορούν επομένως να υπολογιστούν ως αξιόπιστα ιστορικά τεκμήρια;

Η βασικότερη ένδειξη αυθεντικότητας ενός κινηματογραφικού επίκαιρου είναι *«η παρουσία μονόπλων ή αρκετών πλάνων μεγάλης διάρκειας»*.⁹ Ειδικά το 1922 που τραβήχτηκαν τα πλάνα από τη Μικρά Ασία, δεν ήταν εφικτό να γίνει ανασύσταση ή τροποποίηση του φιλμ, χωρίς να γίνει άμεσα αντιληπτό από τον τηλεθεατή. Το «χοντροκομμένο» μοντάζ, που στην ουσία ήταν ένα διαρκές «κόψε-κόλλα» του φιλμ, καθιστούσε σαφές και στον πλέον ανίδεο ότι δεν επρόκειτο για μία συνεχόμενη λήψη. Αντίθετα τα μονόπλانا εξασφάλιζαν μεγάλης διάρκειας απρόσκοπτη λειτουργία της κινηματογραφικής κάμερας που αποτύπωνε την πραγματικότητα.

⁸ Ferro, M. ό. π., σ. 47.

⁹ Ferro, M. ό. π., σ. 102.

Ωστόσο υπάρχουν και μερικά άλλα κριτήρια¹⁰ που επιτρέπουν να διαπιστωθεί με ικανοποιητική ακρίβεια η γνησιότητα μιας ταινίας αυτής της κατηγορίας: α) *η γωνία λήψης*: έχοντας ως δεδομένο ότι ο εικονολήπτης ήταν μόνος του και χρησιμοποιούσε μόνο μία ογκώδη κινηματογραφική μηχανή, γίνεται αντιληπτό ότι ήταν αδύνατο να πετύχει διαφορετικές γωνίες λήψης, οι οποίες μπορούν να είναι μόνο προϊόν ανασύστασης, β) *η εστιακή απόσταση*: πριν τις τεχνικές προόδους που συντελέστηκαν τις δεκαετίες του 1940-1950, ήταν πρακτικά αδύνατο να επιτευχθεί η μεταβολή του βάθους πεδίου χωρίς την εναλλαγή φακών, η οποία απαιτούσε προσωρινή διακοπή της λειτουργίας της κινηματογραφικής μηχανής, γ) *ο βαθμός ευκρίνειας των εικόνων και ο φωτισμός*: δεν υπήρχε περίπτωση, ειδικά το 1922, να είχε γίνει λήψη εξωτερικών πλάνων με τέλεια ευκρίνεια καθ' όλη τη διάρκεια του φιλμ ή να μη σημειωθεί η παραμικρή εναλλαγή στο φωτισμό εξαιτίας π.χ. κάποιας προσωρινής σκίασης, δ) *ο ρυθμός της αναπαριστώμενης δράσης*: είναι εύλογο ότι κατά την εξέλιξη κάποιων γεγονότων η φυσική ροή θα παρουσιάσει ορισμένα νεκρά σημεία, από τη στιγμή που όλα γίνονται αυθόρμητα και όχι καθ' υπόδειξη του σκηνοθέτη, σε διαφορετική περίπτωση υπάρχει παρέμβαση στο φιλμ, ε) *ο κόκκος του φιλμ*: η καθαρότητα και η φωτεινότητα των αντιθέσεων στο φιλμ αποτελούν βάσιμες ενδείξεις αυθεντικότητάς του.

2.3 Η Ιστορία στον ελληνικό κινηματογράφο

Αν λάβει κανείς υπόψη τη μακρά ιστορία του Ελληνικού Έθνους, η οποία περιλαμβάνει εκατοντάδες πολεμικές αναμετρήσεις για την απόκρουση ξένων εισβολέων ή την αποτίναξη του ζυγού ξένων δυναστών, από την αρχαιότητα μέχρι το πιο πρόσφατο παρελθόν, θα θεωρούσε ως φυσικό επακόλουθο πως αυτή η πλούσια πολεμική δράση θα αντικατοπτριζόταν στον ελληνικό κινηματογράφο. Κάτι τέτοιο, ασφαλώς, κάθε άλλο παρά ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, καθώς οι κινηματογραφικές ταινίες ιστορικού περιεχομένου καταλαμβάνουν μικρό μόνο μέρος επί του συνόλου της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής. Στη διαμόρφωση αυτής της πραγματικότητας οδήγησαν κάποιοι συγκεκριμένοι παράγοντες που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο.

Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1945) και τον αδελφοκτόνο Εμφύλιο (1946-1949) που ακολούθησε, γίνεται απόλυτα κατανοητό πως η ελληνική κοινωνία έπρεπε να επουλώσει τα τραύματά της, να μαζέψει τα κομμάτια της και να συνεχίσει. Επομένως, ταινίες που θα

¹⁰ Ferro, M. ό. π., σ. 102-105.

επανάφεραν στις μνήμες των ανθρώπων δυσάρεστες καταστάσεις, όπως η πείνα, οι αιματοχυσίες και οι πάσης φύσεως κακουχίες, ήταν «απαγορευμένες», ως τροχοπέδη στην γενικευμένη προσπάθεια ανασυγκρότησης του Κράτους. Έτσι τη δεκαετία του 1950 την τιμητική τους έχουν οι μελοδραματικές ταινίες, *«οι οποίες αναπαριστούν τη δύσκολη και μίζερη καθημερινότητα των απλών βασανισμένων ανθρώπων, των φτωχών πλην τίμιων νέων που πασχίζουν να βρουν μία εργασία, για να φτιάξουν τη ζωή τους»*.¹¹

Αντίθετα, τη δεκαετία του 1960, παρατηρείται μία σημαντική στροφή όσον αφορά τη θεματολογία των ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών. Τα μελοδράματα αντικαθίστανται από τα μιούζικαλ και τις κωμωδίες, στοχεύοντας στην ψυχαγωγία και στην τέρψη του κοινού, παρέχοντας με αυτό τον τρόπο μία διέξοδο από τα καθημερινά προβλήματα. Τα ποσά που δαπανώνται είναι σημαντικά μεγαλύτερα, με το αποτέλεσμα να αποτυπώνεται ξεκάθαρα στη μεγάλη οθόνη· εντυπωσιακά σκηνικά, φανταχτερά κοστούμια, χαρούμενα τραγούδια, φαντασμαγορικά χορευτικά και γέλιο μέχρι δακρύων! Οι λιγοστές ταινίες ιστορικού περιεχομένου, αντλούν τη θεματολογία τους κυρίως από την Επανάσταση του 1821, ενώ όσες τολμούν να αγγίζουν τη δεκαετία του 1940, προτιμούν την αναφορά στο Έπος του 1940, στη γερμανική κατοχή και στην Εθνική Αντίσταση, προβάλλοντας επιλεκτικά, μόνο τις λαμπρές σελίδες ηρωισμού και δόξας. Ούτε λόγος να γίνεται για τα γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής, του Εμφυλίου, τους δωσίλογους, τους μαυραγορίτες και τα Τάγματα Ασφαλείας που θεωρούνται «μελανά σημεία» του παρελθόντος, πίσω από τα οποία ελλοχεύει ο κίνδυνος να αναζητηθούν οι υπαίτιοι και να λογοδοτήσουν για τις πράξεις ή τις παραλήψεις τους, να ξυπνήσουν ασίγαστα μίσση, να αναζωπυρωθούν οι αντιπαλότητες που θάφτηκαν στο χρονοντούλαπο της ιστορίας και να προκληθούν τριγμοί στα θεμέλια του κοινωνικού οικοδομήματος.

Ωστόσο, η μοναδική χρονική περίοδος που παρατηρείται συστηματική κινηματογράφηση ελληνικών ταινιών με ιστορικό-πολεμικό περιεχόμενο είναι αυτή της Δικτατορίας (1967-1974). Βέβαια η παραγωγή αυτών των ταινιών γίνεται παράλληλα με αυτή της δοκιμασμένης συνταγής των μιούζικαλ, που συνεχίζουν να είναι ιδιαίτερα δημοφιλή στο ευρύ κοινό. Οι αναφορές στο ένδοξο παρελθόν των Ελλήνων, από την Αρχαία Ελλάδα, το Βυζάντιο, την Επανάσταση του 1821, τον Μακεδονικό Αγώνα, το Έπος του 1940, την Αντίσταση στη γερμανική Κατοχή, αλλά και τον Εμφύλιο, έχουν σαν βασικό στόχο την εξύψωση του ηθικού των Ελλήνων και την

¹¹ Λεμονίδου, Έ. ό. π., σ. 184.

ταύτισή τους με τους ένδοξους προγόνους τους. Αντικειμενικός σκοπός, όμως, ήταν ο αποπροσανατολισμός της κοινής γνώμης από την ζοφερή πολιτική πραγματικότητα και τα διογκούμενα κοινωνικά προβλήματα. Η κορύφωση στην παραγωγή αυτού του είδους των ταινιών παρατηρείται τη διετία 1970-1971 και, αν κρίνουμε από τον αριθμό των εισιτηρίων, η προσέλευση του κοινού υπήρξε αθρόα και οι θεατές έδειξαν με θέρμη την προτίμησή τους σε αυτές.

Όπως ήταν αναμενόμενο, επικρατεί έντονη λογοκρισία στην παραγωγή όλων των ταινιών, ανεξαρτήτως είδους, οι οποίες έβγαιναν στις κινηματογραφικές αίθουσες μόνο αν έπαιρναν την απαιτούμενη έγκριση από το αντίστοιχο «Γραφείο Λογοκρισίας». Κοινός παρονομαστής όλων των ταινιών ιστορικού περιεχομένου είναι ασφαλώς η «ηρωοποίηση» των «ευνοούμενων» δημόσιων λειτουργών του καθεστώτος (στρατιωτικοί, ιερείς, δάσκαλοι, τοπικοί άρχοντες), οι οποίοι με αυταπάρνηση και αυτοθυσία συμβάλλουν στους Αγώνες του Έθνους για ελευθερία και ανεξαρτησία. Στον αντίποδα, οι αντίστοιχες ενέργειες των Αριστερών υποβαθμίζονται κάτω από το αφήγημα των εχθρών του Έθνους, *«οι οποίοι όχι μόνο δεν αντιστάθηκαν στον κατακτητή, αλλά συνεργάστηκαν μαζί του προκειμένου να υποτάξουν τον ελληνικό λαό»*, ώστε *«να πραγματοποιήσουν τα οργανωμένα κομματικά τους σχέδια»*.¹²

Εντούτοις, μερικά χρόνια πριν την πτώση της Χούντας των Συνταγματαρχών, υπάρχει μία μερίδα σκηνοθετών, οι οποίοι δημιουργούν κινηματογραφικές ταινίες για τα γεγονότα του ελληνοϊταλικού πολέμου, τη γερμανική Κατοχή και τον Εμφύλιο, που ξεφεύγουν από την πεπατημένη και προτείνουν μία διαφορετική αισθητική οπτική αναπαράστασης τους. «Σκηνοθέτες όπως ο Θόδωρος Αγγελόπουλος (*Αναπαράσταση*, 1970 και *Μέρες του '36*, 1972), ο Αλέξης Δαμιανός (*Ευδοκία*, 1971) και ο Παντελής Βούλγαρης (*Το προξενιό της Άννας*, 1972), θα αποτελέσουν τους πρώτους εκπροσώπους του «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», οι οποίοι *«θα επιχειρήσουν να αμφισβητήσουν την επίσημη εκδοχή της ιστορίας»*.¹³

Στη Μεταπολίτευση, οι σκηνοθέτες που αντιπροσωπεύουν τον «Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο» και έχουν καταβολές από την Αριστερά, επιχειρήσαν να εισάγουν μία καινοτόμα προσέγγιση των ιστορικών γεγονότων που αποτελούσαν «θέματα-ταμπού», όπως ο Εμφύλιος. Ενάντια στις προσδοκίες όσων ανέμεναν ότι θα επιδίδονταν σε κινήσεις ρεβανσισμού, δεν προέβησαν μέσα από τις κινηματογραφικές τους ταινίες σε εξύμνηση των

¹² Λεμονίδου, Έ. ό. π., σ. 190.

¹³ Λεμονίδου, Έ. ό. π., σ. 193.

Αριστερών και δαιμονοποίηση των Δεξιών. Αντίθετα προσπάθησαν να προσεγγίσουν την ιστορία «από κάτω», εστιάζοντας στις εμπειρίες ανθρώπων που κινήθηκαν στο παρασκήνιο της ιστορίας (εκτοπισμένοι, πολιτικοί κρατούμενοι, πολιτικοί πρόσφυγες κλπ.).

Ωστόσο ο αναμενόμενος ρεβανσισμός της Αριστεράς θα λάβει «σάρκα και οστά» μετά την ανάληψη της εξουσίας της Χώρας από τους Σοσιαλιστές του ΠΑ.ΣΟ.Κ. Παρατηρήθηκε η αντιστροφή του κλίματος που είχε καλλιεργηθεί επί Επταετίας, με τους Αριστερούς να εμφανίζονται ως γνήσιοι πατριώτες απελευθερωτές και τους Δεξιούς να καταλαμβάνουν το ρόλο του προδότη και του συνεργάτη των κατακτητών. «Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 παράγεται μία πληθώρα ταινιών που πραγματεύονται μελοδραματικά την ιστορία και τη μνήμη της Αριστεράς για τη δεκαετία του 1940».¹⁴ Ως φυσικό επακόλουθο, το κοινό θα αντιδράσει και θα «γυρίσει την πλάτη» στις ιστορικές ταινίες. Στις αρχές της δεκαετίας του 1990, ο Ελληνικός Κινηματογράφος θα βιώσει πρωτοφανή κρίση, «θύματα» της οποίας θα πέσουν οι ταινίες ιστορικού περιεχομένου, με την παραγωγή τους πρακτικά να μηδενίζεται.

Με την αυγή του 21ου αιώνα, τα πράγματα φαίνεται να αλλάζουν στο καλλιτεχνικό στερέωμα και η προβολή ιστορικών γεγονότων, όπως η Μικρασιατική Καταστροφή και η Γενοκτονία των Ελλήνων του Πόντου, παύει να είναι ένα φλέγον εθνικό ζήτημα που απαγορεύεται να το αγγίξει οποιοσδήποτε σκηνοθέτης. Έτσι τον Οκτώβριο του 2008 μεταφέρθηκε στη μικρή οθόνη, και συγκεκριμένα από τον τηλεοπτικό σταθμό Alpha, το μυθιστόρημα της Διδώς Σωτηρίου *Ματωμένα Χώματα*, σε σκηνοθεσία Κώστα Κουτσομούτη, που ολοκληρώθηκε σε 21 επεισόδια. Τον Οκτώβριο του 2019 έκανε πρεμιέρα στον τηλεοπτικό σταθμό Open η δραματική σειρά εποχής *Το Κόκκινο Ποτάμι*, σε σκηνοθεσία Μανούσου Μανουσάκη, βασισμένη στο ομώνυμο ιστορικό μυθιστόρημα του Χάρη Τιρκινίδη, που ολοκληρώθηκε σε 32 επεισόδια. Τον Δεκέμβριο του 2019 κυκλοφόρησε η βιογραφική δραματική ταινία *Ευτυχία*, σε σκηνοθεσία Άγγελου Φραντζί. Αν και δεν αναφέρεται εξ ολοκλήρου στη Μικρασιατική Καταστροφή, περιλαμβάνει, κατά την έναρξη της, σκηνές μάχης από την εισβολή των Τούρκων στο Αϊδίνι, τη γενέτειρα της κεντρικής ηρωίδας, της στιχουργού Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου, τον ξεριζωμό των προσφύγων και τη ζωή τους στην Ελλάδα. Τον Δεκέμβριο του 2021 βγήκε στους κινηματογράφους της χώρας μας η ταινία *Σμύρνη μου αγαπημένη* σε σκηνοθεσία Γρηγόρη Καραντινάκη, βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό έργο της Μιμής Ντενίση.

¹⁴ Λεμονίδου, Έ. ό. π., σ. 199.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Καταγραφή των βασικών τεχνικών πληροφοριών της ταινίας «1922»

3.1 Πληροφορίες¹⁵

Η ταινία «1922» είναι μία ελληνική ιστορική δραματική ταινία του 1978, παραγωγής του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, που σκηνοθέτησε ο Νίκος Κούνδουρος, ο οποίος συνέγραψε και το σενάριό της, από κοινού με τον Στρατή Καρρά. Η αρχική ιδέα προήλθε από το αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα του Ηλία Βενέζη, «Το Νούμερο 31328», που αποτυπώνει τη Γενοκτονία των Ελλήνων της Μικράς Ασίας, η οποία ξεκίνησε με την έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και εντάθηκε με τα γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής. Πρόκειται για μία από τις πλέον πολυβραβευμένες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, αφού κατά τη συμμετοχή της στο 19ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης απέσπασε συνολικά εννέα βραβεία (καλύτερης ταινίας μεγάλου μήκους, καλύτερης σκηνοθεσίας, καλύτερου σεναρίου, καλύτερης φωτογραφίας, καλύτερης ερμηνείας α' γυναικείου ρόλου για την Ελεονώρα Σταθοπούλου, καλύτερης ερμηνείας β' ανδρικού ρόλου για τον Βασίλη Λάγγο, καλύτερης σκηνογραφίας, τιμητική διάκριση ερμηνείας για την πρωτοεμφανιζόμενη Αντιγόνη Αμανίτου και τιμητική διάκριση για το μακιγιάζ). Τέσσερα χρόνια αργότερα απέσπασε ακόμη δύο βραβεία (καλύτερης ταινίας μεγάλου μήκους και καλύτερης σκηνοθεσίας) στο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Cape Town της Νότιας Αφρικής. Η ταινία προβλήθηκε στους ελληνικούς κινηματογράφους την περίοδο 1981-1982 και έκοψε 190.704 εισιτήρια, καταλαμβάνοντας την 4η θέση ανάμεσα σε 45 ταινίες. Η διάρκεια της ταινίας είναι 135 λεπτά.

Συντελεστές: Σκηνοθεσία: Νίκος Κούνδουρος, Βοηθοί σκηνοθέτη: Σταύρος Κωνστανταράκος, Λευτέρης Χαρωνίτης, Γιάννης Μπασίμπαγλης, Σενάριο: Νίκος Κούνδουρος, Στρατής Καρράς, Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Εκτέλεση παραγωγής: Γιάννης Πετροπουλάκης, Πέτρος Ράπτης, Γραμματέας παραγωγής: Ελένη Κούρκουλα, Διευθυντής φωτογραφίας: Νίκος Καβουκίδης, Βοηθοί φωτογραφίας: Κώστας Καραμανίδης, Τ. Ζερβουλάκος, Μοντάζ: Πάνος Παπακυριακόπουλος, Βοηθός Μοντάζ: Σούλα Δρακοπούλου, Σκηνικά: Μικές Καραπιπέρης, Κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος, Δεύτερος ενδυματολόγος:

¹⁵ <http://www.gfc.gr/el/ταινίες/σκηνοθέτες/movie/director/1922.html>

Νίκος Πολίτης, Βοηθός ενδυματολόγου: Θάλεια Κωνσταντινίδη, Στρατιωτικά κοστούμια: Κώστας Παπαχρήστος, Διευθυντής ήχου: Θανάσης Γεωργιάδης, Ηχολήπτες: Ανδρέας Αχλάδης, Νίκος Αχλάδης, Εφέ Ήχου: Hans Kramski, Μακιγιέρ: Γιώργος Σταυρακάκης, Χορογράφος: Γιάννης Φλερύ.

Ηθοποιοί: Αντιγόνη Αμανίτου (*Λουκία*), Ζαχαρίας Ρόχας (*Ηλίας*), Ελεονώρα Σταθοπούλου (*Αντιγόνη*), Όλγα Τουρνάκη (*μητέρα του Ηλία*), Νίκος Κάπιος (*δάσκαλος*), Βασίλης Λάγγος (*Ali Osman*), Μπέττυ Βαλάση (), Βάσος Ανδρονίδης (), Βασίλης Κολοβός (), Γιώργος Χαραλαμπίδης, Γρηγόρης Ντουνής, Βασίλης Τσάγκλος, Μιχάλης Γιαννάτος, Κατερίνα Γώγου (), Όλια Λαζαρίδου, Μαίρη Θηβαίου, Γιάννης Ροζάκης, Πέτρος Ζαρκάδης (), Μηνάς Χατζησάββας, Ντίνος Δουλγεράκης, Κώστας Μπακάλης, Μιχάλης Αγγελιδάκης, Αφροδίτη Τζοβάνι, Πάνος Αναστασόπουλος, Γιώργος Οικονόμου, Νίκος Τσαχιρίδης, Παναγιώτης Μποτίνης, Δημήτρης Κούκης, Άλκης Παναγιωτίδης, Τάκ Οσμάν, Παναγιώτης Καλδής, Δημήτρης Κατσιμάνης (*αιχμάλωτος των Τούρκων*), Σταμάτης Τζελέπης, Σταύρος Μερμούγκης, Δημήτρης Καταλειφός, Γιάννης Φακής, Βασίλης Τσιμπίδης, Τάσος Πολυχρονόπουλος, Κυριάκος Ευθυμίου, Γιώργος Μαγκλάρας, Παρί Κοραχάι, Τάσος Σιδέρης, Δημήτρης Τζουμάκης, Νίκος Ξάνθης, Κώστας Κόκκινος, Νίκος Κακαλιός, Κατερίνα Βανέζη, Τάκης Θεοφανίδης, Σταύρος Τσικουδάκης, Δημήτρης Ουραϊλίδης, Νίκος Ηλιόπουλος, Στέφανος Παπαγεωργίου, Νίκος Φρονιμόπουλος, Νίνα Αβαταγγέλου, Γιώργος Τρομάρας, Απόστολος Σουγκλάκος, Τάκης Χάλλας, Νέντερ Αμπντέλ.

3.1.1 Οι «περιπέτειες» της ταινίας από τη σύλληψη της ιδέας μέχρι να φτάσει στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες

Το αρχικό ερέθισμα για την ενασχόληση του Νίκου Κούνδουρου με τη θεματολογία που αναφέρεται στη Μικρασιατική Καταστροφή ανάγεται στα βιώματα των παιδικών του χρόνων, αφού στο πατρικό του σπίτι φιλοξενήθηκαν δύο νεαρές προσφυγοπούλες, που κατάφεραν να γλιτώσουν από τη μανία των Τούρκων και, μετά από περιπέτειες, κατέληξαν στην Κρήτη. Η επαφή με τις δύο κατατρεγμένες κοπέλες, οι περιγραφές για τον τρόπο ζωής τους στην χαμένη πατρίδα, αλλά και τα γεγονότα που οδήγησαν στο βίαιο ξεριζωμό τους, κέντρισαν το ενδιαφέρον του Κούνδουρου και αποτέλεσαν το εφελτήριο για πιο ενδελεχή μελέτη των

συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων.¹⁶ Ταυτόχρονα, ο δηλωμένος αριστερός Κούνδουρος αισθανόταν οργή για τον τρόπο με τον οποίο το σύγχρονο ελληνικό κράτος αντιμετώπισε την Μικρασιατική Καταστροφή, και ειδικότερα για τις προσπάθειες των εκάστοτε κυβερνόντων να μην προβούν σε σημαντικές αποκαλύψεις, αλλά να αποκρύψουν τα γεγονότα εκείνης της περιόδου στο «χρονοντούλαπο της Ιστορίας», μαζί με τις ευθύνες όλων όσων ενεπλάκησαν. Κατά τον ίδιο, η ταινία «1922»: *«Δεν έγινε με σκοπό να ξεσκαλίσω περασμένες δυστυχίες, αλλά για να δείξω ότι λίγα πράγματα αλλάζανε από τότε μέχρι σήμερα στη διαμάχη των ισχυρών για τα πετρέλαια και τα στρατηγικά περάσματα, και για να κάνω νοητό στον θεατή ότι το 1922 δεν είναι μια τελειωμένη ημερομηνία, καταχωρημένη στα δελτία της ιστορίας, αλλά μια ανοιχτή πληγή για τους λαούς όλου του κόσμου»*.¹⁷

Έτσι ξεκίνησαν τα γυρίσματα της ταινίας «1922», η οποία αρχικά είχε τον τίτλο «Το Νούμερο 31328», από το ομώνυμο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα του Ηλία Βενέζη, στο οποίο βασίστηκε κατά κύριο λόγο το σενάριό της. Οι προσθήκες εικόνων από μαρτυρίες επιζώντων, με τους οποίους ήρθε σε επαφή ο Κούνδουρος, σε συνδυασμό με την καλλιτεχνική του ματιά και την ιδεολογική του τοποθέτηση, οδήγησαν στην παραγωγή μιας από τις σημαντικότερες δημιουργίες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου.

Βέβαια η διαδρομή του συγκεκριμένου εγχειρήματος, κάθε άλλο παρά στρωμένη με ροδοπέταλα υπήρξε, αφού τα προβλήματα έκαναν την εμφάνισή τους από τα πρώτα κιόλας γυρίσματα. Συγκεκριμένα, ο τότε πρόεδρος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, Κώστας Τσιρόπουλος, προκάλεσε τη διακοπή των γυρισμάτων, με τη δικαιολογία της ανακολουθίας μεταξύ του σεναρίου της ταινίας και του μυθιστορήματος του Ηλία Βενέζη, πράξη που ενισχύθηκε από την επίκληση κωλύματος περί πνευματικών δικαιωμάτων από την κόρη του συγγραφέα. Τελικά τα γυρίσματα συνεχίστηκαν, μετά από τη δέσμευση του Κούνδουρου να αλλάξει τον τίτλο της ταινίας σε «1922» και να προβεί στις απαραίτητες τροποποιήσεις του σεναρίου που του υπέδειξε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Στην πραγματικότητα εναρμονίστηκε μόνο στην υπόδειξη που αφορούσε την αλλαγή του τίτλου, καθώς, εκ του αποτελέσματος, έγινε σαφές ότι δεν προχώρησε σε ουσιαστικές αλλαγές του σεναρίου.

¹⁶ Πισσαλίδης, Γ. (2011). *Συνέντευξη του Νίκου Κούνδουρου στο περιοδικό «Patria»*.

¹⁷ Σολδάτος, Γ. (2007). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. σ. 200.

Μόλις μερικά χρόνια μετά την πτώση της Δικτατορίας, η λογοκρισία έκανε πάλι την εμφάνισή της στη χώρα μας, με αρκετούς να υποστηρίζουν ότι ουσιαστικά δεν έφυγε ποτέ, μεταθέτοντας την προβολή της ταινίας «1922» στις «ελληνικές καλένδες». Αν και το αναμενόμενο θα ήταν με την αποκατάσταση της Δημοκρατίας να εκλείψουν τα φαινόμενα παρεμβάσεων στις καλλιτεχνικές δημιουργίες, που υπήρξε αποκλειστική αρμοδιότητα του αλήστου μνήμης Γραφείου Λογοκρισίας της Χούντας, αυτό έμεινε στη σφαίρα της ευσεβούς προσδοκίας. Η ταινία «1922» δεν έλαβε την απαιτούμενη άδεια προβολής στις κινηματογραφικές αίθουσες από το αρμόδιο Υπουργείο Προεδρίας, χωρίς μάλιστα να εκδοθεί κάποια επίσημη ανακοίνωση που να αιτιολογεί τη συγκεκριμένη ενέργεια.

Ασφαλώς, μια τέτοια εξέλιξη αναζωπύρωσε τις φήμες γύρω από την πραγματική αιτία που οδήγησε στο «πάγωμα» της πρεμιέρας της ταινίας για το ευρύ κοινό. Η επικρατέστερη εκδοχή ήταν ο κίνδυνος ενός θερμού διπλωματικού επεισοδίου μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας, με απρόβλεπτες διαστάσεις, αλλά και η διατάραξη των αγαστών σχέσεων της χώρας μας με τους Ευρωπαίους και τους Αμερικανούς συμμάχους. Ουσιαστικά, η κυβέρνηση, η οποία χρηματοδότησε και στήριξε με έμπυχο δυναμικό την παραγωγή της ταινίας, «ένιψε τας χείρας» της προκειμένου, αφενός μεν να εξευμενίσει τους Τούρκους που στην ταινία εμφανίζονται ως απολίτιστοι βάρβαροι που βιάζουν, βασανίζουν και δολοφονούν ανηλεώς αμάχους, αφετέρου δε να πάρει αποστάσεις από την εικόνα των Δυτικών, οι οποίοι παρουσιάζονται ως ανάλγητοι παρατηρητές μπροστά στο ανθρωπιστικό δράμα που εξελίσσεται ενώπιον τους.

Μετά τον σάλο που προκλήθηκε στην κοινή γνώμη εξαιτίας της απροκάλυπτης κυβερνητικής παρέμβασης και κατόπιν αλλαγής στην κυβέρνηση της χώρας, με το ΠΑΣΟΚ να αναλαμβάνει τα ηνία της εξουσίας, δίδεται τελικά μια «σολομώντεια λύση»: η ταινία λαμβάνει την πολύπαθη και πολυπόθητη άδεια προβολής στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες, με εξαίρεση εκείνες που βρίσκονται στην ευρύτερη περιοχή της Θράκης, ώστε να αποφευχθεί η πρόκληση έντασης στους κόλπους της μουσουλμανικής μειονότητας.

Εδώ αξίζει να υπογραμμιστεί πως, με παρέμβαση του τότε Υφυπουργού Εξωτερικών Ιωάννη Καψή, η «ομηρία» της ταινίας έλαβε τέλος στο εσωτερικό της πατρίδας μας, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κάτι τέτοιο συνέβη και «εκτός των τειχών». Το 1982 η ταινία επρόκειτο να προβληθεί και να διαγωνιστεί στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βουδαπέστης, όμως, κυριολεκτικά την τελευταία στιγμή, ο Έλληνας Πρέσβης έλαβε εντολή να παρέμβει και να

εμποδίζει την προβολή, προβαίνοντας μάλιστα στην κατάσχεση της μπομπίνας με το κινηματογραφικό φιλμ.

Γίνεται λοιπόν απόλυτα σαφές, σύμφωνα με όσα προαναφέρθηκαν, ότι, στην περίπτωση της ταινίας «1922», η λογοκρισία ξέφυγε από το προκαθορισμένο στενό πλαίσιο στο οποίο κινούνταν μέχρι εκείνη τη στιγμή και εξελίχθηκε σε μια «περίπλοκη υπόθεση λεπτών πολιτικών ισορροπιών και παιχνιδιών εξουσίας, όπου συγκρούστηκαν το εθνικό ιστορικό αφήγημα, η κρατική πολιτική για τον πολιτισμό, η ελευθερία καλλιτεχνικής έκφρασης και η άσκηση εξωτερικής πολιτικής».¹⁸

3.1.2 Η αντιμετώπιση της ταινίας «1922» από την κινηματογραφική κριτική

Η ταινία «1922» αποτελεί την πρώτη πλήρη και δομημένη ιστορική δραματική ταινία που αναφέρεται εξολοκλήρου στα γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής. Αυτό και μόνο το γεγονός θα ανέμενε κανείς να στρέψει επάνω της όλα τα φώτα της δημοσιότητας και να τύχει ένθερμης προβολής από τους παραγωγούς της και έντονου ενδιαφέροντος από το κοινό. Πολύ δε περισσότερο από τη στιγμή που χρηματοδοτήθηκε από τον καθ' ύλην αρμόδιο κρατικό φορέα, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ενέργεια που μαρτυρά την πρόθεση της επίσημης Πολιτείας να αναδειχθεί το θέμα. Αντίθετα, οι εξελίξεις που προαναφέρθηκαν και οδήγησαν στην «ομηρία» της ταινίας επί τέσσερα έτη, μετά το πέρας των γυρισμάτων, απέτρεψαν το φιλοθέαμον κοινό να επισκευθεί τις κινηματογραφικές αίθουσες της χώρας μας που τελικά τη φιλοξένησαν. Ωστόσο, όπως όλα τα δημόσια θεάματα, θα ήταν αδύνατο να μην υποστεί πλήθος κριτικών, τόσο από επαγγελματίες του κινηματογράφου, όσο και από ιστορικούς, νομικούς, πανεπιστημιακούς, ανθρώπους του πνεύματος, αλλά και όσους αδαείς απλώς έτυχε να λάβουν δημόσιο βήμα στον κοινωνικό διάλογο που πυροδοτήθηκε.

Αρχικά, η «υποδοχή» της ταινίας από τους κριτικούς κινηματογράφου, μετά την πρώτη της προβολή στο 19^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1978, από ένα αντίγραφο που είχε αφαιρέσει ο Νίκος Κούνδουρος, χωρίς να γίνει αντιληπτός, χαρακτηρίζεται επιθετική. Στην πλειοψηφία τους, υποβάθμισαν την καλλιτεχνική αξία της ταινίας, και υπήρξαν εξαιρετικά

¹⁸ Χάλκου, Μ. (2018). 1922 – Νίκος Κούνδουρος, 1978. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.) *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*. σ. 534.

φειδωλοί στην αναφορά των δυνατών σημείων της, προάγοντας την «πρωτοφανή μισαλλοδοξία», τον «ακραίο σοβινισμό» και το «αντιτουρκικό μένος» ως τα κύρια τρωτά της σημεία, ακολουθούμενα από «έλλειψη πολιτικής νηφαλιότητας» και «μαξιμαλισμό».¹⁹ Χαρακτηριστική είναι η κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στην «Ελευθεροτυπία»: «[...]/ Συγκλονίζει με το ανθρώπινο μαρτύριο και την ανθρώπινη αγριότητα που εκθέτει, αλλά αδυνατεί να εξαρθεί σε μια ιστορική-πολιτική εποπτεία του γεγονότος. [...] Αποκτά έτσι –έστω και χωρίς την επιδίωξη του δημιουργού– ένα έντονο σωβινιστικό χαρακτήρα, αφού σ’ αυτή τη φάση των πραγμάτων αυτοί που ασκούν την αγριότητα είναι οι Τούρκοι (με την ιδιαίτερή τους βαρβαρότητα)...».²⁰

Βέβαια καταγράφηκαν και πιο μετριοπαθείς τοποθετήσεις, οι οποίες, αν και δε «δαφνοστεφάνωσαν» το συγκεκριμένο εγχείρημα του Κούνδουρου, στάθηκαν απέναντι του κρίνοντας το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, απαλλαγμένοι από τα πρίσματα υστερόβουλων σκοπιμοτήτων. Ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος γράφει στην «Καθημερινή»: «Σίγουρα ο στοχασμός αυτός δεν είναι μπαλάντα, όπως πιστεύει ο Κούνδουρος, δηλαδή απλό, ήρεμο, επικό τραγούδι για κάποια γεγονότα. Ο άγριος νατουραλισμός, η χρονική ακαμψία που τινάζει στον αέρα την ηθελημένη παραλληλότητα των δράσεων, γεννούν μια ακαταμάχητη οριζοντιότητα. [...] Ο ρυθμός, συχνά πολύ αξιόλογος, διαμορφώνεται μέσα στο χώρο, σε μεταβαλλόμενη δυναμικά εικαστική σύνθεση. Συνήθως είναι τα πρόσωπα που κινούνται (ή και τα άλογα) μπρος, πίσω, δεξιά, αριστερά, με τη μηχανή να συνδιαλέγεται μαζί τους υποκειμενικά, να τα πιέζει βασανιστικά, να βιάζει τα σώματα σε επαφή ηδονής και μαρτυρίου...». Στο ίδιο «μήκος κύματος» η Ροζίτα Σώκου σχολιάζει: «Δε νομίζω πως η ταινία αυτή ανοίγει καινούργιους δρόμους στον διεθνή κινηματογράφο. Όμως είναι ένα τίμιο και συναρπαστικό έργο, συνδυασμός πολύτιμος για μια παραπαίουσα κινηματογραφία σαν τη δική μας». Τέλος ο Σταματίου διαπιστώνει στα «Νέα»: «Ο Κούνδουρος “τραγουδάει” ελεύθερα τα βάσανα και τους καημούς των ξεριζωμένων, εικονογραφεί με ηθελημένα ωμές και άγριες εικόνες τη λύσσα των νικητών τους. Οι ξένοι, οι μιλιταριστές, οι ηγεσίες, ο πόλεμος είναι η πηγή των κακών».²¹

¹⁹ Χάλκου, Μ. ό. π. σ. 531.

²⁰ Σολδάτος, Γ. ό. π. σ. 209.

²¹ Σολδάτος, Γ. ό. π. σ. 208-209.

3.2 Η πλοκή της ταινίας

Σμύρνη. Αύγουστος του 1922. Η αντίστροφη μέτρηση για τους Έλληνες και τους Αρμένιους κατοίκους της πόλης έχει αρχίσει, χωρίς οι ίδιοι να το γνωρίζουν, έστω και αν οι περισσότεροι το υποπεύονται. Μία από αυτούς είναι και η Λουκία, η σύζυγος ενός ευκατάστατου εμπόρου, η οποία προσπαθεί να τον πείσει πως πρέπει να φύγουν το συντομότερο για να σωθούν. Δυστυχώς οι εξελίξεις είναι τόσο ραγδαίες, ώστε δεν προλαβαίνουν να επιβιβαστούν στο τελευταίο ιταλικό πλοίο που αναχωρεί βιαστικά από το λιμάνι της Σμύρνης.

Μέσα σε αυτή την ατμόσφαιρα, ο Ηλίας, ένας δεκαεφτάχρονος μαθητής, μεταβαίνει με τα βιβλία του στο σπίτι της Αντιγόνης, μιας νεαρής δασκάλας γαλλικών, για το προγραμματισμένο μάθημα. Η επαπειλούμενη εισβολή των Τούρκων και το πένθος στο οποίο έχει βυθιστεί η οικογένεια, εξαιτίας του θανάτου των δύο αδελφών της Αντιγόνης, οι οποίοι έπεσαν μαχόμενοι κατά την οπισθοχώρηση του ελληνικού στρατού, συντομεύει τη διάρκεια του μαθήματος, το οποίο κανείς από τους δύο δε γνωρίζει ότι θα είναι το τελευταίο.

Ο τακτικός στρατός των Νεότουρκων του Κεμάλ και οι Τσέτες εισβάλλουν στους έρημους δρόμους της πόλης. Συνεπικουρούμενοι από τον όχλο των Τούρκων κατοίκων, ξεκινούν ένα πρωτοφανές πογκρόμ εναντίον των Ελλήνων και των Αρμενίων. Μαζικές δολοφονίες, βιασμοί και λεηλασίες στα σπίτια και τις περιουσίες των αλλόθρησκων, σκληρές ανείπωτες σκληρότητας και βαρβαρότητας που καθιστούν, έστω προς στιγμή, τυχερούς όσους συλλαμβάνονται και φυλακίζονται σε αυτοσχέδια κρατητήρια.

Οι μοίρες των τριών πρωταγωνιστών συναντιούνται, αφού όλοι συλλαμβάνονται και μαζί με άλλους χριστιανούς συντοπίτες τους, ξεκινούν μία εξοντωτική πορεία προς τα βάθη της Ανατολίας, μέσα από τα βουνά και την άγονη αλμυρή έρημο, γεμάτη βασανιστήρια και κακουχίες. Κατά τη διάρκεια αυτής της πορείας, πολλά από τα μέλη αυτής της ιδιότυπης φάλαγγας θα πέσουν νεκρά από τις σφαίρες και τα μαχαίρια των Τούρκων. Την ίδια μοίρα έχει και η Αντιγόνη, η οποία, εξαντλημένη και ψυχικά διαταραγμένη από το μαρτύριο, επιτίθεται σε έναν υπαξιωματικό του στρατού πάνω σε μία κρίση απόγνωσης. Η Λουκία, η οποία έγινε μάρτυρας της εν ψυχρώ δολοφονίας του συζύγου της και έχει υποστεί διαδοχικούς βιασμούς από τους Τούρκους, χάνει τα λογικά της και, αφού δολοφονήσει τον τελευταίο βιαστή της, κουρεύει τα πανέμορφα μαλλιά της σε μία ύστατη προσπάθεια να απαλλαγεί από τα κάλλη της που της προξένησαν τόσα δεινά. Μόνο ο Ηλίας και άλλοι 22 συμπατριώτες του θα καταφέρουν να επιβιώσουν τελικά, μην υποκύπτοντας στην πείνα, τη δίψα και τη βαναυσότητα των Τούρκων.

3.3 Ομοιότητες και διαφορές μεταξύ της ταινίας «1922» και του μυθιστορήματος «Το Νούμερο 31328»

Όπως προαναφέρθηκε, η αρχική ιδέα του Νίκου Κούνδουρου ήταν να μεταφέρει το μυθιστόρημα «Το Νούμερο 31328» του Ηλία Βενέζη στον κινηματογράφο, διατηρώντας μάλιστα ακέραιο τον τίτλο του μυθιστορήματος ως τίτλο και της ταινίας. Εντούτοις, οι παρεμβάσεις που συντελέστηκαν από τον αρμόδιο φορέα του Υπουργείου Πολιτισμού, σε συνδυασμό με την καλλιτεχνική άποψη του σκηνοθέτη οδήγησαν στην παραγωγή μιας κινηματογραφικής ταινίας, η οποία προσομοιάζε μόνο σε επί μέρους στοιχεία με το μυθιστόρημα.

Αρχικά, η πιο ουσιαστική διαφορά είναι ότι η ταινία «ακολουθεί» την πλοκή του βιβλίου μόνο κατά το ήμισυ. Από τα είκοσι κεφάλαια που περιλαμβάνει το μυθιστόρημα του Βενέζη, τα πρώτα εννέα αναφέρονται στις φοβερές κακουχίες και τα βασανιστήρια που υπέστησαν οι αιχμαλῶτες των ταγμάτων εργασίας κατά την πορεία τους προς τα βάθη της Ανατολίας. Εκείνο είναι και το σημείο που ολοκληρώνεται η ταινία, χωρίς να γίνεται κάποια αναφορά ή αναπαράσταση των συνθηκών διαβίωσης και δουλείας στα στρατόπεδα συγκέντρωσης των αιχμαλώτων ή στα βαριά καταναγκαστικά έργα στα οποία υποχρεώνονταν να εργάζονται μέχρι εξαντλήσεως. Επομένως, η απουσία ενός τόσο σημαντικού μέρους του βιβλίου, καθιστά την ταινία ανακόλουθη με αυτό, από τη στιγμή που παραλείπονται ουσιώδη γεγονότα και δεν φωτίζονται αξιοσημείωτες καταστάσεις (οι συμπεριφορές μεταξύ των αιχμαλώτων, οι στάσεις των Τούρκων πολιτών που παίρνουν στη δούλεψή τους αιχμαλώτους, η σταδιακή προσέγγιση και η ανάπτυξη φιλικών σχέσεων μεταξύ των αιχμαλώτων και των δεσμοφυλάκων-μαφαζάδων). Ως εκ τούτου η ταινία περιορίζεται στις αρνητικές συνέπειες προς τους αιχμαλώτους, προάγοντας τις ωμότητες και τις φρικαλεότητες των Τούρκων, καθιστώντας τους το απόλυτο όργανο του Κακού, χωρίς να γίνεται η παραμικρή αναφορά στις αγαθές σχέσεις που ανέπτυξαν με τους αιχμαλώτους με το πέρασμα του χρόνου και την καθημερινή τριβή, αλλά και στη σταδιακή προσέγγιση των αιχμαλώτων προς τους μαφαζάδες, μέχρι του βαθμού να τους συμβουλεύουν και να ενεργούν προκειμένου να τους προστατέψουν (η συμβουλή να ζητήσουν τα απολυτήρια από τον Διοικητή και η παράδοση του όπλου στον κοιμώμενο φρουρό).

Άλλη μία σημαντική διαφορά μεταξύ των δύο είναι οι δραματικές ανθρώπινες οντότητες των οποίων οι ιστορίες ξεδιπλώνονται κατά την εξέλιξη των γεγονότων. Αν εξαιρεθεί ο κεντρικός ήρωας, ο Ηλίας, και η οικογένειά του, των οποίων οι χαρακτήρες διατηρήθηκαν ανέπαφοι από

τον Κούνδουρο, κανένας άλλος από τους πρωταγωνιστές της ταινίας δε συμπίπτει με αυτούς του μυθιστορήματος. Ο Αλέκος, η Λουκία με τον έμπορο σύζυγό της, η Αντιγόνη με τη μητέρα της, ο νεαρός φαντάρος που συλλαμβάνεται από τον τουρκικό όχλο και ευνουχίζεται, ο δάσκαλος, αποτελούν εμπνεύσεις των σεναριογράφων της ταινίας, προκειμένου, μέσω των ιστοριών τους, να αποδοθούν οι εκπατρισμοί και τα βασανιστήρια των Ελλήνων της Μικράς Ασίας. Αντίθετα δε γίνεται καμία αναφορά στα ονόματα των πραγματικών ηρώων του μυθιστορήματος που καταγράφονται από τον Βενέζη (του Ηρόδοτου, του Αργύρη, του Γιάννη, του Μίλτου, του κυρ-Παναγή, κ.ά.).

Μία ακόμη αξιοσημείωτη διαφορά αποτελεί η χρονική περίοδος αναφοράς, καθώς και ο τόπος που εξελίσσονται τα γεγονότα που περιγράφονται. Η ταινία ξεκινάει με την φωτογράφιση της οικογένειας του Ηλία, στις 15 Αυγούστου 1922, δηλαδή την ημέρα που κατέρρευσε το μέτωπο στην περιοχή του Αφίον Καραχισάρ και ξεκίνησε η υποχώρηση του ελληνικού στρατού. Η ζωή στη Σμύρνη βρίσκεται ακόμα στους κανονικούς της ρυθμούς, ο Ηλίας κυκλοφορεί ελεύθερα, συμμετέχει σε θεατρική παράσταση και κάνει μαθήματα γαλλικών. Είναι προφανές ότι ο Κούνδουρος επιθυμεί να τονίσει την αντίθεση μεταξύ της γαλήνιας ζωής των Ελλήνων πριν την κατάρρευση του μετώπου, και των σκηνών αγωνίας και αλλοφροσύνης που εκτυλίχθηκαν, στην προσπάθειά τους να βρουν κάποιο μέσο διαφυγής για να γλιτώσουν από το μένος των Τούρκων. Αντίθετα, στο μυθιστόρημα οι Τούρκοι έχουν ήδη καταλάβει το Αϊβαλί και ο Ηλίας κρύβεται στο υπόγειο του πατρικού του σπιτιού, μέχρι η οικογένειά του να βρει τρόπο να τον φυγαδεύσει στην Ελλάδα. Τελικά θα συλληφθεί, ως «τορπιλίσος», στην προσπάθειά του να διαφύγει νύχτα προς την Ελλάδα, ενώ στην ταινία παραδίδεται στους Τούρκους, μετά από συζήτηση και κοινή απόφαση με τους γονείς του.

Από εκεί και έπειτα, μετά από πολυάριθμες ενδελεχείς παρακολουθήσεις της ταινίας και αντίστοιχες προσεκτικές αναγνώσεις του μυθιστορήματος, εντοπίστηκαν αρκετές λεπτομέρειες στα δύο έργα που δεν ταυτίζονται. Μόλις ο Ηλίας αποφασίζεται να φυγαδευτεί, στο πρώτο κεφάλαιο, σύσσωμη η οικογένειά του κατεβαίνει στο υπόγειο της πατρικής οικίας τους και ένας ένας τον αποχαιρετά, σε αντίθεση με την ταινία, όπου δε συμβαίνει κάτι τέτοιο. Στο βιβλίο, ο χώρος κράτησης των αιχμαλώτων, πριν αρχίσει η πορεία τους, περιγράφεται σαν ένας υπόγειος στάβλος αλόγων, σε αντίθεση με την ταινία που είναι μια ισόγεια αποθήκη. Εκεί, στην ταινία, τον επισκέπτεται η μητέρα του προκειμένου να του παραδώσει κάποια πράγματα, ενώ στο βιβλίο, για τον ίδιο λόγο, τον επισκέπτεται ο μικρότερος αδελφός του, ο Θάνος. Μετά τις εκτελέσεις ορισμένων συγκατατούμενων του, το «ξάφρισμα», όπως αναφέρεται στο βιβλίο, ο

Ηλίας λιποθυχεί και ικετεύει τη μητέρα του, που τον επισκέπτεται στο κρατητήριο, να τον σώσει. Στην ταινία αυτή η σκηνή λαμβάνει χώρα στο γραφείο ενός αξιωματικού του στρατού, στο Φρουραρχείο. Στην ταινία η φάλαγγα των αιχμαλώτων αποτελείται από 100 άτομα, δεν υπάρχουν παιδιά ανάμεσά τους, δεν τους γδύνουν οι στρατιώτες λίγο μετά την έναρξη της πορείας και δεν τους παίρνουν τα παπούτσια, πράξη που κάνουν κάποιοι Τούρκοι πολίτες αρκετά αργότερα, ενώ ξεκινούν την πορεία ημέρα. Στο βιβλίο η φάλαγγα περιλαμβάνει 46 αιχμαλώτους, μεταξύ τους ένα παιδί (του ρολογά), οι στρατιώτες τους γδύνουν (τους αφήνουν μόνο με τα εσώρουχα) και τους παίρνουν τα παπούτσια, ενώ ξεκινούν νύχτα. Τέλος, στο βιβλίο ο Ιάκωβος Μούρας είναι ένας Ιταλός ξενοδόχος, ο οποίος, ενώ νομίζει ότι θα σωθεί, τελικά εκτελείται σε ένα «ξάφρισμα», όπως ακριβώς και στην ταινία, μόνο που εκεί ονομάζεται Τζουζέπε Μούρα και είναι μπάρμαν.

Στον αντίποδα, υπάρχουν μερικά σημεία που διατηρήθηκαν σχεδόν αυτούσια από τον Κούνδουρο, κυρίως σε επίπεδο περιστατικών που έχουν δριμύ καταγγελτικό χαρακτήρα και σκοπό να αναδείξουν τις φρικαλεότητες των Τούρκων έναντι των Ελλήνων στη Μικρασιατική Καταστροφή. Έτσι διατηρήθηκε ο χαρακτήρας του Ηρόδοτου, χωρίς να αναφέρεται το όνομά του, τον οποίο υποδύθηκε ο Μηνάς Χατζησάββας, και αφορά έναν Έλληνα με εξασθενημένη νοητική ικανότητα, που τον έντυσαν με γυναικεία ρούχα σε μια απέλπιδα προσπάθεια να σωθεί από τους Τούρκους, χωρίς επιτυχία, αφού το φύλο του αποκαλύφθηκε και εκτελέστηκε με συνοπτικές διαδικασίες. Το ίδιο ισχύει και για τον βιολιστή Κώστα Λέλεκα, ο οποίος ομοίως δεν κατονομάζεται στην ταινία, όπου υποχρεώνεται από έναν Τούρκο υπαξιωματικό του στρατού να παίζει ένα κομμάτι κατά τη διάρκεια της πορείας των αιχμαλώτων, δημιουργώντας μια άκρως σουρεαλιστική εικόνα. Τέλος, μπορεί τα τραγικά πρόσωπα των γυναικών να μη συμπίπτουν, όμως η κοινή τους συνισταμένη τόσο στο μυθιστόρημα, όσο και στην ταινία είναι οι συνεχείς και άγριοι βιασμοί τους από τους στρατιώτες που τους επιτηρούν κατά τη διάρκεια της πορείας τους, ακόμη και μπροστά στα μάτια των ανίσχυρων και εμβρόντητων συζύγων τους, γεγονότα που καταμαρτυρήθηκαν από τους χιλιάδες πρόσφυγες που υπέστησαν τα πάνδεινα, αλλά κατάφεραν τελικά να σωθούν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Καταγραφή ιστορικού πλαισίου της εποχής στην οποία εξελίσσεται η πλοκή της ταινίας «1922»

4.1 Οι ιστορικές εξελίξεις στις αρχές του 20ου αιώνα που οδήγησαν στη Μικρασιατική Εκστρατεία

Μετά την ταπεινωτική ήττα του 1897 στον βραχυχρόνιο πόλεμο με την Τουρκία, η Ελλάδα βρίσκεται με την οικονομία της ανεμική, το στράτευμά της στα πρόθυρα της κατάρρευσης και το πολιτικό σύστημα σε διαρκή αστάθεια και αναβρασμό. Καθίσταται λοιπόν σαφές σε όλους τους Έλληνες ότι επιβάλλεται να αναζητηθούν οι βαθύτερες αιτίες της καταστροφής και να επέλθουν ουσιαστικές αλλαγές σε νευραλγικούς τομείς, προκειμένου το Έθνος, ως άλλος Φοίνιξ, να αναγεννηθεί από τις στάχτες του.

Η ισχύουσα κατάσταση δυσχεραίνεται έτι περαιτέρω από την αυξανόμενη παρέμβαση των Βούλγαρων, στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας, οι οποίοι εμφανίζονται ως απελευθερωτές των χριστιανικών πληθυσμών έναντι των Οθωμανών δυναστών. Πέραν των ένοπλων αντάρτικων σωμάτων, των κομιτατζήδων, οι οποίοι τρομοκρατούσαν με σφαγές και λεηλασίες όσους τολμούσαν να αντισταθούν στα σχέδια προσάρτησης της Μακεδονίας στη Βουλγαρία, εντατικοποίησαν τις προπαγανδιστικές ενέργειές τους με την ίδρυση σχολείων και οικοτροφείων.²² Στην ολοένα αυξανόμενη επιθετικότητα των Βούλγαρων, το επίσημο ελληνικό κράτος περιορίζεται στην απλή παρακολούθηση των εξελίξεων. Η ιδιαίτερα δυσμενής θέση στην οποία βρίσκεται, αποτρέπει τους πολιτικούς από την ανάληψη δυναμικής δράσης στη Μακεδονία, με την αποστολή τακτικού στρατού, υπό το φόβο μιας νέας ήττας που θα καθιστούσε ακόμα δυσχερέστερη την κατάσταση της Χώρας.

Ωστόσο η εντατικοποίηση του βουλγαρικού επεκτατισμού, με εκδηλώσεις όπως το αποτυχημένο κίνημα του Ilinden (1903), που είχε σαν στόχο τον μαζικό ξεσηκωμό των χριστιανικών πληθυσμών της Μακεδονίας εναντίον των Τούρκων, δεν άφηνε περιθώρια περαιτέρω κωλυσιεργίας από πλευράς της Ελλάδας. Ο διαφαινόμενος κίνδυνος της

²² Βακαλόπουλος, Α. (2005). *Νέα ελληνική ιστορία (1204-1985)*, σελ. 327.

προσάρτησης των περιοχών όπου ζούσαν αμιγείς ελληνικοί πληθυσμοί, στη Βουλγαρία, ήταν περισσότερο ορατός από ποτέ και η Ελλάδα επιβαλλόταν να αντιδράσει αποφασιστικά. Έχοντας ως άτυπο «κέντρο επιχειρήσεων» το προξενείο της Θεσσαλονίκης, ξεκινάει την αποστολή αξιωματικών του ελληνικού τακτικού στρατού, οι οποίοι εμφανίζονται με πλαστά στοιχεία ως προκάλυψη, οργανώνουν και εξοπλίζουν ελληνικές αντάρτικες ομάδες, στελεχωμένες από ντόπιους κατοίκους, που έχουν ως βασική επιδίωξη να πλήξουν τα αντίστοιχα βουλγαρικά σώματα των κομιτατζήδων. Σημαντικοί αρχηγοί των ελληνικών αντάρτικων σωμάτων όπως ο Παύλος Μελάς, ο καπετάν Κώτας, ο Γεώργιος Κατεχάκης, ο Τέλος Άγρας κ. ά., συνέβαλαν τα μέγιστα στην αφύπνιση των Ελλήνων της Μακεδονίας και στην ενίσχυση της επιθυμίας τους για ένωση με την μητέρα Ελλάδα.²³

Η ανάφλεξη στη Μακεδονία είχε πλέον αρχίσει και ο Μακεδονικός Αγώνας (1904-1908) επανάφερε σε τροχιά επιτυχιών την απογοητευμένη Ελλάδα, η οποία αντιτάχθηκε και τελικά ανέτρεψε τα σχέδια Σέρβων και Βούλγαρων, που επιδίωκαν να αυξήσουν τις σφαίρες επιρροής τους και να ικανοποιήσουν τα συμφέροντά τους στην ευρύτερη περιοχή. Οι νικηφόρες μάχες των ελληνικών σωμάτων κατέδειξαν τις αναβαθμισμένες δυνατότητες της Χώρας σε επιχειρησιακό επίπεδο και αποκατέστησαν, ως ένα βαθμό, το καταρρακωμένο γόητρο των απογόνων των αγωνιστών του 1821.

Από την άλλη μεριά, η παρακμάζουσα Τουρκία δε μπορούσε να αρκестεί στο ρόλο του παρατηρητή των εξελίξεων που λάμβαναν χώρα στα εδάφη της. Τον Ιούλιο του 1908, νεαροί Τούρκοι αξιωματικοί του τακτικού στρατού, εκπαιδευμένοι σε μεγάλες στρατιωτικές σχολές της Ευρώπης, οι οποίοι υπηρετούσαν σε διάφορες πόλεις της Μακεδονίας, ενώθηκαν και επαναστάτησαν, έχοντας ως βασική διακήρυξη την ομόνοια μεταξύ των διαφορετικών εθνοτήτων της Μακεδονίας και τον σεβασμό των ιδιαίτερων πολιτισμικών και θρησκευτικών χαρακτηριστικών τους. Οι φιλελεύθερες και ριζοσπαστικές, για την εποχή, ιδέες της επανάστασης των Νεότουρκων βρίσκουν άμεσα μεγάλη απήχηση στους βασανισμένους πληθυσμούς της Μακεδονίας, με αποτέλεσμα το κίνημά τους να επεκταθεί ταχύτατα και να επικρατήσει απόλυτα, φτάνοντας μάλιστα μέχρι την εκθρόνιση του σουλτάνου Αμπντούλ Χαμίτ Β' και την εξορία του στη Θεσσαλονίκη, την οποία στο μεταξύ είχαν καταστήσει οι Νεότουρκοι κέντρο των επιχειρήσεων τους. Όμως δε θα αργήσει να φανεί ότι όλες οι ενέργειες των

²³ Βακαλόπουλος, Α. ό. π., σελ. 331.

Νεότουρκων δεν ήταν τίποτα άλλο από ένα προπέτασμα, προκειμένου να κερδίσουν χρόνο και να διακόψουν τις πολεμικές συγκρούσεις μεταξύ Ελλήνων και Βούλγαρων, οι οποίες, μοιραία, θα οδηγούσαν στην επικράτηση μιας εκ των δύο δυνάμεων και στην αλλαγή του status quo στα μακεδονικά εδάφη.

Την ίδια χρονική περίοδο στην Ελλάδα πνέει ο άνεμος ανανέωσης που φέρνουν οι ανθρωπιστικές ιδέες από την δυτική Ευρώπη και τίθενται οι βάσεις για την εξυγίανση του πολιτικού συστήματος, με την ελπίδα να επεκταθεί και στην ελληνική κοινωνία. Νέοι πολιτικοί άνδρες κάνουν την εμφάνισή τους, με σπουδές στο εξωτερικό και όραμα για εφαρμογή ρηξικέλευθων αλλαγών προς όφελος των πολιτών. Έτσι το 1906 συστήνεται η ομάδα των «Ιαπώνων», με επικεφαλής τον Στέφανο Δραγούμη, που οφείλει το προσωνύμιό της στο δημοσιογράφο Βλάση Γαβριηλίδη, ο οποίος σε άρθρο του παρομοίασε τη μαχητικότητά τους με εκείνη των Ιαπώνων σαμουράι, κατά τον ρωσοϊαπωνικό πόλεμο. Μία ακόμη ομάδα που έκανε την εμφάνισή της στα έδρανα του ελληνικού κοινοβουλίου ήταν εκείνη των «κοινωνιολόγων», η οποία κομίζει τις ιδέες του Μαρξ, σύμφωνα με τις οποίες *«τα μέσα παραγωγής ρυθμίζουν την κοινωνική οργάνωση, το πολίτευμα και γενικά τη διοίκηση»*.²⁴

Όπως είναι λογικό, όλες αυτές οι φιλελεύθερες και ριζοσπαστικές ιδέες προκάλεσαν έντονες ζυμώσεις και άσκησαν σημαντική πίεση, ώστε να διορθωθούν τα κακώς κείμενα, μέσω ουσιαστικών αλλαγών, σε νευραλγικούς τομείς της ελληνικής κοινωνικής ζωής. Η κατάληξη όλων αυτών των προσπαθειών οδήγησε στο κίνημα στο Γουδί, τον Αύγουστο του 1909. Αξιωματικοί του στρατού, οι οποίοι στο μεταξύ είχαν συστήσει τον «Στρατιωτικό Σύνδεσμο», με αρχηγό τους τον Συνταγματάρχη του πυροβολικού Νικόλαο Ζορμπά, κατάφεραν να ξεσηκώσουν τους πολίτες και να απαιτήσουν από τους κυβερνώντες τη διεξαγωγή ουσιαστικών μεταρρυθμίσεων, όπως η επιβολή φόρου στο εισόδημα, η αλλαγή της εργατικής νομοθεσίας, η προστασία της παραγωγής, η πάταξη της τοκογλυφίας και η αμεσότερη και αποτελεσματικότερη εξυπηρέτηση των πολιτών από τους δημόσιους υπαλλήλους. Απότοκο του κινήματος στο Γουδί ήταν η έλευση του Ελευθέριου Βενιζέλου, ενός κρητικού πολιτικού, ο οποίος ανέλαβε σημαντική δράση στις εξελίξεις του Κρητικού Ζητήματος και διακρινόταν για την οξυδέρκεια, την ευστροφία και την αποφασιστικότητά του.

²⁴ Βακαλόπουλος, Α. ό. π., σελ. 340.

Στις επόμενες εκλογές ο Βενιζέλος επικράτησε και ακολούθως σχημάτισε κυβέρνηση τον Οκτώβριο του 1910, στελεχώνοντας τη με νέα πρόσωπα από αστικές και αγροτικές περιοχές, τα οποία συμμερίζονταν το όραμά του για εκσυγχρονισμό της χώρας. Προς επίτευξη αυτού του σκοπού, προβαίνει άμεσα στην αναθεώρηση συγκεκριμένων άρθρων του Συντάγματος, επιδιώκει την αδιάβλητη απονομή δικαιοσύνης κατοχυρώνοντας την ισοβιότητα των δικαστών, στοχεύει στην απρόσκοπτη λειτουργία του δημόσιου τομέα μέσω της μονιμοποίησης των δημοσίων υπαλλήλων. Παράλληλα περιορίζει τις δημόσιες δαπάνες και καταφέρνει να εξυγιάνει την οικονομία της χώρας, με απώτερο στόχο να εξασφαλιστούν οι απαιτούμενοι πόροι για τη δημιουργία ενός αξιόμαχου στρατού και στόλου. Δικό του έργο και η απαλλοτρίωση των μεγάλων τσιφλικιών της Θεσσαλίας και η διανομή τους σε οικογένειες μικροκαλλιεργητών.

Το πνεύμα ανασυγκρότησης και αναδιοργάνωσης θέτει την Ελλάδα σε τροχιά ανάκαμψης και τη βρίσκει έτοιμη να πρωταγωνιστήσει στις επερχόμενες γεωπολιτικές εξελίξεις. Στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα ξεσπούν έντονες αναταραχές στα εδάφη της Βαλκανικής Χερσονήσου, τροφοδοτούμενες από τη δράση των Νεότουρκων, οι οποίοι έχουν πλέον απεκδυθεί τον μανδύα του φιλελευθερισμού και της συναίνεσης, εμφανίζοντας ακραίες εθνικιστικές τάσεις.

Η άμεση αντίδραση των βαλκανικών λαών είναι ο συνασπισμός μέσω σύναψης συμφωνιών, προκειμένου να δημιουργήσουν κοινό μέτωπο εναντίον της Τουρκίας, προσβλέποντας στην αποτίναξη του οθωμανικού ζυγού. Έτσι τον Φεβρουάριο του 1912 υπογράφεται συνθήκη αμοιβαίας υποστήριξης μεταξύ Σερβίας και Βουλγαρίας, ενώ τον Μάιο του ίδιου έτους ακολουθεί η υπογραφή τριετούς αμυντικής συμμαχίας μεταξύ Ελλάδας και Βουλγαρίας.²⁵ Με την προσχώρηση και του Μαυροβουνίου στον συνασπισμό ξεκινούν τον Σεπτέμβριο του 1912 οι στρατιωτικές επιχειρήσεις εναντίον των Τούρκων στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας. Ο ελληνικός στρατός, αξιόμαχος και σωστά οργανωμένος, προχωράει σε μια σειρά νικηφόρων μαχών που επιστεγάζονται με την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης (26 Οκτωβρίου 1912) και ακολουθεί αυτή της Ηπείρου στις αρχές του επόμενου χρόνου, φτάνοντας μάλιστα μέχρι το Αργυρόκαστρο. Ταυτόχρονα, ο ελληνικός στόλος σημειώνει λαμπρές επιτυχίες και απελευθερώνει διαδοχικά τη Θάσο, τη Λήμνο, τη Λέσβο, τη Χίο και τη Σάμο, αναγκάζοντας τον τουρκικό στόλο να αποσυρθεί στα στενά των Δαρδανελίων. Αντίστοιχη νικηφόρα πορεία

²⁵ Βακαλόπουλος, Α. ό. π., σελ. 347.

καταγράφουν και τα στρατεύματα των τριών υπόλοιπων βαλκανικών δυνάμεων, καταλαμβάνοντας τα εδάφη που αποτελούσαν αντικειμενικούς στόχους τους. Ο Α' Βαλκανικός Πόλεμος έλαβε τέλος με τη συνθήκη του Λονδίνου (Μάιος 1913).

Ουσιαστικά, όπως αποδείχθηκε, οι ασάφειες στους όρους της συνθήκης του Λονδίνου πυροδότησαν νέο κύκλο εχθροπραξιών. Οι Βούλγαροι, βασιζόμενοι στην υπεροπλία τους έναντι των, μέχρι πρότινος, συμμάχων τους, προέβαλαν μεγαλύτερες αξιώσεις αναφορικά με την προσάρτηση εδαφών, οι οποίες περιλάμβαναν και τη Θεσσαλονίκη. Αυτές οι αιτιάσεις οδήγησαν στο ξέσπασμα του Β' Βαλκανικού Πολέμου (Ιούνιος 1913), κατά τον οποίο η Βουλγαρία στράφηκε ταυτόχρονα εναντίον της Ελλάδας και της Σερβίας. Ωστόσο η υπερεκτίμηση των δυνατοτήτων της οδήγησε στην ήττα της Βουλγαρίας και στην παραχώρηση μεγάλου μέρους των διαφιλονικούμενων εδαφών, που επισφραγίστηκε με τη συνθήκη του Βουκουρεστίου (Αύγουστος 1913).²⁶

Οι νικηφόροι αγώνες του Έθνους κατά τους Βαλκανικούς Πολέμους, έφεραν σημαντικά οφέλη και ευημερία στη χώρα. Η έκταση και ο πληθυσμός της Ελλάδας σχεδόν διπλασιάστηκαν με όλα τα θετικά επακόλουθα στην οικονομία του κράτους. Παράλληλα ο ελληνικός στρατός και ο στόλος απέδειξαν ότι πλέον είχαν αφήσει στο παρελθόν τις στρεβλώσεις που τους καθιστούσαν ανίκανους να υποστηρίξουν τις διεκδικήσεις του Έθνους και αποτελούσαν υπολογίσιμους αντιπάλους για τους επίδοξους επίβουλους εισβολείς που θα έθεταν σε κίνδυνο την εδαφική ακεραιότητα της Ελλάδας.

Εντούτοις οι διεθνείς εξελίξεις που διαμορφώθηκαν, εξαιτίας του διαρκούς ανταγωνισμού των Μεγάλων Δυνάμεων της εποχής, δεν άφησαν ανεπηρέαστη και τη χώρα μας, η οποία αναγκάστηκε σε σύντομο χρονικό διάστημα να εμπλακεί εκ νέου σε πολεμικές περιπέτειες. Τον Νοέμβριο του 1914 ξέσπασε η μεγαλύτερη πολεμική αναμέτρηση που είχε γνωρίσει ως τότε η ανθρωπότητα· ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος. Τα δύο αντιμαχόμενα στρατόπεδα περιλάμβαναν αρχικά τις Κεντρικές Δυνάμεις (Γερμανία και Αυστροουγγαρία) και τις δυνάμεις της Entente (Αγγλία, Γαλλία, Ρωσία), με πλήθος άλλων κρατών να συμμαχούν και να συντάσσονται σταδιακά με τους μεν ή τους δε.

²⁶ Βακαλόπουλος, Α. ό. π., σελ. 350.

Ο Βενιζέλος, με την οξυδέρκεια που τον διέκρινε, έκανε εξ αρχής σαφές στους Άγγλους ότι η Ελλάδα επιθυμούσε να ταχθεί στο πλευρό τους, καθώς είχε την ισχυρή πεποίθηση ότι οι δυνάμεις της Entente θα κέρδιζαν τον πόλεμο. Παρά τις προσπάθειές του όμως δεν έλαβε κάποια ξεκάθαρη απάντηση, από τη στιγμή που εξελισσόταν ένα υπόγειο διπλωματικό παιχνίδι, με τους Άγγλους να προσεγγίζουν την Τουρκία και τη Βουλγαρία. Εκείνη την χρονική περίοδο έλαβαν χώρα και οι πρώτοι τριγμοί στις σχέσεις του Βενιζέλου με το Παλάτι, που αργότερα οδήγησαν στον καταστροφικό Εθνικό Διχασμό, από τη στιγμή που οι αρχικές νίκες των Κεντρικών Δυνάμεων, ενίσχυσαν την θέση της βασιλικής οικογένειας να συνταχθεί υπέρ τους, υποστηριζόμενη από σημαντικό μέρος της ελληνικής κοινωνίας.

Στο μεταξύ, οι παρασκηνιακές επαφές των Άγγλων δεν καρποφόρησαν και η Τουρκία εισήλθε στον πόλεμο ως σύμμαχος των Κεντρικών Δυνάμεων (28 Οκτωβρίου 1914). Από εκείνη τη στιγμή ξεκίνησαν οι πρώτες συστηματικές εχθρικές ενέργειες κατά των ελληνικών πληθυσμών της Μικράς Ασίας, καθ' υπόδειξη των Γερμανών, που περιλάμβαναν αναγκαστικούς εκτοπισμούς και διώξεις, και κορυφώθηκαν με τα τραγικά γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής.²⁷

Με την ένταξη και της Βουλγαρίας στο πλευρό των Κεντρικών Δυνάμεων (Σεπτέμβριος 1915), το θέατρο των πολεμικών επιχειρήσεων μεταφέρθηκε στη Βαλκανική Χερσόνησο. Ο Βενιζέλος προέτρεψε τους επικεφαλής της Entente να αποβιβάσουν στη Θεσσαλονίκη ισχυρές στρατιωτικές δυνάμεις, καθώς διέβλεπε ότι η Ελλάδα θα δεχόταν επίθεση από τους Βούλγαρους στο Βορρά. Ωστόσο η διχογνωμία που επικρατούσε στους κόλπους της κυβέρνησης του, σε συνδυασμό με την απροθυμία του βασιλιά να εγκρίνει την ένταξη της χώρας στο πλευρό της Entente, την κατέστησαν ουσιαστικά ουδέτερη, εξέλιξη που αναπόφευκτα οδήγησε στην όξυνση των σχέσεων της Ελλάδας με την Entente. Παράλληλα, η προέλαση των Βούλγαρων στο ελληνικό έδαφος, προκάλεσε την έντονη ανησυχία των Ελλήνων, ιδιαίτερα όσων ζούσαν στη Μακεδονία, οι οποίοι ανέλαβαν δράση και συγκρότησαν τον Αύγουστο του 1916 το Κίνημα Εθνικής Αμύνης, συντασσόμενοι ανοιχτά με το μέρος των Αγγλογάλλων. Λίγο αργότερα, με πρωτοβουλία του Βενιζέλου, σχηματίστηκε στα Χανιά της Κρήτης προσωρινή κυβέρνηση της Ελλάδας, σε συνεργασία με το Ναύαρχο Παύλο Κουντουριώτη και τον Στρατηγό Παναγιώτη Δαγκλή. Η Τριανδρία αποβιβάστηκε στη Θεσσαλονίκη στα τέλη Σεπτεμβρίου και από εκεί

²⁷ Βερέμης, Θ. & Κολιόπουλος, Ι. Σ. (2013). *Νεότερη Ελλάδα: Μια Ιστορία από το 1821*, σελ. 161.

ανέλαβε τη διακυβέρνηση της χώρας.²⁸ Ο Εθνικός Διχασμός ήταν πλέον πραγματικότητα. Η χώρα εκείνη την περίοδο είχε δύο κυβερνήσεις και στην κοινωνία επικρατούσε αναβρασμός και αταξία.

Σε διπλωματικό επίπεδο, οι Δυνάμεις της Entente αναγνώρισαν τη σύμμαχο κυβέρνηση της Θεσσαλονίκης και μάλιστα προέβησαν σε στρατιωτικές επιχειρήσεις εναντίον της κυβέρνησης της νότιας Ελλάδας, οι οποίες τελικά εξώθησαν σε παραίτηση τον βασιλιά Κωνσταντίνο και τον εξανάγκασαν να εγκαταλείψει την Ελλάδα τον Ιούνιο του 1917. Έτσι το πεδίο έμεινε ελεύθερο στο Βενιζέλο για σχηματισμό ενιαίας κυβέρνησης, ενώ εγκατέλειψε επίσημα τη στάση της ουδετερότητας και εισήλθε στον Πόλεμο στο πλευρό της Entente.

Όμως στο εσωτερικό της χώρας η κατάσταση δεν εξομαλύνεται, αφού ο Βενιζέλος, σε μια προσπάθεια να επικρατήσει ολοκληρωτικά έναντι των αντιπάλων του, ξεκινάει μια σειρά πολιτικών διώξεων όσων τάχθηκαν εναντίον του, οι οποίες περιλάμβαναν απολύσεις δημοσίων υπαλλήλων, εξορίες πολιτικών και στρατιωτικών, αλλά και δυναμικές ενέργειες κατάπνιξης κάθε προσπάθειας αντίδρασης. Εντούτοις θα ήταν σημαντική παράλειψη να μη γίνει αναφορά σε μια σειρά από πρωτοβουλίες και νομοθετικές παρεμβάσεις που είχαν εξαιρετικό αντίκτυπο και έγιναν δεκτές με ενθουσιασμό από την κοινωνία. Ιδιαίτερη μέριμνα δόθηκε στην αναβάθμιση των οικονομικών της χώρας, που βρίσκονταν σε οικτρή κατάσταση. Τέθηκαν τα θεμέλια για την ανάπτυξη του τουρισμού, ενώ παράλληλα λήφθηκαν μέτρα για την τόνωση και πρόοδο της βιομηχανίας, η οποία στα χρόνια που ακολούθησαν σημείωσε αλματώδη ανάπτυξη. Το ίδιο συνέβη και με τον πρωτογενή τομέα, με την αγροτική πολιτική να ενισχύεται με την ίδρυση ομώνυμου Υπουργείου, καθώς και τη λειτουργία συναφών σχολών, με στόχο την αύξηση της παραγωγής και την καλύτερη αξιοποίηση των καλλιεργήσιμων εκτάσεων.

Στο μέτωπο του πολέμου, ο αξιόμαχος ελληνικός στρατός συνέβαλε αποφασιστικά στην επικράτηση της Entente στη Βαλκανική Χερσόνησο. Η νικηφόρα πορεία στο μακεδονικό μέτωπο εξανάγκασε την Τουρκία σε συνθηκολόγηση στις 30 Οκτωβρίου 1918, η οποία αποτέλεσε ουσιαστικά την απαρχή του τέλους του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Με τη συνθήκη του Neuilly (27 Νοεμβρίου 1919) η Ελλάδα προσάρτησε στα εδάφη της την Δυτική Θράκη και με την συνθήκη των Σεβρών (10 Αυγούστου 1920) την Ανατολική Θράκη, ενώ ανέλαβε κυριαρχικά δικαιώματα στην περιοχή της Σμύρνης, με την προοπτική οριστικής προσάρτησής

²⁸ Βακαλόπουλος, Α. ό. π., σελ. 356.

της στην ελληνική επικράτεια μετά από πέντε χρόνια και σχετικό δημοψήφισμα του εγχώριου πληθυσμού.²⁹ Η ίδια τακτική ακολουθήθηκε και για τα Δωδεκάνησα, όχι όμως και για τη Βόρειο Ήπειρο, η οποία παραχωρήθηκε στην Αλβανία. Παρά τη διχογνωμία που επικράτησε για τις αμφιλεγόμενες επιλογές του Βενιζέλου εντός των τειχών, ως απότοκο του Εθνικού Διχασμού, οι επιτυχίες του σε διπλωματικό επίπεδο ήταν αδιαμφισβήτητες και απέφεραν νέες εδαφικές επεκτάσεις για την Ελλάδα.

4.2 Μικρασιατική Καταστροφή: Αίτια και αποτελέσματα

Όπως είναι γνωστό εξ αρχαιοτάτων χρόνων οι άνθρωποι προσπαθούσαν να επιβληθούν σε άλλες ομάδες ανθρώπων, με σκοπό να αποκομίσουν κάποια βραχυχρόνια ή και μακροχρόνια οφέλη. Οι εμπόλεμες συρράξεις ήταν, και εξακολουθούν να είναι, συχνό φαινόμενο σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της Υφηλίου και αποβλέπουν στην κατάληψη εδαφών και στην υποδούλωση του εγχώριου πληθυσμού τους, δίνοντας πρόσβαση σε πλουτοπαραγωγικές πηγές ή σε στρατηγικής σημασίας εδάφη, τα οποία θα προσπορίσουν ακόμη μεγαλύτερο πλούτο στον επιτιθέμενο.

Όσο όμως η ανθρωπότητα προόδευε και νέες φιλελεύθερες ιδέες έκαναν την εμφάνισή τους, οι λαοί που καλούνταν να πολεμήσουν γίνονταν όλο και πιο απρόθυμοι να προβούν σε βάνανυσες και απάνθρωπες ενέργειες, μόνο και μόνο για να γίνουν οι ισχυροί ισχυρότεροι. Κατά συνέπεια, οι τελευταίοι έπρεπε να δώσουν ένα ανυπέρβλητο κίνητρο σε όσους θα έπαιρναν τα όπλα, προκειμένου να μάχονται με αυτοθυσία για έναν σκοπό, ο οποίος θα ήταν ικανός να υπερβεί και αυτά ακόμη τα αισθήματα της επιβίωσης και της αυτοσυντήρησης. Έτσι οι πόλεμοι άρχισαν να ενισχύονται με ιδεολογικά επιχειρήματα εθνικού, πολιτικού ή θρησκευτικού περιεχομένου, προκειμένου με αυτό τον τρόπο να λάβουν τη νομιμοποίηση των πλατιών μαζών, οι οποίες άλλωστε συμμετείχαν στις πολεμικές επιχειρήσεις.

Από τον κανόνα αυτό δε θα μπορούσε να παρεκκλίνει και η Μικρασιατική Εκστρατεία, δηλαδή το σύνολο των πολεμικών επιχειρήσεων της Ελλάδας εναντίον της Τουρκίας, που έλαβαν χώρα μετά το πέρας του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, και συγκεκριμένα κατά τη χρονική

²⁹ Βακαλόπουλος, Α. ό. π., σελ. 364.

περίοδο 1919-1922, και τερματίστηκαν με την πιο ολέθρια εξέλιξη για τον Ελληνισμό, τη Μικρασιατική Καταστροφή.

Ακολουθώς θα επιχειρηθεί η καταγραφή λεπτομερειών, οι οποίες ενδεχομένως να είναι άγνωστες, καθόσον δεν πραγματοποιήθηκαν στο θέατρο των πολεμικών επιχειρήσεων, αλλά στο παρασκήνιο αυτών. Κι αυτό γιατί η Μικρασιατική Εκστρατεία, άρα και η Καταστροφή, δεν αποτέλεσαν έκβαση του ασίγαστου μίσους και της έχθρας μεταξύ δύο λαών. Οι γενεσιουργές αιτίες αυτού του πολέμου αφορούσαν πολλούς παράγοντες και περιλάμβαναν την εμπλοκή όλων των Δυνάμεων της Entente, οι οποίες τάχθηκαν με το μέρος της Ελλάδας ή της Τουρκίας, ανάλογα με την εξυπηρέτηση των συμφερόντων τους.³⁰

Μετά την υπογραφή της συνθήκης των Σεβρών, η ηττημένη Τουρκία βρέθηκε αποδεκατισμένη σε οικονομικό και στρατιωτικό επίπεδο. Η επί μακρόν συμμετοχή της σε πλήθος πολέμων, με την έκβασή τους να είναι διαρκώς εις βάρος της, συνέβαλε ώστε η Τουρκία να απωλέσει μεγάλο μέρος των εδαφών της πάλαι ποτέ κραταιής Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, να υποστεί ανυπολόγιστη οικονομική καταστροφή και να μη μπορεί να αποκαταστήσει το καταβαρθρωμένο γόητρο των υπηκόων της. Η επίσημη κυβέρνηση υπό τον σουλτάνο περιοριζόταν στην άνευ όρων και αντιρρήσεων αποδοχή και ικανοποίηση των αξιώσεων που πρόβαλαν οι νικητές του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, προσβλέποντας στην διατήρηση των κεκτημένων και στην παραμονή της στην εξουσία. Την ίδια στιγμή ανέλαβε δράση ο απόστρατος στρατηγός Μουσταφά Κεμάλ, ο οποίος, σαφώς απογοητευμένος από την οικτρή κατάσταση που είχε περιέλθει η Τουρκία, τέθηκε επικεφαλής της επανάστασης που είχε ως στόχο να ανατρέψει τον σουλτάνο και να αποκαταστήσει το τρωθέν γόητρο της χώρας του. Προς εκπλήρωση των επιδιώξεών του, προχώρησε σε μια σειρά ενεργειών που έφεραν τόσο βραχυπρόθεσμα, όσο και μακροπρόθεσμα αποτελέσματα.

Από το 1919 οι Τούρκοι εντείνουν τις ενέργειές τους εναντίον των ελληνικών πληθυσμών της Μικράς Ασίας, καθ' υπόδειξη των Γερμανών, με διαρκείς καταπιέσεις, εξορίες, επιστράτευση στα τάγματα καταναγκαστικής εργασίας και εκτοπισμούς. Όπως σημειώθηκε παραπάνω, αυτές οι πρακτικές είχαν ξεκινήσει από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και απέβλεπαν στην εξόντωση των ανωτέρω πληθυσμών.³¹

³⁰ Ψυρούκης, Ν. (2000). *Η Μικρασιατική Καταστροφή*, σελ.54.

³¹ Βακαλόπουλος, Α. ό. π., σελ. 353.

Παράλληλα ο Κεμάλ άρχισε αμέσως εντατικές προσπάθειες ανασυγκρότησης του τουρκικού στρατού, προκειμένου να τον καταστήσει ξανά αξιόμαχο, αναθέτοντας την εκπαίδευση και την οργάνωσή του σε Γερμανούς αξιωματικούς. Την ίδια περίοδο στρατολόγησε και ενθάρρυνε τη δράση Τούρκων κακοποιών, των Τσετών, οι οποίοι λεηλατούσαν τα ελληνικά χωριά της Μικράς Ασίας και της ευρύτερης περιοχής του Πόντου, σπέρνοντας τον τρόμο στους ελληνικούς πληθυσμούς, υπό την ανοχή των τουρκικών αστυνομικών αρχών. Εντούτοις, άξιες λόγου είναι και οι επιτυχίες που σημείωσε σε διπλωματικό επίπεδο, εξασφαλίζοντας τη φιλική στάση της Γαλλίας και της Ιταλίας, οι οποίες είχαν αντικρουόμενα συμφέροντα με την, σύμμαχο τους στην Entente, Αγγλία, που μέχρι τότε υποστήριζε την Ελλάδα.³²

Στο σημείο αυτό επιβάλλεται να αποσαφηνιστούν οι θεμελιώδεις αιτίες που προκάλεσαν τον υπέρμετρο ανταγωνισμό μεταξύ των Μεγάλων Δυνάμεων και στην ουσία πυροδότησαν τη Μικρασιατική Εκστρατεία. Η βασικότερη αιτία ήταν ότι η Ελλάδα και η Τουρκία βρίσκονταν στο «σταυροδρόμι» που οδηγούσε στα τεράστια κοιτάσματα πετρελαίου της Εγγύς Ανατολής. Όποιος είχε τον έλεγχο της ενέργειας που εξασφάλιζαν οι ορυκτοί υδρογονάνθρακες, αυτομάτως εξασφάλιζε την απαιτούμενη κινητήρια δύναμη για τη βιομηχανία του και κατά συνέπεια την αύξηση της οικονομικής του ισχύος έναντι των ανταγωνιστών του. Επιπρόσθετα, ο έλεγχος του κόμβου που ενώνει τρεις ηπείρους (Ευρώπη, Ασία και Αφρική) μετουσιωνόταν σε έλεγχο των διεθνών συγκοινωνιών και του διεθνούς διαμετακομιστικού εμπορίου. Η διώρυγα του Σουέζ αποτελεί το πέρασμα στη δυτική Ασία, τα Στενά του Βοσπόρου αποτελούν την είσοδο προς τη Μαύρη Θάλασσα, ενώ δεκάδες άλλα λιμάνια βρίσκονται στην Ανατολική Μεσόγειο.³³

Γίνεται λοιπόν σαφές ότι τα βαθύτερα κίνητρα της Μικρασιατικής Εκστρατείας ήταν κυρίως οικονομικά. Ασφαλώς η κοινή γνώμη της Ελλάδας, ιδιαίτερα στις προσφάτως απελευθερωθείσες περιοχές που προσαρτήθηκαν στην ελληνική επικράτεια, επηρεάστηκε και υποστήριξε την ιδεολογία του αλυτρωτισμού και της Μεγάλης Ιδέας, γεγονός που κατά πολλούς αποτέλεσε και σημείο πολιτικής εκμετάλλευσης από τον Βενιζέλο. Ωστόσο αν τα ελληνικά συμφέροντα δεν εναρμονίζονταν με αυτά της Αγγλίας, το στρατιωτικό αυτό εγχείρημα δε θα πραγματοποιούνταν ποτέ. Σαφώς η αγγλοελληνική «συνεργασία» δεν έγινε «επί ίσοις όροις», αφού η Ελλάδα αποτελούσε στην ουσία τον «υποτελή συνεργάτη» των Αγγλων. Ο αξιόμαχος ελληνικός στρατός που πρόσφατα έδωσε τα διαπιστευτήριά του στις πολεμικές επιχειρήσεις των αρχών του 20^{ου}

³² Βερέμης, Θ. & Κολιόπουλος, Ι. Σ. ό. π., σελ. 191.

³³ Ψυρούκης, Ν. ό. π., σελ. 60.

αιώνα, αποτελούσε το κατάλληλο μέσο ώστε οι Άγγλοι να μην να επιτύχουν τις ιμπεριαλιστικές επιδιώξεις τους στην περιοχή της Εγγύς Ανατολής, χωρίς όμως να παρεκκλίνουν από το δόγμα της μηδενικής εμπλοκής των στρατευμάτων τους και του μηδενικού ρίσκου απώλειας ζωών Άγγλων πολιτών.³⁴

Έτσι ξεκίνησε η Μικρασιατική Εκστρατεία, έχοντας ως «ανάχωμα» τη συνθήκη των Σεβρών και με βασικό ιδεολογικό αφήγημα την απελευθέρωση των καταπιεσμένων ελληνικών πληθυσμών της Μικράς Ασίας από τους Οθωμανούς δυνάστες. Βεβαίως δε θα μπορούσαν να μην είναι παρόντες και οι προαιώνιοι πόθοι του Γένους για την ανασύσταση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και την πραγματοποίηση του ονείρου της Ελλάδας των δύο ηπείρων και των πέντε θαλασσών.

Παρά ταύτα, ο αρχικός ενθουσιασμός που έφερε η αποβίβαση του ελληνικού στρατού στη Σμύρνη και οι πρώτες νικηφόρες μάχες, δεν έμελλε να έχουν διάρκεια. Δεν ήταν μόνο η αντικατάσταση μιας σειράς ικανών αξιωματικών που γνώριζαν πολύ καλά το μέτωπο της Μικράς Ασίας από φιλοβασιλικούς επιτελείς, μετά την ήττα του Βενιζέλου στις εκλογές, η υπερεκτίμηση των δυνατοτήτων του ελληνικού στρατού που οδήγησε σε στρατηγικά λάθη, ούτε η αποκοπή των οδών τροφοδοσίας του εξαιτίας του μεγάλου βάθους εισχώρησης του στην Ανατολία. Το άδοξο τέλος της Μικρασιατικής Εκστρατείας σήμαναν μια σειρά από εξελίξεις που συνέβησαν ταυτόχρονα και είχαν ως αποτέλεσμα την υποχώρηση του ελληνικού στρατού και τη Μικρασιατική Καταστροφή.

Αρχικά η ήττα του Βενιζέλου στις εκλογές του 1920, που άνοιξε το δρόμο για την επάνοδο του βασιλιά Κωνσταντίνου στο θρόνο της Ελλάδας, κάθε άλλο παρά σύμφωνους βρήκε τους Άγγλους. Οι βασικοί σύμμαχοι της Ελλάδας έβλεπαν το λιγότερο με σκεπτικισμό την επιστροφή του γερμανόφιλου βασιλιά, ο οποίος δεν ενέκρινε την είσοδο της χώρας του στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο με το μέρος της Entente. Αυτή η εξέλιξη δε θα μπορούσε να μη γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης και από τη Γαλλία και την Ιταλία, οι οποίες βρήκαν μια πρώτης τάξεως ευκαιρία να απαλλαγούν από τις δεσμεύσεις στήριξης και αλληλεγγύης που είχαν αναλάβει προς την Ελλάδα, προφασιζόμενες την εχθρική στάση που είχε επιδείξει στο πρόσφατο παρελθόν ο βασιλιάς Κωνσταντίνος εις βάρος τους.³⁵

³⁴ Ψυρούκης, Ν. ό. π., σελ. 108.

³⁵ Βακαλόπουλος, Α. ό. π., σελ. 367.

Έτσι η Ελλάδα όχι μόνο εγκαταλείφθηκε μόνη και αβοήθητη, τη στιγμή που είχε ήδη ξεκινήσει η Μικρασιατική Εκστρατεία και μάλιστα βρισκόταν στην πιο κρίσιμη καμπή της, αλλά η θέση της επιδεινώθηκε έτι περισσότερο όταν οι τέως σύμμαχοί της, Γαλλία και Ιταλία, ήρθαν σε μυστικές συνεννοήσεις με τον Κεμάλ. Οι Ιταλοί, με αντάλλαγμα την εκμετάλλευση των πλουτοπαραγωγικών πηγών της Μικράς Ασίας, απέσυραν τα στρατεύματά τους από την Αττάλεια και παραχώρησαν στους Τούρκους τον έλεγχο της περιοχής. Την ίδια τακτική ακολούθησαν και οι Γάλλοι, υπογράφοντας στην Άγκυρα το σύμφωνο Φραγκλέν Μπουϊγιόν (Οκτώβριος 1921), βάσει του οποίου παραχώρησαν στην κεμαλική κυβέρνηση τα εδάφη που κατείχαν στα σύνορα με τη Συρία και το εκεί ευρισκόμενο πολεμικό υλικό, με τους Τούρκους να υπόσχονται αντίστοιχα δικαιώματα συνεκμετάλλευσης με τους Ιταλούς. Να επισημανθεί ότι τον Μάρτιο του 1921 είχε ήδη υπογραφεί συνθήκη φιλίας μεταξύ της Σοβιετικής Ρωσίας και της Τουρκίας, η οποία προέβλεπε μια σειρά παραχωρήσεων μεταξύ των δύο άλλοτε αντιπάλων και βασικό διακύβευμα την αντίταξη σε όρους που θα ήταν προϊόν εμπόλεμης σύρραξης.³⁶

Όπως ήταν φυσικό, οι ενισχυμένες στρατιωτικές δυνάμεις του Μουσταφά Κεμάλ πέρασαν στην αντεπίθεση και κατόρθωσαν να διασπάσουν τη γραμμή άμυνας του ελληνικού στρατού, προκαλώντας την κατάρρευση του μετώπου και την άτακτη υποχώρησή του. Οι ελληνικοί πληθυσμοί της Μικράς Ασίας μένουν στο έλεος των Τούρκων, οι οποίοι έχοντας την υπεροπλία του νικητή προβαίνουν σε άνευ προηγουμένου φρικαλεότητες, λεηλατώντας, καίγοντας, βιάζοντας και σφάζοντας όποιον αλλόθρησκο βρέθηκε στο διάβα τους. Εκατοντάδες χιλιάδες Έλληνες, Αρμένιοι και Ασσύριοι, στη συντριπτική τους πλειοψηφία άμαχοι, γυναίκες, ηλικιωμένοι και παιδιά, βρήκαν μαρτυρικό θάνατο στα χέρια των Τούρκων.³⁷

Η συνθήκη της Λωζάννης (30 Ιανουαρίου 1923) έγραψε τον τραγικό επίλογο της Μικρασιατικής Καταστροφής, η οποία, κατά πολλούς ιστορικούς, χαρακτηρίστηκε ως η μεγαλύτερη εθνική τραγωδία μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1453. Μεταξύ άλλων, η συνθήκη υποχρέωνε τις δύο άμεσα εμπλεκόμενες χώρες να ανταλλάξουν μέρος του πληθυσμού τους, με αποκλειστικό κριτήριο τη θρησκεία τους.³⁸ Εκατοντάδες χιλιάδες πρόσφυγες αναγκάστηκαν να «ξεριζωθούν» και να εγκαταλείψουν άρον άρον τις πατρογονικές τους εστίες, πηγαίνοντας σε μία νέα πατρίδα που δεν την ήξεραν και κάθε άλλο παρά τους

³⁶ Βερέμης, Θ. & Κολιόπουλος, Ι. Σ. ό. π., σελ. 193-194.

³⁷ Βακαλόπουλος, Α. ό. π., σελ. 369.

³⁸ Βερέμης, Θ. & Κολιόπουλος, Ι. Σ. ό. π., σελ. 196.

αγκάλιασε. Το όραμα της Μεγάλης Ιδέας έγινε στάχτη στις φλόγες της Σμύρνης, της Φώκαιας, της Μαγνησίας και των υπόλοιπων περιοχών, οι οποίες από την αρχαιότητα υπήρξαν σημαντικά κέντρα όπου διέπρεψαν και μεγαλούργησαν οι Έλληνες.

4.3 Η προφορική μαρτυρία: Ένα ζωντανό ιστορικό τεκμήριο

Η προφορική μαρτυρία υπήρξε στο παρελθόν η βασικότερη πηγή άντλησης πληροφοριών και στοιχείων για τους ιστοριογράφους, αλλά και πηγή μετάδοσης εμπειριών και γνώσεων από τους παλιούς στους νεότερους. Εντούτοις, καθώς η επιστήμη της Ιστορίας άρχισε να λαμβάνει περισσότερο ακαδημαϊκό χαρακτήρα, η αποδεικτική ισχύς των προφορικών μαρτυριών αμφισβητήθηκε έντονα, με αποτέλεσμα σταδιακά να εκπέσουν και να απαξιωθούν, ως ιστορικά τεκμήρια, από τους υπέρμαχους των γραπτών πηγών. Παρά ταύτα, τα κορυφαία ιστορικά γεγονότα του τελευταίου αιώνα ώθησαν τους ιστορικούς στην αξιοποίηση των πλεονεκτημάτων που κομίζει η προφορική μαρτυρία, επ' ωφελεία της ιστορικής έρευνας και οδήγησαν στην επαναφορά της στο προσκήνιο.

4.3.1 Η συμβολή της προφορικής μαρτυρίας στην αναζήτηση της ιστορικής αλήθειας

Η σπουδαιότητα της προφορικής μαρτυρίας φαίνεται ξεκάθαρα από το γεγονός ότι κερδίζει σταδιακά έδαφος ως επιλογή των ιστορικών-ερευνητών από τα μέσα του περασμένου αιώνα και εντεύθεν. Αυτό οφείλεται σε κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της που δεν απαντώνται σε άλλες πηγές στις οποίες ανατρέχει η επιστήμη της Ιστορίας.

Αρχικά, όπως γνωρίζουμε από τα στάδια βιολογικής εξέλιξης του ανθρώπου, η ομιλία προηγήθηκε της γραφής και της ανάγνωσης, με τις δύο τελευταίες να μην είναι δεδομένο ότι έχουν κατακτηθεί από όλους τους ανθρώπους, ιδιαίτερα αν αυτοί προέρχονται από κοινωνίες όπου δεν υπάρχει πρόσβαση στην εκπαίδευση. Ακόμα και στις μέρες μας υπάρχουν απομονωμένοι οικισμοί στην Ασία, στην Αφρική και στη Νότια Αμερική, όπου οι κάτοικοι ζουν κάτω από πρωτόγονες συνθήκες και η προφορικότητα είναι η αποκλειστική πηγή μετάδοσης

γνώσεων από τη μία γενιά στην άλλη.³⁹ Για τη μελέτη της ζωής και της ιστορίας αυτών των φυλών, ο ερευνητής δεν είναι εφικτό να βρει γραπτές πηγές. Μόνο μέσω προφορικών μαρτυριών από τους ίδιους σχετικά με τα ήθη, τα έθιμα και τις παραδόσεις τους, θα μπορέσει να εξάγει κάποια συμπεράσματα για την πορεία των φυλών αυτών στο χρόνο.

Επιπλέον, η προφορική μαρτυρία φέρει ένα νέο, ριζοσπαστικό ρεύμα στην επιστήμη της Ιστορίας. Παραδοσιακά οι ιστορικοί μελετούσαν ιστορικές πηγές, αρχεία και άλλα γραπτά τεκμήρια (επιστολές, διπλωματικά έγγραφα, νομοθετήματα, απομνημονεύματα, καταλόγους Υπηρεσιών, άρθρα εφημερίδων), τα οποία αναφέρονται σε ιστορικά γεγονότα όπως εξιστορούνται μέσα από τη ματιά των πολιτικών και στρατιωτικών ελίτ (βασιλέων, πρωθυπουργών, πρεσβευτών, στρατηγών κ.λ.π.). Μέσω της προφορικής μαρτυρίας, ουσιαστικά επιτυγχάνεται ο «εκδημοκρατισμός» της Ιστορίας, αφού δίνεται βήμα στους ανώνυμους πρωταγωνιστές ιστορικών γεγονότων, που ανήκουν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα ή ακόμα και σε περιθωριακές ομάδες (κοινωνικές, εθνικές, θρησκευτικές).⁴⁰ Με άλλα λόγια, γίνεται πράξη η «ιστορία από τα κάτω», δίνοντας ερμηνεία στα ιστορικά γεγονότα από μία άλλη οπτική γωνία, αυτή των απλών ανθρώπων.

Επιπρόσθετα, οι προφορικές μαρτυρίες μπορεί να λειτουργήσουν επικουρικά, προκειμένου να ενισχύσουν ή να αποδομήσουν την αξιοπιστία άλλων ιστορικών τεκμηρίων.⁴¹ Οι αφηγητές αποτελούν ζωντανά ιστορικά πρόσωπα και μέσω των αναμνήσεων και των βιωμάτων τους αποδίδουν μεγαλύτερη βαρύτητα ή αντίθετα μπορεί και να καταρρίψουν τις απόψεις που επικρατούσαν σχετικά με συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα και είχαν ως βάση γραπτές ιστορικές πηγές. Ακόμα και αν οι προφορικές μαρτυρίες διαφορετικών προσώπων εμπεριέχουν αντικρουόμενες απόψεις για το ίδιο ιστορικό ζήτημα, δίνουν τη δυνατότητα στον ερευνητή να συγκεντρώσει όλα τα στοιχεία και, αφού τα αξιολογήσει, να καταλήξει σε ουσιαστικά και γόνιμα συμπεράσματα και να προβεί στις απαραίτητες διορθώσεις ή συμπληρώσεις των γραπτών πηγών.

Σε κάθε περίπτωση, η ζωντανή αφήγηση απαιτεί ανάκληση της μνήμης εκείνη τη στιγμή. Αυτή η διαδικασία, κατά πολλούς ερευνητές, έχει μεγάλα ποσοστά αλήθειας, αφού ο αφηγητής

³⁹ Χατζητάκη – Καψωμένου, Χ. (Επιμ.), (2001). *Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός: Λαογραφία και Ιστορία. Συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος*. σελ. 161.

⁴⁰ Ρεπούση, Μ., & Ανδρεάδου, Χ. (2010). *Προφορικές Ιστορίες. Ένας οδηγός προφορικής ιστορίας για την Εκπαίδευση και την Κοινότητα*. σελ. 9.

⁴¹ Fischer, C., Costache, S., & Μακρυγιάννη, Χ. (2011). *Μια εισαγωγή στην Προφορική Ιστορία. Όταν οι εμπειρίες των εν ζωή ανθρώπων γίνονται ιστορία*. σελ. 7.

δεν διαθέτει το χρονικό περιθώριο να επεξεργαστεί όσα ανακαλεί, αλλά τα μοιράζεται αυθόρμητα με τον ερευνητή. Σε αυτό το σημείο έγκειται και η μεγάλη διαφορά της προφορικής μαρτυρίας σε σχέση με τις παραδοσιακές ακαδημαϊκές μεθόδους. Ο ερευνητής έχει μπροστά του ένα ζωντανό τεκμήριο. Έχει τη δυνατότητα να βγάλει συμπεράσματα αφουγκραζόμενος τον αφηγητή, βλέποντας πέρα από τις λέξεις που εκστομίζει, «εκμεταλλευόμενος» μη λεκτικά στοιχεία, όπως η έκφραση του προσώπου, η «γλώσσα του σώματος», ακόμα και η διακύμανση του τόνου της φωνής του. Αυτά σίγουρα δεν τα συναντά κανείς κατά τη μελέτη ενός «ψυχρού» εγγράφου.

4.3.2 Μαρτυρίες επιζώντων προσφύγων

Μπορεί σήμερα, όσοι επέζησαν από το μένος και τη δολοφονική μανία των Τούρκων κατά τη Μικρασιατική Καταστροφή να μη βρίσκονται πλέον στη ζωή, ωστόσο οι μαρτυρίες τους έχουν συγκεντρωθεί μετά από συστηματική και κοπιαστική εργασία δεκαετιών και αποτελούν αδιάψευστα ιστορικά τεκμήρια. Έναν αιώνα μετά την μελανότερη στιγμή της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, οι αφηγήσεις όσων κατάφεραν, μετά από ασύλληπτες περιπέτειες, να έρθουν στην Ελλάδα εξακολουθούν να παγώνουν το αίμα των αναγνωστών και να σκορπούν ρίγη συγκίνησης για τα αθώα θύματα που βρήκαν μαρτυρικό θάνατο. Παρακάτω θα καταγραφούν δειγματοληπτικά μόνο μερικές από τις χιλιάδες μαρτυρίες, οι οποίες αντλήθηκαν από διάφορες πηγές.

† *Λίγο αριστερά από το δρόμο κι έξω από ένα κέντρο είδα ένα πτώμα ανάσκελα, αποκεφαλισμένο, ντυμένο μόνο μ' ένα πουκάμισο και μαύρο πανταλόνι· το κεφάλι λίγο πιο πέρα από το σώμα, το τσιμπολογούσαν οι κότες που βόσκαν αδέσποτες. Μια άλλη κότα ήταν ανεβασμένη στο στήθος του πτώματος και τσιμπολογούσε τον κομμένο λαιμό. Σε κάτι τραπέζια, που ήταν παρά κάτω ήταν πεταμένα δυο ή τρία πτώματα.*

Σε μια στιγμή δεν πιστεύαμε στα μάτια μας· γυναίκες, πολλές, μια σειρά ατέλειωτη από το μπουλούκι που ερχόταν από το Κορδελιό, σπρώχνοντας η μια την άλλη και σκύφτοντας, τραβούσαν κατά τους ψηλούς βράχους, εκεί στα

Πετρωτά. Όσπου να το καλοκαταλάβεις, πηδούσαν και χάνονταν μέσα στη θάλασσα. Πολλές από αυτές κρατούσαν αγκαλιά και τα μωράκια τους. Πλάι τους πάνω από τα κεφάλια τους, ήταν οι Τσέτες, έτοιμοι να τις ντροπιάσουν και ήθελαν να γλυτώσουν από τα χέρια τους, να πέσουν όσο το δυνατόν πιο γρήγορα γινόταν στο γκρεμό, να χαθούνε.⁴² (Μαρτυρία Αλέξη Αλεξίου από τη Σμύρνη).

† Μόλις πήγε ο κόσμος στη βρύση να πει λίγο νερό, έβαλαν οι Τούρκοι το πολυβόλο και να σκοτώνουν γραμμή. Εγώ βλέποντας αυτό, κατεβαίνω στο ποτάμι και πάω σε μια γούβα που είχε νερό μέσα, αλλά κι ένα ελληνικό πτώμα που από την πολυκαιρία είχε πρηστεί κι είχε σαπίσει. Ωστόσο δεν άντεχα τη δίψα· ήπια και γέμισα ένα καπέλο και το πήγα στον αδελφό μου. Ήπια κι εκείνος, και τα λίπη από το σπασμένο πτώμα κολλούσαν στα χείλη μας!⁴³ (Μαρτυρία Παναγιώτη Μαρσέλου από τη Σμύρνη).

† Η μάνα μου δεν πέθανε την ίδια ώρα σαν τους άλλους. Της είχαν χύσει τα έντερα, την είχαν περιχύσει τα αίματα κι εκείνη με ορμήνευε και μού 'λεγε: «Παιδάκι μου, άμα δεις τα σκούρα να πέσεις στη θάλασσα». Έβγαλε και από την τσέπη της και μού 'δωσε το πορτοφόλι της και μια φωτογραφία περιχυμένη στα αίματα· την έχω ακόμη...⁴⁴ (Μαρτυρία Θεοδώρας Κοντού από τα Κριτζαλιά).

† Ήτο Παρασκευή απόγευμα, έφαγα κι κοιμήθηκα. Κοιμώμενος ήκουσα μια φωνή να λέει: «Φύγε». Σηκώθηκα και ρώτησα: «Ποιος φώναζε, μητέρα, φύγε;». Κανένας παιδί μου, μου είπε η μάνα μου. Σαν συνήλθα λίγο, σκέφτηκα πως αυτός ήτο ο καλός μου άγγελος που με ειδοποιούσε να φύγω. Γυρίζω τότε και λέω στη μητέρα μου: «Αύριο φεύγομε άνευ άλλης ειδοποιήσεως. Μαζί σας δεν θα πάρετε τίποτα πλην τα κοσμήματά σας. Από τον Τσεσμέ όσοι δεν

⁴² Αποστολοπούλου, Φ. Δ. (Επιμ.), (2016). *Η Έξοδος (Τόμος Α')*: Μαρτυρίες από τις επαρχίες των δυτικών παραλίων της Μικρασίας.

⁴³ Αποστολοπούλου, Φ. Δ. (Επιμ.) ό. π.

⁴⁴ Αποστολοπούλου, Φ. Δ. (Επιμ.) ό. π.

*πρόλαβαν να φύγουν, τους έσφαζαν οι Τούρκοι. Αι οιμωγαί από τη σφαγή ηκούοντο στη Χίο.*⁴⁵ (Μαρτυρία Λάμπρου Λαμπρικήδη από τα Βουρλά).

† *Στο δρόμο βρήκαμε ένα παιδάκι πεθαμένο. Πρησμένο και μελανιασμένο ήτανε, σε κακό χάλι. Ρωμιόπουλο ήτανε. Το κλάψαμε και σκάψαμε ένα λάκκο και το θάψαμε... Την άλλη μέρα στο δρόμο μας βρήκαμε κι άλλο παιδάκι πεθαμένο – ήτανε δεν ήτανε δέκα χρονών – και πιο κάτω άλλο και πιο κάτω άλλο. Πόσα απαντήσαμε κι εγώ δεν ξέρω. Το πρώτο το κλάψαμε, το θάψαμε· και το δεύτερο το ίδιο. Ύστερα όμως τα παρατούσαμε έτσι στη μέση του δρόμου, άκλαυτα και άθαφτα. Ούτε ένα κλαδάκι δεν ρίχναμε επάνω τους να τα σκεπάσουμε. Βλακεία κι απομωρία και κτηνωδία πέφτει στον άνθρωπο άμα δυστυχήσει πολύ. Κτηνώδεις πράξεις κάνει χωρίς να το καταλαβαίνει.*⁴⁶ (Μαρτυρία Γιώργου Γρηγορίου από το Μπουγιουκλή).

† *Οι γονείς μου μείνανε στις Φώκιες. Από κει τους πήρανε οι Τούρκοι μαζί μ' άλλους Φωκιανούς, Γκερενκιοϊτες και Σερεκιοϊτες, και τους πήγανε στο εσωτερικό. Την άλλη μέρα διαλέξανε οι Τούρκοι τα καλύτερα κορίτσια κι οργιάσανε. Πήρανε και την ανιψιά μου. «Παππού», φώναζε αυτή, «...σώσε με»! Ο πατέρας μου δάκρυσε, όταν την άκουσε να φωνάζει. Αυτός που άλλοτε ήταν πανίσχυρος δεν μπορούσε να τη βοηθήσει. Απ' όλη την οικογένεια μου εγώ γλύτωσα. Τους γονείς μου, τρία αδέλφια και πέντε ανίψια, όλους τους σφάζανε οι Τούρκοι.*⁴⁷ (Μαρτυρία Αναστάση Χαρανή από το Γκερένκιοϊ).

† *Καθώς τους περνούσαν από τα τούρκικα χωριά, οι Τούρκοι δίναν λεφτά για να αγοράσουν έναν αιχμάλωτο μόνο και μόνο για να τον σκοτώσουν και να εκδικηθούνε. Μεταξύ των πολλών που πήραν με τον τρόπο αυτό, έναν τον πήγε ο αφέντης του στο χωράφι. Εκεί φύτεωνε μια γκορτζιά. Έδεσε ένα σκοινί κι*

⁴⁵ Αποστολοπούλου, Φ. Δ. (Επιμ.) ό. π.

⁴⁶ Αποστολοπούλου, Φ. Δ. (Επιμ.) ό. π.

⁴⁷ Αποστολοπούλου, Φ. Δ. (Επιμ.) ό. π.

ετοιμαζόταν να τον κρεμάσει. Μαζεύτηκαν κι άλλοι χωριανοί για να ευχαριστηθούνε με το θέαμα... Την ώρα που ετοίμαζε τη θελιά, πήγε κι ένας γείτονας και του λέει: «Να σου δώσω είκοσι παγκανότες μου τον δίνεις; Να τον κρεμάσω εγώ στην αυλή μου, να κάνουν κι οι δικοί μου σεϊρι (χάζι); -Στον δίνω». Έτσι τον πήρε ο άλλος για να τον κρεμάσει. Δεν το έκανε όμως· μόνο τον πήγε στο κτήμα του και του λέει: «Είδες τη θελιά; Ήταν για σένα. Ήσουν για τον άλλο κόσμο. Τώρα γλύτωσες. Είδα καλό από τους Χριστιανούς και θα το ανταποδώσω, Θα σε προστατεύσω». Τού 'δωσε ένα τσαπιστηράκι και τού 'πε: «Αν σε ρωτήσει κανείς να πεις ότι σκάβεις». Τελικά τόσο τον αγάπησε που ήθελε να τον κάνει γαμπρό του.⁴⁸ (Μαρτυρία Θεόδωρου Λουκίδη από την Τσομπανησιά).

† Οι καπνοί ανεβαίνανε μέχρι τον ουρανό και ο κόσμος κατέβαινε στην παραλία για να βρει μέσον να φύγει, αλλά με τι να φύγει αφού όσα καϊκια ήταν στο λιμάνι φόρτωναν κόσμο και μικρά παιδιά. Οι βάρκες χωρούσαν 50 άτομα και έμπαιναν 100 για να γλυτώσουν οπότε και οι βάρκες βούλιαζαν επιτόπου. Είχε γεμίσει η προκυμαία πτώματα, παντού υπήρχε μια ολοκληρωμένη καταστροφή. Βλέποντας αυτά ο πατέρας μου τότε, φύγαμε με τη βάρκα που ήμασταν όλοι μέσα. Πήγαμε κι εγκατασταθήκαμε σ' ένα νησί που βρισκόταν ανάμεσα στο Αϊβαλί και τη Μυτιλήνη.⁴⁹ (Μαρτυρία Απόστολου Ρουκουνιώτη από το Αϊβαλί).

† Μας κυνηγούσε η φωτιά και το βόλι του Τούρκου. Αλλοφροσύνη ήτανε, ο άνθρωπος έχανε τα λογικά του. Εκεί που τρέχαμε, άκουσα πυροβολισμό πίσω μου και γυρίζω και βλέπω τη μάνα μου κάτω πεθαμένη. Το κορίτσι μου είδε μπρος στα μάτια του να σκοτώνουν τη γιαγιά του. Στα χέρια του μείνανε τα αίματα. Εγώ έτρεχα με το αγόρι μου. Λογικό δεν είχα πια! Ένας Τούρκος μ' άρπαξε το παιδί απ' τα χέρια και τό 'μπασε σ' ένα σπίτι. Τότες με έπιασε η μεγάλη τρέλα. Φώναζα, έκλαιγα, τραβούσα τα μαλλιά μου. Ποιος να δώσει

⁴⁸ Αποστολοπούλου, Φ. Δ. (Επιμ.) ό. π.

⁴⁹ Αποστολοπούλου, Φ. Δ. (Επιμ.) ό. π.

προσοχή σ' εμένα! Όλοι χαμένοι ήτανε. Βρέθηκε ένας Τούρκος, Αλής, φίλος του αδελφού μου, και με είδε έτσι που ήμουν· μπήκε αμέσως στο σπίτι, μίλησε, φώναζε, και έβγαλε το παιδί και μου το παράδωσε στα χέρια μου.⁵⁰ (Μαρτυρία Εριφύλης Σταματιάδου από το Κιόσκι).

† *Μας βάλανε φωτιά. Αναγκαζόμασταν να βγαίνουμε από τα σπίτια και να μας πυροβολούνε και να μας σκοτώνουνε. Έτσι σκότωσαν τον μπαμπά και τη μάνα.⁵¹ (Μαρτυρία Παντελή Κοπανά).*

† *Ο παππούς μου είχε πάρει μαζί του τις δύο αδελφές της μάνας μου. Οι Τούρκοι τον έδεσαν σε ένα στύλο και μπροστά του τις βιάσανε. Ο παππούς μου τρελάθηκε. Μεγάλες ιστορίες γινότανε. Έδειραν τη γιαγιά μου και της έκοψαν το ένα στήθος. Μεγάλες ζημιές γινήκανε.⁵² (Μαρτυρία Αγγέλας Κουλουμπή).*

† *Τη μέρα της καταστροφής της Σμύρνης, τη μέρα της πυρκαγιάς, οι γονείς μου με τους γονείς τους είχαν κρυφτεί μέσα στο νεκροταφείο και δη στον οικογενειακό τάφο, όπως ήταν χτισμένοι οι τάφοι, για να προφτάσουν να σωθούν από τη μάχαιρα και την πυρκαγιά.⁵³ (Μαρτυρία Θέτιδας Αναγνωστοπούλου-υπεύθυνης Μουσείων Εστίας Ν. Σμύρνης).*

† *Μόνος του ο καθένας έτρεχε. Θυμάμαι ορισμένα περιστατικά. Είχα έναν ξάδερφο, τον οποίο δεν τον ξαναείδα. Ήταν πιο μεγάλος από εμένα. Πήδησε και μπήκε στο απέναντι σπίτι. Κι εκεί τον σκότωσαν φαίνεται. Προχωρώντας προς τα κάτω, ήταν σε κατηφοριά το σπίτι, του μικρότερου αδερφού του πατέρα μου τη γυναίκα, που είχε παντρευτεί πριν λίγο καιρό, είχε δυο χρυσά δόντια και πολεμούσαν να της βγάλουν τα δόντια. Αυτά που σας λέω είναι γεγονότα και όχι παραμύθια. Πιο κάτω ήταν το σχολείο, το Δημοτικό της γειτονιάς και είχε*

⁵⁰ Αποστολοπούλου, Φ. Δ. (Επιμ.) ό. π.

⁵¹ ΑΡΧΕΙΟ ΕΡΤ, Ντοκιμαντέρ: «Από τη Μικρασία Χαίρε».

⁵² ΑΡΧΕΙΟ ΕΡΤ ό. π.

⁵³ ΑΡΧΕΙΟ ΕΡΤ ό. π.

βρύσες απ' έξω και είδα το νονό μου, ο οποίος ήταν άρχοντας, Έλληνας δηλαδή, του είχαν κόψει τα χέρια, αυτά τα θυμάμαι, και τά 'πλενε με νερό.⁵⁴

(Μαρτυρία Γεώργιου Χατζηπέρου).

† [...] Μόλις άκουσα τους Τούρκους να μπαίνουν στο σπίτι μας, μπήκα μέσα στον κουβά του πηγαδιού, έπιασα τα δύο σχοινιά και κατέβηκα μέσα στο πηγάδι. Τα όπλα που είχαμε πετάζει μέσα στο πηγάδι για να μην τα βρουν οι Τούρκοι, είχαν μπλεχτεί και είχαν κάνει ένα στήριγμα. Έμεινα μέσα στο πηγάδι για 48 ώρες. Περίμενα να ακούσω ελληνική φωνή για να φωνάξω «Βοήθεια!». Κάποια στιγμή άκουσα, φώναξα και με βγάλανε. [...] Μας έπαιρναν τα χρυσαφικά. Η διπλανή μου δε μπορούσε να ξεκουμπώσει τα σκουλαρίκια της. Ένας Τούρκος έβγαλε το μαχαίρι, της έκοψε το αυτί και το έριξε μαζί με το σκουλαρίκι μέσα σε ένα μαντίλι με τα υπόλοιπα χρυσαφικά. Εγώ τρόμαξα! Είπα: «Βαγγελίστρα μου, βοήθησέ με να ξεκουμπώσω το σκουλαρίκι μου και δε θα ξαναβάλω ποτέ χρυσό στη ζωή μου». Και δεν ξαναέβαλα! [...] Τα πλοία των Ευρωπαίων που ήταν στο λιμάνι ανοίζανε τις κάβες και μεθύσανε τους ναύτες. Οι ναύτες δεν ήτανε πια σε θέση να πονέσουν αυτούς που ανέβαιναν με τα σχοινιά στα καράβια και τους έκοβαν τα χέρια. [...] Ένα μωράκι έκλαιγε. Οι υπόλοιποι φώναζαν στη μητέρα: «Βάλτο στο βυζί σου για να ησυχάσει». Αυτή είπε: «Το έχω στο βυζί μου, αλλά δεν έχω γάλα». Τότε της είπαν: «Βάλε το χέρι σου στο στόμα του, κλείσε και τη μύτη του». Αυτή απάντησε κλαίγοντας: «Δε μπορώ να το κάνω αυτό. Χθες έχασα τον άντρα μου, τώρα το παιδί μου». Ακούστηκε μια φωνή: «Ένα πανί, ένα πανί». Ακούστηκε ένα κλάμα ξεψυχίσματος και έπνιξαν το παιδάκι.⁵⁵ (Μαρτυρία Φιλώς Χαϊδεμένου από τα Βουρλά).

⁵⁴ ΑΡΧΕΙΟ ΕΡΤ ό. π.

⁵⁵ ET1, Συνέντευξη της Φιλώς Χαϊδεμένου στην εκπομπή «Έχει Γούστο».

4.3.3 Μαρτυρίες ξένων υπηκόων για τις φρικαλεότητες σε βάρος των ελληνικών πληθυσμών του Πόντου και της Μικράς Ασίας⁵⁶

Ενδεχομένως να βρεθούν κάποιοι κακοπροαίρετοι που θα ισχυριστούν ότι οι ανατριχιαστικές μαρτυρίες των επιζώντων της Γενοκτονίας των Ελλήνων του Πόντου και της Μικράς Ασίας, που καταγράφηκαν παραπάνω, στερούνται αξιοπιστίας και αντικειμενικότητας, εφόσον εμπεριέχουν τα στοιχεία του μίσους και της ιδιοτέλειας. Για το λόγο αυτό κρίθηκε επιβεβλημένο να παρατεθούν και οι μαρτυρίες ξένων υπηκόων που βρίσκονταν εκείνη τη χρονική περίοδο στα εδάφη της Τουρκίας και μετέφεραν εγγράφως, μέσω εκθέσεων προς τις κυβερνήσεις των χωρών τους, όλες τις φρικαλεότητες των Τούρκων, τις οποίες διαπίστωσαν με τις ίδιες τους τις αισθήσεις:

➤ *TURKS SLAUGHTER CHRISTIAN GREEKS:*

Not Satisfied With Torture of Armenians, Turks Extend Cruelty to Greeks.

(Δημοσίευμα The New York Times-01/01/1918, σελ.15)

- *Το 1919 οι σφαγές στον Πόντο ήταν τόσο φρικτές, που δεν μπορούσα να το αναφέρω στις εκθέσεις μου. Δε θα με πίστευαν! Το 1921, 11.181 Έλληνες του Εύξεινου Πόντου δολοφονήθηκαν από το στρατό με τις διαταγές του Νουρεντίν Πασά. Ήταν τόσο πολλά και φρικιαστικά τα εγκλήματά του, που ορισμένοι βουλευτές ζήτησαν να δικαστεί και να καταδικαστεί σε θάνατο. Με απόφαση του Κεμάλ, η δίκη δεν έγινε ποτέ. Μια εφημερίδα έγραψε πως ο Νουρεντίν Πασάς πρότεινε να σκοτώσει όσους Έλληνες και Αρμένιους επέζησαν στην Ανατολία. Δεν το δέχθηκε όμως ο Μουσταφά Κεμάλ.* (Εμπουμπεκίρ Χαζίμ Τεπεϊράν, κυβερνήτης της Επαρχίας Σεβάστειας και σημαντικός Τούρκος λογοτέχνης).

- *Από τους 200.000 Έλληνες που ζούσαν στη Σαμψούντα, τη Σινώπη και την Αμάσεια, έμειναν λίγοι μόνο αντάρτες που τριγυρίζουν στα βουνά. Το σύνολο σχεδόν των ηλικιωμένων, τω γυναικών και των παιδιών εξορίστηκαν σε άλλες*

⁵⁶ OPEN BEYOND, Δημοσιογραφική έρευνα στην εκπομπή iNFO-19. (19/5/2020).

περιοχές, σε πολύ άσχημες συνθήκες. Οι Τσέτες του Οσμάν έσπειραν τον πανικό στην πόλη Χάβσα. Έκαψαν, βασάνισαν και σκότωσαν όλους τους Έλληνες και Αρμένιους που βρήκαν μπροστά τους. Γκρέμισαν όλες τις γέφυρες. Μπορούσες παντού να δεις τα σημάδια της καταστροφής. Η διαδρομή από την πόλη Καβάκ προς το πέρασμα Χατζιλάρ θα μείνει για πάντα στη μνήμη μου όσο θα ζω. Σε απόσταση 30 χιλιομέτρων συναντούσαμε μόνο πτώματα. Μόνο εγώ μέτρησα 58. Σε ένα σημείο συναντήσαμε το πτώμα μιας ωραίας κοπέλας. Της είχαν κόψει το κεφάλι και το είχαν τοποθετήσει κοντά στο χέρι της. Σε κάποιο άλλο σημείο υπήρχε το πτώμα ενός άλλου ωραίου κοριτσιού, 7έως 8 ετών με ξανθά μαλλιά και γυμνά πόδια. Φορούσε μόνο ένα παλιό πουκάμισο. Απ' ότι κατάλαβα το κοριτσάκι, καθώς έκλεγε, έχωσε το πρόσωπό του στο χώμα, δολοφονημένο από το κάρφωμα της λόγχης του φαντάρου. (Μιχαήλ Φρούνζε, ανώτατος Σοβιετικός αξιωματικός που επισκέφθηκε τον Πόντο το1919.)

- Εκ των 266 χωρίων της περιοχής, 80 είχαν καεί μέχρι της στιγμής εκείνης. Εις δε τα υπόλοιπα, εγκατεστάθησαν Τούρκοι, αφού ο ελληνικός τους πληθυσμός είχε εκτοπιστεί. Περί τας 500 παρθένοι υπέστησαν τα πάνδεινα υπό του θηριώδους διοικητού Πάφρας Τζεμάλ Μπέη για να αναγκαστούν να εξομώσουν. Όσοι αντέστησαν, διεσκορπίσθησαν κατά αγέλας πανταχού, όπου και όλοι απωλέσθησαν. Όλα τα άρρενα παιδιά τραγικότατα εσφάγησαν. (Ισαβέλα Χάρλεϊ, διευθύντρια ορφανοτροφείου, συνέταξε έκθεση για τα γεγονότα στην πόλη Χαρπούτ, όπου βρέθηκε ως μέλος της αμερικάνικης αντιπροσωπείας).
- Οι Έλληνες εκτοπίζονται αθρόοι εκ των εστιών των. Εκ 30.000 συγκεντρωθέντων εις Σίβας (Σεβάστεια) και αποσταλέντων εκείθεν προς Ανατολάς απέθανον καθ' οδόν αι 5.000. Κατά μήκος των ατελεύτητων οδών, βορά των λύκων, των σκύλων και των γυπαετών, διότι οι μεν ένοπλοι συνοδοί των εκτοπισμένων δεν θάπτουν τους αποθνήσκοντας, οι δε συγγενείς των απαγορεύεται να τους θάψουν, επί ποινή θανάτου. Καθ' οδόν οι επικεφαλής των θλιβερών συνοδειών, Τούρκοι αξιωματικοί και στρατιώται και άτακτοι,

προβαίνουν εις ανηκούστους βιασμούς γυναικών και νεανίδων, τας οποίας εγκαταλείπουν ημιθανείς δια να αποθάνουν επί των οδών. Εις τον εν τη υπηρεσία των βοηθειών Αμερικανός εμέτρησεν καθ' οδόν 1.500 πτώματα. 2.000 απέθανον επί των δημοσίων οδών ανατολικάς του Χαρπούτ. Εις ουδέναν Αμερικανόν επιτρέπη να προχωρήσει ανατολικάς της Διαρβεκίρης και έκαστος δύναται να μαντεύσει τι συμβαίνει εκεί. (Έκθεση του Αμερικανού Ταγματάρχη Γιόουελ στην Αμερικανική Κυβέρνηση το 1921).

- Σας διαβεβαιώ ότι οι παγωνιές και το κρύο του χειμώνα, οι βροχές και η μεγάλη υγρασία, ο ήλιος και η τρομερή ζέστη του καλοκαιριού, οι ασθένειες του εξανθηματικού τύφου και της χολέρας, οι κακουχίες και η ασιτία θα φέρουν το ίδιο αποτέλεσμα που λογαριάζετε εσείς με το δικό σας σχέδιο. Δηλαδή να τους εκκαθαρίσετε με σφαγές. (Ότο Λίμαν φον Ζάντερς, Αρχιστράτηγος του οθωμανικού στρατού).
- Οι αντάρτες και οι Τούρκοι χωρικοί, εξοπλισμένοι μέχρι τα δόντια, όργανα της κυβέρνησης, άρχισαν να λεηλατούν και να καταπιέζουν τους χριστιανούς της Σαμψούντας και ιδίως αυτούς των χωριών. Οι πιο πολλοί από τους χωρικούς σφάχτηκαν άγρια. Οι αντάρτες, και ειδικά αυτοί του Τοπάλ Οσμάν, διέπρατταν κάθε μέρα δολοφονίες δυστυχισμένων χωρικών, για να ικανοποιούν έτσι τα ζωώδη ένστικτά τους. Ωθούμενοι από αυτά τα ένστικτα βίαζαν τις Ελληνίδες γυναίκες και δεσποινίδες. Αφού τελείωσε η εξολόθρευση του άρρενος πληθυσμού της Αμισού, ήρθε η σειρά των γυναικών και των παιδιών. (Ενορκη κατάθεση Τζιάκομο και Τζόρτζιο Καντόνι, Ιταλών υπηκόων εξορισθέντων από την Σαμψούντα-21 Ιουλίου 1921).
- Το πάθος των Νεότουρκων για τον εκτουρκισμό του έθνους απαιτεί λογικά την εξόντωση όλων των χριστιανών Ελλήνων, Ασσύριων και Αρμενίων. Οι Έλληνες ήταν τα πρώτα θύματα αυτής της εθνικιστικής ιδέας. Οι Τούρκοι υιοθέτησαν σχεδόν την ίδια διαδικασία εναντίον των Ελλήνων με αυτή που είχαν ακολουθήσει εναντίον των Αρμενίων. (Χένρι Μοργεντάου, πρεσβευτής των ΗΠΑ στην Κωνσταντινούπολη 1913-1916).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Αισθητική και τεχνική ανάλυση της ταινίας «1922»

5.1 Ανάλυση και σχολιασμός της ταινίας «1922»

Σμύρνη. Οι καμπάνες ενός ιερού ναού ηχούν. Ένα κοντοκουρεμένο νεαρό αγόρι περπατάει βιαστικά στους έρημους δρόμους. Σχεδόν τρέχοντας φτάνει στο πλατύσκαλο ενός αρχοντικού σπιτιού. Γυρίζει πίσω του και, διερευνητικά, στρέφει το ανήσυχο βλέμμα του προς τον έρημο δρόμο, ενώ ταυτόχρονα σπρώχνει με την πλάτη του τη σιδερένια καγκελόπορτα. Μοιάζει σα να θέλει να βεβαιωθεί ότι κανείς δεν τον παρακολουθεί. Το ίδιο επαναλαμβάνεται και όταν φτάνει στην είσοδο της οικίας. Οι κινήσεις του αγοριού αντικατοπτρίζουν το άγχος και την αγωνία των κατοίκων της Σμύρνης, λίγες ημέρες πριν το ολοκαύτωμα της πόλης, καθώς αισθάνονταν τον κλοιό των Τούρκων να σφίγγει απειλητικά. Είναι ο Ηλίας (Βενέζης), ένας εκ των κεντρικών ηρώων της ταινίας.

Το εσωτερικό της οικίας παραπέμπει σε μία μεγαλοαστική οικογένεια των αρχών του εικοστού αιώνα. Η πολυτέλεια κυριαρχεί! Ακριβά έπιπλα, παράθυρα με σχέδια βιτρώ, βαριές κουρτίνες. Το βλέμμα του νεαρού αγοριού έχει αλλάξει. Η αγωνία έχει παραδώσει τη σκυτάλη στην ηρεμία και την ανακούφιση που προσφέρει το οικογενειακό άσυλο. Παίρνει τη θέση του ανάμεσα στα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας, τα οποία έχουν ήδη παραταχθεί για μια αναμνηστική φωτογραφία. Στη μέση καθήμενοι ο πατέρας και η μητέρα και γύρω τους όρθια τα έξι παιδιά τους, δύο αγόρια και τέσσερα κορίτσια. Όλοι φοράνε τα επίσημα ρούχα τους, με τα τέσσερα μικρότερα παιδιά να φορούν στο λαιμό τη χαρακτηριστική κολαρίνα, που παραπέμπει σε στολή ναυτικού, σύμφωνα με τα ενδυματολογικά πρότυπα της εποχής.⁵⁷ Η σκηνή απαθανατίζεται και πάνω στη φωτογραφία κάποιος αναγράφει την ημερομηνία της λήψης. 15 Αυγούστου 1922. Σε αυτό το σημείο, ο δημιουργός της ταινίας, Νίκος Κούνδουρος, εισάγει με εύσχημο τρόπο τον θεατή στη χρονική περίοδο που διαδραματίζονται τα γεγονότα.

⁵⁷ «Ο κινηματογράφος έχει την ικανότητα να μας φέρνει σε επαφή με την πραγματικότητα (αυτή που δημιουργεί ή αυτή που υπάρχει), αλλά και να μας ωθεί προς το υπερβατικό, το υπερρεαλιστικό, επειδή ακριβώς η φιλμική αντίληψη είναι μία μετάλλαξη της πραγματικότητας». Γρόσδος, Σ. (2013). *Λογοτεχνία, εικόνα και κινηματογράφος στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Η συμβολή τους στην ανάπτυξη του πολυτροπικού γραμματισμού*. (Διδακτορική διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. σ. 209.

Η σκηνή αλλάζει. Βρισκόμαστε στο παλκοσένικο ενός θεάτρου της εποχής, όπου ανεβαίνει μία επιθεώρηση. Τα φανταχτερά κοστούμια, η ζωντανή μουσική από την πολυμελή ορχήστρα, ο χορός, το πλήθος των κομπάρσων επί σκηνής, τα χειροκροτήματα και τα γέλια των θεατών προσδίδουν μια αίσθηση πλούτου, ευημερίας και χαράς. Στη σκηνή εμφανίζονται δύο από τις πρωταγωνίστριες της παράστασης. Η μία είναι ντυμένη με τη στολή του ελληνικού στρατού της εποχής και η άλλη με την παραδοσιακή ελληνική φορεσιά του τσολιά. Η μουσική σταματάει. Αρχικά οι δυο τους απαγγέλουν διαδοχικά κάποιους στίχους που αναδεικνύουν και επευφημούν τη δόξα και το μεγαλείο της Ελλάδας ανά τους αιώνες, αξίες για τις οποίες αξίζει κάθε θυσία. Ωστόσο μια πιο προσεκτική ακρόαση αποκαλύπτει και μία διάθεση ειρωνείας και στιγματισμού μερικών κακώς κειμένων, όπως η διαχρονική ανάμειξη των ξένων δυνάμεων στα εσωτερικά της πατρίδας μας. Αμέσως μετά ακολουθεί μία κωμική σκηνή, η οποία μεταφέρει και ένα αλληγορικό μήνυμα. Στο βάθος της σκηνής κάθονται δύο γυναίκες. Η μία φοράει μοντέρνα ευρωπαϊκά ρούχα της εποχής και συμβολίζει το μέλλον και το δυτικό τρόπο ζωής, ενώ η άλλη είναι ενδεδυμένη με τούρκικο φερετζέ και συμβολίζει το παρελθόν και τον ανατολίτικο τρόπο σκέψης. Ο τσολιάς και ο στρατιώτης τις παίρνουν από το χέρι, ενώ συγχρόνως τραγουδούν «μ' αρέσει κι αυτό, μ' αρέσει κι εκείνο», θέλοντας να δείξουν ότι οι Έλληνες είναι ανοιχτοί σε επιρροές εξευρωπαϊσμού, χωρίς όμως να μπορούν να αποτινάξουν εντελώς κάποια θεμελιώδη στοιχεία της κουλτούρας και των παραδόσεών τους, πολλά από τα οποία φέρουν σαφείς επιρροές από την υποδούλωση στον οθωμανικό ζυγό επί σχεδόν τέσσερις αιώνες. Μόλις ολοκληρωθεί αυτή η κωμική σκηνή, ακολουθεί ένας διάλογος μεταξύ των πρωταγωνιστριών για τον ρόλο των Ιταλών και των Γάλλων στην εκπαίδευση και τον εξοπλισμό του κεμαλικού στρατού. Μπορεί το ύφος του διαλόγου να παραπέμπει σε ακόμα μία κωμική σκηνή, ωστόσο αυτά τα λόγια εκφράζουν τους ενδόμυχους φόβους των Ελλήνων για την υπονόμευση της Μικρασιατικής Εκστρατείας από πλευράς των «συμμάχων» μας.

Ανάμεσα στους κομπάρσους διακρίνεται και ο Ηλίας. Φοράει αρχαιοελληνική χλαμύδα και περικεφαλαία, ενώ ο «ρόλος» του είναι να «δαφνοστεφανώνει» την καρατερίστα που στέκεται αμίλητη στην κορυφή της σκηνής, ως Ελλάδα, με αμφίεση που παραπέμπει σε κακέκτυπο της θεάς Αθηνάς. Ξαφνικά από τα παρασκήνια εμφανίζεται ένας ανθυπολοχαγός του ελληνικού στρατού, ο Αλέκος. Προφανώς γνωρίζει τον Ηλία και του κάνει νόημα προκειμένου να πλησιάσει προς το μέρος του. Ο Ηλίας φεύγει διακριτικά από τη σκηνή και, προσεγγίζοντας τον Αλέκο, του μιλάει για κάποια κοπέλα που προφανώς έχει συγκινήσει την εφηβική καρδιά του και βρίσκεται στη δεύτερη σειρά των καθισμάτων του θεάτρου. Όμως το μήνυμα που του μεταφέρει ο Αλέκος θα τον επαναφέρει στην ζοφερή πραγματικότητα και θα ταραξεί τον νεαρό

Ηλία. Με τρεμάμενη φωνή, του αποκαλύπτει ότι ο ελληνικός στρατός υποχωρεί. Το αφήγημα της Μεγάλης Ιδέας έλαβε άδοξο τέλος, μαζί με τις ζωές των χιλιάδων Ελλήνων στα χώματα της Σμύρνης και των υπόλοιπων μικρασιατικών πόλεων. Ο χρόνος για το «Παρίσι της Ανατολής» έχει αρχίσει να μετράει αντίστροφα και η ζωή δε θα είναι ποτέ ξανά η ίδια.

Η νύχτα έχει πέσει για τα καλά. Τρεις Τούρκοι ξεγλιστρούν βιαστικά μέσα στους μισοσκότεινους δρόμους της Σμύρνης. Τους ξεχωρίζει κανείς από τις ενδυμασίες τους. Βράκες, γιλέκα, φέσι. Στέκονται και παραμονεύουν στη μεριά μιας σκάλας τον Ηλία και τον Αλέκο, οι οποίοι έφυγαν από το θέατρο και με γοργό βηματισμό κατευθύνονται στο σπίτι του πρώτου. Οι Τούρκοι υποκλίνονται, όμως στα βλέμματά τους υποβόσκει ένα συναίσθημα ρεβανσισμού, προφανώς γνωρίζοντας τις φήμες που έχουν αρχίσει να εξαπλώνονται και θέλουν τον ελληνικό στρατό να υποχωρεί. Στο σημείο καταφθάνει και μία άμαξα από την οποία αποβιβάζεται ένα καλοντυμένο αντρόγυνο. Είναι ένας εύπορος έμπορος με τη σύζυγό του, τη Λουκία, τη δεύτερη από τους κεντρικούς ήρωες της ταινίας. Συναντιούνται με τον Ηλία και τον Αλέκο. Ο έμπορος ανασηκώνει ελαφρώς το καπέλο που φοράει, χαιρετώντας τους νεαρούς άνδρες, ενώ ο Αλέκος, με ένα χειροφίλημα δηλώνει το σεβασμό του προς την κυρία, όπως επέβαλαν τα ευρωπαϊκά ήθη της εποχής. Την ηρεμία της ατμόσφαιρας θα διαταράξει ένα στρατιωτικό παράγγελμα που ακούστηκε από την άκρη του δρόμου, καθώς μία διμοιρία του ελληνικού στρατού συνοδεύει Τούρκους αιχμάλωτους πολέμου. Η εικόνα αυτή προκαλεί την ταραχή της Λουκίας, η οποία τρέχει πανικόβλητη προς το σπίτι της. Πίσω της τρέχει και ο σύζυγός της, ο οποίος ξεκλειδώνει ταχύτατα την εξώπορτα. Στο βάθος του πλάνου διακρίνονται οι τρεις Τούρκοι που τους παρατηρούν από απόσταση. Η σκηνή δε διανθίζεται από κάποιο διάλογο μεταξύ των χαρακτήρων. Άλλωστε η ίδια τακτική ακολουθείται από το δημιουργό της σε όλη την έκταση της ταινίας, δίνοντας βαρύτητα στα υπόλοιπα εκφραστικά μέσα των ηθοποιών, αποβλέποντας στον ωμό ρεαλισμό που προκύπτει αβίαστα μέσα από τα πάσχοντα σώματα, τα οποία αποτελούν το «εργαλείο» της φιλμικής γλώσσας του Κούνδουρου.⁵⁸

Το ζευγάρι κατευθύνεται αμέσως στην κρεβατοκάμαρα της πολυτελούς κατοικίας. Εκεί η Λουκία θα εκφράσει στον σύζυγό της τους προβληματισμούς της σχετικά με το κακό που μοιάζει να πλησιάζει και θα του δηλώσει με σαφήνεια την πρόθεσή της να φύγουν την επόμενη κιόλας μέρα από τη Σμύρνη. Η έντασή της είναι έκδηλη. Κάθεται μπροστά από τον καθρέφτη της και από την αμηχανία της δοκιμάζει τα καπέλα της, το ένα πίσω από το άλλο. Ο έμπορος

⁵⁸ Σολδάτος, Γ. ό. π. σ. 9.

φαίνεται να μη συµμερίζεται τις ανησυχίες της. Προσπαθεί να την καθησυχάσει, αναφερόµενος στις δυνάμεις του ελληνικού στρατού που βρίσκονται στην πόλη, αλλά και στα πλοία των ξένων δυνάµεων, τα οποία, σύµφωνα µε την άποψή του, εγγυώνται την τάξη και την ασφάλεια των κατοίκων. Βέβαια, µία πιο προσεκτική «ανάγνωση» της στάσης του εµπόρου, καταδεικνύει έναν άνθρωπο που αντιλαµβάνεται τον κίνδυνο που πλησιάζει, όµως παλεύει να πείσει τη σύζυγό του, αλλά και τον ίδιο τον εαυτό του, ότι όλα θα πάνε καλά, σε µία ύστατη προσπάθεια να μην εγκαταλείψει την περιουσία του και τους κόπους µιας ζωής και να φύγει στο άγνωστο, κάνοντας µία νέα αρχή από το μηδέν.

Την ίδια στιγμή, στο σπίτι του Ηλία επικρατεί κλίµα έντονης αναστάτωσης, αφού τα νέα για την υποχώρηση του ελληνικού στρατού επιβεβαιώνουν τους φόβους του πατέρα του. Η µητέρα του Ηλία, παρά το γεγονός ότι δείχνει να αντιλαµβάνεται τον επαπειλούµενο κίνδυνο, προσπαθεί να ηρεμήσει τον ανήσυχο σύζυγό της και κερνάει ένα γλυκό τον Αλέκο, αποχαιρετώντας τον µε την ευχή για καλό ταξίδι. Αυτή η κίνηση της µητέρας µοιάζει να φέρνει το επιδιωκόµενο αποτέλεσµα, αφού ο ηλικιωµένος πατέρας ανακαλεί και εκφράζει την επιθυµία να παραµείνει στα πάτρια εδάφη και την πεποίθηση ότι οι Τούρκοι δε θα πειράζουν τον πολυάριθµο ελληνικό πληθυσµό της Μικράς Ασίας, ο οποίος µετρά εκατοντάδες χρόνια συνεχούς παρουσίας στην περιοχή.

Την επόµενη ηµέρα η Λουκία και ο σύζυγός της πηγαίνουν να βγάλουν εισιτήρια για να φύγουν από τη Σµύρνη µε ένα ιταλικό πλοίο. Έξω από το πρακτορείο επικρατεί το αδιαχώρητο. Εκατοντάδες άνθρωποι έχουν αντιληφθεί ότι οι Τούρκοι βρίσκονται µερικά χιλιόµετρα έξω από την πόλη και προσπαθούν μάταια να εξασφαλίσουν το πολυπόθητο εισιτήριο προς τη σωτηρία. Ένας υπάλληλος του πρακτορείου προσπαθεί να συγκρατήσει το πλήθος των απελπισµένων Ελλήνων, αλλά η κατάσταση βρίσκεται ήδη εκτός ελέγχου. Μέσα στο πλήθος αναγνωρίζει τη Λουκία, την τραβάει στο εσωτερικό του πρακτορείου και της ζητάει να βρουν πλαστά πιστοποιητικά το ταχύτερο δυνατόν, ώστε να µπορέσουν να επιβιβασθούν στο ιταλικό πλοίο που αναχωρεί σε µερικές ώρες. Η κάµερα εστιάζει στο ηµερολόγιο που βρίσκεται στον τοίχο του πρακτορείου. Τετάρτη 24 Αυγούστου 1922. Το ζεύγος φεύγει προς αναζήτηση των πιστοποιητικών. Στο δρόµο η Λουκία λογομαχεί µε τον σύζυγό της, θεωρώντας τον υπεύθυνο για την κωλυσιεργία που είχε σαν αποτέλεσµα τον εγκλωβισµό τους στη Σµύρνη, η οποία σταδιακά ερηµώνει.

Ξαφνικά µπροστά τους εμφανίζεται µία διµοιρία Ελλήνων στρατιωτών. Όλοι τους έχουν ζωγραφισµένη την εξάντληση και την απογοήτευση στα πρόσωπά τους. Είναι ταλαιπωρηµένοι,

οι στολές τους είναι κομματιασμένες και αρκετοί από αυτούς είναι τραυματισμένοι από τις μάχες. Ένας από αυτούς δεν αντέχει. Ξεσπάει πάνω στο τουφέκι του, τον πιο πιστό του σύντροφο μέχρι εκείνη τη στιγμή. Το χτυπάει με λύσσα στο έδαφος. Το κάνει κομμάτια. Μια πράξη που δηλώνει την απογοήτευση του και την απέχθειά του προς το κράτος που τους άφησε εκτεθειμένους στα χέρια του εχθρού. Αυτή η ενέργεια του στρατιώτη προκαλεί τρόμο στη Λουκία, που το βάζει στα πόδια, ενώ ο σύζυγός της μάταια προσπαθεί να τη συγκρατήσει. Στη συνέχεια ο στρατιώτης ασπάζεται έναν προς έναν τους συμπολεμιστές του, τους αποδίδει τον ύστατο στρατιωτικό χαιρετισμό, πετάει κάτω το δίκολο με το εθνόσημο, σκίζει τα διακριτικά του Λοχία που ήταν ραμμένα στη στολή του και αλαφιασμένος τρέχει προς άγνωστη κατεύθυνση. Ο έμπορος μένει αποσβολωμένος στην άκρη του δρόμου και με απολογητικό ύφος απευθύνεται στον στρατιώτη, αποκρινόμενος ότι δε φταίει αυτός για την κατάσταση που διαμορφώθηκε. Έχει πλέον αντιληφθεί από πρώτο χέρι ότι τα πράγματα έχουν αγριέψει και το μέλλον τους διαγράφεται ζοφερό.

Λίγο αργότερα, σε ένα άλλο σπίτι μιας εύπορης οικογένειας της Σμύρνης, μία Τουρκάλα υπηρέτρια λέει τον καφέ στην Αντιγόνη, μία νεαρή Ελληνίδα δασκάλα γαλλικών, που αποτελεί τον τρίτο κεντρικό χαρακτήρα της ταινίας. Η εμμονή της υπηρέτριας να μιλάει τουρκικά, παρά το γεγονός ότι γνωρίζει ελληνικά, εξοργίζει την Αντιγόνη, η οποία της επιτίθεται και τη χαστουκίζει. Τις δύο γυναίκες θα χωρίσει η μητέρα της Αντιγόνης που εκείνη τη στιγμή μπαίνει στο σπίτι. Είναι προφανές ότι η συναισθηματική κατάσταση της Αντιγόνης είναι ιδιαίτερα επιβαρυνμένη. Καθώς η υπηρέτρια αποχωρεί από το δωμάτιο, εισέρχεται ο Ηλίας, κρατώντας στα χέρια του βιβλία. Έχει ακούσει τις φωνές και αισθάνεται αμήχανα. Η μητέρα της Αντιγόνης απολογείται για το περιστατικό. Η ευαίσθητη Αντιγόνη έχει υποστεί νευρικό κλονισμό εξαιτίας του θανάτου των δύο αδελφών της, οι οποίοι έπεσαν μαχόμενοι κατά τη διάρκεια της υποχώρησης του ελληνικού στρατού, μετά την κατάρρευση του μετώπου. Η χαροκαμένη μητέρα δεν αντέχει. Ξεσπά σε λυγμούς και αποχωρεί από το δωμάτιο. Η Αντιγόνη επιστρατεύει όσα αποθέματα ψυχραιμίας της έχουν απομείνει και ξεκινάει το μάθημα των γαλλικών. Δεν έχουν διαβάσει παρά μόνο μερικές αράδες, όταν στο δωμάτιο εισέρχεται ο Κοσμάς, ένας Έλληνας αξιωματικός του στρατού μαζί με τον Αλέκο. Η κάμερα εστιάζει στο ημερολόγιο που βρίσκεται στον τοίχο του δωματίου, ώστε να μας τοποθετήσει χρονικά στην εξέλιξη των γεγονότων. Πέμπτη 25 Αυγούστου 1922. Η Αντιγόνη έχει μάθει ότι ο ελληνικός στρατός φεύγει και καταρρέει. Ορμάει πάνω στον Κοσμά και προσπαθεί να του βγάλει τη στολή, σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να τον κρατήσει κοντά της. Αυτός ικανοποιεί την επιθυμία της και βγάζει τη στολή του, ενώ τη σκηνή παρακολουθούν εμβρόντητοι ο Ηλίας και ο Αλέκος. Λίγο

αργότερα θα του δώσει να φορέσει ρούχα του νεκρού αδελφού της, του Πέτρου, ο οποίος είχε τον ίδιο σωματότυπο με τον Κοσμά. Το μάθημα διακόπτεται απότομα, όταν η Αντιγόνη ξεσπάει σε κλάματα εξαιτίας της συναισθηματικής φόρτισης. Λέει στον Ηλία να επιστρέψει την επόμενη εβδομάδα για μάθημα στην προκαθορισμένη ώρα. Αμφότεροι όμως βαθιά μέσα τους γνωρίζουν ότι εκείνο το μάθημα έμελλε να είναι το τελευταίο τους.

Παρασκευή 26 Αυγούστου 1922. Υπό τον ήχο της φωνής του μουεζίνη, η δράση μεταφέρεται στο κτίριο του Γενικού Επιτελείου του ελληνικού στρατού όπου επικρατεί αναβρασμός. Φαντάροι φορτώνουν βιαστικά στα κάρα τα κασόνια που περιέχουν πολύτιμο υλικό, ενώ άλλοι καίνε σημαντικά έγγραφα που δεν πρέπει να πέσουν στα χέρια του εχθρού. Η κάμερα εστιάζει στο απλανές, πλημμυρισμένο από απόγνωση, βλέμμα του Αλέκου. Ανεβαίνει τρέχοντας τα σκαλοπάτια και μπαίνει σε ένα δωμάτιο του πρώτου ορόφου, στο οποίο έχουν μείνει μόνο ένα γραφείο με τέσσερις καρέκλες. Τον ακολουθεί ένας Επιλοχίας. Η στιγμή δεν προσφέρεται για κουβέντες. Η ήττα και η επερχόμενη καταστροφή έχει απογοητεύσει τους πάντες και έχει τσακίσει το ηθικό τους. Ο Επιλοχίας φεύγει και ο Αλέκος βγάζει από τη θήκη το περίστροφό και το στρέφει προς το μέτωπό του. Στο μεταξύ ο Επιλοχίας, κυριευμένος από την απελπισία ξεσπάει σε όποιο υλικό βρίσκεται μπροστά του. Ξηλώνει τα καλώδια, σπάει τα τηλέφωνα, σκίζει έγγραφα, διαλύει τις καρέκλες. Ο κρότος από το περίστροφο τον παγώνει. Προφανώς ο Αλέκος προέβη στο απονενομημένο διάβημα. Όλα τέλειωσαν και ο Επιλοχίας σπάει το κάδρο με τη φωτογραφία του βασιλιά Κωνσταντίνου Α', ενός εκ των υπευθύνων της Μικρασιατικής Καταστροφής.

Σε ένα ζαχαροπλαστείο της Σμύρνης, ο Ηλίας οδηγεί δύο τυφλούς Έλληνες στρατιώτες στο μπαρ για να πούν λίγο νερό. Ο Ιταλός μπάρμαν εκφράζει τον οίκτο του προς τους Έλληνες για τα δεινά που θα ακολουθήσουν, δείχνοντας ανακουφισμένος, μιας και θεωρεί ότι η εθνικότητά του θα τον θέσει στο απυρόβλητο. Ο διάλογος διακόπτεται ξαφνικά από έναν Έλληνα, ο οποίος ενημερώνει πως οι Τούρκοι μπήκαν στην πόλη. Αυτή η εξέλιξη πανικοβάλλει τον Ηλία, ο οποίος τρέχει στο πατρικό του σπίτι για να ενημερώσει την οικογένειά του. Την ίδια στιγμή ένας Τούρκος αξιωματικός, με την υπεροψία του νικητή, μπαίνει έφιππος μέσα στο ζαχαροπλαστείο και ζητάει επιτακτικά έναν καφέ. Οι θαμώνες του ζαχαροπλαστείου παρακολουθούν εμβρόντητοι τη σκηνή. Όλοι έχουν παγώσει και στέκονται όρθιοι, με την αγωνία ζωγραφισμένη στα πρόσωπά τους. Ακόμα και κάποιοι ένστολοι στρατιωτικοί ξένων δυνάμεων που βρίσκονται μπροστά στο συμβάν δεν τολμούν να κουνηθούν. Ο Ιταλός μπάρμαν υποκλίνεται, δηλώνοντας

την υποταγή του, και φροντίζει να ικανοποιήσει αμέσως την επιθυμία του κατακτητή, μιλώντας του στην τουρκική γλώσσα.

Η Λουκία με τον σύζυγό της επιστρέφουν στο πρακτορείο. Προς μεγάλη τους έκπληξη διαπιστώνουν ότι ο κόσμος που το «πολιορκούσε» έχει εξαφανιστεί και το πρακτορείο είναι κλειστό. Σε μία ύστατη πράξη απελπισίας, χτυπάνε με δύναμη τα τζάμια, με την ελπίδα ότι κάποιος βρίσκεται μέσα και θα τους ακούσει. Κοντεύουν να τα σπάσουν. Μάταια. Κανείς δε βρίσκεται εκεί. Το κοντινό πλάνο στα πρόσωπα των δύο πρωταγωνιστών, αποκαλύπτει σε όλο το εύρος της την απόγνωση που τους διακατέχει σχετικά με το μέλλον τους. Τρέχουν σαστισμένοι. Προσπαθούν να κρυφτούν από μια ομάδα Τούρκων που οργανώνονται σε έναν διπλανό δρόμο. Δυστυχώς έχουν αποκλειστεί και οι Τούρκοι είναι παντού. Σε ένα σοκάκι συναντούν τους τρεις Τούρκους που το προηγούμενο βράδυ υποκλίθηκαν μπροστά τους. Αυτή τη φορά οι εκφράσεις των προσώπων τους έχουν αλλάξει. Η έλευση του τουρκικού στρατού τους δίνει τη σιγουριά ότι κανείς δε μπορεί να τους σταματήσει. Το ανδρόγυνο βρίσκεται τώρα στο έλεος τους. Αφού χτυπήσουν τον έμπορο και του πάρουν το πορτοφόλι, σειρά έχει η Λουκία. Της αρπάζουν με τη βία όλα τα κοσμήματα που φοράει και στη συνέχεια ο ένας από αυτούς την σέρνει στη γωνία του δρόμου, ενώ οι άλλοι δύο ακινητοποιούν τον έμπορο, τυλίγοντας τον σε ένα τσουβάλι, και τον καθιστούν ανήμπορο να αντιδράσει όταν ακούει τη Λουκία να σπαράζει κατά τη στιγμή του βιασμού της.

Σε μία άλλη γειτονιά, ο νεαρός φαντάρος προσπαθεί, χωρίς επιτυχία, να βρει καταφύγιο χτυπώντας τις πόρτες σπιτιών. Ένα σφύριγμα από τη μισάνοιχτη πόρτα μιας υπόγειας ταβέρνας, θα δώσει πρόσκαιρα τέλος στην αγωνία του. Μπαίνοντας μέσα θα συναντήσει πολλούς συντοπίτες του, οι οποίοι κρύβονται, περιμένοντας βασανιστικά να συναντήσουν τη μοίρα τους. Όλοι είναι τρομοκρατημένοι. Επικρατεί απόλυτη σιωπή. Ο ταβερνιάρης προσφέρει ένα ποτήρι κρασί στον φαντάρο. Εκείνος δε μπορεί να σταθεί ανάμεσα στον κόσμο. Τα βλέμματά που τον κοιτούν με αγωνία είναι πιο κοφτερά και από μαχαίρα, που ματώνουν την καρδιά του. Αφού χαιρετήσει μερικούς γνωστούς του, βγαίνει ξανά στο δρόμο. Προφανώς αναλαμβάνει όλη την ευθύνη του στρατού που δε μπόρεσε να προστατέψει όλους αυτούς τους ανυπεράσπιστους ανθρώπους και αυτό τον βαραίνει αφόρητα. Μοιάζει απελπισμένος και δεν ξέρει που να πάει. Οι κραυγές κάποιων τουρκόπουλων ενεργοποιούν το ένστικτο της επιβίωσης και κρύβεται σε μία γωνία.

Μια παρέα μικρών παιδιών, χτυπώντας με δύναμη τους τενεκέδες που κρατούν, προκαλούν έναν Αρμένιο καταστηματούχο να βγει έξω από το σπίτι του. Σύντομα εμφανίζεται και μία

ομάδα ενήλικων Τούρκων με άγριες διαθέσεις. Φωνάζει επιτακτικά στον Αρμένιο να ανοίξει το μαγαζί του, απειλώντας να το κάψουν στην περίπτωση που δε συμμορφωθεί. Ήρθε η ώρα της εκδίκησης των φτωχών Τούρκων, που πιστεύουν ότι ο εύπορος Αρμένιος πλούτισε εις βάρος τους και πρέπει να πληρώσει. Τελικά ο όχλος θα καταφέρει να σπάσει την πόρτα της οικίας και θα σύρει τον έντρομο καταστηματάρχη στην είσοδο του μαγαζιού του, όπου θα βρει φρικτό θάνατο. Ακολουθούν σκηνές λεηλασίας της περιουσίας του άτυχου Αρμένιου.⁵⁹

Σε κάποια άλλη αρμένικη συνοικία, έφιπποι Τσέτες καταφθάνουν. Ο αρχηγός τους διαβάζει από ένα χαρτί τα ονοματεπώνυμα Αρμενίων και τους διατάζει να βγουν από τα σπίτια τους και να κατέβουν στο δρόμο. Η εμβόλιμη χρήση της τουρκικής γλώσσας είναι μια έξυπνη τεχνική λεπτομέρεια από πλευράς του δημιουργού, η οποία προσδίδει επιπλέον ρεαλισμό στην εξιστόρηση των γεγονότων.⁶⁰ Ένας ένας ξεπροβάλουν από τις σφαλισμένες πόρτες, μαζί με τις γυναίκες και τα παιδιά τους. Ακολουθεί ομοβροντία πυρών από τους Τσέτες. Δεκάδες άμαχοι δολοφονούνται εν ψυχρώ. Άνδρες, γυναίκες και μικρά παιδιά κείτονται νεκροί. Οι περισσότεροι φορούν κατάλευκα ρούχα, κάτι που αποτελεί σκηνοθετική άποψη, για να δοθεί έμφαση στην αθωότητα των Ελλήνων και των Αρμενίων αμάχων που σφαγιάστηκαν ανηλεώς από τους Τούρκους. Τα κοντινά πλάνα στα πρόσωπα των Τούρκων αποτυπώνουν όλη τη σκληρότητα και τη βαρβαρότητα του κατακτητή. Μαυριδεροί, βρόμικοι, αζύριστοι και ιδρωμένοι. Ακολουθούν καταστροφές και λεηλασίες των περιουσιών των Αρμενίων. Η γενοκτονία έχει μόλις αρχίσει.

Στο πατρικό σπίτι του Ηλία επικρατεί αναστάτωση. Ο πατέρας του δίνει σε έντονο ύφος οδηγίες στη γυναίκα του για να μαζέψει μερικά πράγματα και να είναι έτοιμη να αναχωρήσει από τη Σμύρνη με τα παιδιά τους, μόλις λάβουν το μήνυμα της εκκένωσης. Ο ίδιος έχει αποφασίσει πως θα μείνει πίσω, μαζί με τον Ηλία. Προσπαθεί να καθησυχάσει με επιχειρήματα τη μητέρα, περισσότερο όμως μοιάζει να προσπαθεί να πείσει τον ίδιο του τον εαυτό ότι οι ωμότητες των Τούρκων θα περιοριστούν μόνο στους Αρμένιους και δεν θα επεκταθούν στους Έλληνες, με τους οποίους συμβιώνουν αρμονικά για αιώνες. Εκείνη παραμένει σιωπηλή, όμως η έκφραση του προσώπου της «κραυγάζει» αγωνία και απόγνωση. Δεν φαίνεται να πιστεύει λέξη από όσα ακούει, αλλά δεν έχει επιλογές. Η απόφαση του πατριάρχη της οικογένειας είναι

⁵⁹ «Οι θύτες, ακόμα και όταν λεηλατούν για να ζήσουν, είναι πάντα καταδικαστέοι: βάρβαροι και αποτρόπαιοι, όποιας εθνικότητας». Σολδάτος, Γ. ό. π. σ. 204.

⁶⁰ Ο δημιουργός «επιδιώκει να επιτύχει τη μέγιστη δυνατή ακρίβεια της ιστορικής ανασύστασης των γεγονότων [...] προσδίδοντας στους διαλόγους την παλαιά ατμόσφαιρά τους». Ferro, M. ό. π., σ. σ. 198-199.

νόμος και δεν επιδέχεται αμφισβήτησης.⁶¹ Στο βάθος του σκηνικού, ο Ηλίας δηλώνει στους γονείς του ότι πρόκειται να παραδοθεί, με την πεποίθηση ότι οι Τούρκοι δεν θα τον πειράζουν.

Επιστροφή στον νεαρό φαντάρο, ο οποίος με αγωνία δοκιμάζει να ανοίξει κάποια από τις μανταλωμένες πόρτες της γειτονιάς, σε μία ύστατη προσπάθεια να γλιτώσει από το λιντσάρισμα. Μετά από μερικές ανεπιτυχείς απόπειρες, θα βρει μία μισάνοιχτη πόρτα και θα μπει μέσα. Ανεβαίνει γρήγορα τα σκαλοπάτια και φωνάζει το όνομα της Μαρίας, ένδειξη ότι οι ιδιοκτήτες του σπιτιού δεν του είναι άγνωστοι. Μετά από ολιγόλεπτη αναζήτηση κάποιου γείτονά του, οδηγείτε σε ένα δωμάτιο, όπου τον περιμένει ένα αποτρόπαιο θέαμα· δύο ενήλικοι άνδρες κείτονται νεκροί πάνω σε ένα τραπέζι. Τα πράγματα όμως σύντομα θα χειροτερέψουν. Σε ένα άλλο δωμάτιο θα βρει νεκρή πάνω σε ένα κρεβάτι τη Μαρία. Είναι ολόγυμνη, με το στόμα και τα μάτια ορθάνοιχτα. Προφανώς, πριν δολοφονηθεί, η άτυχη κοπέλα έπεσε θύμα βιασμού. Άλλη μια χαρακτηριστική σκηνή, όπου ο δημιουργός αφήνει το βασανισμένο γυμνό κορμί να εκφράσει τη βαναυσότητα και την ωμότητα της Μικρασιατικής Καταστροφής. Αυτή η φρικιαστική εικόνα κλονίζει τον νεαρό φαντάρο, ο οποίος σφαλίζει τα μάτια του, σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να «αποδράσει» από την σκληρή πραγματικότητα.

Η σκηνή αλλάζει. Υπό τους ήχους παραδοσιακών οργάνων, μεταφερόμαστε σε ένα υπόγειο καπηλειό, όπου πάνοπλοι Τούρκοι παρακολουθούν μια ευτραφή χανούμισσα να χορεύει. Τη συνοδεύει ένας ένστολος υπαξιωματικός του τουρκικού στρατού, ο οποίος, εκστασιασμένος από τη δυνατή μουσική⁶², δείχνει να απολαμβάνει τη νίκη των Τούρκων έναντι των άπιστων. Από το βάθος εμφανίζεται ο Ηλίας. Τρομοκρατημένος περπατάει ανάμεσα από τους ένοπλους και απευθυνόμενος στον υπαξιωματικό, δηλώνει ότι είναι Έλληνας και παραδίνεται. Συλλαμβάνεται και μαζί με άλλους συμπατριώτες του οδηγείται σε κάποιο σημείο συγκέντρωσης και κράτησης αιχμαλώτων. Φαίνεται να είναι ψύχραιμος, κάτι που δε θα κρατήσει για πολύ, αφού θα γίνει μάρτυρας του τουφεκισμού ενός Έλληνα, ο οποίος μεταμφιέστηκε σε γυναίκα, στην απέλπιδα προσπάθειά του να γλιτώσει. Καθώς περιμένει σε μία αποθήκη, ακούγεται η φωνή της μητέρας του που τον αναζητά. Έχει μάθει πού κρατούν τους Έλληνες και πηγαίνει να συναντήσει το παιδί της. Αφού δωροδοκήσει τους φρουρούς, καταφέρνει να δει το παιδί της και να βεβαιωθεί

⁶¹ Ο M. Ferro υπογραμμίζει ότι «χάρη στη λαϊκή μνήμη και την προφορική παράδοση ο κινηματογραφιστής μπορεί ως ιστορικός να αποδώσει στην κοινωνία μια ιστορία από την οποία την έχει αποστερήσει η θεσμοποιημένη ιστορική παραγωγή». Ferro, M. ό. π., σ. 35.

⁶² Η δυνατή μουσική παραπέμπει σε εκδηλώσεις υψηλής ενέργειας, και έτσι ενεργοποιεί συναισθήματα υψηλής ενέργειας, όπως ο ενθουσιασμός και η αγωνία». Sloboda, J. A., & Juslin, P. N. (2001). Psychological perspectives on music and emotion. *Music and emotion: Theory and research*, 71-104.

ότι είναι ζωντανό. Επιχειρεί να του τονώσει το ηθικό, διαβεβαιώνοντας τον ότι καταβάλλουν κάθε δυνατή προσπάθεια για να εκδώσουν πλαστά πιστοποιητικά που να αποδεικνύουν ότι ο Ηλίας είναι 16 χρονών. Με κόπο συγκρατεί τα δάκρυά της. Δε θέλει να λυγίσει μπροστά στο παιδί της και στους εχθρούς. Ωστόσο η ταραχή της και η έκφραση του προσώπου της μαρτυρούν την επιφύλαξη της για αίσια έκβαση της περιπέτειάς τους.

Σε έναν άλλο δρόμο της Σμύρνης, δύο καλοντυμένοι Έλληνες προσπαθούν να ξεφύγουν από τα χέρια του εξοργισμένου όχλου χωρίς επιτυχία. Ο ένας είναι δάσκαλος και μόλις πέφτει στα χέρια των Τούρκων αρχίζει να καλεί σε βοήθεια. Από το σημείο περνάει μία άμαξα με σημαίες της Μεγάλης Βρετανίας. Προφανώς πρόκειται για τον Βρετανό πρόξενο της Σμύρνης και την οικογένειά του, οι οποίοι ψάχνουν διέξοδο από το πεδίο των μαχών και των εχθροπραξιών. Στη θέα τους ο όχλος σταματάει το λιντσάρισμα και ο δάσκαλος φαίνεται να γλιτώνει, έστω προσωρινά. Για τον άλλο Έλληνα όμως είναι ήδη αργά. Ο πρόξενος κλονίζεται από το θέαμα και δίνει εντολή στον αμαξά να κάνει αναστροφή. Αυτή η σκηνή αποδίδει με ακρίβεια την ανάληψη στάση των ξένων Δυνάμεων, οι οποίοι παρέμειναν απαθείς μπροστά στο δράμα των αμάχων, ενώ είχαν τη δυνατότητα να επέμβουν προς υπεράσπισή τους.

Στο σημείο καταφθάνει άλλη μία μεγάλη ομάδα Τούρκων. Έχει συλλάβει τον νεαρό φαντάρο, τον έχει δεσμεύσει και τον περιφέρει με λαιμαριά, σα να πρόκειται για κάποιο ζώο. Μπροστά σε αυτή την εικόνα, ο δάσκαλος παγώνει. Φαίνεται να διαισθάνεται ότι κάτι τραγικό θα συμβεί. Οι Τούρκοι αλαλάζοντας σέρνουν τον φαντάρο σε μία πλατεία, όπου υπάρχει μία γαλλική τράπεζα. Μερικοί ξεκόβουν και επιχειρούν να σπάσουν την μεταλλική πόρτα της τράπεζας, ώστε να εισέλθουν στο εσωτερικό της και να τη λεηλατήσουν. Εκείνη τη στιγμή έρχεται μία ένοπλη διμοιρία του γαλλικού ναυτικού και τους απωθεί, προτάσσοντας τα τουφέκια τους. Μένουν όμως επιδεικτικά απαθείς μπροστά στο βασανισμό του Έλληνα φαντάρου. Σε μια ασύλληπτη ενέργεια ισχυρού συμβολισμού, ένας Τούρκος ορμάει πάνω στον Έλληνα και με το μαχαίρι του τον ευνουχίζει, επιδεικνύοντας ως τρόπαιο τα γεννητικά του όργανα στο πλήθος που παραληρεί. Ούτε αυτή η πράξη ακραίας βαρβαρότητας και απόλυτου εξευτελισμού της ανδρικής υπόστασης και της ανθρώπινης αξιοπρέπειας μοιάζει να συγκινεί τους Γάλλους, με τον επικεφαλής αξιωματικό τους να στρέφει το περίστροφό του προς τους άνδρες του, εξασφαλίζοντας ότι κανένας δε θα προστρέξει προς βοήθεια του βασανιζόμενου Έλληνα. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα αδράνειας των «συμμάχων» μας, που στάθηκαν ανάλητοι παρατηρητές μπροστά στο ανθρώπινο δράμα, υπερασπίζοντας αποκλειστικά τα δικά τους συμφέροντα.

Εν τω μεταξύ, ο δάσκαλος φτάνει στο σημείο κράτησης των αιχμαλώτων όπου σύρεται με τη βία από Τούρκους στρατιώτες. Εκεί θα λάβει χώρα μία ακόμη πράξη του δράματος. Ένας Τούρκος αξιωματικός καταφθάνει και διαβάζει τα ονόματα κάποιων αιχμαλώτων, οι οποίοι διαχωρίζονται από τους υπόλοιπους. Ανάμεσά τους βρίσκεται και ο Ιταλός μπάρμαν, ο οποίος αντιδρά στην επιλογή του μαζί με τους Έλληνες. Φωνάζει ότι είναι Ιταλός και αυτό που γίνεται είναι λάθος. Αντιλαμβάνεται ότι τελικά η εθνικότητά του δεν θα τον προστατέψει και εκλιπαρεί να τον αφήσουν ελεύθερο υπερθεματίζοντας τον Κεμάλ και την Τουρκία, χωρίς αποτέλεσμα. Τα παραγγέλματα του Τούρκου αξιωματικού προς το εκτελεστικό απόσπασμα και η ομοβροντία των τουφεκίων μας αποκαλύπτουν την τύχη όσων συμπεριλαμβάνονταν στη λίστα του θανάτου.

Η επόμενη μέρα βρίσκει τη μητέρα του Ηλία να περιμένει καρτερικά στο γραφείο ενός Τούρκου αξιωματικού. Το βλέμμα της είναι χαμένο, ενώ η σωματική και η ψυχική της κόπωση είναι έκδηλη. Ο αξιωματικός επεξεργάζεται κάποια έγγραφα. Με τα πόδια πάνω στο γραφείο, δε δίνει σημασία στην απελπισμένη μητέρα. Μόλις οι Τούρκοι στρατιώτες φέρνουν τον Ηλία, αυτή πετάγεται και παρουσιάζει ένα προς ένα τα έγγραφα που έχει εξασφαλίσει για να αποδείξει ότι το παιδί της είναι 16 χρονών και πρέπει να αφεθεί ελεύθερο. Ο Τούρκος αξιωματικός σκίζει επιδεικτικά τα έγγραφα, πράξη που προκαλεί την αντίδραση του Ηλία, ο οποίος εκλιπαρεί τη μητέρα του να τον σώσει. Εκείνη τρέχει προς το μέρος του, αλλά δύο στρατιώτες τη συγκρατούν. Μη μπορώντας να κάτι οτιδήποτε, αρκείται στο να διαβεβαιώσει το παιδί της ότι δε θα σταματήσουν τις προσπάθειες. Η θλιβερή σκηνή του αποχωρισμού ολοκληρώνεται με τη μητέρα να βγάζει μια σπαρακτική κραυγή, γνωρίζοντας ότι πιθανόν να ήταν η τελευταία φορά που είδε το πρωτότοκο παιδί της. Η συγκλονιστική ερμηνεία της Όλγας Τουρνάκη, κερδίζει τις εντυπώσεις και αποτυπώνει με εξαιρετικό ρεαλισμό το δράμα των Ελληνίδων μητέρων της Μικράς Ασίας, που αποχωρίστηκαν τα παιδιά τους ή τα είδαν να βασανίζονται και να βρίσκουν μαρτυρικό τέλος στα χέρια των Τούρκων.⁶³

Ξημερώματα. Οι Έλληνες αιχμάλωτοι είναι έτοιμοι να ξεκινήσουν μια σκληρή και απάνθρωπη πεζοπορία προς τα βάθη της Ανατολίας προκειμένου να εργαστούν στα τάγματα εργασίας (αμελέ ταμπουρού). Την τελευταία στιγμή, στους υπάρχοντες αιχμαλώτους προστίθενται και άλλα γνωστά μας πρόσωπα. Η Λουκία με τον έμπορο σύζυγό της, η Αντιγόνη με τον Κοσμά και τη μητέρα της. Η πορεία προς το άγνωστο ξεκινάει. Ο Τούρκος υπαξιωματικός διατάζει έναν Έλληνα μουσικό που βρίσκεται ανάμεσα στους αιχμαλώτους να

⁶³ « [...] ο κινηματογράφος διαθέτει εκφραστικούς τρόπους οι οποίοι δεν συνιστούν απλή μεταγραφή της λογοτεχνικής γραφής, αλλά διατηρούν την ιδιαιτερότητά τους». Ferro, Μ. ό. π., σ. 31-32.

παίζει ένα κομμάτι στο βιολί του. Η λυπητερή μελωδία του βιολιού διαμορφώνει ένα άκρως σουρεαλιστικό στιγμιότυπο που προσδίδει μεγαλύτερη ένταση στο επερχόμενο δράμα των αιχμαλώτων. Η μουσική επένδυση εκτινάσσει τη συγκινησιακή φόρτιση που προκαλεί η εικόνα και ο θεατής συμπάσχει με τους τραγικούς ήρωες.⁶⁴

Την ίδια στιγμή, ένα αυτοκίνητο του Ερυθρού Σταυρού, υπό τη σημαία των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής, καταφθάνει στην αρμένικη συνοικία. Μία οικογένεια Αρμενίων κείτεται νεκρή μπροστά στην είσοδο της οικίας τους. Τα πτώματα του πατέρα, της μητέρας, της γιαγιάς και των δύο μικρών κοριτσιών σε λίγο θα απαθανατιστούν από έναν φωτογράφο, ο οποίος ατάραχος ετοιμάζει τη φωτογραφική του μηχανή. Μία Αμερικανίδα νοσηλεύτρια του Ερυθρού Σταυρού τρέχει να προσφέρει βοήθεια, όμως είναι πλέον πολύ αργά. Το αποτρόπαιο θέαμα τη συγκλονίζει και καταρρέει. Ενώ προσπαθεί να συνέλθει, ακούγεται η μελωδία του βιολιού και από μπροστά της περνάει το πλήθος των αιχμαλώτων που οδηγείται προς την Αλμυρή έρημο. Ξαφνικά σταματούν. Οι Τούρκοι κάτοικοι της Σμύρνης έχουν βγει στους δρόμους και κερνούν τους στρατιώτες τους. Τότε η Τουρκάλα υπηρέτρια της Αντιγόνης βρίσκει την ευκαιρία να πάρει την εκδίκησή της. Βγαίνει μπροστά και προδίδει ότι ο Κοσμάς ήταν αξιωματικός του ελληνικού στρατού. Αμέσως τον παίρνουν, παρά την απεγνωσμένη προσπάθεια της Αντιγόνης να τον κρατήσει, και τον αποκεφαλίζουν σε μια παρακείμενη αυλή. Η Τουρκάλα υπηρέτρια φτύνει την Αντιγόνη στο πρόσωπο, σε μία κίνηση μίσους και ρεβανσισμού.

Ακολουθεί μία εξαιρετικά πρωτότυπη και καινοτόμος σκηνοθετική προσέγγιση από τον Νίκο Κούνδουρο. Κάποιοι από τους πρωταγωνιστές απευθύνονται στην κάμερα⁶⁵ με τρόπο σαν να κοιτάζουν κατάματα τον θεατή και, μέσα από σπαρακτικούς μονόλογους, μεταφέρουν όλο το άγχος, την ανησυχία, τον τρόμο και την αγωνία των ανθρώπων που είδαν από τη μια στιγμή στην άλλη να γκρεμίζεται ολόκληρος ο κόσμος τους. Μεταξύ άλλων αναρωτιούνται σε τι έφταιξαν οι ίδιοι και πληρώνουν με τις ζωές τους το βαρύ τίμημα του πολέμου, αισθάνονται εγκαταλειμμένοι και προδομένοι τόσο από την πατρίδα τους, όσο και από τους συμμάχους της, εκφράζουν την αβεβαιότητά τους για το μέλλον και διαισθάνονται ότι οδηγούνται αργά και βασανιστικά προς τον θάνατο.

⁶⁴ «Η μουσική είναι ένα ενδιαφέρον ερέθισμα που χρησιμοποιείται ευρέως σε ταινίες για να αυξήσει τη συναισθηματική εμπειρία». Baumgartner, T., Lutz, K., Schmidt, C. F., & Jäncke, L. (2006). The emotional power of music: how music enhances the feeling of affective pictures. *Brain research*, 1075(1), 151-164.

⁶⁵ «Η κάμερα πλησιάζει σε κοντινά, με τον εφιαλτικό ευρυγώνιο, για να καταγράψει τον ύστατο σπασμό του προσώπου». Σολδάτος, Γ. ό. π. σ. 201.

Σε μια ολιγόλεπτη παύση της πορείας των αιχμαλώτων, εμφανίζεται ένας έφιππος Τσέτης. Η σκηνή που ακολουθεί είναι γεμάτη συμβολισμούς. Από το λαιμό του Τσέτη κρέμονται γυναικεία περιδέραια και στα δάχτυλά του φαίνονται γυναικεία δαχτυλίδια, που προφανώς ήταν λάφυρα από κάποια επιδρομή στην οποία συμμετείχε. Με παγερό βλέμμα περνάει μπροστά από τους αιχμαλώτους και τους περιεργάζεται. Χωρίς προειδοποίηση ή κάποια αφορμή σταματάει μπροστά από έναν άνδρα, βγάζει το μαχαίρι του και τον σφάζει εν ψυχρώ, μπροστά στους ατάραχους στρατιώτες και τους τρομοκρατημένους Έλληνες. Προκαλεί εξαιρετική εντύπωση η ηδονή που πλημμυρίζει το πρόσωπό του, τη στιγμή που ο Έλληνας σωριάζεται νεκρός, καθώς και η ψυχραιμία κατά την αποχώρησή του. Και σε αυτό το σημείο, ο Κούνδουρος στιγματίζει την αδιάκριτη σφαγή των αμάχων, ακόμη και όταν ήταν άοπλοι και δεν αποτελούσαν απειλή για τους Τούρκους, αλλά και την ανεξέλεγκτη δράση των Τσετών, οι οποίοι ουσιαστικά ήταν υπόδοκοι εγκληματίες που στρατολογήθηκαν και εξοπλίστηκαν από τους Νεότουρκους για να επιτίθενται και να λεηλατούν τα χωριά των χριστιανικών πληθυσμών της Μικράς Ασίας.

Άλλη μία σουρεαλιστική σκηνή λαμβάνει χώρα. Ο Τούρκος υπαξιωματικός προσπαθεί ανεπιτυχώς να παίξει βιολί και να τραγουδήσει. Θυμωμένος δίνει το βιολί στον Έλληνα μουσικό και τον διατάζει να παίξει, ενώ αυτός πιάνει έναν Τούρκο στρατιώτη και χορεύουν βαλς. Αυτό το κωμικοτραγικό χορευτικό εγχείρημα διακόπτεται από τη φωνή του επικεφαλής Τούρκου αξιωματικού, που τον διατάζει να βιάσει τη Λουκία. Έτσι η δύσμοιρη Λουκία θα υποστεί διαδοχικούς βιασμούς, ενώ ο σύζυγός της, με δάκρυα στα μάτια, αδυνατεί να την προστατέψει και υπομένει καρτερικά τον εξευτελισμό της ανδρικής του τιμής και της ανθρώπινης αξιοπρέπειάς του. Η ίδια μοίρα φαίνεται να επιφυλάσσεται και για την Αντιγόνη. Ωστόσο, την τελευταία στιγμή παρεμβαίνει η μητέρα της, η οποία προσφέρεται να ικανοποιήσει τις σεξουαλικές ορέξεις του Τούρκου στρατιώτη, προκειμένου να μην υποστεί η κόρη της αυτό το βάνανσο μαρτύριο. Μία πράξη αυτοθυσίας της Ελληνίδας μάνας που έχασε δύο γιους στον πόλεμο και είναι έτοιμη να κάνει τα πάντα για να μην κινδυνέψει η μονάκριβη κόρη της, αδιαφορώντας για τα επικριτικά βλέμματα των συμπατριωτών της, που σιωπηλά την καταδικάζουν.

Ακολουθεί μία ακόμη σουρεαλιστική σκηνή. Μία οικογένεια Τούρκων, στη μέση της άγονης ερήμου, σέρνει με κόπο ένα κάρο πάνω στο οποίο βρίσκεται μία μπανιέρα. Τα μικρά παιδιά προσπαθούν να βοηθήσουν όσο μπορούν τους γονείς τους, σπρώχνοντας με τις λιγοστές δυνάμεις τους το κάρο. Σε αυτό το σημείο αποτυπώνεται για άλλη μία φορά η συμμετοχή των απλών Τούρκων πολιτών στις βιαιοπραγίες και στις λεηλασίες των περιουσιών των, μέχρι

πρότινος, γειτόνων τους. Επωφελούμενοι από τις διώξεις εναντίον των χριστιανών κατοίκων της Μικράς Ασίας, δε δίστασαν να απογυμνώσουν τις οικίες και τα καταστήματα τους, κλέβοντας ακόμα και αντικείμενα που τους ήταν άγνωστα και άχρηστα.

Και φτάνει η πιο συγκλονιστική σκηνή της ταινίας. Κατάκοποι και εξουθενωμένοι οι Έλληνες φτάνουν σε ένα πηγάδι. Έχουν αντιληφθεί το σχέδιο εξόντωσης τους που έχουν αρχίσει να εκτελούν οι Τούρκοι. Χωρίς νερό και με μόνη τροφή δυο μπουκιές ξερό ψωμί, έχουν φτάσει στα όρια της κατάρρευσης. Αυθόρμητα, ένας διψασμένος αιχμάλωτος πλησιάζει στο πηγάδι και τραβάει επάνω τον κουβά. Δεν προλαβαίνει να πιει και μια σφαίρα από το τουφέκι του επικεφαλής Τούρκου Αξιωματικού Αλί Οσμάν τον ρίχνει νεκρό στην καυτή άμμο. Προφανώς αυτή η αποτρόπαια ενέργεια έγινε για να παραδειγματιστούν οι υπόλοιποι. Αντίθετα προς την προσδοκία του, ένας μετά τον άλλο πλησιάζουν στο πηγάδι και προσπαθούν να δροσιστούν. Γνωρίζουν την κατάληξη, όμως δεν πτοούνται. Είναι η τελευταία πράξη αυταπάρνης που θα τους γλιτώσει από το μαρτύριο και θα τους επιτρέψει να εγκαταλείψουν τα εγκόσμια με αξιοπρέπεια. Κάτι που μόνο οι Έλληνες γνωρίζουν. Ο Τούρκος αξιωματικός δείχνει να μην το πιστεύει. Σαστισμένος συνεχίζει να «θερίζει» όσους τολμούν να παρακούσουν την εντολή του και να πλησιάσουν στο πηγάδι. Τον ίδιο δρόμο επιλέγει και ο σύζυγος της Λουκίας. Με «άδειο» βλέμμα κάνει τα τελευταία του βήματα προς τον θάνατο, που θα τον λυτρώσει από την ντροπή και την ταπείνωση. Όταν πέφτει νεκρός, η Λουκία χάνει και τον τελευταίο λόγο για να μένει ζωντανή και ξεκινάει να βαδίζει προς το μέρος του συζύγου της. Εκείνη τη στιγμή παρεμβαίνει ο Ηλίας, μπαίνει μπροστά της και την εμποδίζει να συνεχίσει, σώζοντας την από βέβαιο θάνατο.

Η πορεία κάτω από τον καυτό ήλιο συνεχίζεται, συνοδεία μουσικής υπόκρουσης, αφού ο Τούρκος υπαξιωματικός τραγουδάει έναν λυπητερό αμανέ. Ο δρόμος της φάλαγγας των αιχμαλώτων διασταυρώνεται με αυτόν κάποιων άλλων στρατιωτών, οι οποίοι έχουν συλλάβει έναν ιερέα και τη σύζυγό του. Ο ιερέας είναι δεμένος πάνω σε ένα γαϊδούρι, γυμνός από τη μέση κι επάνω, με τα ξεσκισμένα άμφιά του να σέρνονται στην άμμο. Η παπαδιά γυμνόστηθη ακολουθεί καβάλα σε ένα άλλο γαϊδούρι τη μοίρα του συζύγου της. Εδώ ο Κούνδουρος, κατά την προσφιλή του τακτική των πασχόντων σωμάτων, θίγει μία άλλη διάσταση της Μικρασιατικής Καταστροφής· αυτή της διαπόμπευσης των αμάχων και της παντελούς έλλειψης σεβασμού στα ιερά σύμβολα των ηττημένων. Έπειτα, μια ομάδα Τούρκων απογυμνώνει τους εξαντλημένους Έλληνες από τα τελευταία υπάρχοντά τους. Με τη βία τους κλέβουν τα καπέλα

που τους προστατεύουν από τον καυτό ήλιο, ακόμα και τα πουκάμισά που φοράνε. Κανείς δεν τολμάει να προβάλει την παραμικρή αντίσταση.

Ένας Τσέτης εκμεταλλεύεται την ολιγόλεπτη στάση και σέρνει τη Λουκία σε μία παράγκα για να τη βιάσει. Την ίδια στιγμή η Αντιγόνη δεν αντέχει. Οι διαδοχικές απώλειες των αγαπημένων της προσώπων, οι κακουχίες και οι στερήσεις έχουν καταρρακώσει τον ευαίσθητο ψυχισμό της. Χάνει τα λογικά της και μετά από έναν δραματικό μονόλογο, επιτίθεται σε έναν Τούρκο υπαξιωματικό. Δύο στρατιώτες παρεμβαίνουν και με τα κοντάκια των όπλων τους σκοτώνουν την Αντιγόνη. Η μητέρα τρέχει να τη σώσει, όμως είναι πλέον αργά. Με μια σπαρακτική κραυγή πέφτει πάνω στο άψυχο κορμί της κόρης της, παραπέμποντας σε αρχαία ελληνική τραγωδία. Το στερνοπαίδι της ήταν ο τελευταίος λόγος για να κρατηθεί ζωντανή και πλέον δεν υπάρχει πια. Αδιαφορώντας για όλους, παίρνει στους ώμους της τη νεκρή μοναχοκόρη της και απομακρύνεται προς το άγνωστο. Δε θα πάει μακριά, καθώς μια σφαίρα θα τη ρίξει λίγο αργότερα νεκρή, πλάι στην αγαπημένη της Αντιγόνη.

Στην παράγκα, η Λουκία βρήκε ένα τεράστιο ψαλίδι, από εκείνα που κούρευαν τα πρόβατα, και σκότωσε τον βιαστή της. Αναζητά τρόπο να ξεφύγει, όμως είναι περικυκλωμένη. Απογοητευμένη, αηδιασμένη και απηυδισμένη από τις κακουχίες και τους διαδοχικούς βιασμούς, χάνει το μυαλό της. Πάνω στην απόγνωση της, με δάκρυα στα μάτια, κόβει με το ψαλίδι τούφα τούφα τα όμορφα μαλλιά της. Είναι μια τελευταία απεγνωσμένη προσπάθεια να απαλλαγεί από τα κάλλη της που τόσοι θαύμαζαν στο παρελθόν, αλλά που πλέον μόνο δεινά της προκαλούν. Η συγκεκριμένη σκηνή, όπως και πολλές άλλες σε αυτή την ταινία του Κούνδουρου, δεν περιλαμβάνει κάποιο μακρόσυρτο μονόλογο, αλλά τα νοήματα εξάγονται από τα κινησιακά σύμβολα της ηθοποιού (στάση του σώματος, χειρονομίες, εκφράσεις του προσώπου).⁶⁶

Την ίδια στιγμή, έξω αρχίζουν οι εκτελέσεις. Ο ένας μετά τον άλλο, δεκάδες αιχμάλωτοι εκτελούνται αναίτια από μια ομάδα Τσετών, ενώ οι Τούρκοι στρατιώτες απλώς παρακολουθούν. Ο δάσκαλος είναι ένας από τους λίγους που στέκουν όρθιοι. Αρχίζει να βρίζει και να καταριέται τον διάβολο με το αγγελικό πρόσωπο, τον απάνθρωπο αξιωματικό Αλί Οσμάν, θεωρώντας τον αποκλειστικά υπεύθυνο για τα δεινά που τους βρήκαν. Εκείνος δεν αφήνει αναπάντητη την προσβολή. Πυροβολεί με μια σφαίρα τον δάσκαλο και καθώς ο τελευταίος ξεψυχάει, του δίνει το νερό που επανειλημμένα του αρνήθηκε.

⁶⁶ Hardwick, L. ό. π. σ.83

Οι ελάχιστοι πλέον επιζώντες, ανάμεσα τους ο Ηλίας και η Λουκία, θα φτάσουν εξαντλημένοι σε ένα τουρκικό στρατόπεδο, όπου ξένοι πρεσβευτές και στρατιωτικοί, κάτω από τουρκικές τέντες, παρακολουθούν ατάραχοι τους πεχλιβάνηδες να παλεύουν υπό τους ήχους τυμπάνων και ζουρνάδων. Αξίζει να επισημανθεί ότι οι τέντες είναι δεμένες σε σπασμένους αρχαιοελληνικούς κίονες, μία σκηνοθετική επιλογή υψηλού συμβολισμού, που δείχνει ότι στα χώματα που για αιώνες μεγαλούργησαν οι Έλληνες, πλέον μόνο κάποια τεχνικά κατασκευάσματα έχουν απομείνει να θυμίζουν το ένδοξο παρελθόν. Σε μία ξεκάθαρη επιχείρηση εξωραϊσμού της κατάστασης και προφανούς εξαπάτησης των απεσταλμένων των ξένων Δυνάμεων, οι Τούρκοι φορούν καθαρές ομοιόμορφες στολές στους αιχμαλώτους και τους παρουσιάζουν μπροστά τους. Τα χειροκροτήματα των ξένων επιτετραμμένων για το θέαμα που παρακολουθούν, κινητοποιούν τον Ηλία και τη Λουκία, οι οποίοι αρχίζουν να χειροκροτούν με ένταση, όχι από ευχαρίστηση, αλλά από πόνο, όπως μαρτυρούν τα απελπισμένα πρόσωπά τους. Η τελική κραυγή της Λουκίας αντικατοπτρίζει τον θρήνο και τον σπαραγμό για τις χαμένες πατρίδες και για τα εκατομμύρια αθώα θύματα που βρήκαν φρικτό θάνατο στα χέρια των αδίστακτων και βάνανυσων βασανιστών τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

Η εμπειρία ενός εκ των πρωταγωνιστών. Συνέντευξη του Ζαχαρία Ρόχα.

1. Ποιο ήταν το βασικό σας ερέθισμα-εσωτερικό κίνητρο για να δεχθείτε να πρωταγωνιστήσετε στην ταινία «1922»;

Να «δεχτώ»; Ήμουν δευτεροετής φοιτητής της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου και δεν είχα καμία ιδέα για τον χώρο. Μετά τη Σχολή, δούλευα στην παράσταση «Πάπισσα Ιωάννα» με την Τζένη Καρέζη. Ένα βράδυ η Καρέζη μου είπε να περιμένω μετά την παράσταση την Αγνή Βλάχου, η οποία ήθελε να μου πει κάτι. Έβρεχε ο Θεός με το Θεό εκείνο το βράδυ και η Βλάχου είχε αργήσει να εμφανιστεί, εξαιτίας της βροχής. Τη στιγμή που είχα αποφασίσει να φύγω, η Βλάχου εμφανίστηκε βρεγμένη και, στάζοντας, μου έδωσε το τηλέφωνο του Κούνδουρου, προκειμένου να επικοινωνήσω μαζί του, γιατί έψαχνε τον «Ηλία» του «1922». Είχα ακούσει για τον Κούνδουρο ότι είχε επιστρέψει από το Παρίσι, όπου ήταν αυτοεξόριστος τον καιρό της Χούντας, ότι ήταν ένας ιδιαίτερα δυναμικός και εικαστικός σκηνοθέτης και θα ήταν μεγάλη τιμή για εμένα να με επιλέξει. Μετά από δισταγμούς μιας εβδομάδας του τηλεφώνησα. Συναντηθήκαμε, μου ανέθεσε το ρόλο και για ένα διάστημα «πετούσα στα σύννεφα».

Ο ρόλος μου φάνηκε τεράστιος, αλλά ήθελα πολύ να ξεκινήσουμε αυτή την περιπέτεια. Ίσως επιθυμούσα τόσο πολύ να αρχίσει το γύρισμα, γιατί είχα διαβάσει το «Νούμερο 31328» του Βενέζη και είχα την περιέργεια να διαπιστώσω πώς «διαβάζεις» ένα βιβλίο κινηματογραφικά.

2. Ποιες προκλήσεις κληθήκατε να αντιμετωπίσετε πριν, αλλά και κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων;

Οὐκ ἔστιν ἀριθμός! Είχα κάποια θεατρική παιδεία, κι αυτή ελλιπή. Είχα μακριά μαλλιά κι επειδή ο Νίκος (Κούνδουρος) είπε ότι θα μου τα κούρευε λίγο, για να φαίνονται τα μάτια μου στον φακό, πήγα και τα έκοψα την μέρα του πρώτου γυρίσματος. Έγινε έξαλλος! Φώναξε τον Διονύση Φωτόπουλο και μπροστά στη μούρη μου είπε: «Τι θα κάνω με το μαλακισμένο που κουρεύτηκε;». Ο Διονύσης έφερε έναν κομμωτή από το Εθνικό Θέατρο και με χτένισε σαν παιδί του 1900. Χωρίστρα και λαδωμένο μαλλί. Ανικανοποίητος ο Νίκος και, ενώ με έβριζε πατόκορφα, πήρε το ψαλίδι - αυτό με το οποίο κουρεύεται η Αμανίτου στην ταινία - και με κλάδεψε κυριολεκτικά! Αφού με έκανε σαν τραγί - έτσι πίστευα τότε- ικανοποιημένος είπε:

«Επιτέλους! Φάνηκε ο λαιμός του. Δείτε! Εκεί, σε αυτόν τον λαιμό, είναι συγκεντρωμένος όλος ο σπαραγμός της Ιωνίας!».

Αλλά η πρώτη μέρα στο γύρισμα δεν είχε καν αρχίσει! Η πρώτη στιγμή ήταν στο γραφείο του Λοχία όπου η μάνα φέρνει τα πιστοποιητικά για να αποδείξει ότι ο Ηλίας είναι 16 χρονών. Ήμουν ανάμεσα σε δύο Τούρκους. Έπρεπε να πω τα λόγια μου κινούμενος αριστερά της κάμερας και να κρυφτώ ανάμεσά τους. Στο θέατρο έμαθα ότι δεν κρυβόμαστε! «Μια, δυο τρεις κατ! Πρέπει να κρύβεσαι, παιδί μου, δεν το καταλαβαίνεις;». Στο τέλος έδωσε το συνεργείο. Κάθισε στο καρέλο του τράβελινγκ και μου είπε: «Άκουσε μικρέ! Κάθε λήψη μου κοστίζει 10.000 δραχμές. Ή θα κάνεις ό,τι σου λέω ή θα φας τη μηχανή στο κεφάλι!». Αυτό ήταν το πρώτο, και νομίζω μοναδικό μάθημα κινηματογραφίας που μου έδωσε ο Κούνδουρος. Τα υπόλοιπα μαθήματα τα πήρα έχοντας τα μάτια μου ανοιχτά, παρακολουθώντας τι έλεγε στους άλλους.

Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων απαγορευόταν να κάνουμε μπάνιο στη θάλασσα, προκειμένου να είναι λευκοί και αριστοκρατικοί οι Έλληνες. Χάριν ρακόρ, φυσικά, η ζέστη ήταν πολλές φορές αφόρητη! Είχα πάντα αγωνία πριν από τα πλάνα, γιατί δεν υπήρχε, από ένα σημείο και μετά, σενάριο. Ο Νίκος σου έλεγε τι να πεις και τέρμα! Κανείς δεν ήξερε τι θα πει και όλοι αγωνιούσαμε για τους ρόλους μας. Θυμάμαι την καυτή ανάσα της Αμανίτου στο σβέρκο μου, στη σκηνή με το πηγάδι. Νομίζω σαν κάτι να συνέβη μέσα μου και να ανακάλυψα τον τρόπο να «νιώθω» μπροστά στον φακό. Γι' αυτό στην ταινία είμαι- κατά τη γνώμη μου πάντα- άνισος, από άποψη υποκριτικής. Όλα ορίζονται πριν και μετά από αυτή τη στιγμή. Ήμουν νέος και θα μπορούσα να καταθέσω άπειρες λεπτομέρειες, γιατί ένιωθα σαν σφουγγάρι που απορροφά περισσότερα από όσα φαίνεται να μπορεί.

3. Όπως είναι γνωστό, οι ταινίες ιστορικού περιεχομένου ήταν «συνυφασμένες» με την περίοδο της Δικτατορίας. Αυτή η παράμετρος σας προβλημάτισε πριν την αποδοχή του ρόλου;

Φαντάζομαι ότι ο Κούνδουρος θα το είχε στο μυαλό του, όπως και ο Καράς, αλλά για μένα, που το '74 ήμουν 17 χρονών, η σύνδεση με τη Δικτατορία δεν ήταν διακριτή. Ίσα-ίσα, θεωρούσα, και ακόμα θεωρώ, «ευλογία» την επιλογή του Κούνδουρου να μου αναθέσει τον ρόλο του Ηλία. Ζούσαμε ως νεαροί ηθοποιοί την «αλλαγή» και ο Κούνδουρος ήταν δηλωμένος αριστερός, αντιστασιακός και αυτοεξόριστος την περίοδο της Χούντας. Ήταν ιδανικός υποψήφιος για να τον ανακηρύξω μέντορα στη ζωή μου και στην Τέχνη. Ο ρόλος του Ηλία,

εξάλλου, δύσκολα θα αποτελούσε «κόκκινο πανί» για τους νοσταλγούς της Χούντας. Ο Ηλίας είναι ο «αθώος αμνός» που συγκρούεται μετωπικά με την βία. Ένα απόλυτο θύμα, αντιπολεμικός ήρωας. Δεν μπορεί να κάνει τίποτα άλλο από το να ανοίγει διάπλατα τα μάτια του και να περιμένει. Βέβαια εμένα με απασχολούσε περισσότερο η καταστροφή του 1922 και η σύνδεσή της με την προσφυγιά, την οποία έζησα σαν πιτσιρίκι στη Δραπετσώνα.

4. Ποιες εμπειρίες αποκομίσατε στο πλευρό ενός εκ των σπουδαιότερων Ελλήνων δημιουργών, του Νίκου Κούνδουρου;

Τι να πρωτοπώ για τον Νίκο; Σε αγκάλιαζε και ήταν σαν να σε προστάτευε ένας αετός! Με θεωρούσε «δικό του» για πολλά χρόνια μετά το «1922». Έλεγε: «Ο πρωταγωνιστής μου», κι ας μην ήμουν μόνο εγώ, και με επέβαλλε στον χώρο από την πρώτη στιγμή!

Ασφαλώς είχε και τις δυσκολίες της αυτή η σχέση, γιατί ο Νίκος ήταν ιδιαίτερα αποκλειστικός στις σχέσεις του και ήθελε να ρυθμίζει μόνο αυτός το παιχνίδι. Ήταν άρχοντας, ένας κακομαθημένος άρχοντας. Ήταν ταυτόχρονα χορτασμένος και πεινασμένος, εύπιστος και δύσπιστος! Οι τόσες αντιθέσεις του τον έκαναν γοητευτικό συνομιλητή και δαιμονικό καλλιτέχνη.

Μετά τα γυρίσματα του «1922» κάναμε πολλές φορές παρέα. Εγώ πάντα με το αιώνιο τρακ του μαθητευόμενου και αυτός πάντα με την υπεροψία του Δασκάλου. Στο βάθος του χρόνου αποδείχτηκε πως ο Νίκος ήταν ένας από τους μεγάλους Δασκάλους που είχα την τύχη να συναντήσω στη ζωή μου.

5. Η εν θέματι ταινία εμπεριέχει πλήθος σκληρών εικόνων. Σε ποιο βαθμό ένας νέος ηθοποιός επηρεάζεται και φορτίζεται συναισθηματικά κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων;

Πραγματικά σχοινοβατούσα συναισθηματικά εκείνη την περίοδο. Ήταν η ταινία, η ευκαιρία που μου δόθηκε, οι συνάδελφοι που μου φαινόταν όλοι κολοσσοί, ο Νίκος, ο Καβουκίδης, ο Φωτόπουλος, ο Καραπιέρης. Στηνόντουσαν οι σκηνές και οι πάντες ανατρίχιαζαν! Ήταν τέτοια η ατμόσφαιρα που, φυσικά, ερωτεύτηκα παράφορα μία εκ των συμπρωταγωνιστριών και υπέφερα να την βλέπω να «υποφέρει» κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων.

Ωστόσο, η αλήθεια είναι ότι στον κινηματογράφο, με την τεχνική των κατακερματισμένων σκηνών, σπάνια μπορείς να συνταραχθείς. Δεν υπάρχει «συναισθηματική συνέχεια», όπως στο θέατρο, όμως σταδιακά, κατά την διάρκεια ιδίως των σκηνών στην έρημο, όπου τα πράγματα

κυλούσαν χωρίς σενάριο, και ήταν όλα μία έκπληξη και μία περιπέτεια, ο Νίκος κατάφερε να στήσει έναν περιρρέοντα «συναισθηματικό ιστό», ώστε να «παγιδέψει» ιδιαίτερα τους νεότερους ηθοποιούς. Νομίζω ότι η Αντιγόνη Αμανίτου το ζούσε πολύ έντονα, όπως και η Ελεονώρα Σταθοπούλου. Επικρατούσε παράλληλα και μία ερωτισμική ατμόσφαιρα που καλλιεργούσε ο Κούνδουρος, ιδιαίτερα στις γυναίκες. Όμως, ξέρετε, ο ηθοποιός δεν μπορεί πάντα να εντοπίσει την πηγή της ευαισθησίας του. Αυτό μπορεί να συμβεί πολύ αργότερα, μετά από κάποια χρονική απόσταση. Για εμένα, που η υποκριτική είναι μία «κατασκευή», απέχει πολύ η θεωρία της ταύτισης ηθοποιού-ρόλου. Την αρνούμαι κατηγορηματικά.

6. Το θέμα της ταινίας ήταν οικείο για εσάς; Είχατε κάποιο μέλος του οικογενειακού ή στενού κοινωνικού σας περιβάλλοντος, το οποίο έζησε τα γεγονότα εκείνης της χρονικής περιόδου;

Η μάνα μου ήταν απόγονος θύματος του '22. Το σπίτι μας ήταν προσφυγικό, στη Δραπετσώνα. Μετά η μάνα μου δικαιούνταν προσφυγικής αποζημίωσης, ως τέκνο πρόσφυγα, και από το 1970 πήγαμε στα προσφυγικά του Νέου Κόσμου. Ο παππούς μου ο Νίκος, από τη μεριά της μητέρας μου, είχε τελειώσει το Σχολαρχείο στη Σμύρνη. Θυμάμαι ότι τραγούδαγε υπέροχα. Έζησε την Καταστροφή. Ήταν μόλις 17 χρονών όταν χωρίστηκε μέσα στον χαμό από τους δικούς του. Τον έλεγαν Καπάνταη και η οικογένειά του είχε τεκέδες στη Σμύρνη. Αφού έχασε τα πάντα, κατέληξε στην Κρήτη και για να εναρμονιστεί στο καινούριο περιβάλλον, άλλαξε το επίθετό του σε Καπαταϊδάκης. Δύο χρόνια μετά, μία πληροφορία ότι οι δικοί του σώθηκαν και βρίσκονται στον Πειραιά, τον έφερε στην Αθήνα. Ήταν ένα όμορφο και ψηλό παλικάρι και οι Πειραιώτες τον φώναζαν «το Κρητικάκι». Όσο έψαχνε, χωρίς να εντοπίζει κάποιον συγγενή του, τόσο βυθιζόταν στο ποτό. Επειδή δεν είχε δικούς του νεκρούς, πήγαινε τη νύχτα στα μνήματα και άναβε τα καντήλια των άλλων. Έτσι του «κόλλησαν» το παρατσούκλι «Καντηλάκης». Απόκτησε τέσσερα παιδιά με τη γιαγιά Καλλιόπη και, καθώς ήταν μέθυσος και μονίμως απών, τα παιδιά του τα δήλωναν στο ληξιαρχείο οι γείτονες, με όποιο παρατσούκλι γνώριζαν. Έτσι η θεία μου η Χρυσούλα ήταν Καπάνταη, η μάνα μου Καπαταϊδάκη, ο θείος μου ο Λευτέρης Κρητικάκης, ενώ ο θείος μου ο Γιώργος Καντηλάκης. Μετά από 30 χρόνια αδιάκοπης και αγωνιώδους αναζήτησης, βρήκε έναν αδελφό του κάπου στα Κάτω Πατήσια.

Ο παππούς μου πέθανε στο Δαφνί, αλκοολικός και με ολική αμνησία. Δεν συνήθιζε να μιλάει για εκείνα τα χρόνια, αλλά συχνά η σιωπή υπαινίσσεται πολλά, επομένως μπορώ να αντιληφθώ

τον πόνο και την αγωνία που πέρασε, την προσπάθεια που έκανε να σωθεί και να επιβιώσει. Η πιο έντονη ανάμνησή μου από τον παππού μου είναι ότι είχε καταπληκτική φωνή. Τον θυμάμαι να τραγουδάει όπερες και στο «Μια τόσο μακρινή απουσία», του Σταύρου Τσιώλη, τον μονόλογο του ρόλου μου για το τρίτο Θεώρημα της Θερμοδυναμικής τον είχα ακούσει από τον παππού μου. Ο Τσιώλης με έβαλε να γράψω εγώ την σκηνή που έπαιζα. Εγώ επέλεξα να καταγράψω την ιστορία του παππού μου, έχοντας παράλληλα εικόνες από τις επιπτώσεις της Καταστροφής και του ξεριζωμού στους ανθρώπους της γειτονιάς μου.

7. Η ταινία βασίστηκε στο μυθιστόρημα του Ηλία Βενέζη «Το νούμερο 31328», το οποίο μεταφέρει τις προσωπικές εμπειρίες του συγγραφέα. Σε ποιο βαθμό το σενάριο της ταινίας παρέμεινε πιστό στο πρωτότυπο κείμενο;

Νομίζω ότι, τουλάχιστον μέχρι τη μέση της ταινίας, η ατμόσφαιρα του βιβλίου είναι αναγνωρίσιμη. Έπειτα πιστεύω ότι ο Νίκος «παγιδεύτηκε» από όλους αυτούς που τον πλησίαζαν καθημερινά για να του μεταφέρουν κάποια εμπειρία που έζησαν τότε ή που άκουσαν από κάποιον γνωστό τους, με αποτέλεσμα να αρχίσει να απομακρύνεται από το αρχικό σενάριο.

Το βιβλίο αποπνέει μία γοητεία, γιατί η Μικρασιατική Καταστροφή περνάει μέσα από τα μάτια του νεαρού Ηλία. Ωστόσο η ταινία σχεδόν τον ξεχνάει κατά τη διάρκεια της πλοκής. Όταν μου έδειξε την πρώτη κόπια της ταινίας ο Νίκος, έλειπε το χειροκρότημα του Ηλία στο τέλος. Με πολύ σεβασμό του είπα τη γνώμη μου. Θυμάμαι που με έβαλε και χειροκροτούσα κι εγώ. Παρά το γεγονός ότι αρχικά με ειρωνεύτηκε, στο τέλος έβαλε και το δικό μου χειροκρότημα για να ξανασυνδεθούμε με τον κεντρικό ήρωα της ταινίας.

8. Η ταινία «1922» αποτελεί μία από τις σημαντικότερες του Σύγχρονου Ελληνικού Κινηματογράφου. Ποιο ρόλο έπαιξε η συμμετοχή σας στις μετέπειτα δουλειές σας;

Δε θα μπορούσα να μην αναγνωρίσω τη σπουδαιότητα του ρόλου μου στις μετέπειτα δουλειές μου. Ήμουν ο πρωταγωνιστής του Κούνδουρου. Το έλεγε κυρίως εκείνος ο χαρισματικός και γενναϊόδωρος δημιουργός. Έτσι με σύστησε στο χώρο μας. Και ποιος θα τολμούσε να αντισταθεί στον χειμαρρώδη Νίκο; Για πολύ καιρό μου λέγανε: «Σε είδαμε στο '22» ή «Είπε ο Νίκος ότι είσαι καλός» κ. ά. Ήταν ευτυχία όλο αυτό. Και ένα μέρος από τις αποσκευές μου, τις πολύτιμες αποσκευές μου, ήταν γεμάτο από την αγάπη του. Του οφείλω

πολλά! Το ίδιο συνέβη και στην Αμανίτου, στον Λάγγο, στην Σταθοπούλου, αλλά έδωσε το απαιτούμενο κύρος και στους μεγαλύτερης ηλικίας ηθοποιούς, όπως στον Κολοβό, στον Χαραλαμπίδη, στην Βαλάση, στον Κάπιο.

9. Παρά το γεγονός ότι η ταινία απέσπασε πλήθος κινηματογραφικών βραβείων, η προβολή της απαγορεύτηκε για τέσσερα χρόνια. Πώς σχολιάζετε το συγκεκριμένο γεγονός; Σε ποιο βαθμό επηρεάστηκαν οι συντελεστές της ταινίας από αυτή την εξέλιξη;

Είναι αυτονόητο ότι η οργή ήταν το συναίσθημα που κυριαρχούσε. Ταυτόχρονα υπήρχε μία ισχυρή πεποίθηση ότι η ταινία αξίζει. Ο Νίκος οργάνωνε συχνά πυκνά «ιδιωτικές» προβολές της ταινίας και συντηρούσε το μύθο της όπως μπορούσε, φροντίζοντας να διατηρεί ζωντανή αυτή την οργή. Η Μελίνα τον κρυφοσιγοντάριζε, ενώ όλοι οι ηθοποιοί ήμασταν παρόντες σε αυτές τις προβολές και στηρίζαμε την ταινία με όλες μας τις δυνάμεις.

Η καθ' αυτό απαγόρευση ήταν εντελώς για το «θεαθήναι». Φυσικά οι ισχυρισμοί περί δήθεν διατάραξης των ειρηνικών σχέσεων με την Τουρκία από την προβολή της ταινίας, ήταν τουλάχιστον γελοίοι! Ποιος αριστερός, ποιος κινηματογραφόφιλος θα μπορούσε να τους ασπαστεί;

Σε προσωπικό επίπεδο, η απαγόρευση της ταινίας λειτούργησε ευεργετικά για εμένα. Στα τέσσερα αυτά χρόνια ολοκλήρωσα τις θεατρικές σπουδές μου, πήγα φαντάρος για δύο χρόνια και όταν πήρα το απολυτήριο, άρχισε να προβάλλεται η ταινία. Οι κινηματογράφοι ήταν τότε φίσκα από κόσμο και ήμουν ιδιαίτερα ευτυχής που μπορούσα να το ζήσω από πρώτο χέρι.

10. Ποιες ήταν οι αντιδράσεις του κοινού που εισπράξατε ως πρωταγωνιστής της ταινίας, εκείνη την εποχή;

Στην πρώτη προβολή, στο Κολωνάκι, ήταν παρόντες πολλοί εξέχοντες Έλληνες: ο Μουντές, η Μερκούρη, η γυναίκα του Βενέζη, ο Τσαρούχης, ο Ρίτσος, ο Γεωργουσόπουλος κ. ά. Δεν άκουσα ποτέ γιουχαΐσματα. Συζητήσεις μετά υπήρξαν πολλές, αντιρρήσεις εξίσου πολλές.

Η γυναίκα του Βενέζη ζήτησε να με γνωρίσει. «Τι όμορφος που είσαστε!», μου είπε, «Ίδιος ο Ηλίας μου! Η ψυχή του θα αναγαλλιάζει από τον Παράδεισο!». «Μην της δίνεις σημασία», μου είπε στο αυτί η Μερκούρη. «Εσύ είσαι όμορφος. Ο μακαρίτης ήταν τέρας!».

Δεν ξέρω αν ήταν το τυχερό μου, αλλά, κατά κανόνα, μετά από κάθε προβολή της ταινίας, χτυπούσε το τηλέφωνό μου για καινούργια δουλειά.

Ακόμα και σήμερα, 43 χρόνια μετά, μου μιλάνε για την ταινία. Μερικοί την ανακαλύπτουν ακόμα και εκφράζονται με ενθουσιασμό για αυτή. Άλλοι είναι έξαλλοι, δεν τους αρέσει καθόλου και τη βρίσκουν συστημική. Αν είναι δυνατόν! Καμιά φορά που τη φέρνω στο μυαλό μου και είμαι στις «μαύρες» μου, μελαγχολώ! Είναι και η φαλάκρα, βλέπεις... Τα χρόνια περνούν. Πάντως πρέπει να παραδεχθώ ότι η ταινία έχει «ποτίσει» τη σκέψη μου και αξίζει επίσης να τονίσω ότι έχει ένα συγκλονιστικό μοντάζ!

11. Ποια πιστεύετε ότι είναι τα σημαντικότερα μηνύματα που επιχείρησε να περάσει ο δημιουργός Νίκος Κούνδουρος, μέσω αυτής της ταινίας του;

Ο Νίκος ήταν «παλιάς κοπής» Έλληνας! Όμορφος, πλουσιόπαιδο, ταλαντούχος, καλοτεχνίτης, αριστερός, συγκρουσιακός, επεμβατικός, πατριώτης, αντιπολεμικός. Είχε όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που σε έκαναν να τον παρακολουθείς με ενδιαφέρον και νομίζω ότι κατάφερνε να κάνει την Τέχνη του, όπως και τη ζωή του, άκρως ενδιαφέρουσες. Ήταν πάντα έτοιμος να συγκρουστεί με όλους και με όλα! Όμως πρώτα και πάνω από όλα έπρεπε οι πάντες να υποκλιθούν στο δικό του δίκαιο, το οποίο υποστήριζε φανατικά.

Από εκεί και έπειτα, οποιοδήποτε καλλιτεχνικό έργο ασχολείται με το παράλογο του πολέμου είναι εξ' ορισμού «αντιπολεμικό». Στέκομαι περισσότερο σ' αυτό και λιγότερο στον «Κρητικό Νίκο» που ήθελε να στιγματίσει την παμπόνηρη και ανάλγητη πολιτική των Τούρκων.

12. Θεωρείτε ότι η ταινία εξακολουθεί να είναι επίκαιρη, 43 χρόνια μετά;

Είδα πρόσφατα την ταινία και πραγματικά συγκινήθηκα. Τι παράλογη εικόνα, μια οικογένεια Τούρκων να σέρνει μέσα στην έρημο μια μπανιέρα, το ιδιαίτερο λάφυρο ενός προδιαγεγραμμένου εγκλήματος εναντίον ενός λαού. Του λαού της Ιωνίας. Κι έπειτα η διαπόμευση του παπά και της παπαδιάς πάνω στα γαϊδούρια. Οι αραιοί κομπάρσοι-φαντάροι της πορείας, η Ελεονώρα και τα δάχτυλά της που τρέμουν, ο δάσκαλος που ψελλίζει «ζω», οι νάνοι πυγμάχοι.

Είναι ιδιαίτεροι οι δεσμοί των δημιουργών με τα έργα τους. Νομίζω ότι το «1922» του Κούνδουρου δεν αποδείχτηκε μόνο η πρώτη μου συμμετοχή στον κινηματογράφο, αλλά και η απίστευτη ευκαιρία που μου δόθηκε να επικοινωνήσω με αυτό που του αφιερώθηκα δια βίου· την πνευματικότητα, την Τέχνη. Ως απαραίτητη προϋπόθεση της Ζωής!

Σε αυτό το σημείο η συνέντευξή μας ολοκληρώθηκε. Θα ήθελα να σας ευχαριστήσω θερμά για την άμεση ανταπόκριση σας και τη συμβολή σας στην προσπάθεια εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής εργασίας, αποσαφηνίζοντας πολλά σημεία που αφορούν την ταινία «1922». Εύχομαι ολόψυχα καλή επιτυχία στα μελλοντικά σας σχέδια.

Να είστε καλά. Χάρηκα που τα είπαμε και εύχομαι με τη σειρά μου καλή επιτυχία στην εργασία σας.

Ο Ζαχαρίας Ρόχας είναι Έλληνας ηθοποιός και σκηνοθέτης. Πρωτοεμφανίστηκε στην κινηματογραφική ταινία «1922» του Νίκου Κούνδουρου στο ρόλο του Ηλία. Επί 42 χρόνια υπηρέτησε όλους του τομείς στο θέατρο, τον κινηματογράφο, την τηλεόραση και το ραδιόφωνο. Επί 10 χρόνια υπήρξε βασικό στέλεχος του Ανοιχτού Θεάτρου του Γ. Μιχαηλίδη. Διδάσκει Υποκριτική στη Δραματική Σχολή «Μέλισσα» και στο «Θέατρο των αλλαγών». Το 2020 έπαιξε στις “Επικίνδυνες Μαγειρικές”, του Αντρέα Στάικου σε σκηνοθεσία Κερασίας Σαμαρά και σκηνοθέτησε για λογαριασμό του Διάχρονου Θεάτρου το «Λεωφορείον ο Πόθος». Στο πλαίσιο των εορτασμών για την επέτειο από την επανάσταση του 1821 έγραψε και πρωταγωνίστησε στον μονόλογο «Η Ωδή Του Παπά», καθώς και έγραψε και σκηνοθέτησε την παράσταση «Ο караγκιόζης και ο μεγάλος ξεσηκωμός» (συμπαγωγής ΣΕΗ ΤΑΣΕΗ με το «Σπίτι του Ηθοποιού») που παρουσιάστηκε στο Ηρώδειο την 1η Σεπτεμβρίου 2021.

Επίλογος

Συνοψίζοντας όσα προηγήθηκαν, αβίαστα καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο κινηματογράφος υπήρξε ένα από τα σπουδαιότερα ανθρώπινα επιτεύγματα. Πολύ γρήγορα αναρριχήθηκε στην κορυφή των προτιμήσεων του ευρέως κοινού στον τομέα της ψυχαγωγίας, κάτι που δεν άφησε αδιάφορους όσους κρατούσαν τις τύχες των εθνών-κρατών στα χέρια τους. Αυτή η ιδιότητα του κινηματογράφου χρησιμοποιήθηκε για την διαμόρφωση κοινής εθνικής ταυτότητας και συνείδησης και για να ενωθούν οι υπήκοοι των κρατών. Εντούτοις δεν έλειψαν και οι περιπτώσεις κατάχρησης της διεισδυτικότητας της «Εβδομης Τέχνης» στις πλατιές μάζες από συγκεντρωτικά καθεστώτα, τα οποία στη μεγάλη οθόνη βρήκαν ένα πρώτης τάξεως μέσο για να προπαγανδίσουν τα αφηγήματά τους και να κατευθύνουν αποτελεσματικά την κοινή γνώμη κατά το δοκούν.

Πέρα από την διάσταση που περιγράφηκε προηγουμένως, και εντάσσει τον κινηματογράφο στα αντικείμενα μελέτης για την επιστήμη της Ιστορίας, αναδείχθηκαν και άλλα πεδία μελέτης. Ο κινηματογράφος αποτελεί αντικείμενο έρευνας για την οικονομική ιστορία, αφού βρίσκεται στο κέντρο μιας πολυεπίπεδης πολιτιστικής βιομηχανίας, με ετήσιο όγκο εργασιών εκατομμυρίων δολαρίων. Ταυτόχρονα, αποτελεί αντικείμενο μελέτης και για την ιστορία της τέχνης, ως προϊόν υψηλής καλλιτεχνικής δημιουργίας και έκφρασης ιδεών και συναισθημάτων, αλλά και διαμόρφωσης της αισθητικής των θεατών.

Παρά την επίμονη άρνηση των ιστορικών να μην συμπεριλαμβάνουν τις κινηματογραφικές ταινίες στα ιστορικά τεκμήρια, εξαιτίας της αδυναμίας τους να κατανοήσουν τον τρόπο αξιοποίησής τους, οι σύγχρονες προσεγγίσεις αναγνωρίζουν την δυνατότητα ανάδειξης χρήσιμων πληροφοριών μέσα από αυτές. Πράγματι, στους ιστορικούς που δεν αντιμετωπίζουν τις ταινίες μονοδιάστατα, σαν να πρόκειται για μονογραφίες, αλλά εφαρμόζουν τις κατάλληλες επιστημονικές μεθόδους, παρέχεται η δυνατότητα αξιοποίησής τους ως τεκμήρια για την άντληση στοιχείων σχετικά με τις πεποιθήσεις και τις νοοτροπίες του παρελθόντος.

Ασφαλώς επιβάλλεται να αναγνωριστεί και η εκπαιδευτική διάσταση του κινηματογράφου, ο οποίος μπορεί να αξιοποιηθεί ως εναλλακτική πηγή εκμάθησης της Ιστορίας, ειδικά για όσους δε διαθέτουν πρόσβαση στα παραδοσιακά μέσα εκμάθησης, όπως τα συγγράμματα. Άλλωστε η δυναμική της κινηματογραφικής αφήγησης των ιστορικών γεγονότων και η ικανότητα εντύπωσης τους στη μνήμη των θεατών, δημιουργεί ένα πιο ελκυστικό πλαίσιο αφήγησης των

ιστορικών γεγονότων. Αυτή η προοπτική ευνοείται από την αυξημένη παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών ιστορικού περιεχομένου, η οποία αποτελεί κυρίαρχη τάση σε παγκόσμιο επίπεδο και έχει βρει μεγάλη ανταπόκριση από το κοινό.

Αντίθετα, η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία δεν έδειξε εδώ και σχεδόν πέντε δεκαετίες καμία διάθεση για παραγωγή ταινιών που να πραγματεύονται κάποιο από τα ιστορικά γεγονότα του ένδοξου παρελθόντος της πατρίδας μας. Η πραγματικότητα διαψεύδει τη λογική που θα ήθελε μία χώρα με πολιτισμό δεκάδων αιώνων και πολυετή συμμετοχή σε πολεμικές επιχειρήσεις, όπως η Ελλάδα, να παράγει δεκάδες ταινίες ιστορικού περιεχομένου, στις οποίες να εξυμνούνται τα κατορθώματα των χιλιάδων ηρώων που θυσίασαν με αυταπάρνηση τη ζωή τους, πιστοί στα ιδανικά της ελευθερίας και την ανεξαρτησίας. Η κυρίαρχη δικαιολογία είναι ότι οι τελευταίες ταινίες με ιστορικό περιεχόμενο γυρίστηκαν κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών, επομένως κάθε αντίστοιχη προσπάθεια θα παρέπεμπε υποσυνείδητα σε εκείνη την περίοδο.

Ενάντια σε αυτή την παγιωμένη λογική, ο ανατρεπτικός σκηνοθέτης Νίκος Κούνδουρος προβαίνει το 1978 στην υλοποίηση της κινηματογραφικής ταινίας «1922», φανερά επηρεασμένος από την προσωπική του εμπειρία και επαφή με δύο νεαρές προσφυγοπούλες που φιλοξενήθηκαν στο πατρικό του σπίτι, στην Κρήτη, αλλά και παρακινούμενος από τον θυμό του για την απόπειρα συγκάλυψης των ευθυνών που οδήγησαν στη Μικρασιατική Καταστροφή από την επίσημη Πολιτεία. Πρόκειται για μια ιστορική δραματική ταινία βασίστηκε στο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα του Ηλία Βενέζη «Το Νούμερο 31328» που αφηγείται τις απίστευτες φρικαλεότητες που υπέστησαν οι χριστιανοί κάτοικοι των πόλεων της Μικράς Ασίας, καθώς και τα βασανιστήρια που υπέμειναν στα κάτεργα των τρομερών ταγμάτων εργασίας (Αμελέ Ταμπουρού). Αποδίδει, μέσα από τις διασταυρούμενες ιστορίες τριών κεντρικών χαρακτήρων, τις λεηλασίες, τους βιασμούς και τις σφαγές που ακολούθησαν μετά την κατάληψη της Σμύρνης από τους Τούρκους, καθώς και την εξουθενωτική πορεία των αιχμαλώτων προς τα βάθη της Ανατολίας, έχοντας να αντιμετωπίσουν, πέρα από τη δολοφονική μανία των Τούρκων, τις αντίξοες καιρικές συνθήκες, την πείνα και τη δίψα.

Ωστόσο, προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι αυτό το εγχείρημα του Κούνδουρου, πέρασε απίστευτες περιπέτειες μέχρι να φτάσει στις «σκοτεινές αίθουσες». Σύμφωνα με τον ίδιο, αν και η ταινία χρηματοδοτήθηκε από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, υπέστη έντονη λογοκρισία, από τα πρώτα κιόλας γυρίσματα, εξαιτίας της δήθεν ανακολουθίας του σεναρίου με

το μυθιστόρημα του Βενέζη. Εντούτοις, μετά από πλήθος εμποδίων και αγκυλώσεων η ταινία ολοκληρώθηκε με επιτυχία και μάλιστα κέρδισε εννέα βραβεία στο 19ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Παρά ταύτα, έπρεπε να περάσουν τέσσερα χρόνια προκειμένου να λάβει άδεια προβολής στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες, εκτός από εκείνες της Θράκης, με την αιτιολογία ότι υπήρχε κίνδυνος διπλωματικού επεισοδίου με την Τουρκία. Παρά τις αντιξοότητες και όσο η ταινία διατελούσε σε κατάσταση «ομηρίας», ο δημιουργός και οι υπόλοιποι συντελεστές της προσπαθούσαν να διατηρούν ζωντανό το μύθο της με όποιο τρόπο μπορούσαν.

Όσον αφορά στο ιδεολογικό κομμάτι, η ταινία «1922» αποτελεί ένα αντιπολεμικό δράμα που αποτίνει φόρο τιμής στα εκατοντάδες χιλιάδες αθώα θύματα της τουρκικής θηριωδίας του 1922. Τους άμαχους γέροντες, γυναίκες και μικρά παιδιά που βασανίστηκαν ανηλεώς και φονεύτηκαν εν ψυχρώ ή αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τις πατρογονικές εστίες τους. Ταυτόχρονα ασκεί δριμύτατη κριτική στο ρόλο που διαδραμάτισαν οι «σύμμαχοι» της Ελλάδας, οι οποίοι ουσιαστικά έσυραν τη χώρα μας στη Μικρασιατική Εκστρατεία, προκειμένου να ικανοποιήσουν τα συμφέροντά τους και να επικρατήσουν έναντι των ανταγωνιστών τους στη διεκδίκηση των πλουτοπαραγωγικών πηγών της Εγγύς Ανατολής.

Σε αισθητικό επίπεδο, η ταινία χαρακτηρίζεται από λιτότητα και ωμό ρεαλισμό. Οι διάλογοι, όπου υπάρχουν, είναι σύντομοι, χωρίς υπερβολές και φαμφάρες, αλλά περιεκτικοί σε νοήματα, ενώ ενισχύονται από τα παραγλωσσικά σημεία (τονισμός, έμφαση) και τα κινησιακά σύμβολα (στάση σώματος, εκφράσεις προσώπου, χειρονομίες) που αξιοποιούν οι ηθοποιοί. Ο ρεαλισμός επιτυγχάνεται σε μεγάλο βαθμό με την επιλογή των κατάλληλων σκηνικών, τις αυθεντικές ενδυμασίες, αλλά και μέσα από την χρήση της τούρκικης γλώσσας, παράλληλα με την ελληνική. Βέβαια την παράσταση κλέβουν τα ανθρώπινα πάσχοντα σώματα, η κατεξοχήν καλλιτεχνική επιλογή στις ταινίες του Κούνδουρου για την απόδοση νοημάτων και καταστάσεων. Αν ληφθούν υπόψη τα λιγοστά διαθέσιμα τεχνολογικά μέσα της εποχής, καθώς και η αντίστοιχη περιορισμένη τεχνολογία, γίνεται αντιληπτό ότι επρόκειτο για μία υπερπαραγωγή, η οποία έλαβε υπέρογκη κρατική επιχορήγηση για τα δεδομένα της εποχής.

Εν κατακλείδι, ταινίες ιστορικού περιεχομένου, όπως το «1922», έχουν θέση και αξία στον ελληνικό κινηματογράφο και μπορούν να αποτελέσουν εναλλακτική μορφή εκμάθησης της ελληνικής ιστορίας. Κάνοντας λελογισμένη χρήση των πλεονεκτημάτων που κομίζει ο κινηματογράφος, οι θεατές μπορούν να ψυχαγωγηθούν, αλλά και να πληροφορηθούν για τις

άγνωστες ή λιγότερο προβεβλημένες πτυχές του ένδοξου παρελθόντος μας. Είναι επιτακτική η ανάγκη απαγκίστρωσης της ελληνικής κοινωνίας από στερεότυπα του παρελθόντος που «συνοδεύουν» τις ιστορικές ταινίες και ενθάρρυνσης παρόμοιων προσπαθειών από τους θεσμικούς φορείς της Χώρας μας, ώστε στο μέλλον να υπάρξουν κι άλλες αντίστοιχες προσπάθειες.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Αποστολοπούλου, Φ. Δ. (Επιμ.), (2016). *Η Έξοδος (Τόμος Α'): Μαρτυρίες από τις επαρχίες των δυτικών παραλίων της Μικρασίας*. Αθήνα, ΚΕΝΤΡΟ ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ.

Βακαλόπουλος, Α. (2005). *Νέα ελληνική ιστορία (1204-1985)*. Θεσσαλονίκη, ΒΑΝΙΑΣ.

Βενέζης Η. (1931 - 39η έκδοση, 1999). *Το Νούμερο 31328. Το βιβλίο της σκλαβιάς*. Αθήνα, ΕΣΤΙΑ.

Βερέμης, Θ. & Κολιόπουλος, Ι. Σ. (2013). *Νεότερη Ελλάδα: Μια Ιστορία από το 1821*. Αθήνα, ΠΑΤΑΚΗΣ.

Γρόσδος, Σ. (2013). *Λογοτεχνία, εικόνα και κινηματογράφος στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Η συμβολή τους στην ανάπτυξη του πολυτροπικού γραμματισμού*. (Διδακτορική διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε 25 Μαρτίου, 2022 από <https://www.didaktorika.gr/eadd/readonline?handle=10442/38873>

Δελγιάννης Γ. (2001). *Η αιχμαλωσία. Έξοδος από τη Σμύρνη. Μαρτυρίες*. Αθήνα, ΙΔΜΩΝ.

Δερμεντζόπουλος, Χ. (2008). *Από τη ληστοκρατία στις ταινίες φουστανέλας*. Ανακτήθηκε 25 Μαρτίου, 2021 από <https://www.academia.edu/366447/>

Δούκας Σ. (1929 - 29η έκδοση, 1998). *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*. Αθήνα, ΚΕΔΡΟΣ.

Θεοδωρίδης, Γ. (2004). *Αναζητώντας την Ιστορία στον κινηματογράφο*. Ανακτήθηκε 15 Ιανουαρίου, 2022 από <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=159077>

Κουλούρη, Χ. (2001). *Κινηματογράφος και Ιστορία*. Ανακτήθηκε 15 Ιανουαρίου, 2022 από <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=132652>

Λεμονίδου, Έ. (2017). *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη: Ιστορία κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*. Αθήνα, ΤΑΞΙΔΕΥΤΗΣ.

Ρεπούση, Μ., & Ανδρεάδου, Χ. (2010). *Προφορικές Ιστορίες. Ένας οδηγός προφορικής ιστορίας για την Εκπαίδευση και την Κοινότητα*. Ανακτήθηκε 15 Ιανουαρίου, 2022 από http://www.epi.uth.gr/uploads/Repousi_Andreadi_2010.pdf

Σολδάτος, Γ. (2007). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα, ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ.

Σωτηρίου Δ. (1962 - 57η έκδοση, 1992). *Ματωμένα Χώματα*. Αθήνα, ΚΕΔΡΟΣ.

Πισσαλίδης, Γ. (2011). *Συνέντευξη του Νίκου Κούνδουρου στο περιοδικό «Patria»*. Ανακτήθηκε 12 Μαρτίου, 2022 από <https://www.e-grammes.gr/to-«1922»-υπήρξε-δημιούργημα-οργής-συνέντευξη-του-νίκου-κούνδουρου-στο-περιοδικό-«patria».html>

Στάθης, Π. (2012). *Η οθωμανική περίοδος και το Εικοσιένα στον ελληνικό κινηματογράφο*. Ανακτήθηκε 12 Ιανουαρίου, 2021 από <http://avgi-anagnoseis.blogspot.com/2012/03/1821.html>

Χάλκου, Μ. (2018). 1922 – Νίκος Κούνδουρος, 1978. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.) *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*. (σσ. 530-534). Αθήνα, ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ.

Χατζητάκη – Καψωμένου, Χ. (Επιμ.), (2001). *Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός: Λαογραφία και Ιστορία. Συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος*. Θεσσαλονίκη, ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ.

Μουρέλος, Ι. (Επιμ.), (2004). *Η Έξοδος (Τόμος Β΄): Μαρτυρίες από τις επαρχίες της κεντρικής και νότιας Μικρασίας*. Αθήνα, ΚΕΝΤΡΟ ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ.

Ψυρούκης, Ν. (2000). *Η Μικρασιατική Καταστροφή*. Λευκωσία, ΑΙΓΑΙΟΝ-ΚΟΥΚΚΙΔΑ.

Baumgartner, T., Lutz, K., Schmidt, C. F., & Jäncke, L. (2006). The emotional power of music: how music enhances the feeling of affective pictures. *Brain research*, 1075(1), 151-164.

Ferro, M. (2002). *Κινηματογράφος και ιστορία*. Αθήνα, ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

Fischer, C., Costache, S., & Μακρυγιάννη, Χ. (2011). *Μια εισαγωγή στην Προφορική Ιστορία. Όταν οι εμπειρίες των εν ζωή ανθρώπων γίνονται ιστορία*. Ανακτήθηκε 15 Ιανουαρίου, 2022 από https://www.ahdr.info/images/pdf/oral-history/ORAL-HISTORY_GR.pdf

Hardwick, L. (2012) *Πρόσληψη: Ερευνητικές προσεγγίσεις*. Αθήνα, ΠΑΠΑΖΗΣΗ.

Sloboda, J. A., & Juslin, P. N. (2001). Psychological perspectives on music and emotion. *Music and emotion: Theory and research*, 71-104.

OPEN BEYOND, Δημοσιογραφική έρευνα στην εκπομπή iNFO-19. (19/5/2020). [Διαδίκτυο]. Ανακτήθηκε 17 Απριλίου, 2022 από https://www.youtube.com/watch?v=yzSznKj-xx4&ab_channel=OPEN

ET1, Συνέντευξη της Φιλιώς Χαϊδεμένου στην εκπομπή «Έχει Γούστο». (01/5/2005). [Διαδίκτυο]. Ανακτήθηκε 17 Απριλίου, 2022 από https://www.youtube.com/watch?v=b-WAXWGP9cY&ab_channel=DimitrisLousios

APXEIO EPT, Ντοκιμαντέρ: «Από τη Μικρασία Χαίρε». [Διαδίκτυο]. Ανακτήθηκε 17 Απριλίου, 2022 από <https://archive.ert.gr/7877/>

<http://www.gfc.gr/el/ταινίες/σκηνοθέτες/movie/director/1922.html>

Παράρτημα

Βιογραφικά στοιχεία για τον Νίκο Κούνδουρο

Ο Νίκος Κούνδουρος, γεννήθηκε στην Αθήνα, αν και όλοι νομίζουν πως έχει γεννηθεί στην Κρήτη. Οι γονείς του, από ατελείωτες γενιές Κρητικών, δεν ανέχονταν να πολιτογραφηθεί Αθηναίος. Τον πήραν τυλιγμένο μέσα σε μια πάνα, τον πήγαν στην Κρήτη και έτσι είναι γραμμένος στα δημοτολόγια του Δήμου του Αγίου Νικολάου το 1926. Έτσι σφραγίστηκε η παρουσία του σε αυτόν τον κόσμο με ένα πλαστογραφημένο πιστοποιητικό Κρητικού.

Μεγάλωσε στην Αθήνα μέσα σε μία φαμίλια κυνηγημένη από τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου. Από τις πιο παλιές αναμνήσεις του εκείνη την περίοδο, είναι το σπίτι τους κυκλωμένο από χωροφύλακες, ο πατέρας του εξόριστος, η μάνα του με τα τρία παιδιά της και η αγωνία όλων τους για τη μοίρα του πατέρα.

Δεκαέξι χρονών εντάχτηκε στις τάξεις του ΕΑΜ. Πολέμησε, τραυματίστηκε έχοντας τρεις σφαίρες στο κορμί του από το φοβερό Δεκέμβρη του '44, φυλακίστηκε και καταδικάστηκε δύο φορές σε εξορία. Ένα άγριο περιστατικό της νεανικής του ηλικίας, μια πράξη εξέγερσης θα σημαδέψει την μετέπειτα ζωή του. Το περιστατικό αυτό ήταν η αρχή μιας περιπέτειας που θα τελειώσει τέσσερα χρόνια αργότερα με ένα «απολυτήριο» από τη Μακρόνησο στο χέρι.

Στη Μακρόνησο ο Κούνδουρος μαθαίνει το θέατρο και εκεί του πρωτοδημιουργήθηκε η ιδέα του κινηματογράφου. Έτσι, όταν το 1952 τελειώνει αυτή η περιπέτεια και μπαίνει η Ελλάδα σε περίοδο ύφεσης, ο Κούνδουρος παίρνει το δίπλωμα του από τη Σχολή Καλών Τεχνών όπου στο μεταξύ και σποραδικά κατάφερε να συμπληρώσει πέντε χρόνια σπουδών και αντί για αρχιτέκτονα βγαίνει με ένα δίπλωμα ζωγράφου και γλύπτη στα χέρια του. Τότε αποφασίζει να ανταλλάξει τα σιωπηλά εργαλεία του ζωγράφου με τις εικόνες και τα μεγάφωνα του κινηματογράφου.

Έτσι λοιπόν αυθαίρετα, με ένα αστείρευτο πείσμα και με τη βοήθεια μερικών φίλων, του Μάνου Χατζιδάκι, της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, του Αλέξη Διαμαντόπουλου, στήνεται η πρώτη ταινία «Μαγική Πόλις».

Το 1954 ο Κούνδουρος βρίσκεται στο φεστιβάλ στην Βενετία με την πρώτη του ταινία να εκπροσωπεί επίσημα την Ελλάδα. Ο κριτικός κινηματογράφου Γιάννης Μπακογιαννόπουλος

θα γράψει: «Η ματιά του δημιουργού συνδυάζει την κοινωνική αντίληψη με την εικαστική και με μια γνήσια λυρική διάθεση. Κάτω από την επίδραση του νεορεαλισμού το φιλμ ριζώνει τη δράση του στις αθηναϊκές φτωχογειτονιές, με τις παράγκες, τα λιμνάζοντα νερά και τον καημό της προσφυγιάς για μια καλύτερη ζωή».

Ο ίδιος ο Κούνδουρος θα πει για την ταινία του: «Η αθωότητα ήτανε το κυρίαρχο στοιχείο της εποχής. Δεν ήτανε μια αθωότητα δικιά μου, ήταν δικιά μας. Νομίζαμε πως κάποια στιγμή θα ερχόταν και η ώρα της δικαιοσύνης, αυτοδίκαια από μόνη της. Γέννημα φυσικό τόσων αγώνων και τόσου αίματος».

Δύο χρόνια μετά τη «Μαγική Πόλη», το 1956, η κρατική εξουσία, μα και η Αριστερά, έμελλαν να ανησυχήσουν και πάλι με τη δεύτερη ταινία του Κούνδουρου, μια αλληγορία της ελληνικής κοινωνίας όπως την κληροδότησε στον τόπο η Κατοχή και ο Εμφύλιος πόλεμος. «Ο Δράκος» είναι η ταινία που φέρνει τον Κούνδουρο στην κορυφή των σκηνοθετών της εποχής του. «Ο Δράκος» ήτανε θύμα εκείνου του διογκωμένου εθνικισμού που τύφλωνε τους δεξιούς καθώς και της προσήλωσης στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό που τύφλωνε τους αριστερούς. «Ο Δράκος» προπηλακίστηκε, σφυρίχτηκε, κατέβηκε από τις αίθουσες, καταγγέλθηκε από μέρος της κριτικής. «Ο Δράκος» προβάλλεται επισήμως στο Φεστιβάλ Βενετίας. Η τιμή που έγινε στο φιλμ του Κούνδουρου είναι πολύ μεγάλη. Είναι η πρώτη ουσιαστική νίκη του ελληνικού κινηματογράφου ενώ είναι η πρώτη και για χρόνια μοναδική ταινία που αγοράστηκε από το Μουσείο Κινηματογράφου στο Παρίσι.

Η επόμενη ταινία, σύμφωνα με τον κριτικό κινηματογράφου Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, «Οι Παράνομοι» (1958), μεταφέρει το κοινωνικό νεοελληνικό αδιέξοδο στα φοβερά βράχια των Μετεώρων. «Οι Παράνομοι» του είναι οι εξεγερόμενοι Έλληνες, μείγμα των παλιών ανταρτών του Εμφυλίου. Το κύριο χαρακτηριστικό είναι πάλι η βαθμιαία φθορά. Μια βαρβαρική δύναμη ξεπηδάει από τους φοβερούς βράχους και τις σκληρές μορφές κάτω από τον κάθετο ήλιο. Το θέμα είναι βγαλμένο και αυτό μέσα από τη σιωπή που είχε ακολουθήσει τον Εμφύλιο και από τα σκοτάδια της ανελέητης λογοκρισίας. Η ταινία λογοκρίθηκε και αποσύρθηκε από τους κινηματογράφους, προβλήθηκε όμως στο Φεστιβάλ του Βερολίνου την ίδια χρονιά και απέσπασε πολύ καλές κριτικές. «Μια ταινία με άγριο μεγαλείο, με σχεδόν βάρβαρο πρωτογονισμό και μαζί ένα τελείως σύγχρονο κινηματογραφικό ύφος. Την τοποθετούμε πάνω από όλα τα έργα που παίχτηκαν στο Φεστιβάλ» (Ραδιοφωνικός Σταθμός Βερολίνου).

Στο «Ποτάμι» (1960) συναντάμε και πάλι τον Έλληνα του μεταπολέμου και τον ιδεατό χώρο της ελευθερίας. Πρόκειται για τη μοίρα ανθρώπων παγιδευμένων. Η εμμονή του γύρω από τον παγιδευμένο άνθρωπο δεν ήταν τίποτα άλλο παρά η προσωπική του περιπέτεια κοντά σε αυτήν πολλών Ελλήνων, που νιώθανε παγιδευμένοι μέσα σε μια μετεμφυλιακή κοινωνία. Στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης την ίδια χρονιά, «Το Ποτάμι» πήρε τα βραβεία σκηνοθεσίας και καλύτερης μουσικής (Μάνος Χατζιδάκις με εκτελεστή στα καλύτερα σημεία της τον Βασίλη Τσιτσάνη).

Στις «Μικρές Αφροδίτες» (1963), ο δημιουργός αναφέρεται σε ένα αρχαίο ειδύλλιο, μέσα στην πανέμορφη φύση, με τις συγκρούσεις, τον πόθο και τα πάθη των ανθρώπων, σε διαφορετικές ηλικίες. Η ταινία αυτή είχε μεγάλη απήχηση τόσο στα διεθνή φεστιβάλ όσο και στις αίθουσες όλου του κόσμου όπου προβλήθηκε. Κέρδισε το βραβείο σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ του Βερολίνου. Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος στο βιβλίο του *Οι τέσσερις εποχές του Νίκου Κούνδουρου* (εκδ. Γαβριηλίδης 2014) γράφει: «Μέχρι το 1966, ο Κούνδουρος έχει πίσω του πέντε ταινίες μέσα σε διάστημα δώδεκα χρόνων, μια παραγωγή καθόλου ευκαταφρόνητη για εκείνες τις δύσκολες εποχές και για το είδος του κινηματογράφου που υπηρετεί. Ο ίδιος δε, παρά τις εξωφρενικές περιπέτειες με τους παραγωγούς, τους διανομείς, τους κριτικούς κινηματογράφου του αθηναϊκού τύπου αλλά και τη λογοκρισία, βρίσκεται ως δημιουργός στην ακμή του, αναβλύζει από αισιοδοξία και μαχητικότητα και έχει ήδη αρχίσει την προετοιμασία της επόμενης του ταινίας με τίτλο «Vortex ή το Πρόσωπο της Μέδουσας».

Ούτε αυτή του η ταινία κυκλοφόρησε στο εμπόριο. Τα γυρίσματα της ταινίας έπεσαν την ίδια περίοδο με την επιβολή της δικτατορίας. Το αποτέλεσμα ήταν η ταινία να ολοκληρωθεί στο εξωτερικό και να προβληθεί στην Γαλλική Ταινιοθήκη το 1971. Εφτά χρόνια αργότερα προβλήθηκε εκτός συναγωνισμού στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Το ίδιο έτος προβλήθηκε και στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος. Το 1967 ήταν υποψήφια για την Χρυσή Άρκτο στο Φεστιβάλ του Βερολίνου.

Συνεχίζει ο Ξανθόπουλος (ό.α.): «Όλες του οι ταινίες έχουν γνωρίσει διεθνή αναγνώριση, έχουν αποσπάσει βραβεία σε μεγάλα ευρωπαϊκά φεστιβάλ καθώς και στο νεόκοπο τότε δικό μας Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. [...] Πολύ σύντομα όμως, ένα χρόνο μετά, το 1967 θα ζήσει τη δεύτερη μετά τη Μακρόνησο, επτάχρονη αυτή τη φορά, αναγκαστική υπερωρία του στο Παρίσι και ξεκινάει η περιπλάνηση του σε χώρες της κεντρικής και βόρειας Ευρώπης, που θα τον εκτοξεύσει βίαια, όπως άλλωστε και πάρα πολλούς ακόμα

κινηματογραφιστές της γενιάς του, πολλά χρόνια πίσω». Από αυτήν την άποψη ο Κούνδουρος είναι ο κατεξοχήν εκπρόσωπος και πρωταγωνιστής στο τραγικό και γκροτέσκο παιχνίδι, που ονομάστηκε αργότερα από την κινηματογραφική θεωρία και κριτική «Τα Χαμένα Χρόνια του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου».

Στο Παρίσι συνδέεται με τον Κώστα Ζουράρι· μαζί τους και ο Βεργόπουλος, ο Πουλαντζάς, ο Βέλτσος, ο Αξελός, και κυρίαρχος ο Καστοριάδης, όλοι μυαλά ελεύθερα. Το πανεπιστήμιο τους ένωνε όλους αυτούς και ο μόνος που ήταν απέξω ήταν ο Κούνδουρος. Έγινε όμως δικός τους, τους αγάπησε και τον αγάπησαν. Ο κοινός πόθος και ο καημός για την ταπεινωμένη πατρίδα έμοιαζε να τους ενώνει. Όμως δεν ήταν μόνοι. Οι φοιτητές από όλα τα πανεπιστήμια της Γαλλίας πηγαινοερχόντουσαν στο Παρίσι και συναντιόντουσαν, συντηρώντας μια ζωντανή πατρίδα. Ήρθε και η Μελίνα Μερκούρη. Το σπίτι της έγινε μια φωλιά για τους Έλληνες και ένας σύνδεσμος για την πατρίδα, καθώς εκεί φτάνανε πρώτα τα νέα και οι άνθρωποι που κατάφερναν να έχουν ένα διαβατήριο. Στο Παρίσι μετέχει σε κάθε κίνηση και σε κάθε εκδήλωση οργανωμένη από τους λογής λογής Έλληνες που είχαν βρει καταφύγιο στο φιλόξενη πρωτεύουσα της Γαλλίας.

Το 1974, με την πτώση της δικτατορίας επιστρέφει στην Αθήνα. Δε ρώτησε κανέναν και χώθηκε στο αεροπλάνο της Μελίνας. Ήταν αυτονόητο πως η παρέα της δημιουργούσε ένα είδος διαβατηρίου. Με το πρώτο αεροπλάνο φορτωμένο με τη λαχτάρα της επιστροφής στην πατρίδα πατάει το πόδι του στο αεροδρόμιο του Ελληνικού. Στην Αθήνα ο λαός ενθουσιασμένος περίμενε κάθε αεροπλάνο, για να καλωσορίσει τους Έλληνες της ξενιτιάς. Ο Καραμανλής ήταν ο πρώτος και ακολούθησε η Μελίνα, και κάποιοι Έλληνες από πίσω. Αποθέωση σε κάθε άφιξη. Γρήγορα ο Κούνδουρος πήρε μέρος στη διαμόρφωση μιας νέας κοινωνίας που υποσχόταν μια νέα Ελλάδα. Στους δρόμους και στα μεγάλα γήπεδα ηχούσαν τα τραγούδια του Θεοδωράκη και ζητωκραυγάζανε για την καινούργια Δημοκρατία. Ο στερημένος λαός απαιτούσε Δημοκρατία και Ελευθερία. Τα μεγάλα γήπεδα δεν χωράγανε πια τον ενθουσιασμένο κόσμο που ήθελε να δει από κοντά τους Έλληνες που κρατήσανε στους ώμους τους την μακρινή εικόνα της Ελλάδας.

Τότε γυρίζει τα «Τραγούδια της Φωτιάς». Πρόκειται για την κινηματογράφιση δύο πολύ σημαντικών συναυλιών το '74, αυτής που έγινε στο Στάδιο Καραϊσκάκη με το Μίκη Θεοδωράκη και αυτής που έγινε στο γήπεδο του Παναθηναϊκού στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας με το Γιάννη Μαρκόπουλο, αμέσως μετά την πτώση της Χούντας (Ιούλιος 1974) καθώς επίσης και

άλλες μαζικές εκδηλώσεις που έγιναν στην Αθήνα το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς για την πρώτη επέτειο του Πολυτεχνείου. Η ταινία αποτυπώνει με γλαφυρότητα και συνέπεια το κλίμα που επικρατούσε, μετά την πτώση της Χούντας. Κατά την διάρκεια της ταινίας μιλάει ο αγωνιστής Χρήστος Ρεκλείτης, που έλαβε μέρος στην Αντίσταση εναντίον της δικτατορίας και ο οποίος περιγράφει, όλα τα φριχτά βασανιστήρια στα οποία υπεβλήθη στα χέρια της Ασφάλειας, κατά τη διάρκεια της επταετίας, κατονομάζοντας στη διήγησή του όλους τους βασανιστές του.

Τον Αύγουστο του 1974 στην Κύπρο, γυρίζει το ντοκιμαντέρ με τον τίτλο «Ελληνιστί Κύπρος». Ο Νίκος Κούνδουρος, με μικρή ομάδα τεχνικών και αυτόπτες μάρτυρες, βρίσκεται πρόσωπο με πρόσωπο με τον κόσμο, που καταδιωγμένος από τα τουρκικά αεροπλάνα ζητά προστασία στο νότο του νησιού. Ο φακός του Κούνδουρου καταγράφει την πραγματικότητα, ενώ απλοί άνθρωποι καταθέτουν τις μαρτυρίες τους. Η ταινία απεικονίζει τις συγκλονιστικές στιγμές που έζησαν οι Κύπριοι, μέσα από νεκρούς και καταστροφές. Τις εικόνες της αγωνίας και της καταστροφής, διακόπτουν σε ίσα ρυθμικά διαστήματα, σύντομοι κοφτοί τίτλοι. Αναγράφονται οι χρονολογίες, που σηματοδοτούν την ιστορία και τις περιπέτειες της Κύπρου, όλα τα χρόνια της ζωής της.

Το 1978, γυρίζεται η ταινία «1922», που είναι βασισμένη στο βιβλίο του Ηλία Βενέζη «Το νούμερο 31328». Η ταινία του Νίκου Κούνδουρου αφηγείται τη Μικρασιατική καταστροφή και την μαρτυρική πορεία των Ελλήνων της Μικράς Ασίας που συνελήφθησαν και οδηγήθηκαν στο θάνατο από τα στρατεύματα του Κεμάλ αλλά και τις ένοπλες ομάδες Μουσουλμάνων. Για λόγους διπλωματικούς και πολιτικούς, η προβολή της ταινίας υπήρξε απαγορευμένη μέχρι το 1982.

Το 1980, ο Κούνδουρος βρίσκεται στο ΚΘΒΕ, με πρωτοβουλία του Σπύρου Ευαγγελάτου, να σκηνοθετεί την «Όπερα της πεντάρας» του Μπέρτλοτ Μπρεχτ. Στο τέλος του 1980 ο Κούνδουρος βρίσκεται, προς γενική έκπληξη όλων και κόντρα στην επί χρόνια αντιεξουσιαστική του πορεία, επικεφαλής της Διεύθυνσης Κινηματογράφου του Υπουργείου Πολιτισμού, κατόπιν πρότασης του τότε υπουργού Πολιτισμού Ανδρέα Ανδριανόπουλου. Οι προθέσεις του ήταν καθαρές και πραγματικά απέβλεπαν σε μια ανανέωση φθαρμένων και γερασμένων νόμων και διαδικασιών. Παρέμεινε στη θέση αυτή και μετά την αλλαγή της κυβέρνησης για λιγότερο όμως από ένα χρόνο.

Το 1985 ο Κούνδουρος γύρισε το «Μπορντέλο», όπου η εποχή της Κρητικής επανάστασης του 1895-1897 δίνει λαβή σε μια ταινία μαρόκ μελέτης της παρακμής και της έξαρσης και με

προεκτάσεις προς τους αρχετυπικούς ερωτικούς μύθους. Η υπόθεση τοποθετείται στην Κρήτη του 1987, σε μια από τις επαναστάσεις των Κρητικών κατά της Τουρκίας, συγκεκριμένα στα Χανιά, όπου η επέμβαση των ξένων δυνάμεων δεν επέτρεψε την ολοκλήρωση της προκειμένου να διατηρηθεί το ρευστό καθεστώς στο νησί. Η ταινία αυτή παραμένει ως μια από τις πιο εντυπωσιακές και συζητημένες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου.

Τον Φεβρουάριο του 1986, ο Κούνδουρος βάζει υποψηφιότητα για το Διοικητικό Συμβούλιο της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών με το Ενωτικό Ψηφοδέλτιο, εκλέγεται και στη συνέχεια γίνεται πρόεδρος της Εταιρείας. Παραιτήθηκε, σύντομα δικαιολογώντας την παραίτηση του σαν, «έμπρακτη έκφραση της αντίρρησής μου απέναντι σε μια συμπεριφορά συναδέλφων που ροκανίζει το όραμα, για αληθινά μεγάλους αγώνες».

Επιστροφή στην αρχαία τραγωδία για τον Κούνδουρο με μια τηλεταινία, την «Ιφιγένεια εν Ταύροις» (1991). Πρόκειται για την ομώνυμη παράσταση που ανέβασε ο Χρήστος Τσάγκας το 1991, στο θέατρο «Κνωσός» και ο Κούνδουρος την κινηματογράφησε και την μετέτρεψε σε τηλεταινία.

Η ταινία «Μπάυρον-Μπαλάντα για ένα δαίμονα», που γυρίστηκε το 1992, καταγράφει τις τελευταίες μέρες του κολασμένου ποιητή μέσα στον πυρετό της Επανάστασης και τον ίλιγγο των αδιέξοδων παθών του. Ίσως και το πιο φιλόδοξο έργο του σκηνοθέτη να μοιάζει με κολοσσιαίο, σχεδόν υπεράνθρωπο στοίχημα με την τέχνη, την ποίηση, την ιστορία. Αλλά και αναμέτρηση με δαίμονες υπαρκτούς, αφού η παραγωγή ολοκληρώθηκε με τη συνεργασία των Ρώσων, στην Κριμαία. Βουτιά, λοιπόν, στην έλξη του θανάτου, που δεν ενδιαφέρεται τόσο για τη γέννηση ενός έθνους, όσο για το θάνατο ενός ποιητή, και μάλιστα, του πιο ακραίου ρομαντικού ποιητή. Η ταινία εικονογραφεί την καταβύθιση του Μπάυρον στην ιδιωτική του άβυσσο και εντάσσεται θαυμαστά σ' ένα σύγχρονο οικουμενικό ρεύμα αναβίωσης των αιτημάτων του Ρομαντισμού-σήμερα, σε μια εποχή που οι μύθοι και οι ιδεολογίες δείχνουν να περνούν οριστικά στη ζώνη του λυκόφωτος. Στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1992 πήρε τα βραβεία Καλύτερης ταινίας, Α' αντρικού ρόλου (Μάνος Βακούσης), Β' Γυναικείου ρόλου (Vera Sotnikova), Φωτογραφίας, Σκηνικών, Ήχου και Μοντάζ.

Το 1993, ο Κούνδουρος εκδίδει στον «Εξάντα», ένα βιβλίο για το φίλο του γλύπτη Μέμο Μακρή, με τίτλο *Περιπλάνηση: Ο βίος και η πολιτεία του Μέμου Μακρή*. Περιλαμβάνεται η οδύσσεια του κορυφαίου μας γλύπτη που, καταδιωγμένος λόγω της αριστερής του δράσης,

κατέφυγε στο Παρίσι και στη συνέχεια στη Βουδαπέστη, για να αφιερωθεί στη γλυπτική. Επέστρεψε στην Ελλάδα μετά τη μεταπολίτευση.

Το 1994 σκηνοθετεί έναν θεατρικό δρώμενο την «Αντιγόνη» στη συνοριακή γραμμή της Ελλάδας με την πρώην Γιουγκοσλαβία που έχει μπει στη φάση του αλληλοσπαραγμού και της διάλυσής της. Το 1996 στο Ηρώδειο σκηνοθετεί την όπερα του Μίκη Θεοδωράκη «Ηλέκτρα». Το καλοκαίρι 1997, που η Θεσσαλονίκη ήταν πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης, ανατέθηκε στον Κούνδουρο, μετά από δική του πρόταση και επιλογές, η οργάνωση ενός τετραήμερου με θρησκευτικές μουσικές από τη Μεσόγειο.

Επόμενη ταινία «Οι Φωτογράφοι», το 1998. Μια ταινία που στις μέρες μας παραμένει επίκαιρη με τα ζητήματα που θίγει (μαζικοί θάνατοι, αυταρχικά καθεστώτα, πλανητάρχες), με ένα διαφορετικό είδος κινηματογράφησης. Πρόκειται για τον άγνωστο κόσμο της Ανατολής, που αγωνίζεται να βρει τη θέση της μέσα από τη βία και το αίμα που συνοδεύουν το τέλος του 20ου αιώνα. Η ταινία πήρε το βραβείο καλύτερης φωτογραφίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Το 1999, ο Κούνδουρος σκηνοθετεί στην Επίδαυρο, την ιστορία της Αντιγόνης του Σοφοκλή «Εγώ η Αντιγόνη». Το 2000, στο Ηρώδειο σκηνοθετεί τον «Ερωτόκριτο» μαζί με το Γιάννη Μαρκόπουλο και το 2003, τη λυρική όπερα «Ο Διγενής Ακρίτας και η βασίλισσα των Αμαζόνων».

Ο Νίκος Κούνδουρος βραβεύτηκε το 1995 από τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας με τον ταξιάρχη του Φοίνικος. Στις 14 Φεβρουαρίου του 2005 θα αναγορευτεί επίτιμος διδάκτορας του Τμήματος Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Πανεπιστημίου Αθηνών από τον πρότανη του Πανεπιστημίου Αθηνών Γιώργο Μπαμπινιώτη. Το θέμα της πρώτης του εκείνης ομιλίας ως πανεπιστημιακός ήταν «Ο καθημερινός πολιτισμός και η βιομηχανία της κουλτούρας».

Το 2009, από τις εκδόσεις «Ίκαρος» θα κυκλοφορήσει το βιβλίο του «Ονειρεύτηκα πως πέθανα». Πρόκειται για ένα αυτοβιογραφικό αφήγημα. «Είναι η ζωή της αφεντιάς μου μέσα από τη ζωή των άλλων», θα πει ο Νίκος Κούνδουρος για το βιβλίο του. Αυτόπτης μάρτυρας τόσων και τόσων χρόνων και ο νους δυσκολεύεται να βάλει τάξη στις μαρτυρίες ενός ανθρώπου χαμένου μέσα στη λευκή μάζα ενός λαού, ενός κόσμου που είναι ο λαός του και ο κόσμος του.

Στις 3 Νοεμβρίου του 2012 γίνονται τα αποκαλυπτήρια του μνημείου «η Αρπαγή της Ευρώπης». Πρόκειται για ένα τεράστιο άγαλμα που δεσπόζει στη νέα προβλήτα του λιμανιού του Αγίου Νικολάου, στην Κρήτη. Στον Νίκο Κούνδουρο απονεμήθηκε το χρυσό μετάλλιο του Δήμου Αγ. Νικολάου για την προσφορά του στον τόπο του και στην τέχνη. Το γλυπτό αποτελείται από διακόσια πενήντα κομμάτια από ορείχαλκο, συναρμολογημένα με βάση αντίστοιχα καλούπια, σχεδιασμένο από τον ίδιο και φιλοτεχνημένο από τους γλύπτες Νίκο και Παντελή Σωτηριάδη, με την Ευρώπη πάνω στον ερωτευμένο Δία-ταύρο, να κρατά στο αριστερό της χέρι ένα περιστέρι, το σύμβολο της ελευθερίας, και στο δεξί της μία σφαίρα, που συμβολίζει τον κόσμο τον σημερινό.

Στα 86 του χρόνια πια, το 2013, σκηνοθετεί την ταινία «Ένα πλοίο για την Παλαιστίνη». Το πλοίο του τίτλου έρχεται από τον Παναμά και μεταφέρει πολεμικό υλικό στους Ισραηλινούς για να εξοπλιστούν στον αιώνιο πόλεμο εναντίον των Παλαιστινίων. Παράλληλα, στην Κρήτη και στην Πελοπόννησο, διάφοροι επιτήδριοι μαζεύουν κορίτσια από χώρες της Ανατολικής Ευρώπης και τους υπόσχονται δουλειές για να τις κάνουν τελικά πόρνες, ενώ μια στοά μασόνων, λειτουργεί ως μεσάζοντας ανάμεσα στους Αμερικανούς και στους Ισραηλινούς.

Ο Νίκος Κούνδουρος έφυγε από τη ζωή σε ηλικία 90 ετών, την Τετάρτη 22 Φεβρουαρίου 2017. Το τελευταίο διάστημα νοσηλευόταν στο νοσοκομείο με αναπνευστικά προβλήματα.

Σημ.:

Καταγράφει η Μαρία Καραμητσοπούλου, από προφορική αφήγηση του Νίκου

Κούνδουρου, Αθήνα, Μετς, Μάιος 2014