



Η ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΟΠΩΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΤΑΙ
ΣΤΟΝ
ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

της Κλεονίκης Μακρίδη

Ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που κυριάρχησε στον 20^ο αιώνα . Στα 100 χρόνια της ιστορίας του κατάφερε να συνδυάσει τη λογοτεχνία με τη ζωγραφική, το θέατρο με τη μουσική για να φτιάξει μια εντελώς δικιά του γλώσσα. Αποτύπωσε από διαφορετικές σκοπιές όχι μόνο το ρεαλιστικό αλλά και το υπερρεαλιστικό, δίνοντας πολλές φορές αριστουργηματικά την 7^η τέχνη.

Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν έχει την ιστορία του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Η εξέλιξη του, δεν αφορά μόνο τεχνικής φύσεως ζητήματα ή θέματα σεναρίων, αλλά και σκηνοθεσίας κλπ. Η διεύρυνση της θεματολογίας του πραγματοποιείται από τη στιγμή που οι ελληνικές ταινίες αποτελούν προϊόντα μαζικής κουλτούρας και συμπίπτει αυτό χρονικά με τη δεκαετία του 60'. Οι συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύχθηκε ο κινηματογράφος στην Ελλάδα, δεν ήταν οι καλύτερες σε ό,τι αφορά τη λογοκρισία, στις σεναριακές προσεγγίσεις θεμάτων όπου η κυρίαρχη αντίληψη της εποχής, απαιτούσε συστοίχιση με αυτή. Η αναπαραγωγή και στήριξη της κυρίαρχης ιδεολογίας είναι προφανές ότι αποτυπώνεται στην πλειοψηφία της κινηματογραφικής παραγωγής. Υπ' αυτή την έννοια τα χαρακτηριστικά της μετεμφυλιακής περιόδου παρά την τεχνική πρόοδο της κινηματογραφίας αφήνουν τη σφραγίδα τους στην συντριπτική πλειοψηφία των ταινιών και αυτό διαφαίνεται αρκετά .



Η μετεμφυλιακή περίοδος (από το 1950 και μετά) από την άποψη της πολιτικής χαρακτηρίζεται ανελεύθερη, όπου το πολιτικό φρόνημα διώκεται και οποιαδήποτε άμεση αναφορά στην αριστερά και στις απόψεις της, όχι μόνο είναι κατακριτέα αλλά διώκεται και ποινικά. Οι επιτροπές λογοκρισίας δεν ανέχονται ούτε καν αναφορές στα κακώς κείμενα πόσο μάλλον στις απόψεις που προβληματίζουν. Σε επίπεδο οικονομίας η εξάρτηση της Ελλάδας από τον ξένο οικονομικό παράγοντα επηρεάζει όχι μόνο τις κυβερνητικές επιλογές, αλλά και πολιτιστικές - πολιτισμικές κατευθύνσεις γι' αυτήν την περίοδο. Εξαιρεση θα μπορούσε να θεωρηθεί η άμεση επιρροή στον ελληνικό κινηματογράφο απ' τον ιταλικό νεορεαλισμό. Επίσης σοβαρό δεδομένο για την πορεία του ελληνικού κινηματογράφου, ήταν για μια ολόκληρη περίοδο, η μονοπωλιακή στην αρχή παρουσία της εταιρείας «Finos film» και η ανυπαρξία της ανεξάρτητης κινηματογραφικής παραγωγής. Άρα αυτές λοιπόν οι συνθήκες καθόρισαν την ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου και το πέρασμά του από την μικρή και χωρίς τεχνικά μέσα παραγωγή στην μαζική μέχρι και τη σημερινή βιομηχανία του θεάματος.

Με τον αυξανόμενο ρυθμό, διευρύνεται σεναριακά ή αρχίζει και περιλαμβάνει πλέον και θέματα που αφορούν την εκπαίδευση. Όχι τόσο ως κεντρικά ζητήματα, αλλά ως συμπληρωματικά του βασικού «μύθου». Δεν καταφέρνουν να ξεπεράσουν την επιφανειακή καταγραφή των ηθών και να δημιουργήσουν ένα πλήρες δοκίμιο πάνω στην οντολογία της κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτό γίνεται όλο και περισσότερο , με την πληθωρική παρουσία των κινηματογραφιστών της χρυσής εποχής του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου μετά το 1960.

Οι παλιές ελληνικές ταινίες που προβάλλονταν, επέβαλλαν σύμβολα και «τύπους» εύκολα αναγνωρίσιμους και μ' αυτή την έννοια η κοινωνική τους εμβέλεια και επίδραση είναι συντηρητική. Αυτό αποτυπώνεται με τον πιο απροσημάτιστο τρόπο και στην παρουσίαση των περισσότερων εκπαιδευτικών προβλημάτων ή καταστάσεων σε αυτές.

Στην περίοδο αυτή με τα έντονα ταξικά χαρακτηριστικά και τις κραυγαλέες κοινωνικές ανισότητες που αναδεικνύονταν και μέσα στην εκπαιδευτική διαδικασία ο δάσκαλος - καθηγητής βρίσκεται στις τελευταίες θέσεις της υπαλληλίας, άβουλος, να στέκεται άκριτα στις εκπαιδευτικές και γενικότερες πολιτικές επιλογές και ο νέος δύσκολα αν προέρχεται από τα λαϊκά στρώματα, μπορεί να τελειώσει το σχολείο ή και ακόμη να σπουδάσει. Η εικόνα αυτή έρχεται σε αντίφαση με αυτό που κυριαρχεί στην



εκπαίδευση και είναι ότι οι μαθητές είναι άριστοι, μέτριοι ή κακοί και φυσικά οι κατηγορίες αυτές αντιστοιχούσαν και αντιστοιχούν στις κοινωνικές τάξεις απ' όπου προέρχονταν. Αυτό ισχυροποιείται από τα εξής στατιστικά στοιχεία: ο αριθμός των αναλφάβητων το 1961 ήταν 1.222.481 και ο αριθμός όσων δεν αποφοίτησαν απ' το δημοτικό: 1.996.409. Έρευνα της περιόδου 1964-1967 (Ιωάννα - Λαμπίρη- Δημάκη) ανέφερε ότι στη Νομική , Ιατρική , Ε.Μ.Π. υπερέχουν οι νέοι των μεσαίων και ανώτερων τάξεων.

Τα φτωχά παιδιά -μαθητές ,φοιτητές - εμφανίζονται στην οθόνη δημιουργώντας στο θεατή το αίσθημα της νοσταλγίας και της έντονης λύπης πολλές φορές μέχρι

δακρύων , συνδυάζουν την εργασία με τις σπουδές και παρά τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν στην καθημερινή τους ζωή, ανέχεια, φτώχεια, κρύο κλπ, με την εμφάνιση τις περισσότερες φορές ενός «από μηχανής θεού» καταφέρνουν να ξεπεράσουν τα προβλήματα και να πετύχουν τους τελικούς τους στόχους να ανέλθουν οικονομικά να αλλάξουν δηλ. κοινωνική τάξη .



Οι ταινίες τέτοιου είδους απευθύνονταν κυρίως στα εργατικά ή μικροαστικά στρώματα των συνοικιών της πόλης ή στο κοινό της επαρχίας του χωριού. Ένα κοινό που μπορούσε να ελπίζει πως παρά τη φτώχεια και τη δυστυχία, όλα μπορούν να πάνε καλά στο μέλλον, αφού οι ήρωες της ταινίας που έρχονται αντιμέτωποι με χίλια δυο προβλήματα και που ίσως κάποιες φορές δεν εμφανίζεται αυτός ο κάποιος, «απομηχανής θεός», που θα τους «λυτρώσει» τα καταφέρνουν μια χαρά.

Υπάρχει βέβαια και η άλλη πλευρά του μαθητή- φοιτητή, που δεν αντιμετωπίζει οικονομικά προβλήματα, του ανέμελου, που «τρώει» τα λεφτά του μπαμπά! Στην ταινία «Πατέρα κάτσε φρόνιμα» (1967) ο Αντώνης Παπασταφίδας (Λάμπρος Κωνσταντάρας) θυμώνει με το τελευταίο γράμμα του γιου του Θωμά (Αλέκος Τζανετάκος) που σπουδάζει στην Αθήνα και του ζητάει για πολλοστή φορά χρήματα για εξέταστρα, έχοντας μάλιστα αρκετό χρόνο να πατήσει στη σχολή του.

Έτσι παρουσιάζεται και η Λίζα Πετροβασίλη (Αλίκη Βουγιουκλάκη) στο «Χτυποκάρδια στο θρανίο» (1963) , γόνος καλής οικογένειας και μαθήτριά γυμνασίου που ερωτεύεται τον γιατρό της --Δημήτρη Παπαμιχαήλ - και η οποία



επιστρέφει παράνομα στα θρανία, όχι τόσο για να διαβάσει, αλλά για να συνεχίσει τις νεανικές της σκανταλιές . Εδώ εκφράζονται οι συντηρητικές παραδόσεις της εποχής όπου οι κοπέλες παρατούσαν το σχολείο προκειμένου να καλοπαντρευτούν, ένα σχολείο στο οποίο υπήρχε αυταρχισμός ο οποίος όμως φαίνεται σε λίγα σημεία όπως στα λόγια του γλυκού - αυστηρού Δ. Παπαγιαννόπουλου: «Έλα εδώ παιδί μου. Για πάρε να διανείμεις τους ελέγχους. Όχι αυτούς. Άστ' τους αυτούς.



Θα τους δώσω εγώ ο ίδιος. Θα

τους δώσω με φάπες».

Στην ίδια τροχιά κινείται η ταινία «Το ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο» (1959) με τη φωνή του Δημήτρη Παπαμιχαήλ, η οποία στις σχέσεις μαθητών - καθηγητών εμφανίζεται από τη μια η αυστηρή και συναισθηματική φόρτιση, από την άλλη η πλούσια μαθήτρια Λίζα

η ταινία «Το ξύλο

μόνη διαφορά ότι η ταινία

καθηγητών

έντονη

έρωτας της

Παπασταύρου

(Αλίκη Βουγιουκλάκη) σ' ένα αριστοκρατικό κολέγιο θηλέων με τον φτωχό καθηγητή Φλωρά (Δημήτρης Παπαμιχαήλ), και από την άλλη ο αυταρχισμός του ίδιου καθηγητή με το χαστούκι στην εν λόγω θραсуτάτη μαθήτριά του με το οποίο την κάνει να βλέπει «πεταλούδες πράσινες, κόκκινες και κίτρινες». Βέβαια ο διευθυντής (Χ.Τσαγανέας) διεκδικώντας την συμπάθεια των οικογενειών των μαθητριών αυτών καθώς το κολέγιο και ο ίδιος ήταν άμεσα εξαρτημένοι απ' την αστική τάξη όπως φαίνεται, κατέκρινε την αυστηρότητα του καθηγητή Φλωρά που έριξε το χαστούκι στο πλουσιοκόριτσο Παπασταύρου .Εδώ ακούγεται η γνωστή φράση «μα που ακούστηκε . που ακούστηκε βεβαίως βεβαίως. ο πρώτος τυχόν Φλωράς να σηκώνει το χέρι του και να χτυπά μίαν Παπασταύρου, την κόρη του Θεμιστοκλέους Παπασταύρου του Θεμιστοκλέους βεβαίως βεβαίως » .Οι σχέσεις ανάμεσα στους μαθητές και στους καθηγητές στις περισσότερες των περιπτώσεων στηρίζονται στο μοτίβο μαθήτριά - καθηγητής ερωτεύονται («Διαγωγή μηδέν» - «Σκάνδαλο στο Παρθενοναγωγείο» 1949).

Η δεκαετία του '60 είναι και για τον παγκόσμιο κινηματογράφο η εποχή όπου εμφανίζονται νέοι δημιουργοί, νέοι στη θεματολογία, που στρέφεται γύρω από τα προβλήματα των νέων. Και στην Ελλάδα οι περισσότεροι από τους γνωστούς σκηνοθέτες ασχολούνται τώρα πιο συστηματικά με τη νεολαία . Τα σενάρια προέρχονται από βιωμένες καταστάσεις.

Η λεγόμενη εισβολή της νεολαίας στον κινηματογράφο, είναι στην πραγματικότητα μια κατ' αρχάς ρεαλιστική και κριτική αποτύπωση, όπως εξάλλου συμβαίνει με το μεγαλύτερο μέρος των ταινιών.

Οι αλλαγές που συντελούνται στην στρεβλή καπιταλιστική ανάπτυξη οι νέες συνθήκες αγοράς, στις οποίες αντιστέκονταν οι ήρωες της προηγούμενης δεκαετίας, είναι δεδομένες και βιωμένες προκειμένου για τους ήρωες του '60, οι οποίοι, διατηρούν μεν ένα αξιακό σύστημα όπως το γνώρισαν από την οικογένειά τους, παράλληλα όμως ενεργούν σαν να αντιτίθενται σε αυτό. Επωμίζονται τώρα όλες τις ευθύνες και τα προβλήματα τα οποία βάραιναν τους γονείς: εργασία-ανεργία, ανασφάλεια, σπουδές, εκλογή συντρόφου, αρρώστιες γονιών, κοινωνική ανισότητα, ταξικές διακρίσεις, μετανάστευση.

Σε αυτή την εποχή κοντά βρίσκεται «ο Νόμος 4000» όπου διαφαίνονται με σαφήνεια η διένεξη των γενεών και τα συντηρητικά ήθη της εποχής που αφορούσαν προφανώς και την εκπαίδευση. Ένα γελοιογραφικό σκίτσο του καθηγητή βρίσκει ο γυμνασιάρχης (Βασίλης Διαμαντόπουλος - Νόμος 4000) στα χέρια του «Γιώργου» και των φίλων του και τους αποβάλλει.

Το περιεχόμενο της εκπαίδευσης είναι κοινωνικός επιμερισμός που φυσικά διέπεται από τους γενικούς όρους και κανόνες που στην παρούσα ιστορική φάση τους θέτει η αστική τάξη.

Σ' ένα άλλο επίπεδο η ταινία «Ο ανήφορος» αναφέρεται στους στόχους τριών μαθητριών για την μελλοντική τους πορεία μετά το σχολείο. Η Γιάννα (Ξένια Καλογεροπούλου), το ηθικό στοιχείο της ταινίας, θέλει να δουλέψει, να γίνει οικονομικά ανεξάρτητη και μετά εάν βρει τον άνθρωπο που θα μιλήσει στην καρδιά της να παντρευτεί και να δημιουργήσει οικογένεια. Η Κατερίνα θέλει απλά να παντρευτεί και να ασχολείται με τα παιδιά που θα κάνει και η τρίτη της παρέας, θέλει να λύσει τα οικονομικά της προβλήματα μέσα από έναν πλούσιο γάμο. Δεν την νοιάζουν οι αγάπες και οι έρωτες, δε θέλει παιδιά μόνο μια ζωή γεμάτη «χρήματα» έστω κι αν πρέπει να παντρευτεί χωρίς αγάπη. Στην ταινία αυτή παρουσιάζονται άλλες τρεις όψεις ζωής, δίνοντας έμφαση σε εκείνη που αναφέρεται στην ηθική πλευρά. Αυτές οι τρεις όψεις ζωής έρχονται να συμπληρώσουν τις παραπάνω αντιλήψεις εκείνης της εποχής.





Πλήθος ταινιών που γυρίζονται μεταξύ '60-'65 βασίζονται στο θέμα των σπουδών του πρωταγωνιστή σε μια περίοδο όπου η πάλη των τάξεων παίρνει και οξυμένες μορφές(1-1-4, Κυπριακό).

Για παράδειγμα στο "Οι νέοι θέλουν να ζήσουν" , μία ταινία που συνδυάζει το Κυπριακό, την κοινωνική ανισότητα στην εκπαίδευση, τη μετανάστευση, τα ιδιαίτερα προβλήματα των αγροτών και τις διακρίσεις σε βάρος της γυναίκας (Νίκος Τζήμας, 1965), ο Γιώργος Παππάς, είναι αγροτόπαιδο που καλλιεργούσε ντομάτα για να συγκεντρώσει τα χρήματα για την εγγραφή του και τα έξοδα των πρώτων μηνών στο πανεπιστήμιο. Δεν τα κατάφερε όμως, γιατί οι ντοματοπαραγωγοί της περιοχής του προτίμησαν να καταστρέψουν τις σοδειές τους παρά να δεχτούν τις εξευτελιστικές τιμές των μεσαζόντων. Τώρα βρίσκεται να δουλεύει στην Αθήνα, κουβαλάει χαλίκι σε οικοδομές, φιλοξενούμενος – βάρος όπως νιώθει ο ίδιος – στο σπίτι του αδελφού του. Σε συλλαλητήριο για την Κύπρο θα γνωρίσει νεαρό φοιτητή που θα τον φέρει σ' επαφή με την πολιτιστική δραστηριότητα των Τοπικών Συλλόγων και Συλλόγων Εργαζομένων Σπουδαστών . Στο τέλος θ' αναγκαστεί να φύγει μετανάστης στη Γερμανία αποδεχόμενος τη σκληρή αλήθεια ότι δεν υπάρχει καμία ελπίδα να πραγματοποιήσει το όνειρό του για σπουδές. Ο Βασίλης Καΐλας , το γνωστό παιδί των διάφορων μελοδραματικών ταινιών («Λουστράκος» 1962) ή ο Μαράς («Εμποράκος» 1967) με το παίξιμό τους, επιβεβαιώνουν στις ταινίες αυτές αυτήν την κατάσταση. Στον μεν «Εμποράκο» ο Αλέξης Μαράς (πρωταγ. Κ. Καράς) είναι ένας φτωχός φοιτητής της ιατρικής που ζει σ' ένα φτωχικό με την αδελφή του Κατερίνα και μ' έναν τρίτο βιοπαλαιστή, τον Κωστή, έναν πανέξυπνο εμποράκο και που για να τελειώσει τις σπουδές του, αναγκάζεται να πουλάει εφημερίδες. Στον δε «Λουστράκο» παρακολουθούμε την προσπάθεια του μικρού Βασίλη (πρωτ. Βασίλης Καΐλας) να ελευθερώσει τη μητέρα από τη φυλακή με τη βοήθεια του δικηγόρου Καρέλλη και την προσπάθειά του να επιβιώσει με το επάγγελμα του λουστράκου, επάγγελμα που ακολουθεί για βιοποριστικούς λόγους ακόμα και όταν μεγαλώνει και σπουδάζει.

Ο Βασίλης, φοιτητής της ιατρικής, είναι λούστρος και κάποια μέρα φέρνει το κασελάκι του στο προαύλιο της Σχολής και γυαλίζει τα παπούτσια συμφοιτητών του στο διάλειμμα, ώστε να μη χάνει τα μαθήματα και να εξοικονομήσει μερικά επιπλέον χρήματα. Τη σκηνή αντιλαμβάνεται ο κ.Κοσμήτωρ και δίνει εντολή στον επιστάτη να διώξει το φοιτητή γιατί «το πανεπιστήμιο δεν είναι χώρος εμπορίου». Γνωρίζει κι ο ίδιος «αρκετούς φοιτητές που βιοπαλαίουν, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει να πάψουν να σέβονται τα σύμβολα και...να προσβάλλουν τους συμφοιτητές των». Οι

συμφοιτητές του Βασίλη (κανένας άλλος δεν βρίσκεται σε παρόμοια κοινωνική ή οικονομική κατάσταση) αντιδρούν. «Αίσχος! Κι ύστερα σου λένε ότι το πανεπιστήμιο είναι προμαχώνας του Συντάγματος». Η Νίνα (Νινότσκα τη φωνάζουν οι συμφοιτητές της, φοιτήτρια που «κόβεται για την ισότητα και τα δικαιώματα της γυναίκας, που είναι κατά του πολέμου»), ζητάει να μην πάει κανείς στο μάθημα. «Να μείνουμε εδώ και να συμπαρασταθούμε στο Βασίλη. Να τους δείξουμε ότι η μόρφωση δεν μπορεί να είναι προνόμιο των λίγων. ... ότι τα σύμβολα δεν μολύνονται με τον αγώνα για το ψωμί». Τα πανεπιστήμια γίνονται και στο σινεμά χώρος κοινωνικής αναταραχής όχι μόνο για το ζήτημα της αναβάθμισης της παιδείας. Ο Βασίλης έφηβος πια (Δημήτρης Παπαμιχαήλ) θα καταφέρει να γίνει κάποιος παρά όλες τις δυσκολίες. Εξάλλου είναι ο κώδικας του αίσιου τέλους που σφραγίζει κάθε πετυχημένη συνταγή μελοδράματος.

Στην "Εβδομη μέρα της δημιουργίας" (Βασ. Γεωργιάδης, 1966) γίνονται πιο συγκεκριμένες αναφορές στην τριτοβάθμια εκπαίδευση . Σε συγκέντρωση μπροστά στα Προπύλαια . Ακούγεται η φωνή του ομιλητή: «... εκπαιδευτικά υπανάπτυκτο έθνος σημαίνει πολιτικά ανελεύθερο έθνος. Να γιατί εμείς οι έλληνες φοιτητές αγωνιζόμαστε για δημοκρατική παιδεία, που σημαίνει εθνική παιδεία... αγωνιζόμαστε με όλες μας τις δυνάμεις για την προάσπιση των ακαδημαϊκών ελευθεριών και του πανεπιστημιακού ασύλου. Δηλώνουμε κατηγορηματικά πως δε θα αφήσουμε τους επαγγελματίες σκοταδιστές να απαλλοτριώσουν το χώρο που μας ανήκει. ... έλληνες φοιτητές, στρατιώτες του δημοκρατικού μας στρατού, συσπειρωθείτε γύρω από τους συλλόγους...». Σ' ένα κοντινό γραφείο (σκηνοθετημένο) ο διευθυντής ωρύεται: «Δικτατορία, εκατό φορές δικτατορία. Ακούς εκεί τα τσογλάνια....»

Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι υπήρξαν ελληνικές ταινίες όπου γίνεται σεναριακή αναφορά στον δάσκαλο του χωριού. Σε δύο απ' αυτές ο δάσκαλος αποτελεί κεντρικό πρόσωπο, αγωνιστής υπέρ των αδυνάτων και καταπιεσμένων . Στην πρώτη «Στο δάσκαλό μας με αγάπη» ο δάσκαλος (πρωτ. Άγγελος Αντωνόπουλος) τοποθετείται σε ένα απομακρυσμένο χωριό και βοηθάει τους συντοπίτες του να φτιάξουν τον δρόμο προς την πόλη, που δίνει βιβλία στους μαθητές για να «ανοίξει τα μάτια» τελικά όλων. Έρχεται όμως αντιμέτωπος με τον πλούσιο γαιοκτήμονα της περιοχής . Στη δεύτερη ο Κώστας Βουτσάς («Ο δασκαλάκος ήταν λεβεντιά»,1970), αγωνίζεται για να φτιάξει το σχολείο του χωριού του. Δε ζητάει ευθύνες από πουθενά, δεν απαιτεί, το θεωρεί δικό του καθήκον . Στο ίδιο μοτίβο κινείται και η ταινία « Η Δασκάλα με τα χρυσά μαλλιά» (1969- πρωτ. Αλίκη Βουγιουκλάκη)

Με βάση όλα τα παραπάνω, γίνεται φανερό ότι οι ελληνικές ταινίες αυτή της περιόδου δε θίγουν τα βασικά προβλήματα της εκπαίδευσης και όποια αναφορά γίνεται σ' αυτά είναι επιδερμική και ανολοκλήρωτη. Η αναφορά που γίνεται στις

κοινωνικές ανισότητες και ειδικότερα στην αναπαραγωγή τους μέσα στην εκπαίδευση είναι τουλάχιστον αποπροσανατολιστική. Ενώ η κοινωνική αναπαραγωγή οδηγεί τα παιδιά των αστών να παραμένουν αστοί και τα παιδιά των προλεταρίων να παραμένουν προλετάριοι, στις ταινίες μας στα παιδιά των προλεταρίων επιφυλάσσεται πολύ καλύτερη τύχη.

Δε γίνεται κριτική στο περιεχόμενο της εκπαίδευσης, στην υλικοτεχνική υποδομή δεν προσεγγίζονται καθόλου οι σχέσεις ανάμεσα στον δάσκαλο - καθηγητή - μαθητή, και όταν γίνεται προσεγγίζονται επιφανειακά και με γαργαλιστικό τρόπο μακριά πολλές φορές από την πραγματικότητα.

Η πάλη των τάξεων παρουσιάζονται με τον κινηματογραφικό φακό πολλές φορές παραμορφωτικά ως ταξική συνεργασία. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι συνθήκες ήταν σαφώς δύσκολες, και τα ζητήματα δημοκρατικών ελευθεριών ήταν σοβαρά και υπαρκτά. Η λογοκρισία κυριαρχούσε και ο «κομμουνιστικός κίνδυνος» κρεμόταν ως απειλή.

Οι μεγάλες εταιρείες παραγωγής και διανομής δεν φαίνονταν καθόλου διατεθειμένες να χρηματοδοτήσουν αριστερές προοδευτικές προσεγγίσεις εκπαιδευτικών θεμάτων των ταινιών. Ακόμη και αυτά τα νεωτεριστικά κινηματογραφικά ρεύματα (επηρεασμένα απ' τη Ευρώπη) δεν επηρέασαν πολύ κινηματογραφιστές και ταινίες. Το 95% των ταινιών αποτελείται καθαρά από εμπορικές ταινίες.

Μετά το 1970, μελετητές του κινηματογράφου προσδιορίζουν τη δεκαετία αυτή σαν πέρασμα από την εφηβεία στην ωρίμανση του κινηματογράφου. Οι νέες τάσεις και οι προβληματισμοί που διαφαίνονται τα προηγούμενα χρόνια αρχίζουν υπόγεια να ωριμάζουν παρά το φασιστικό καθεστώς.

Στον κινηματογράφο η ταξική μελέτη των ανθρωπίνων σχέσεων και η κοινωνιολογική αντίληψη της μυθοπλασίας θα βρουν βαθιά εφαρμογή στον ιταλικό νεορεαλισμό που θα εκραγεί αυτή την περίοδο και θα εξαπλωθεί ραγδαία δημιουργώντας τις λεγόμενες εθνικές σχολές ρεαλισμού, τη μεξικάνικη, την ιαπωνική, την ουγγρική, την τσεχοσλοβάκικη, την ελληνική "Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος" αρχίζει να χαράζει ένα πιο συγκεκριμένο δρόμο με πολλές ταινίες ντοκιμαντέρ και σεναρίου.

Ακόμη περισσότερο η πολιτική αλλαγή του Ιούλη το 1974, δε μπορούσε παρά να επηρεάσει και τον κινηματογράφο. Όσο μάλιστα τα αστικοδημοκρατικά δικαιώματα διευρύνονταν με την άμβλυνση της λογοκρισίας και τη «νομιμοποίηση» της «κομμουνιστικής αριστεράς» τόσο πιο έντονα προχωρούσε η πολιτικοποίηση και η εμβάθυνση στο περιεχόμενο των ελληνικών ταινιών. Σε αυτήν την πραγματικότητα, έχουμε κινηματογραφικές παρεμβάσεις οι οποίες άμεσα η και έμμεσα αναφέρονται στον χώρο της εκπαίδευσης. Σ' αυτό συνηγορούσε και ένας ευρύτερος προβληματισμός και κινητοποίηση στα εκπαιδευτικά προβλήματα. και συνακόλουθα η συστράτευση πολλών κινηματογραφιστών.

Το 1977 με την ταινία - ντοκιμαντέρ του «Παιδεία» ο Γιάννης Τυπάλδος δίνει μια αποκαλυπτική εικόνα της οπισθοδρομικής στην Ελλάδα επίσημης παιδείας, ενώ το 1978, στη «Χρυσομαλλούσα» (Τώνης Λυκουρέσης) κεντρικός ήρωας ήταν ένας δάσκαλος ο οποίος λειτουργεί καταλυτικά στην πολιτικοποίηση των κατοίκων ενός χωριού της Ζακύνθου. Δεύτερη σημαντική κινηματογραφική παρέμβαση στα εκπαιδευτικά πράγματα της εποχής είναι η ταινία του Θόδωρου Μαραγκού « Μάθε παιδί μου γράμματα» (1981). Οξεία πολιτική σάτιρα που διαπραγματεύεται τις σχέσεις ανάμεσα στους μαθητές και τους καθηγητές, αποκάλυψη του αντιδραστικού περιεχομένου σπουδών αλλά και ακόμη παραπέρα γίνεται αναφορά και σε άλλα ζητήματα όπως το ζήτημα της αναγνώρισης της εθνικής αντίστασης από την σκοπιά μιας αριστερής κριτικής. Πλάι στην ουσιαστική κριτική που επιχειρείται στην εκπαίδευση τέσσερις ταινίες, πατώντας στα χνάρια των σατιρικών ταινιών της περιόδου «Finos Film» διακωμωδούν με επιφανειακό τρόπο τη ζωή μέσα στο λύκειο με τη συμμετοχή παλαιών κλασικών κωμικών ηθοποιών [«Ρόδα, τσάντα και κοπάνα» I και II (1982-86) και «Ο ροζ γάτος» (1982)]. Την ίδια περίοδο για πρώτη φορά, κινηματογραφική ταινία «Πανικός στα σχολεία» (1982 - Γιάννης Βόγλης - σκηνοθεσία Ντίμης Δαδήρας), έχει σαν βασικό θέμα τα ναρκωτικά στα σχολεία ταινία που χαρακτηρίζεται γενικά ως διδακτικού περιεχομένου. Αρκετές από αυτές είδαμε και την περίοδο της χούντας .

Πολλές φορές ο χειρισμός των εκφραστικών μέσων, τα καινούργια στοιχεία και ευρήματα, δημιουργούν πρωτόγνωρους συμβολισμούς, επηρεάζουν το ύφος και την αφήγηση έτσι ώστε, να απαιτείται από τη μεριά των θεατών ένας εντελώς διαφορετικός τρόπος ανάγνωσης των ταινιών του νέου ελληνικού κινηματογράφου. Το κατεστημένο που υπάρχει απέναντι στις προσπάθειες των νέων σκηνοθετών οικοδομεί την ιδιωτική τηλεόραση και τα σχετικά κυκλώματα. Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι η χρηματοδότηση των «καινοτόμων» ταινιών με άμεσο κριτικό περιεχόμενο που αφορά την ιστορία, την εκπαίδευση, την οικολογία κλπ είναι μικρή και ελεγχόμενη.

Έτσι η κρίση που έφερε η τηλεόραση περιόρισε τον νέο ελληνικό κινηματογράφο όμως περισσότερες ταινίες έχουν αναφορά στην εκπαίδευση.

Στον «Αιώνιο φοιτητή» (2002) κεντρικός ήρωας είναι ένας αιώνιος φοιτητής αρρωστημένος τζογαδόρος. Ενώ στην ταινία «Ο Ασυμβίβαστος» (Ανδρέας Θωμόπουλος 1979) ο πρωταγωνιστής (Παύλος Σιδηρόπουλος) είναι φοιτητής ο οποίος συγκρούεται με τον πατέρα του που είναι καθηγητής και εγκαταλείπει τη σχολή αηδιασμένος απ' το εκπαιδευτικό σύστημα. Η ένταξη στην κοινωνία, οι συμβιβασμοί και η υπακοή στους κανόνες, είναι στοιχεία που διαπραγματεύεται η ταινία. Το ίδιο και η ταινία «Τέλος εποχής» (Αντώνης Κόκκινος 1994) που αναφέρεται στον μαθητή που από την επαρχία έρχεται στην Αθήνα για να τελειώσει το σχολείο, πράγμα που δείχνει ότι μαθητευόμενοι που ζούσαν σε αστικά κέντρα θεωρούνταν ότι είναι σε προνομιούχα θέση καθώς η πληροφόρηση για τα εκπαιδευτικά πράγματα ήταν καλύτερη, οι δυνατότητες ενασχόλησης με εξωσχολικές δραστηριότητες, με τη μουσική, με μια ξένη γλώσσα καθώς και οι δυνατότητες εργασιακής αξιοποίησης των σποδών ήταν και είναι περισσότερες. Εδώ η κριτική αποτύπωση του φοιτητή, μαθητή είναι αποσπασματική.

Σ' ένα άλλο επίπεδο κινείται η ταινία «Παραλάβετε διορισμόν» (Μιχάλης Αχουριώτης και Μανούσος Μανουσάκης 1996). Οι δύο ήρωες του έργου, ένας δάσκαλος και ένας επιθεωρητής μέσης εκπαίδευσης, σε οριακές συγκρούσεις μεταξύ τους όπου ορθώνεται η αδέσμευτη φύση του ανθρώπου ενάντια στον εκπρόσωπο της δύναμης και της εξουσίας.

Μια σημαντική καταγραφή όμως αποτελεί η ταινία του Σταύρακα «Καναρινί Ποδήλατο». Με βάση το σενάριο βρισκόμαστε σ' ένα δημοτικό σχολείο με έντονα τα χαρακτηριστικά της ταξικής ταυτότητας: κοινωνική σύνθεση του μαθητικού πληθυσμού, τυπικές παιδαγωγικές ενίσχυσης του ανταγωνισμού, των διακρίσεων, του ατομικισμού. Εκεί ο νέος δάσκαλος εκδηλώνει τις παιδαγωγικές του ανησυχίες, τις ιδέες του και τους προβληματισμούς του που καθώς φαίνεται τους αντλεί από τις αρχές της Νέας Αγωγής. Βέβαια υπάρχει και ο Λευτέρης, κεντρικό πρόσωπο, μαθητής με μαθησιακές δυσκολίες, ο οποίος έχει τραβήξει το ενδιαφέρον του δασκάλου του από τη συναρμολόγηση ενός καναρινί ποδηλάτου. Άραγε το σχολείο καταγράφει και αξιοποιεί αυτά που μπορούν και κάνουν οι μαθητές, πέρα από τις επίσημες εκδοχές γνώσεων, δεξιοτήτων και ικανοτήτων του αναλυτικού προγράμματος; Αυτό δε φαίνεται να γίνεται στην συγκεκριμένη ταινία. Αντιθέτως ο δάσκαλος που αποφασίζει να βοηθήσει τον Λευτέρη έρχεται σε σύγκρουση με τους υπόλοιπους συναδέλφους του στέλνοντας τον ίδιο και τον μαθητή στην περιθωριοποίηση, την εγκατάλειψη την

μοναξιά και οδηγώντας τον δεύτερο στην εξαφάνιση (ο Λευτέρης εξαφανίζεται απ' το σχολείο). Και όλα αυτά λόγω εγκληματικής άγνοιας του οικογενειακού και σχολικού περιβάλλοντος.

Τα λόγια του δασκάλου: « Με τα παιδιά δεν έχω πρόβλημα. Οι άλλοι είναι το πρόβλημα. Το πρόβλημα είναι όλο το υπόλοιπο σχολείο» αλλά και ολόκληρη η ταινία, θέτουν μια σειρά από ερωτήματα που αφορούν τις πρωτοβουλίες των εκπαιδευτικών στην εκπαιδευτική διαδικασία : είναι ο εκπαιδευτικός λειτουργός; Ποιος ο ρόλος των διευθυντών των σχολικών μονάδων (ελεγκτές ή εμπυχωτές - συντονιστές) ;

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι υπάρχει η διαφοροποίηση στην αντιμετώπιση του προβλήματος εκπαίδευση, των εκπαιδευτικών και των μαθητών, στον ελληνικό κινηματογράφο. Παρ' ότι ο εκπαιδευτικός δεν άλλαξε την ταξική του θέση στην κοινωνία η αποτύπωση του προφίλ του είναι διαφορετική στις δύο χρονικές περιόδους που εξετάσαμε. Δεν είναι μόνο η μείωση του κύρους του, είναι η ένταξή του στην κοινωνική πραγματικότητα και στην παραγωγική διαδικασία. Έτσι βλέπουμε ότι από την παθητική αποδοχή των προδιαγραφών του ρόλου του στο σχολείο περνάμε σε ορισμένες ταινίες στο δρόμο της ενεργητικής κριτικής του σχολικού πλαισίου.

Με ένα ορισμένο τρόπο τα στοιχεία αντίθεσης των λαϊκών στρωμάτων προς τις κυρίαρχες τάξεις δεν μετασχηματίζονται σε στοιχεία σύγκλισης, σε κοινό ιδεώδες ζωής όπως συνέβαινε πριν.

Η περίοδος του «εμπορικού κινηματογράφου» παρ' ότι αποτυπώνει πλευρές της εκπαιδευτικής πραγματικότητας δε μπαίνει στην ουσία του προβλήματος αλλά τονίζει την κοινωνική τους διάσταση χωρίς πολλές προεκτάσεις . Η εκπαίδευση τη δεκαετία του 60 ανάγεται σε αξία με λαθεμένο στις περισσότερες των περιπτώσεων τρόπο. Υπογραμμίζονται περισσότερο οι θυσίες που γίνονται προκειμένου να σπουδάσουν τα παιδιά για να εξασφαλίσουν κοινωνική και οικονομική αποκατάσταση. Ο τελικός συμψηφισμός που αποτυπώνεται στο τέλος των ταινιών είναι ένα αντιφατικό μείγμα μεγαλοαστικής συμπεριφοράς και μικροαστικής ηθικής, που ανταποκρίνεται ταυτόχρονα στις φαντασιώσεις των στερημένων λαϊκών στρωμάτων και στους απαγορευτικούς κοινωνικούς κώδικες που τις προκαλούν.

Τα χρόνια της ακμής του εμπορικού κινηματογράφου, χρόνια στυγνής εξάρτησης από το δυτικό παράγοντα, αντιστοιχούν, όπως είναι γνωστό, σε μια εισβολή του δυτικού τρόπου ζωής σε όλα τα επίπεδα, σε συνδυασμό με μια μαζική

μετακίνηση προς τις πόλεις και αστικοποίηση των αγροτικών πληθυσμών. Μέσα σ' εκείνα τα ιστορικά συμφραζόμενα ο «ελληνικός κινηματογράφος» εξέφραζε πιστά τους συσχετισμούς των κοινωνικών δυνάμεων και την επιβολή μιας ξενόδουλης οικονομικής ολιγαρχίας.

Μετά το 1970 όπου συντελείται η σημαντική στροφή στον ελληνικό κινηματογράφο είναι ορατή η διεισδυτική ματιά του σκηνοθέτη και του σεναριογράφου στις περισσότερες ταινίες που έχουν λιγότερη ή περισσότερη αναφορά στην εκπαίδευση.

Οι απαιτήσεις της κοινωνικής κριτικής σήμερα, είναι πολύ μεγαλύτερες. Οι προβληματισμοί και οι σκέψεις απαιτούν και τη συμμετοχή του πολιτισμού ειδικότερα του κινηματογράφου. Ας ελπίσουμε ότι οι παράγοντες που επηρεάζουν αρνητικά αυτήν την πορεία θα αμβλυνθούν στο μέλλον συνεπικουρούμενες από τις αισθητικές απαιτήσεις και οι ιδεολογικές αντιστάσεις του σύγχρονου θεατή .

Κλεονίκη Μακρίδη ΠΕ6

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. «cine.gr»
2. Ν.Φενέκ Μικελίδης : «ΟΙ ΜΕΓΑΛΕΣ ΣΤΙΓΜΕΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ-100 χρόνια Ελληνικές ταινίες»
3. Χ. Κάτσικας - Γ. Καβαδίας : «Η ανισότητα στην εκπαίδευση-Η εξέλιξη των ευκαιριών πρόσβασης στην Ελληνική εκπαίδευση» ΑΘΗΝΑ 1994
4. Χ. Κάτσικας - Γ. Καβαδίας : «Ιστορία της Ελληνικής εκπαίδευσης - Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους μέχρι το 2004» ΑΘΗΝΑ 2005
5. ΣΤΕΛΛΑ ΒΑΤΟΥΓΙΟΥ" Κοινωνική αμφισβήτηση και δυναμική της νεολαίας του '60 στη θεματολογία του ελληνικού κινηματογράφου"