

# ΧΩΡΑ, ΣΕ ΒΛΕΠΩ

ο εικοστός αιώνας  
του ελληνικού σινεμά

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ  
ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

ΝΕΦΕΛΗ  
ΑΘΗΝΑ 2022

Η έκδοση *Χώρα, σε βλέπω. Ο εικοστός αιώνας του Ελληνικού Σινεμά* κυκλοφόρησε τον Σεπτέμβριο του 2022 για λογαριασμό της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, και στο πλαίσιο της ομώνυμης Δράσης, που τελεί υπό την αιγίδα της Επιτροπής «Ελλάδα 2021», με κύριο χορηγό Δράσης το ΕΚΟΜΕ και χορηγούς Δράσης το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, το Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου και το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και με την υποστήριξη της Ταινιοθήκης της Ελλάδος και της Φίνος Φιλμ.

Η έκδοση του βιβλίου πραγματοποιήθηκε με την υποστήριξη του ΕΚΟΜΕ.

Η χρήση των φωτογραφιών έγινε με την ευγενική παραχώρηση των δικαιούχων των ταινιών, της Αθηνάς - Οργανισμός Συλλογικής Διαχείρισης Δημιουργών Θεατρικών και Οπτικοακουστικών Έργων, του Διόνυσου - Οργανισμός Συλλογικής Διαχείρισης Δικαιωμάτων Ελλήνων Ηθοποιών, και του Ισοκράτη - Οργανισμός Συλλογικής Διαχείρισης Πνευματικών Δικαιωμάτων.

## **Ελληνική Ακαδημία Κινηματογράφου**

### *Διοικητικό Συμβούλιο*

Πρόεδρος: Γιώργος Τσεμπερόπουλος  
Αντιπρόεδροι: Ελίνα Ψύκου, Γιώργος Τσούργιαννης  
Γενικός Γραμματέας: Σύλλας Τζουμέρκας  
Ταμίας: Ελένη Κοσσυφίδου  
Μέλη: Νίκος Πάστρας, Σίμος Σαρκετζής

Γενική Διευθύντρια: Φαίδρα Βόκαλη

Υπεύθυνη Γενικού Συντονισμού: Μέη Καραμανίδη

Υπεύθυνη Δράσεων: Ιωάννα Ραμπαούνη

ISBN: 978-960-504-325-4

Διεύθυνση έκδοσης και επιμέλεια: Ασπασία-Μαρία Αλεξίου  
Σχεδιασμός εξωφύλλου και ενθέτων: Νίκος Πάστρας  
Σχεδιασμός-σελιδοποίηση: Περικλής Δουβίτσας  
Τυπογραφική διόρθωση: Γιάννης Σερπεντίνης  
Ευρετήρια: Ανθή Δασουτάκη, Περικλής Δουβίτσας

© 2022, Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, Α. Νικολαΐδου, Δ. Παπανικολάου και οι συγγραφείς

Παραγωγή-διάθεση:  
Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, Ασκληπιού 6, 10680 Αθήνα  
[www.nefelibooks.com](http://www.nefelibooks.com)

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Χώρα, σε βλέπω	Ξανακοιτάζοντας τον 20ό αιώνα του ελληνικού σινεμά Δημήτρης Παπανικολάου, Αφροδίτη Νικολαΐδου	11
4 Νοεμβρίου 1913 <i>Η μάχη της Τζουμαγιάς</i> προβάλλεται στην Αθήνα	Η ελληνική διπλωματία των Βαλκανικών Πολέμων συναντά την προϊστορία του ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους ή Πώς κατέκτησε η Ελλάδα μια θέση στην ιστορία του πρώιμου κινηματογράφου Βασιλική Τσιτσοπούλου	31
30 Δεκεμβρίου 1928 Ο Κινηματογραφικός Αστέρι κυκλοφορεί με άρθρο: «Αι πρώται των ελληνικών ταινιών»	Οι σταιρ του ελληνικού κινηματογράφου: μια ξένη και γυναικεία υπόθεση Όλγα Κουρέλου	41
22 Απριλίου 1929 Η Αστέρω του Δημήτρη Γαζιάδη κάνει πρεμιέρα στον αθηναϊκό κινηματογράφο Σπλέντιτ	Η δόμηση της κινηματογραφικής χρονικότητας Βρασίδας Καραλής	47
25 Ιανουαρίου 1932 Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας κάνει πρεμιέρα στην Αθήνα	Η μετάβαση στη μηχανική αναπαραγωγή του ήχου Franklin L. Hess	59
3 Δεκεμβρίου 1944 Ξεσπούν τα Δεκεμβριανά	Λαϊκός κινηματογράφος και τραυματικό παρελθόν Χρήστος Δερμεντζόπουλος	67
29 Οκτωβρίου 1950 Ανασύσταση του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (ΕΟΤ)	Τουρισμός, κινηματογράφος και δημιουργία μιας εμπορικής ταυτότητας για την Ελλάδα Λυδία Παπαδημητρίου	77

<b>Αύγουστος 1954</b> Η πρώτη διαφήμιση της ελληνικής μηχανής προβολής «Αθηνά» δημοσιεύεται στο περιοδικό <i>Κινηματογραφικός Αστήρ</i>	<b>Σημειώσεις για την υλική κινηματογραφική κληρονομιά, προς μια ιστοριογραφία του «εθνικού» σινεμά πέρα από τα όρια της αναπαράστασης</b> Γκέλυ Μαδεμλή	<b>83</b>
<b>5 Ιουνίου 1955</b> Η 20th Century Fox οργανώνει συνέντευξη Τύπου, όπου ανακοινώνει την παραγωγή της ταινίας <i>Το παιδί και το δελφίνι</i>	<b>Χόλιγουντ, ελληνικές αρχαιότητες και η καλοσύνη των ξένων</b> Δημήτρης Πλάντζος	<b>89</b>
<b>15 Αυγούστου 1957</b> Ο Μιχάλης Κακογιάννης γυρίζει τα πλάνα από την περιφορά της εικόνας της Παναγίας της Τήνου για την τελευταία σκηνή της ταινίας <i>Το τελευταίο ψέμμα</i>	<b>Άλλα τα χείλη των ευσεβών</b> Σύλλας Τζουμέρκας	<b>97</b>
<b>3 Αυγούστου 1961</b> Διακόπτεται με επέμβαση της αστυνομίας η πρώτη προβολή της ταινίας <i>Συνοικία το Όνειρο</i>	<b>Αντικομμουνισμός και ελληνικός κινηματογράφος</b> Ελένη Κούκη	<b>103</b>
<b>26 Μαΐου 1962</b> Η <i>Ηλέκτρα</i> κερδίζει το Βραβείο Καλύτερης Κινηματογραφικής Μεταφοράς στο Φεστιβάλ των Καννών	<b>Κινηματογραφώντας το (τραγικό) παρελθόν</b> Ασπασία-Μαρία Αλεξίου	<b>III</b>
<b>27 Μαΐου 1963</b> Πεθαίνει στο νοσοκομείο ο βουλευτής της Αριστεράς, Γρηγόρης Λαμπράκης, μετά από δολοφονική απόπειρα εναντίον του	<b>Πολιτικό τραύμα και ντοκιμαντέρ</b> Μαρία Χάλκου	<b>121</b>

18 Απριλίου 1966 <i>Το χόμα βάφτηκε κόκκινο,</i> υποψήφιο για Όσκαρ Καλύτερης Ξενόγλωσσης Ταινίας	<b>Ελληνικός κινηματογράφος και η έννοια του είδους</b> Αθηνά Καρτάλου-Αντούκου	<b>129</b>
30 Νοεμβρίου 1968 Εκδίδεται το βιβλίο <i>Découverte du cinéma grec</i> της Αγγλαΐας Μητροπούλου	<b>Ιστορία και θεωρία του κινηματογράφου στην Ελλάδα</b> Αφροδίτη Νικολαΐδου	<b>137</b>
1968-1972 Ο Παύλος Ζάννας μεταφράζει στη φυλακή το <i>Αναζητώντας το χαμένο χρόνο</i>	<b>Δικτατορία και κινηματογραφική εικόνα</b> Κωστής Κορνέτης	<b>147</b>
Σεπτέμβριος 1969 Εκδίδεται το πρώτο τεύχος του περιοδικού <i>Σύγχρονος Κινηματογράφος</i>	<b>Η ελληνική κινηματογραφική κριτική</b> Μαρία Παραδείση	<b>153</b>
3 Δεκεμβρίου 1973 <i>Ο Αστερισμός της Παρθένου</i> κάνει πρεμιέρα στις ελληνικές αίθουσες	<b>Φόρμα, αφήγηση, ψέμα κι εξομολόγηση: Η κινηματογραφική σταρ στη μακρά δεκαετία του '60</b> Βασιλική Λαζαρίδου	<b>159</b>
24 Ιουλίου 1974 Αποκατάσταση της Δημοκρατίας	<b>Οικογενειακά συναισθήματα και ελληνικός κινηματογράφος στα μεταπολιτευτικά χρόνια: συλλογισμός και παραδείγματα</b> Παναγής Παναγιωτόπουλος	<b>167</b>
1975 Ο Ροβήρος Μανθούλης γίνεται καλλιτεχνικός διευθυντής της ΕΡΤ	<b>Η συμβίωση κινηματογράφου και τηλεόρασης στη Μεταπολίτευση</b> Ειρήνη Σηφάκη	<b>175</b>
27 Ιανουαρίου 1977 Κηδεύεται ο Φιλοποίμην Φίνος	<b>Κινηματογραφική παραγωγή και στούντιο</b> Άννα Πούπου	<b>183</b>

<p>25 Απριλίου 1977          Η Μπέττυ Βακαλίδου διαβάζει          στη σκηνή του θεάτρου          Λουζιτάνια την ανακοίνωση          των τρανς σεξεργατριών ενάντια          στο νομοσχέδιο για          τα αφροδίσια</p>	<p><b>Σεξουαλική ταυτότητα και ταυτότητα          φύλου στον ελληνικό κινηματογράφο</b>          Κωνσταντίνος Κυριακός</p>	<p><b>191</b></p>
<p>3-8 Οκτωβρίου 1977          Λαμβάνει χώρα το Φεστιβάλ          Ελληνικού Κινηματογράφου '77</p>	<p><b>Το Αντι-Φεστιβάλ των          Κινηματογραφιστών – Παραλλαγές          σ' ένα βαρύ πεπόνι</b>          Ρέα Βαλντέν</p>	<p><b>199</b></p>
<p>2 Ιουλίου 1978          Πεθαίνει στο Παρίσι          ο Άρης Αλεξάνδρου</p>	<p><b>Λογοτεχνία και ελληνικός          κινηματογράφος</b>          Δημήτρης Παπανικολάου</p>	<p><b>211</b></p>
<p>13 Νοεμβρίου 1978          Αρχίζει το 1ο Φεστιβάλ Ταινιών          Μικρού Μήκους Δράμας</p>	<p><b>Η «στιγμή» της ελληνικής ταινίας          μικρού μήκους</b>          Μανώλης Κρανάκης</p>	<p><b>221</b></p>
<p>18 Φεβρουαρίου 1983          Τίθεται σε ισχύ ο νόμος          1329/1983 για το οικογενειακό          δίκαιο</p>	<p><b>Αρχειοθετώντας την αισθητική της          ταινίας <i>Η τιμή της αγάπης</i></b>          Ιουλία Μέρμηγκα</p>	<p><b>229</b></p>
<p>1985          Κυκλοφορεί η πρώτη ελληνική          βιντεοταινία μυθοπλασίας</p>	<p><b>Η σύντομη ζωή της ελληνικής          βιντεοταινίας στη δεκαετία του 1980</b>          Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη</p>	<p><b>239</b></p>
<p>13 Οκτωβρίου 1988          Η προβολή της ταινίας  <i>Ο τελευταίος πειρασμός</i> προκαλεί          διαδηλώσεις και καταστροφές          στους κινηματογράφους          της Αθήνας</p>	<p><b>Ο νόμος δυτικά του σελιλόντ:          Το πάθος για λογοκρισία κι ο θεατής          ως όχλος</b>          Αλέξανδρος Παπαγεωργίου</p>	<p><b>245</b></p>

<p>Νοέμβριος 1988  Ο Αντρέας Παγουλάτος πραγματοποιεί στην Ελλάδα την πρώτη ξεχωριστή εκδήλωση με αποκλειστικό αντικείμενο το ντοκιμαντέρ, με τον τίτλο «Κινηματογράφος και Πραγματικότητα»</p>	<p><b>Από το ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα στο ελληνικό ντοκιμαντέρ</b> <b>253</b>  Κωνσταντίνος Αϊβαλιώτης</p>
<p>20 Φεβρουαρίου 1991  Διαδηλωτές γκρεμίζουν τον γιγαντιαίο ορειχάλκινο ανδριάντα του Ενβέρ Χότζα θεμελιωτή της κομμουνιστικής Αλβανίας</p>	<p><b>Ο Αλβανός μετανάστης /«Άλλος» στον ελληνικό κινηματογράφο</b> <b>261</b>  Philip E. Phillis</p>
<p>Ιανουάριος 1992  Αποφασίζεται ο αποκλεισμός της σκηνοθέτιδας Φρίντας Λιάππα και της ταινίας της από τα Κρατικά Βραβεία Κινηματογράφου</p>	<p><b>Το αποσιωπημένο γυναικείο βλέμμα στο ελληνικό σινεμά</b> <b>269</b>  Νίκος Βασιλόπουλος</p>
<p>20 Νοεμβρίου 1994  Απονομή βραβείων του 35ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: Ο Αλέξης Μπίσιτικας στη σκηνή της απονομής</p>	<p><b>HIV/AIDS: Η χαμένη αναπαράσταση</b> <b>279</b>  Γιώργος Σαμπατακάκης</p>
<p>27 Οκτωβρίου 1995  Πρώτη δημόσια προβολή ταινίας στην Ελλάδα, με ψηφιακό ήχο DTS</p>	<p><b>Η μετάβαση στον ψηφιακό ήχο στην Ελλάδα</b> <b>285</b>  Ηλέκτρα Βενάκη</p>
<p>23 Νοεμβρίου 1998  Στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης κερδίζει το Β΄ Κρατικό Βραβείο Ποιότητας. Κατά τη διάρκεια της απονομής θα δείξει σε κριτές και θεατές... το μεσαίο του δάχτυλο. Το Α΄ βραβείο παίρνει ο Θόδωρος Αγγελόπουλος</p>	<p><b>Η διαφορά των γενεών στον ελληνικό κινηματογράφο</b> <b>293</b>  Κώστας Περούλης</p>

27 Μαρτίου 2001  
Πραγματοποιείται η τελευταία  
πτήση από το Διεθνές  
Αεροδρόμιο Ελληνικού

Αφηγήματα «εκσυγχρονισμού»  
της ελληνικής πόλης και ελληνικός  
κινηματογράφος  
Φοίβος Καλλίτσης

301

## ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΔΡΑΣΗΣ ΧΩΡΑ, ΣΕ ΒΛΕΠΩ

Χώρα, σε βλέπω

Σύλλας Τζουμέρκας, Ελίνα Ψύκου

313

ΑΣΤΕΡΩ **317**  
ΠΡΟΣΩΠΑ ΛΗΣΜΟΝΗΜΕΝΑ **318**  
Ο ΔΡΑΚΟΣ **319**  
ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΨΕΜΜΑ **320**  
ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΣ ΓΑΜΟΣ **321**  
ΜΑΝΤΑΛΕΝΑ **322**  
ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ **324**  
100 ΩΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΗ **325**  
ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΓΙΑ ΦΙΛΗΜΑ **326**  
ΤΟ ΜΠΛΟΚΟ **327**  
Η 7η ΜΕΡΑ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ **328**  
ΟΙ ΒΟΣΚΟΙ **330**  
ΚΙΕΡΙΟΝ **331**  
ΘΗΡΑΪΚΟΣ ΟΡΘΟΣ **333**  
Ο ΜΙΚΡΟΣ ΔΡΑΠΕΤΗΣ **334**  
Ζ **335**  
ΕΥΔΟΚΙΑ **337**  
ΟΙΚΟΠΕΔΟ **338**  
ΤΟ ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ **339**  
ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ  
**340**  
ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΒΙΑΙΟΣ **341**  
ΔΟΚΙΜΗ **342**  
ΜΕΓΑΡΑ **343**

Ο ΘΙΑΣΟΣ **344**  
ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ,  
ΚΡΟΪΤΣΜΠΕΡΓΚ **346**  
Η ΛΙΖΑ ΚΑΙ Η ΑΛΛΗ **347**  
ΤΟ ΑΛΛΟ ΓΡΑΜΜΑ **348**  
ΙΔΕΕΣ FIXES / DIES IRAE  
(ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ  
ΘΕΜΑ) **349**  
Ο ΑΓΩΝΑΣ ΤΩΝ ΤΥΦΛΩΝ **351**  
ΟΙ ΤΕΜΠΕΛΗΔΕΣ ΤΗΣ ΕΥΦΟΡΗΣ  
ΚΟΙΛΑΔΑΣ **352**  
ΜΠΕΤΤΥ **353**  
ΣΤΑ ΤΟΥΡΚΟΒΟΥΝΙΑ **354**  
ΦΟΥΡΝΟΙ, ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ  
ΚΟΙΝΩΝΙΑ **355**  
ΛΟΥΦΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ **356**  
ΜΑΝΙΑ **358**  
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΠΟΥ ΠΛΗΓΩΝΑΜΕ  
**359**  
ΠΡΩΙΝΗ ΠΕΡΙΠΟΛΟΣ **360**  
...ΛΙΠΟΤΑΚΤΗΣ **361**  
ROM **363**  
ΑΘΗΝΑΙ **365**  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ **366**

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΙΤΛΩΝ **369**

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ **377**





# Χώρα, σε βλέπω

Ξανακοιτάζοντας τον 20ό αιώνα  
του ελληνικού σινεμά<sup>1</sup>

Δημήτρης Παπανικολάου, Αφροδίτη Νικολαΐδου

**Η** ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ δεκαετία άλλαξε αναμφίβολα το πεδίο του ελληνικού κινηματογράφου. Η επιτυχία του Παράξενου/Νέου Κύματος αλλά και η ευρύτερη, πυκνή, κοινωνική και πολιτική ιστορία της χώρας –ότι διεθνώς ονομάστηκε «η ελληνική κρίση»– διαμόρφωσαν νέες συνθήκες για το πώς αντιλαμβανόμαστε τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, τη σχέση του με την ελληνική κουλτούρα αλλά και τη θέση του στα υπερεθνικά δίκτυα παραγωγής, διανομής και προβολής. Κάτι καινούριο που έφερε επίσης η τελευταία δεκαετία είναι ο τρόπος με τον οποίο ξανακοιτάζουμε το παρελθόν· η διάθεση να ξαναδούμε ταινίες από το αρχείο του ελληνικού κινηματογράφου με νέα ματιά.

Το πρόγραμμα της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, *Χώρα, σε βλέπω*, υπήρξε μια χειρονομία επιστροφής στο ελληνικό κινηματογραφικό παρελθόν σε αυτή τη βάση. Στόχος του ήταν να αναδειχθεί η πολυπλοκότητα, η ποικιλομορφία και το βάθος του ελληνικού κινηματογράφου του 20ού αιώνα, σε μια στιγμή που για τον ελληνικό κινηματογράφο φαίνεται να δημιουργούνται νέες δυνατότητες. Χωρίς στόχο πλήρους κάλυψης και ολοκλήρωσης, αλλά με θέληση για προβληματισμό, το πρόγραμμα συστάθηκε για να συμπληρώσει άλλες αντίστοιχες κινήσεις από θεσμούς και ομάδες, να αναδείξει νέες δυναμικές και να προτείνει τρόπους. Το *Χώρα, σε βλέπω* οργανώθηκε, έτσι, ως «μια χειρονομία διάσωσης, διάδοσης και μελέτης του ελληνικού κινηματογράφου»· κι αυτό που από την αρχή συνειδητοποιήσαμε είναι ότι οι πρακτικές αυτές σήμερα δεν μπορούν παρά

---

1. Το *Χώρα, σε βλέπω* είναι ένα πρόγραμμα διάσωσης, ψηφιοποίησης, προβολής και μελέτης του ελληνικού κινηματογράφου του 20ού αιώνα. Μια πρωτοβουλία της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, υπό την αιγίδα της Επιτροπής «Ελλάδα 2021», με κύριο χορηγό το Εθνικό Κέντρο Οπτικοακουστικών Μέσων και Επικοινωνίας (ΕΚΟΜΕ), χορηγούς το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, το Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου και το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και με την υποστήριξη της Ταινιοθήκης της Ελλάδος και της Φίνος Φιλμ.

να οριοθετούνται ως μια διαρκής συζήτηση, μια διαδραστική εμπειρία και μια πολιτική καλλιτεχνική διαδικασία που ξεκινά από την εμπειρία του παρόντος για να μιλήσει (και) για το παρελθόν. Το βιβλίο που κρατάτε στα χέρια σας σχεδιάστηκε εξαρχής ως αναπόσπαστο μέρος του προγράμματος, μαζί με τις προβολές, τις συζητήσεις και τις άλλες δράσεις που διοργανώθηκαν στο πλαίσιο του. Όπως κι αυτές, αποτελεί μέρος ενός έργου εν προόδω, ένα work in progress, που ελπίζουμε να συνεχιστεί και να διευρυνθεί στο μέλλον – όπως ελπίζουμε στο μέλλον να πολλαπλασιαστούν και άλλες αντίστοιχες πρωτοβουλίες. Στις υπόλοιπες σελίδες αυτής της εισαγωγής θα περιγράψουμε τα βασικά ερωτήματα που απασχόλησαν την επιμελητική ομάδα στην πορεία επιλογής μιας πρώτης σειράς ταινιών (τις συνόψεις των οποίων μπορείτε να διαβάσετε στο τελευταίο μέρος του βιβλίου) και κυρίως τους άξονες, με βάση τους οποίους αναζητήσαμε και συλλέξαμε τις 32 συνεργασίες που αποτελούν το βασικό υλικό του βιβλίου.

## Για μια ανανέωση του βλέμματος

Όπως είναι εμφανές και από τον τίτλο, *Χώρα, σε βλέπω*, μια τέτοια χειρονομία κινηματογραφικής επιστροφής στο παρελθόν δεν μπορεί παρά να εκκινεί από τη διάθεση για *ανανέωση του βλέμματος*: να (ξανα)δούμε τις ταινίες, να γίνουμε ξανά θεατές επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση μας με το παρελθόν του ελληνικού κινηματογράφου ως μια αισθητική, αισθητηριακή και κοινωνική εμπειρία. Πόσο, όμως, εύκολο είναι αυτό;

Όσες και όσοι ασχολούμαστε με την παραγωγή, την ιστορία, τη μελέτη και τη διδασκαλία του ελληνικού κινηματογράφου αναγνωρίζουμε εδώ ένα βασικό ζήτημα: την περιορισμένη πρόσβαση στο υλικό (και μάλιστα σε ταινίες ψηφιακά αποκαταστημένες και υποτιτλισμένες). Ανανεωμένες και εναλλακτικές αναγνώσεις μιας σύγχρονης ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου αποκλείονται έτσι συχνά εκ των πραγμάτων, ακριβώς γιατί η σχέση μας μαζί τους είναι αποσπασματική και περιστασιακή – ακόμα και όταν πρόκειται για αρκετά γνωστές και βιβλιογραφημένες ταινίες. Ακόμα και εμβληματικές ταινίες, όπως αυτές του Μιχάλη Κακογιάννη ή του Θόδωρου Αγγελόπουλου, που θα λέγαμε ότι emπίπτουν σε έναν «κινηματογραφικό κανόνα», είναι δυσεύρετες και δύσκολα μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε ένα σεμινάριο ή να διαμορφωθούν σε πλαίσιο κατάλληλο για ένα video essay. Δύσκολα μπορούν, ακόμα και σήμερα, να προβληθούν σε κοινότητες θεατών, οι οποίες θα μπορούσαν να διαδράσουν μαζί τους υπό το πρίσμα νέων δεδομένων. Ακόμα δυσκολότερο είναι να γίνει κάτι τέτοιο εκτός Ελλάδας.

Κι όμως, από τη στιγμή που δίνεται αυτή η δυνατότητα, από τη στιγμή δηλαδή που με τρόπο οργανωμένο προτείνονται σειρές ταινιών από την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου σε ένα νέο κοινό, η δυναμική που δημιουργείται

ξεπερνά κάθε προσδοκία. Προφανώς, αφιερώματα σε κινηματογραφικές λέσχες, κινηματογράφους τέχνης και φεστιβάλ αλλά και στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος, όπως και αφιερώματα ελληνικού κινηματογράφου σε πανεπιστήμια, μουσεία και ταινιοθήκες του εξωτερικού, δεν έπαψαν ποτέ να υπάρχουν – είναι συνυφασμένα άλλωστε με τη δημιουργία και τη διάδοση της σινεφιλίας. Αυτό που έκανε τη διαφορά στην περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου την τελευταία δεκαετία είναι η διάθεση επαναπροβολής ταινιών εκτός ενός στενού κινηματογραφικού κανόνα και χωρίς το βάρος του «hommage» σε συγκεκριμένους σκηνοθέτες/auteurs ή σε συγκεκριμένα ρεύματα και είδη. Είδαμε αφιερώματα και σειρές προβολών που αναζητούσαν θέματα, ξεχασμένες οπτικές, ανοίξεις συνθέσεις· που βασίζονταν στην κινηματογραφική αίθουσα αλλά και χρησιμοποιούσαν τα νέα μέσα και τη δυνατότητα των νέων θεατών για διαδραστικότητα· που δημιουργούσαν μια έμπρακτη «αρχαική πρόκληση», ανασύροντας ταινίες από το κινηματογραφικό αρχείο και δημιουργώντας εμπνευσμένους τρόπους προβολής, συζήτησης και αναπαραγωγής τους· που κατανοούσαν, τέλος, τον «κινηματογραφικό χώρο» ως μια ευρεία, συμμετοχική και ανοιχτή έννοια, με φυγόκεντρη δυναμική και φυγόκεντρες αφηγήσεις. Πολλές πρωτοβουλίες, συχνά μικρών ομάδων με μικρή ή καμία επίσημη στήριξη, αλλά και οι μεγάλοι θεσμοί (όπως το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, η Ταινιοθήκη της Ελλάδος) ή καθιερωμένες διοργανώσεις και πανεπιστημιακά τμήματα, ακολούθησαν αυτή την πορεία.<sup>2</sup>

Πολύ συχνά η δημόσια προβολή και η συζήτηση ταινιών από τον 20ό αιώνα του ελληνικού κινηματογράφου μετατράπηκαν έτσι σε γεγονός· ανέπτυξαν νέες πλατφόρμες διαλόγου· έφτιαξαν νέα δίκτυα συμμετοχής για μια νέα γενιά με ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο και εντελώς καινούριους αλφαριθμητικούς σε σχέση με τον πολιτισμό της εικόνας.

---

2. Η νέα αυτή οπτική και σχέση με το κινηματογραφικό αρχείο και το παρελθόν είναι εμφανής και στην πρόσφατη στρατηγική εκδόσεων του διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αντί για αφιερώματα σε γνωστούς σκηνοθέτες ή παραδοσιακά περιοδολογημένες τάσεις, προκρίνονται τα τελευταία χρόνια θεματικές ομπρέλες που υπερβαίνουν στενά χρονικά όρια και εστιάζουν σε εννοιακές και ιστορικές προκλήσεις (π.χ. *Ανθρωπώ-καινος, Προορισμός: Ταξίδι*). Αντίστοιχα, οι *A-κατάλογοι* του Φεστιβάλ συνιστούν λοξές ματιές πάνω στο πρόγραμμα κάθε χρονιάς. Ο *A-κατάλογος* του 62ου ΦΚΘ, για παράδειγμα, «υπενθυμίζει μέσα από μια συλλογή κειμένων τον κρίσιμο ρόλο της τέχνης στις μεταβατικές περιόδους κρίσης, που αλλάζουν δραστικά τους πιθανούς τρόπους για να ζούμε και να σκεφτόμαστε 'μαζί'» και αναδεικνύει τις συγγένειες του κινηματογράφου με τα εικαστικά, την ιστορία και την έννοια της κινηματογραφικής κληρονομιάς. Βλ. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 62ο ΦΚΘ *A-κατάλογος*, Νεφέλη, Αθήνα 2021. Βλ. επίσης και τις πρωτοβουλίες της Ταινιοθήκης της Ελλάδος για την αποκατάσταση και διάδοση ταινιών του πρώιμου ελληνικού κινηματογράφου (*Οι Απόκηδες των Αθηνών, Αστέρω, Οι περιπέτειες του Βιλλάρ*) ή και την πρόσφατη προσπάθεια του Τμήματος Κινηματογράφου του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης για την αποκατάσταση της ταινίας *Μπουμπουλίνα* (Κώστας Ανδρίτσος, 1959).

Με αφορμή τέτοια «κινηματογραφικά γεγονότα»<sup>3</sup>, ιδίως την περίοδο μετά το 2010, είδαμε ένα καινούριο κοινό να συμμετέχει δυναμικά σε αυτή την επανατοποθέτηση των παλιών ελληνικών ταινιών σε σχέση με τις σημερινές συνθήκες. Αίφνης η όλη ιδέα του «εθνικού κινηματογράφου» (και μάλιστα, του κινηματογράφου ενός μικρού έθνους σε κρίση) μεταμορφώθηκε, από στατική πολιτισμική αναφορά, σε κινητικό πεδίο αντιπαράθεσης, κριτικής και επαναπροσδιορισμού.

Αξίζει εδώ να αναφερθεί ένα τέτοιο παράδειγμα, που ξεκίνησε από τον ενθουσιασμό μιας παρέας κινηματογραφιστών, και κατέληξε ένα τετραετές, διαρκές φεστιβάλ ταινιών από τον ελληνικό 20ό αιώνα σε πολλές πόλεις της Ελλάδας. Ο τίτλος του: *Η χαμένη λεωφόρος του ελληνικού σινεμά*. Όπως και οι δυο μας έχουμε υποστηρίξει αλλού, η *Χαμένη λεωφόρος*, με την επιστροφή στην προβολή του υλικού στο οποίο αυτές οι ταινίες γυρίστηκαν (σε 35 ή 16 mm), τη σύνδεση κινηματογραφιστών παλαιότερων και νεότερων γενεών μέσα από κείμενα και συζητήσεις, τη δημιουργία νέου προωθητικού υλικού, τη διάδραση με το κοινό μέσα από τη δημιουργία συμβάντων εντός και εκτός της αίθουσας αλλά και στο ψηφιακό περιβάλλον των social media (πάρτυ, συναυλίες, εκθέσεις, βίντεο, playlists και mixtapes), τόνισε αφενός την «επιτελεστική δύναμή του [κινηματογράφου] μέσα από την κινηματογραφική θέαση ως συλλογικό και κοινωνικό γεγονός»<sup>4</sup>, ρίχνοντας αφετέρου μια νέα ιστορική ματιά στο ελληνικό σινεμά, που δεν θα ήταν απλά «ιστορική ή αρχειακή, αλλά υπήρξε κριτικά γενεαλογική».<sup>5</sup>

---

3. Σε όλη την εισαγωγή, αλλά και στη συγκρότηση αυτού του βιβλίου, έχουμε εμπνευσθεί από τους πρόσφατους προβληματισμούς για το τι συνθέτει ένα «ιστορικό κινηματογραφικό γεγονός» και από τη διαμόρφωση μιας ανοιχτής έννοιας που να συνδυάζει την παραγωγή, το γύρισμα, την κατασκευή, την προβολή και διανομή, την αναδιαμόρφωση ταινιών και τον σχετικό θεωρητικό αναστοχασμό, χωρίς να περιορίζει την αναζήτηση «γεγονότων» μόνο σε μία από αυτές τις διαδικασίες. Είναι η συσχέτιση και η σύγκρουση των διαφορετικής τάξης κινηματογραφικών γεγονότων μεταξύ τους που παράγει την αναγνωσιμότητά τους και τη διάθεσή μας να τα αναγνωρίσουμε ως αλληλουχίες. Άλλωστε, εξ αρχής, η μοντερνικότητα του κινηματογράφου, όπως σημειώνει η Mary Ann Doan, βασίστηκε στη διφυή υπόσταση του γεγονότος. Ο κινηματογράφος συνδέει δηλαδή από τη μια το γεγονός με την «έννοια του ενδεχόμενου, του συμβάντος, του απρόοπτου, του τυχαίου» (καθώς μπορεί να καταγράψει τον χρόνο) και από την άλλη βασίζεται στη δομή, στο κινηματογραφικό καρέ και το μοντάζ, που καθιστά το συμβάν «μετρήσιμο και τετελεσμένο γεγονός» (Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Λονδίνο 2002, σ. 140).

4. Αφροδίτη Νικολαΐδου και Άννα Πούπου, «Εισαγωγή», στο: Αφροδίτη Νικολαΐδου και Άννα Πούπου (επιμ.), *Η χαμένη λεωφόρος του ελληνικού σινεμά*, Νεφέλη, Αθήνα 2019, σ. 13. Πιο συγκεκριμένα, *Η χαμένη λεωφόρος του ελληνικού σινεμά* δημιουργήθηκε από τους Αλέξη Αλεξίου, Πάννη Βεσλεμέ, Ελίνα Ψύκου και Αφροδίτη Νικολαΐδου και ήταν μια πρωτοβουλία της ΕΣΠΕΚ.

5. Dimitris Papanikolaou, *Greek Weird Wave. A Cinema of Biopolitics*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2021, σ. 94.

Εμπνευσμένο ακριβώς από όλη αυτή τη δυναμική, το πρόγραμμα *Χώρα, σε βλέπω* συνέλεξε, ψηφιοποίησε (όπου χρειαζόταν) μια σειρά ταινιών, με στόχο να παρουσιάσει και να διαδώσει όσο το δυνατόν προσβάσιμα αρχεία. Συζητήθηκαν αρχικά πάρα πολλές ταινίες, επιλέχθηκαν κάποιες, δρομολογήθηκαν οι χρονοβόρες διαδικασίες αναζήτησης και εξασφάλισης δικαιωμάτων, οι οποίες –όπως ήταν αναμενόμενο– ανέδειξαν συχνά ανυπέρβλητα προβλήματα για συγκεκριμένες επιλογές.<sup>6</sup> Καταλήξαμε σε μια σειρά 41 ταινιών, μυθοπλασίας μεγάλου και μικρού μήκους και τεκμηρίωσης. Επιμένουμε εδώ στον όρο «σειρά»: οι ταινίες που εντέλει συμμετείχαν σε αυτή την έκδοση του *Χώρα, σε βλέπω* είναι μία επιλογή που κύριο στόχο έχει να αναδείξει όσο το δυνατόν καλύτερα τη λογική που την καθοδήγησε, το σκεπτικό της – ακόμα και όταν αυτό το σκεπτικό συνδέεται με το ποιες άλλες ταινίες θα μπορούσαν να έχουν συμπεριληφθεί και κάποιο εμπόδιο ματαίωσε αυτή τη δυνατότητα.

Οι επιλογές μας είχαν στόχο να δώσουν το υλικό για ένα «κινούμενο φεστιβάλ», που κάθε φορά θα μπορεί να αντλεί ταινίες από μια δεξαμενή, να τις συνδυάζει με διαφορετικούς τρόπους και να τις επαναπλαισιώνει σε νέους τόπους, να τις προσφέρει σε νέα βλέμματα και υποκειμενικότητες παράγοντας έτσι νέες ιστορίες.

## Κινούμενο φεστιβάλ και αναταραχή αρχείου

Το *Χώρα, σε βλέπω* είναι λοιπόν πρώτα απ' όλα η εν εξελίξει πλατφόρμα ενός κινούμενου φεστιβάλ. Στην πράξη, οι ταινίες που επελέγησαν και ήταν διαθέσιμες αποτελούν μια πρώτη δεξαμενή, επιλογές και διαφορετικοί συνδυασμοί ταινιών από την οποία ταξιδεύουν σε αίθουσες σε 21 πόλεις στην Ελλάδα και στον κόσμο. Αρχίζοντας από το καλοκαίρι του 2021 (πρώτη προβολή: Φεστιβάλ Αθηνών)<sup>7</sup>, οι προβολές αυτές συγκέντρωσαν μεγάλο ενδιαφέρον και έγιναν συχνά σημείο αναφοράς για ένα καινούριο κοινό. Κρατάμε, για παράδειγμα, την πρώτη ενθουσιώδη προβολή της αποκαταστημένης κόπιας της *Ευδοκίας* του Αλέξη Δαμιανού στην Αθήνα και το πώς ανέδειξε τη συζήτηση για τους νέους τρόπους αποκατάστασης<sup>8</sup> αλλά και τη συγκινητική υποδοχή της ταινίας *Idées Fixes / Dies Irae (Παραλλαγές στο ίδιο θέμα)* της Αντουανέτας Αγγελίδη στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (5 Νοεμβρίου 2021), σε μια αίθουσα κατάμεστη

---

6. Επ' αυτού βλ. και το σημείωμα του Σύλλα Τζουμέρκα και της Ελίνας Ψύκου στις σ. 307-308 αυτού του βιβλίου.

7. [http://aefestival.gr/festival\\_events/chora-se-vlepo/](http://aefestival.gr/festival_events/chora-se-vlepo/)

8. Βλ. το κείμενο του Άκη Καπράνου, «Η Ευδοκία τραγουδάει ακόμα», *Lifo*, 13 Σεπτεμβρίου 2021, <https://www.lifo.gr/culture/cinema/i-eydokia-tragoydaei-akoma>.

από νέους θεατές, διψασμένους να συζητήσουν για τη συμπλοκή της αβανγκάρντ με τον φεμινισμό και τον ελληνικό πρωτοποριακό κινηματογράφο της δεκαετίας του '70. Είναι με βάση τέτοιες εμπειρίες που θεωρούμε ότι κινούμενα φεστιβάλ, όπως το *Χώρα, σε βλέπω*, μπορούν να αλλάξουν την κουλτούρα της σχέσης μας με το ελληνικό κινηματογραφικό παρελθόν και να πολλαπλασιαστούν στο μέλλον.

Ταυτόχρονα, μέρος της συγκεκριμένης δράσης και κεντρικός παράλληλος στόχος της ήταν και η δημιουργία μιας «εκπαιδευτικής πλατφόρμας», με στόχο τη χρήση του υλικού αυτού από εκπαιδευτικά ιδρύματα στην Ελλάδα και το εξωτερικό, και από ερευνητές του ελληνικού και του παγκόσμιου σινεμά. Το να δημιουργηθεί μια τέτοια πλατφόρμα –και μάλιστα ως σχέδιο μακράς πνοής– είναι κίνηση απολύτως αναγκαία σε μια περίοδο που το ελληνικό σινεμά απολαμβάνει μια πρωτοφανή διεθνή προσοχή. Χρειάζεται, δηλαδή, μια προσβάσιμη ηλεκτρονική βιβλιοθήκη του ελληνικού κινηματογράφου, που να είναι ανοιχτή στην *bona fide* έρευνα και διδασκαλία σε πολλά σημεία του κόσμου. Δεν πρόκειται για «στενό πανεπιστημιακό» αίτημα, και στόχο δεν έχει μόνο να στρέψει το ενδιαφέρον και προς το παρελθόν ενός εθνικού κινηματογράφου που αυτή τη στιγμή έχει κινητικότητα. Το διακύβευμα είναι πολύ μεγαλύτερο: η δημιουργία μιας διεθνούς προσβάσιμης δεξαμενής ταινιών, που να στηρίζει και να διευρύνει το αναλυτικό ενδιαφέρον, είναι ένας από τους πιο καίριους τρόπους για να στηριχθεί ουσιαστικά στο σημερινό διεθνικό σύστημα παραγωγής και διανομής ένας κινηματογράφος «μικρού έθνους» όπως ο ελληνικός.<sup>9</sup>

Το *Χώρα, σε βλέπω* προσπάθησε, ως εκ τούτου, να προβληματίσει για όλα αυτά και να δείξει έναν δρόμο. Γι' αυτό, ας το επαναλάβουμε, η λίστα των ταινιών αλλά και η λογική αυτού του πρότζεκτ δεν είναι κλειστή: μακάρι τέτοιες κινήσεις να συνεχιστούν, να διαδοθούν, να πολλαπλασιαστούν. Οι συνέργειες

---

9. Ο όρος «κινηματογράφοι των μικρών εθνών» παραπέμπει σε ένα σύγχρονο πλαίσιο εξέτασης κινηματογραφιών που παλαιότερα κατατάσσονταν στην περιφέρεια. Ο όρος αναδεικνύει τους ενεργητικούς τρόπους –κειμενικούς και εξω-κειμενικούς– μέσω των οποίων οι κινηματογραφίες αυτές δεν επιβιώνουν απλά στις ρωγμές του συστήματος αλλά ανασυγκροτούνται και διαχειρίζονται τις αντιφάσεις και ανισότητες του παγκόσμιου διεθνικού συστήματος παραγωγής, διανομής και πρόσληψης. Για περισσότερα βλ. Mette Hørtje και Duncan Petrie, *The Cinema of Small Nations*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2007. Για τις νέες προκλήσεις αλλά και τις δυνατότητες που έχει σήμερα ο ελληνικός κινηματογράφος σε ένα διεθνικό πλαίσιο αναφοράς και παραγωγής, σημαντική είναι η έρευνα της Λυδίας Παπαδημητρίου [ενδεικτικά, βλ. Lydia Papadimitriou, «Greek Cinema as European Cinema: Co-productions, Eurimages and the Europeanization of Greek Cinema», *Studies in European Cinema* τ. 15, τχ. 2-3, σ. 215-234, και «Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies* τ. 2, τχ. 1, σ. 1019]. Πρβλ. Toby Lee, *The Public Life of Cinema: Conflict and Collectivity in Austerity Greece*, University of California Press, Όκλαντ 2020.

και συνεργασίες αποτελούν βασικό πυρήνα τέτοιων χειρονομιών που μετατρέπουν μια άλλοτε θεωρητική ή συγγραφική δουλειά σε πράξη· η δε προβολή των ταινιών και η προσβασιμοποίησή τους για διδασκαλία έχει στόχο, όχι απλώς να δείξει τον πλούτο του κινηματογραφικού αρχείου, αλλά να δημιουργήσει μια ενσώματη αναδιαπραγμάτευση με το υλικό του, μια *αναταραχή αρχείου*. Θέλουμε έτσι να σκεφτούμε ένα εθνικό κινηματογραφικό αρχείο που παύει να είναι «παθητικό αποθετήριο πληροφοριών αλλά γίνεται ενεργειακό πεδίο σύγκρουσης, που δεν είναι ένα πεπερασμένο υλικό, αλλά ένα επιστημολογικό και γνωσιολογικό πείραμα, δεν είναι με άλλα λόγια ένας τόπος όπου η γνώση ανασύρεται αλλά γίνεται αντίθετα ένα σύμπλεγμα τόπων πολλαπλών, όπου η γνώση, πλεγμένη ήδη και πάντα με εξουσία, παράγεται».<sup>10</sup>

Σε ένα πρώτο επίπεδο, βέβαια, το να θελήσεις να ξανακοιτάξεις σήμερα υλικό απο το κινηματογραφικό παρελθόν μιας χώρας όπως η Ελλάδα είναι πάντα και ήδη μια αναταραχή αρχείου, διότι, πολύ απλά, καλείσαι εξαρχής να δώσεις μια μάχη με τη δυσπροσιτότητα, την απουσία ή τη φθορά του υλικού. Ακόμα και μια απλή σειρά ταινιών να θελήσεις να ανασύρεις σήμερα, σε όποιο πλαίσιο εξειδίκευσης και να βρίσκεσαι σε σχέση με τον «κινηματογραφικό χώρο», συνειδητοποιείς πόσο δύσκολο είναι, με ελάχιστες εξαιρέσεις, να δεις, να γνωρίσεις ή να «θυμηθείς», να αποτιμήσεις πολλές από τις ταινίες αυτές. Πολλές ταινίες, απλά, δεν βρίσκονται.<sup>11</sup> Αλλά και σε πολλές από όσες βρίσκονται, χρώματα έχουν ξεθωριάσει, γρατζουνιές έχουν παρεμβληθεί, οι ηχητικές μπάντες φθίνουν, ενώ συχνά παρεμβατικές πρακτικές πάνω στο υλικό (π.χ. κόψιμο σκηνών) για να χωρέσουν στα στάνταρ μιας δήθεν σύγχρονης τηλεοπτικής μετάδοσης, έχουν αλλοιώσει τα έργα. Αναμφίβολα, όλες αυτές οι αλλοιώσεις αποτελούν μέρος της ιστορίας της κόπιας και του τεχνολογικά εξαρτημένου αυτού μέσου.

---

10. Δημήτρης Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια*, Πατάκης, Αθήνα 2018, σ. 98-99. Σε αυτό το πλαίσιο, ο όρος «αναταραχή αρχείου» δηλώνει την τάση «επιστροφής (και αναπλαισίωσης) του αρχείου του παρελθόντος μέσα από την ενσώματη και κριτική βίωση της διακινδύνευσης του παρόντος», *ό.π.*, σ. 100.

11. Ένα μέρος του ελληνικού κινηματογράφου πριν από τη δεκαετία του '50 θεωρείται, για παράδειγμα, σε μεγάλο βαθμό χαμένο. Η έρευνα πάνω σε αυτό γίνεται πολλές φορές στη βάση πληροφοριών εκτός της κινηματογραφικής εικόνας (π.χ. άρθρα σε εφημερίδες ή περιοδικά). Εντούτοις, και σε αυτές τις περιόδους, όσο περισσότεροι κριτικοί θεατές «αναταράσσουν» αυτό το κινηματογραφικό αρχείο, τόσο περισσότερο υλικό βρίσκεται. Η Βασιλική Τσιτσιπούλου δίνει σε αυτό τον τόμο ένα πολύ ωραίο παράδειγμα από τη δεκαετία του 1910: η αρχειακή αναδίφηση, εν προκειμένω, δεν καταλήγει απλώς να «βρίσκει» ένα τεκμήριο, αλλά να το αναλύει με τέτοιο τρόπο ώστε να προκύπτουν νέοι τρόποι για να ξανασκεφτούμε εκείνη την περίοδο, νέες ιδέες σχετικά με το τι συγκροτεί ένα εθνικό κινηματογραφικό ντοκουμέντο και, δι' αυτών, νέες δυνατότητες να βρεθεί άλλο αντίστοιχο υλικό στο μέλλον.



Ωστόσο, η πρόσβαση σε ένα υλικό που διατηρεί τα αισθητικά του χαρακτηριστικά δεν είναι μόνο μια αναγνώριση ότι ο κινηματογράφος είναι τέχνη (όσο κι αν ή, μάλλον, καθώς παράγεται μαζικά και με εμπορικούς στόχους). Η πράξη της ψηφιοποίησης γίνεται πλέον το σημείο εισόδου σε μια ολόκληρη εποχή, στην κινηματογραφική τεχνολογία και τεχνική της, στον τρόπο που βλέπει την κοινωνία και την ιστορία, στις αναπαραστάσεις που επιλέγει να αναδείξει αλλά και σε αυτές που επιλέγει να αποσιωπήσει. Μια τέτοια πράξη επιμέλειας και «αποκατάστασης» είναι ένας διάλογος με το υλικό στην πράξη· όχι μόνο μια παρέμβαση στο μέσο, αλλά μια έμπρακτη και ενσώματη ιστορία μέσω.

Η ψηφιοποίηση και επιμέλεια μιας ταινίας, δηλαδή, υπογραμμίζει την ίδια την ιστορία του μέσου και καλεί το κοινό να αναλογιστεί και να πειραματιστεί αισθητηριακά με αυτήν. Τούτο μάλιστα συμβαίνει όχι ως νοσταλγία ή σε πείσμα των νέων τεχνολογιών και της εξέλιξης της ίδιας της διαδικασίας θέασης, αλλά ακριβώς χάρη στις καινούριες δυνατότητες που οι νέες τεχνολογίες και οι καινούριοι τρόποι θέασης δίνουν. Η αποκατάσταση και η επιμέλεια του αναλογικού κινηματογραφικού υλικού συμβαίνει, επίσης, όχι ερήμην ενός καινούριου κοινού εθισμένου στην ψηφιακή εικόνα, αλλά ακριβώς με βάση τους νέους transmedial αλφαριθμητισμούς. Έχουμε πια τόσο πολύ μπει στην εποχή του παρεμβατικού και διαδραστικού θεατή (μια διαρκώς εξελισσόμενη εκδοχή αυτού που η Laura Mulvey είχε ονομάσει *possessive spectator*, του θεατή, δηλαδή, που μπορεί πλέον να κατέχει και να χειραγωγεί αποσπάσματα κινούμενων εικόνων πολλές φορές ενάντια στην «αφηγηματική συνοχή και αισθητική ακεραιότητα»<sup>12</sup>). Ακριβώς γι' αυτό τον λόγο, η επιμελητική επιστροφή στο κινηματογραφικό παρελθόν σημαίνει και μια αναμέτρησή του με εντελώς καινούριες πρακτικές χρήσης της κινηματογραφικής εικόνας.

Με όσο τακτ και να το θέσει κανείς, και όσο και να μη θέλει να σοκάρει τους καθαρολόγους της φόρμας ή/και τους αυστηρούς περιχαρακωτές της υλικής πολιτισμικής κληρονομιάς, πρέπει αναγκαστικά να δούμε κατά πρόσωπο το ότι η διάσωση, η επιμέλεια και η ψηφιοποίηση του κινηματογραφικού αρχείου του παρελθόντος σημαίνει επίσης ότι αυτό, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, θα μπορέσει κάποια στιγμή να βρεθεί και ως υλικό στο *video essay* μιας φοιτήτριας ή ενός youtuber ή μιας καινούριας καλλιτεχνικής πράξης βασισμένης στο μοντάζ και τον συγκρητισμό, το παστίς. Σημαίνει, επίσης, ότι μπορεί και να γίνει υλικό λαϊκής χρήσης στα νέα μέσα – η πρώτη ύλη για ένα ποστ σε προσωπική ιστοσελίδα, στο Facebook, στο Instagram ή στο TikTok. Το να είναι πιθανό να γίνει μια διαφορετική –και συχνά εκτός context– χρήση υλικού μιας ταινίας δεν σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι τίθενται σε επισφάλεια η αρχική θέση, μορφή

---

12. Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Λονδίνο 2006, σ. 171.

και ποιητική ολότητα ενός κινηματογραφικού έργου. Στη σημερινή συνθήκη, συχνά το αντίθετο είναι αυτό που συμβαίνει: το να κλειδώνεται το έργο από οποιαδήποτε ψηφιακή χρήση του οδηγεί συχνά και στη φθορά, τη λησμονιά ή/ και τη φυσική απώλεια της αρχικής, αναλογικής του μορφής. Τιμούμε το μέσο και την ιδιαιτερότητά του όχι αποστρέφοντας με βδελυγμία το πρόσωπο από το ενδεχόμενο μιας ψηφιακής χρήσης του, αλλά σκεπτόμενοι τη διαμεσική λειτουργικότητά του και πώς αυτή, με μια περίεργα τεθλασμένη γραμμή, επιστρέφει για να υποστηρίξει τον αρχικό διάλογο με το καλλιτεχνικό έργο, την ιδιαιτερότητα της αρχικής εκφοράς του, την ανάγκη της όσο το δυνατόν πιο επίσημης αρχειοθέτησής του.

Δεν εννοούμε, προφανώς, σε καμία περίπτωση ότι δεν πρέπει να τίθενται ζητήματα πνευματικών δικαιωμάτων, ούτε ότι μοίρα του κινηματογραφικού αρχείου σήμερα είναι να γίνεται αντικείμενο αποσπασματικής κατανάλωσης. Επιχειρηματολογούμε, αντίθετα, για το πόσο καλύτερα αρθρώνεται το αίτημα για επίσημη και οργανωμένη στήριξη της υλικής κινηματογραφικής κληρονομιάς, όταν μπορεί να βασιστεί και σε μια διαμεσική προσβασιμότητα και χρήση της, ακόμα κι αν η τελευταία είναι κάποτε περιστασιακή ή αποσπασματική. Αξίζει εδώ να προσέξουμε και το εξής: κεντρική, λειτουργική θέση στην αποκατάσταση του κινηματογραφικού παρελθόντος, στην αποκατάσταση, δηλαδή, μιας υλικής κληρονομιάς, κατέχει σίγουρα και το άυλο μέρος της: οι μνήμες, το αρχείο συναισθημάτων που ενεργοποιείται από κοινότητες θεατών καθώς αναζητούν, αναδιφούν, βλέπουν, ξαναβλέπουν, συζητούν ταινίες. Κι αυτό συμβαίνει ακόμα περισσότερο όταν μιλάμε για ένα πλαίσιο (μικρής) εθνικής κινηματογραφίας.

Κάτι που συνειδητοποιήσαμε τα τελευταία χρόνια με πρωτοβουλίες, όπως η *Χαμένη λεωφόρος* και τώρα με το *Χώρα, σε βλέπω*, ήταν πόσο αυτή η δημιουργική αναταραχή του κινηματογραφικού αρχείου προκαλεί ταυτόχρονα και τη συναισθηματική και την ενσώματη αναμέτρηση με την υλική πλευρά της κινηματογραφικής κληρονομιάς (και τις εκδοχές νέας διασποράς και διαχείρισής της) αλλά και την αρχειακή επιμέλεια της άυλης πλευράς της, όλου αυτού του γαλαξία συναισθημάτων και αντιδράσεων που συνδέονται με τις ταινίες και που έχουν συνδεθεί μαζί τους κατά το παρελθόν, ιδιαίτερα στο πλαίσιο μιας εθνικής καθημερινότητας. Οι ταινίες και η αποκατάστασή τους δεν προκαλούν μόνο συναισθήματα· ανακαλούν διαρκώς και θυμίζουν την ύπαρξη ενός πυκνού αρχείου συναισθημάτων.<sup>13</sup>

---

13. Δανειζόμαστε τον όρο «αρχείο συναισθημάτων» από την Ann Cvetkovich, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Duke University Press, Ντέρχαμ (Βόρεια Καρολίνα) 2003.

## Από την ιστορία στις ιστορίες

Οι ιστορίες του ελληνικού κινηματογράφου διαπνέονται σε μεγάλο βαθμό από μια συγκεκριμένη γραμμική αφήγηση. Μιλάμε για Πρώιμο, Παλιό, Νέο και Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο<sup>14</sup> – σε μια αφήγηση που μοιάζει νομοτελειακή (αυτό φαίνεται άλλωστε και στα επίθετα που χρησιμοποιούνται, από το «πρώιμος» στο «σύγχρονος»), με τον όρο «σύγχρονος», τον πιο προβληματικό απ' όλους, να δηλώνει ένα αέναο αδιαβάθμητο τέλος που συνεχώς επεκτείνεται.

Αυτή η τελεολογία δεν έμοιαζε προετοιμασμένη να αντιμετωπίσει ό,τι συνέβη μετά την αυγή του 21ου αιώνα. Το Παράξενο/Νέο Κύμα του ελληνικού κινηματογράφου, αναδύθηκε τότε σε μια στιγμή κρίσης της γενικότερης πολι-

---

14. Ο Πρώιμος Ελληνικός Κινηματογράφος αναφέρεται στην περίοδο πριν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ) αφορά περισσότερο την περίοδο 1945-1970, κατά την οποία αναπτύχθηκε μια μαζικότερη κινηματογραφική παραγωγή. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ) αφορά τον κινηματογράφο τέχνης που αναπτύχθηκε τη δεκαετία του '70. Συμβατικά ως αρχή του θεωρείται η *Αναπαράσταση* (1970) του Θ. Αγγελόπουλου, ωστόσο όλες οι νεότερες προσεγγίσεις βλέπουν τη γέννηση του ΝΕΚ μέσα στη δεκαετία του '60, με ταινίες όπως *100 ώρες του Μάη* (Δήμος Θεός, Φώτος Λαμπρινός, 1963),...*μέχρι το πλοίο* (Αλέξης Δαμιανός, 1966), *Κιέριον* (Δήμος Θεός, 1967-1974) και *Οι βοσκοί* (Νίκος Παπατάκης, 1967). Ο όρος «Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος» (ΣΕΚ) χρησιμοποιήθηκε για να ορίσει τον ελληνικό κινηματογράφο μετά το 1990, οπότε και αλλάζουν οι όροι παραγωγής, με τη χρήση της νέας τεχνολογίας, τη συμμετοχή πολύ περισσότερο της ιδιωτικής πρωτοβουλίας και των νέων τηλεοπτικών καναλιών αλλά και με τις δυνατότητες που δίνουν τα ευρωπαϊκά προγράμματα για δικτύωση και συμπαραγωγή ταινιών (βλ. Αφροδίτη Νικολαΐδου, *Πόλη και κινηματογραφική μορφή: οι ταινίες πόλης του ελληνικού κινηματογράφου (1994-2004)*, διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2012, σ. 70-98). Η περιοδολόγηση αυτή, που συχνά γίνεται και για παιδαγωγικούς λόγους, έχει επιστημολογική βάση, ωστόσο μπορεί να μετατοπίζεται ανάλογα με τα κριτήρια κάθε ερευνητή. Οι ιστορίες ελληνικού κινηματογράφου, όπως αυτές του Φρίξου Ηλιάδη, της Αγλαΐας Μητροπούλου και του Γιάννη Σολδάτου, που μέχρι και τώρα χρησιμεύουν ως βασικές βιβλιογραφικές αναφορές, θέτουν ζητήματα αλλαγής παραδείγματος από περίοδο σε περίοδο και δίνουν τα πρώτα στοιχεία για την εδραίωση της περιοδολόγησης, τονίζοντας τις λαμπρές εξαιρέσεις (π.χ. Κακογιάννης την περίοδο της μαζικής παραγωγής) κάθε περιόδου. Βλ. Φρίξος Ηλιάδης, *Ελληνικός Κινηματογράφος 1906-1960*, Φαντασία, Αθήνα 1960· Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, κ.εκδ., Αθήνα 1980· Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1982. Οι διακρίσεις των περιόδων αυτών συζητιούνται αναστοχαστικά σε μεταγενέστερες εργασίες. Ενδεικτικά βλ. τα: *Journal of Modern Greek Studies*, The John Hopkins University Press, τ. 18, τχ. 1 (Μάιος 2000)· Μαρία Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου, *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Gutenberg, Αθήνα 2017· Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 2004· Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Continuum, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2012.

τικοκοινωνικοοικονομικής σκηνής, αλλά και καθώς ο χώρος του ελληνικού κινηματογράφου βρισκόταν σε μια στιγμή ουσιαστικής ανασύνταξης. Στο επίπεδο της καλλιτεχνικής οργάνωσης και παραγωγής, νέες γενιές κινηματογραφιστών άρθρωσαν το αίτημα για νέες μορφές χρηματοδότησης και στήριξης, ενώ κινήθηκαν στο να διαμορφώσουν νέους θεσμούς, οργανωμένους από τα κάτω.<sup>15</sup> Την ίδια στιγμή, οι ταινίες και ο κριτικός λόγος που συνδέθηκε με αυτές έδρασαν εικονοκλαστικά. Το Παράξενο/Νέο Κύμα του ελληνικού κινηματογράφου δεν παρουσιάστηκε ως ένα «ιστορικό περίεργο» ή σαν ένα ακόμα, έστω λοξό και μη αναμενόμενο, κεφάλαιο προστεθειμένο στην προηγούμενη αλληλουχία. Λειτουργήσε, αντίθετα, το νέο κύμα ως ιστοριογραφικός καταλύτης: μας έκανε να διερωτηθούμε για τις ίδιες τις περιοδολογήσεις και τις κατηγορίες που είχαν επιβληθεί ως τώρα. Αυτά τα χρόνια είδαμε μια καινούρια κριτική για τις μεθοδολογικές επιλογές της παλαιότερης ελληνικής κινηματογραφικής ιστοριογραφίας και μια ενίσχυση και διεθνή παρουσία του πεδίου που ονομάζουμε Σπουδές Ελληνικού Κινηματογράφου και δεν περιχαρακώνεται μόνο γύρω από το σινεμά, αλλά ανοίγει προς τις πολιτισμικές σπουδές, την ιστορία, τις τέχνες, τις σπουδές φύλου, την πολιτική επικοινωνία.<sup>16</sup>

---

15. Αναφερόμαστε εδώ στην κινηματική δράση *Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη* και τη δημιουργία της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου στις 23 Νοεμβρίου του 2009. Πρβλ. Maria Chalkou, στο: «A new cinema of 'emancipation': Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s», *Interactions: Studies in Communication & Culture*, τ. 3, τχ. 2 (15 Νοεμβρίου 2012), σ. 243-261 (19): Αφροδίτη Νικολαΐδου, Άννα Πούπου, «Κάποιες post-weird σκέψεις για το νέο κύμα του ελληνικού κινηματογράφου», *Α-κατάλογος*, 58ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2017, σ. 88-107· Δημήτρης Παπανικολάου, *Greek Weird Wave*, ό.π., σ. 29-51.

16. Μετά το 2009 και την ανάδυση του Παράξενου/Νέου Κύματος, οι ιστοριογραφικές προσεγγίσεις του ελληνικού κινηματογράφου αποκτούν μια διεθνική οπτική, εντάσσουν τον ελληνικό κινηματογράφο σε ευρύτερες κατηγορίες, όπως είναι ο βαλκανικός και ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος, γίνονται πολυφωνικές (βλ. Lydia Papadimitriou, Yannis Tzioumakis (επιμ.), *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities*, Intellect, Μπρίστολ, Σικάγο 2012· Tonia Kazakoroulou, Mikela Fotiou (επιμ.), *Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present*, Peter Lang AG, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη 2017), ξαναδιαβάζουν το έργο σκηνοθετών φέρνοντας στοιχεία από αρχαική μελέτη και τους εντάσσουν στο πλαίσιο των παγκόσμιων κινημάτων και των τοπικών καλλιτεχνικών παραδόσεων (βλ. Παναγιώτα Μήνη, *Η κινηματογραφική μορφή του πόνου και της οδυνηρής αναπόλησης*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2018) ή αναδεικνύουν αποσιωπημένες πλευρές της κανονικοποιημένης εκδοχής του ελληνικού κινηματογράφου (βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2017). Επίσης, για το άνοιγμα των Σπουδών Ελληνικού Κινηματογράφου προς άλλα πεδία, βλ. τα περιοδικά *Journal of Greek Media and Culture* και *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, καθώς και τα βιβλία των Marios Psarras, *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2016· Χρήστος Δερμεντζόπουλος, *Η επινόηση του τόπου. Νοσταλγία και μνήμη στην Πολιτική κουζίνα*, OPPORTUNA, Αθήνα 2015.

Εξωτερική αφορμή για το *Χώρα, σε βλέπω* μπορεί να υπήρξε ο εορτασμός για τα 200 χρόνια από την κήρυξη της Ελληνικής Επανάστασης και την επακόλουθη ελληνική ανεξαρτησία, που έθεσε ένα ευρύτερο πλαίσιο επαναπροσδιορισμού της σχέσης μας με την εθνική ταυτότητα και κουλτούρα. Ουσιαστικό έναυσμα, όμως, υπήρξε η νέα αισθητική, μιντιακή, κριτική και σινεφιλική γλώσσα που έχει αναπτυχθεί την τελευταία δεκαπενταετία στην Ελλάδα και σχετικά με την Ελλάδα. Παρακολουθώντας και συστηματοποιώντας αυτή την τάση, κατανοούμε ότι περισσότερο από ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου και εθνογραφία, αυτό που είναι αναγκαίο σήμερα είναι μια σύγχρονη και εξελισσόμενη γενεαλογία του ελληνικού κινηματογράφου.

Είναι η κατάλληλη στιγμή να ξεφύγουμε από τα παραδοσιακά στεγανά της ελληνικής κινηματογραφικής ιστορίας και να αναδείξουμε νέες συνδέσεις, οικεία είδη σε νέα πλαίσια, ξεχασμένες αφηγήσεις από τα κάτω ή από το περιθώριο του αρχείου, χαμένες κατακτήσεις μιας μακράς περιόδου, χωρίς προσπάθεια δημιουργίας μιας νέας μεν, αλλά σταθερής ταυτότητας γι' αυτό που θα ονομάζαμε «εθνική» κινηματογραφική παραγωγή.

Πώς μπορούμε να διανοίξουμε την αφήγηση; Τι θα σήμαινε, για παράδειγμα, μια επιστροφή στον ελληνικό κινηματογράφο του '50 και του '60 που δεν θα τον βλέπει ως «παλαιό» και «εμπορικό», αλλά θα είναι έτοιμη να συζητήσει ερωτήματα μιντιακής πολιτικής και οικονομίας, την παγκόσμια κινητικότητα και τη μιμική δυναμική του δημοφιλούς κινηματογράφου συγκεκριμένων ειδών (π.χ. μιούζικαλ, κομεντί, ταινία κοινωνικής καταγγελίας) ή και τη συναισθηματική υπερεπένδυση στην εικόνα συγκεκριμένων σταρ από την ελληνική κοινωνία; Πώς θα άλλαζε τη συζήτηση για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο η προσέγγισή του από μια φεμινιστική ή κουήρ οπτική; Τι θα κόμιζαν στον Πρώιμο Ελληνικό Κινηματογράφο νέα αναλυτικά ερωτήματα σχετικά με τη διαμόρφωση του εθνικού/υπερεθνικού στον παγκόσμιο κινηματογράφο στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα;

Κάπως έτσι, ξαναβλέποντας και ξαναδείχνοντας ταινίες, αξίζει να ξανασκεφτούμε επίσης όχι μόνο τα υπερεθνικά, αλλά και τα εθνικά χαρακτηριστικά του ελληνικού κινηματογράφου. Να δούμε πώς, από τις πρώτες μη ομιλούσες παραγωγές και σε όλη την ιστορία του, ο ελληνικός κινηματογράφος χρησιμοποίησε εθνικά λογοτεχνικά/πολιτισμικά είδη και κείμενα (*Αστέρω* του Δ. Γαζιάδη, 1929), λειτούργησε ως ένα ευρύ πεδίο αναπλαισίωσης της εθνικής ιστορίας και αντιμετώπισης του εθνικού τραύματος (*Το μπλόκο* του Α. Κύρου, 1965· *Ο θίασος* του Θ. Αγγελόπουλου, 1975), έφτιαξε ιδιαίτερα δημοφιλείς αναπαραστάσεις της εθνικής αφήγησης (*Παπαφλέσσας* του Ε. Ανδρέου, 1971· *Μαντώ Μαυρογένους* του Κ. Καραγιάννη, 1971), υπονόμεισε συχνά τις αναπαραστάσεις της εθνικής αφήγησης (*Τον καιρό των Ελλήνων* του Λ. Παπαστάθη, 1981· *Μεγαλέξαντρος* του Θ. Αγγελόπουλου, 1980), ερευνήσε το εθνικό και πολιτισμικό αρχείο (*100 ώρες του Μάη* του Δ. Θέου

και του Φ. Λαμπρινού· Ζ του Κ. Γαβρά, 1969· *Η αγέλαστος πέτρα* του Φ. Κουτσαφτή, 2001), έφτιαξε ταινίες που γίνονται οι ίδιες κομμάτι της εθνικής κουλτούρας, «τόποι μνήμης» (*lieux de memoire*) στους οποίους επανερχόμαστε και μέσω των οποίων εκφραζόμαστε, όπως η *Στέλλα* (1955) του Μ. Κακογιάννη, *Ο δράκος* (1956) του Ν. Κούνδουρου, η *Ευδοκία* (1971) του Δαμιανού.

Αξίζει έτσι, επίσης, να επαναπροσεγγίσουμε την κινηματογραφική τοπογραφία του ελληνισμού – αν με τον όρο εννοήσουμε όχι μόνο την αναπαράσταση του τοπίου και του τόπου, αλλά και τη «γνωσιακή χαρτογράφηση», το πώς δηλαδή τοποθετείται φαντασιακά μέσα από τον κινηματογράφο το εθνικό υποκείμενο στον παγκόσμιο χάρτη. Τη διαμόρφωση μιας κινηματογραφικής αθηναιογραφίας [από την *Αστέρω* και τις *Περιπέτειες του Βιλλάρ* (1924) του J. Herrp ως τη *Συνοικία το όνειρο* (1961) του Α. Αλεξανδράκη και το *Από την άκρη της πόλης* (1998) του Κ. Γιάνναρη και τη συχνά αντιθετική κινηματογράφηση της υπαίθρου στις ταινίες *Μανταλένα* (1960) του Ντ. Δημόπουλου και *Ο φόβος* (1966) του Κ. Μανουσάκη]. Ο κινηματογράφος αναδεικνύει τις γεωγραφικές εμμονές του έθνους, παρακολουθεί τις ιστορικές διακυμάνσεις του εθνικού χώρου και διαμεσολαβεί τις φαντασιακές του προκλήσεις.

Θα μπορούσαμε, τέλος, να ξανασκεφτούμε πώς ορίζουμε το κεφάλαιο «κινηματογράφος και κοινωνία». Να ξαναδούμε πώς παρουσιάζονται, κρίνονται αλλά και αναπλαισιώνονται ζητήματα, όπως η μετανάστευση (...μέχρι το πλοίο του Α. Δαμιανού, 1966· *Τελευταίος σταθμός, Κρόιτςμπεργκ* του Γ. Καρυπίδη, 1975), η μετακίνηση προς τα αστικά κέντρα (*Το βαρύ... πεπόνι* του Π. Τάσιου, 1977) και η αλλαγή της υπαίθρου (...*λιποτάκτης* των Γ. Κόρρα και Χρ. Βούπουρα, 1988), η κοινωνική διαπίδυση και η τάξη (*Πρόσωπο με πρόσωπο* του Ρ. Μανθούλη, 1966), το κοινωνικό φύλο και η σεξουαλικότητα (*Από την άκρη της πόλης: Idées Fixes* της Α. Αγγελίδη· *Μπέττυ* του Δ. Σταύρακα, 1979), οι αντικουλτούρες (*Γλυκιά συμμορία* του Ν. Νικολαΐδη, 1983), οι συλλογικότητες αντίστασης (*Μέγαρα των Σ. Μανιάτη και Γ. Τσεμπερόπουλου*, 1974· *Ο αγώνας των τυφλών* της Μ. Χατζημιχάλη Παπαλιού, 1977), η αλλαγή στους κώδικες ηθικής (*Το προξενίο της Άννας* του Π. Βούλγαρη, 1972· *Ιωάννης ο βίαιος* της Τ. Μαρκετάκη, 1973), η ελληνική οικογένεια και οι μετεξελίξεις της (*Ο φόβος* του Κ. Μανουσάκη, 1966· *Οι βοσκοί* του Ν. Παπατάκη, 1967), η παράδοση, ο «εκσυγχρονισμός» και ο τουρισμός (*Κορίτσια για φίλημα* του Γ. Δαλιανίδη, 1965· *Θηραϊκός όρθρος* των Κ. Σφήκα και Στ. Τορνέ, 1967), η ετερότητα και η ταυτότητα (*ROM* του Μ. Καραμαγγιώλη, 1989· *Αθήναι* της Ε. Στεφανή, 1995).

Στις προηγούμενες παραγράφους αναφερθήκαμε σε συγκεκριμένα θέματα και ταινίες που συζητήσαμε κατά τη διάρκεια της επιλογής ταινιών και της προετοιμασίας του *Χώρα, σε βλέπω*, προσπαθώντας να καταγράψουμε και τον τρόπο με τον οποίο δούλεψε η επιμελητική ομάδα. Οι σειρές αυτές των ταινιών, όπως και τα θέματα, θα μπορούσαν να επεκτείνονται διαρκώς (σίγουρα διαβάζοντας

τις προηγούμενες παραγράφους έχετε ήδη κι εσείς αρχίσει να σκέφτεστε άλλα παραδείγματα ταινιών και θεμάτων, ίσως διαφωνώντας με αυτά που δίνουμε εμείς εδώ) – και αυτός είναι ο στόχος: πώς ξαναβλέπουμε, όχι μόνο τις ταινίες, αλλά και τον μεταξύ τους διάλογο. Πώς γενεαλογούμε; Με αυτό ως βασικό ερώτημα και στόχο δουλέψαμε για να συγκροτήσουμε το βιβλίο που κρατάτε στα χέρια σας ώστε να μπορεί να σταθεί και ως μια εναλλακτική χειρονομία ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου. Στο επόμενο, τελευταίο μέρος αυτής της εισαγωγής, εξηγούμε περισσότερο το γιατί.

## Από το κινούμενο φεστιβάλ στο ανοικτό βιβλίο

Από τη δεκαετία του 1980, η θεωρία αλλά και η πρακτική των ιστοριών κινηματογράφου σταμάτησαν εν πολλοίς να στηρίζουν μια ιστορία σκηνοθετών, ταινιών και κινημάτων. Οι περιοχές πλέον προς εξέταση δεν αφορούν μόνο το κινηματογραφικό κείμενο, αλλά και το πλαίσιο παραγωγής του, τα περικείμενα και παρακείμενα, την πρόσληψη, το κοινό, την πρακτική του «πιάω σινεμά», τη διαδραστική επιλογή των θεατών.<sup>17</sup> Η αισθητική κριτική και ανάλυση γίνεται μόνο μια μικρή περιοχή, ενώ μια τεχνολογική, οικονομική και κυρίως μια κοινωνική και πολιτισμική κινηματογραφική ιστορία εστιάζει σε έρευνες μεσαίου επιπέδου ή ακόμα και σε μικρές περιοχές γνώσης που τώρα αναδύονται. Ακόμα πιο πρόσφατα, αναδεικνύονται ιστοριογραφικές πρακτικές που συνδέουν το προσωπικό και βιογραφικό με το κοινωνικό, το σωματικό και το επιθυμητικό στον τρόπο με τον οποίο διαδρούμε με τις ταινίες αναδεικνύοντας τη στροφή προς το συναίσθημα (feeling), τη συν-κίνηση (emotion) και το συν-αίσθημα (affect).<sup>18</sup>

Οι τάσεις που περιγράφουμε δεν αναζητούν μια ιστορία κινηματογράφου σταθερή και αμετάβλητη ούτε μια «σφαιρική ιστορία» (total history)<sup>19</sup> η οποία θα προσπαθούσε να αποκαταστήσει μια και καλή τη συνολική μορφή του κινηματογραφικού χώρου μέσα από μια πολυεπιστημονική (και όχι διεπιστημονική)

---

17. Ενδεικτικά βλ. Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, Knopf, Νέα Υόρκη 1985.

18. Για το συναίσθημα και το συν-αίσθημα στον κινηματογράφο, βλ. ενδεικτικά Carl Plantinga, «Emotion And Affect», Paisley Livingston, Carl Plantinga (επιμ.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 2008, σ. 86-96. Πολύ χρήσιμο γενικά για τη στροφή στο συναίσθημα, με αναφορές και στην ελληνική πολιτισμική σφαίρα, είναι τα Athena Athanasiou, Pothiti Hantzaroula, Kostas Yannakopoulos, «Towards a New Epistemology: The “Affective” Turn», *Historiein* 8 (2008, ειδικό τεύχος), και Ειρήνη Αβραμοπούλου, *Το συν-αίσθημα στο πολιτικό – Υποκειμενικότητες, ανισότητες και εξουσίες στον σύγχρονο κόσμο*, Νήσος, Αθήνα 2017.

19. Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης* (μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης), Πλέθρον, Αθήνα 2017, σ. 21.



προσέγγιση και η οποία εντέλει θα σήμαινε πολλές αλλά σταθερές πυκνώσεις και αραιώσεις συμβάντων. Αντιθέτως, βρίσκονται πιο κοντά σε μια «γενική ιστορία» (general history) που προσεγγίζει γενεαλογικά το «παιχνίδι των συσχετίσεων και των επικρατήσεων»<sup>20</sup> και βλέπει τον κινηματογραφικό χώρο ως χώρο διασποράς συμβάντων, που πρέπει να προσεγγιστεί αναλόγως. Η γενεαλογία ως μέθοδος δεν αναζητά τις απαρχές, αλλά κατανοεί την εμφάνιση των μορφών σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές, μπορεί να μελετά ακόμα και τα λάθη, τις εσφαλμένες επιλογές, τις ανεπιτυχείς ή ανολοκλήρωτες πορείες, τις παράπλευρες διαδρομές. Όπως μας λέει σε άλλο πλαίσιο ο Michel Foucault, η γενεαλογία «πρέπει να καταγράφει τη μοναδικότητα των συμβάντων έξω από οποιαδήποτε τελεολογία», «πρέπει να τα αναζητά στα λιγότερο υποσχόμενα μέρη» στους χώρους όπου δεν υπάρχει ιστορία, στα συναισθήματα, στην αγάπη κ.ο.κ. Πρέπει να μπορεί «να απομονώνει τις διαφορετικές σκηνές» όπου τα συμβάντα έπαιζαν διαφορετικούς ρόλους.<sup>21</sup>

Το βιβλίο που φτιάξαμε για να συνοδεύσει το *Χώρα*, σε βλέπω εμπνέεται από αυτή τη διεθνή στροφή σε μια γενική, γενεαλογική ιστορία και θεωρία του κινηματογράφου και προεκτείνει προσεγγίσεις που έχουν ήδη αρχίσει να εμφανίζονται στο πλαίσιο των σπουδών του ελληνικού κινηματογράφου. Ξεκίνησε με την απόφαση ότι δεν θα μιλούσαμε για μεμονωμένες ταινίες ή για συγκεκριμένους σκηνοθέτες που θα διευκόλυναν με προφανή τρόπο την ανάγνωση της πλοκής των ταινιών μιας συγκεκριμένης εκδοχής του προγράμματος.<sup>22</sup> Αντιθέτως, υιοθετήσαμε εξαρχής μια λογική πολυπρισματική και πολυφωνική, που να αποδομεί και την ίδια την εμμονή μας με τα κλασικά έργα, τις χρονολογίες και τα χρονόσημα. Στόχος μας δεν ήταν ούτε να αναζητήσουμε απαρχές ούτε να προτείνουμε έναν νέο κανόνα, αλλά να σκεφτούμε πώς μπορούμε να προτείνουμε ένα ανοιχτό μοντέλο πολυαφηγηματικής ιστορίας μιας μικρής εθνικής κινηματογραφίας, όπου να αποτυπώνονται οι νέες τάσεις της έρευνας και να τίθενται, όσο το δυνατόν, νέα ερωτήματα. Πώς φτιάχνεται μια ιστορία που δεν εστιάζει μόνο στα έργα, αλλά και στις πρακτικές, που δεν μιλά μόνο για κατακτήσεις, μεγάλα γεγονότα και βεβαιότητες, αλλά και για περιθωριοποιήσεις, χάσματα, ελλείψεις, αμφιβολίες;

Παροτρύναμε, σε αυτό τον τόμο, τις λοξές προσεγγίσεις, τις φαινομενικά ασύμβατες αλλά κατά βάθος ανανεωτικές συνδέσεις (π.χ. πώς οι ηθοποιοί διαμορφώνουν το ερμηνευτικό πλαίσιο μιας ταινίας, τι μπορεί να σημαίνει «εθνικό

---

20. *Aut.*, σ. 21.

21. Michel Foucault, «Nietzsche, Genealogy, History», Paul Rabinow (επιμ.), *The Foucault Reader*, Pantheon, Νέα Υόρκη 1984, σ. 76.

22. Μια χρήσιμη (και για αρχαιακούς λόγους) τέτοια συλλογή περιλήψεων και credits περιλαμβάνεται ως επίμετρο του βιβλίου.



σάουντρακ» και «εθνική κινηματογραφική χρονικότητα»), τις πρωτότυπες αναφορές. Έτσι, η οπτική σε αυτό τον τόμο είναι πότε μακροσκοπική, αναδεικνύοντας κινηματογραφικές δεσπόζουσες, και πότε εστιάζει στο μικρό συμβάν, σε μια επιλογή, σε ένα πλαίσιο (π.χ. τα κινηματογραφικά έντυπα και περιοδικά), σε ένα πρόσωπο, σε μια στιγμή.

Αναζητήσαμε, έτσι, σύντομα δοκίμια που να λένε το καθένα μια ιστορία. Για να προκαλέσουμε μια τέτοια άσκηση κριτικού storytelling, χρησιμοποιήσαμε ένα εύρημα τη δραστικότητα του οποίου έχουμε δει και αλλού.<sup>23</sup> Ζητήσαμε από τις συνεργάτιδες και τους συνεργάτες να επιλέξουν μια ημερομηνία που θα λειτουργεί όχι τόσο ως ορόσημο γι' αυτό που ήθελαν να γράψουν, αλλά ως αφορμή. Το αποτέλεσμα, όπως θα δείτε στις επόμενες σελίδες, προκαλεί συχνά μια μικρή αρχική έκπληξη. Για παράδειγμα, με αφορμή την ημερομηνία 30 Δεκεμβρίου 1928, όταν το περιοδικό *Κινηματογραφικός Αστήρ* κυκλοφόρησε άρθρο με τίτλο «Αι πρώται των ελληνικών ταινιών», γράφεται ένα άρθρο για τις πρώτες Ελληνίδες κινηματογραφικές σταρ αλλά και γενικότερα την ιδέα της/του σταρ στον ελληνικό κινηματογράφο (Όλγα Κουρέλου). Με αφορμή την ημερομηνία 18 Απριλίου 1966, ημερομηνία που η ταινία *Το χώμα βάφτηκε κόκκινο* βρίσκεται στη λίστα των υποψηφίων για Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας, αναπτύσσεται ένα δοκίμιο για την έννοια του είδους στην εθνική κινηματογραφία (Αθηνά Καρτάλου-Αντούκου), ενώ η ημερομηνία της κηδείας του Φιλοποίμενα Φίνου προκαλεί μια ανάλυση για την κινηματογραφική παραγωγή την εποχή της παντοδυναμίας των στούντιο (Άννα Πούπου). Κάτω από την ημερομηνία 25 Απριλίου 1977, ημερομηνία που η Μπέττυ Βακαλίδου διαβάζει στη σκηνή του θεάτρου Λουζιτάνια την ανακοίνωση των τρανς σεξεργατριών ενάντια σε ένα ρατσιστικό νομοσχέδιο για τα αφροδίσια νοσήματα, που πρότείνει η τότε κυβέρνηση, βρίσκει τη θέση της μια μικρή κουήρ ιστορία του ελληνικού σινεμά (Κωνσταντίνος Κυριακός). Με γεγονός εκκίνησης την απόφαση του Παύλου Ζάννα να μεταφράσει το *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο* του Proust μεταξύ 1968-1972, όντας κρατούμενος για αντιδικτατορική δράση, ο Κωστής Κορνέτης γράφει ένα δοκίμιο για την πορεία του κινηματογράφου μέσα στη Δικτατορία. Η Ειρήνη Σηφάκη εξηγεί τι σημαίνει μια άλλη, μόνο φαινομενικά «προσωποκεντρική» στιγμή στη δεκαετία του '70, ο διορισμός του Ροβήρου Μανθούλη ως καλλιτεχνικού διευθυντή της ΕΡΤ (1975). Γύρω από αυτόν μπορούμε να δούμε πώς αλλάζουν οι τρόποι οπτικοακουστικής παραγωγής στη χώρα, τη δεσπόζουσα πλέον λειτουργία της τηλεόρασης σε σχέση με την εξέλιξη συγκεκριμένων ειδών αλλά και την αλλαγή του ορίζοντα προσδοκιών ενός μεγάλου κοινού που περνά πια από τη

---

23. Βλ. Denis Hollier (επιμ.), *A New History of French Literature*, Harvard University Press, Καϊήμπριτζ & Λονδίνο 1998 και τη σειρά νέων λογοτεχνικών ιστοριών που ακολούθησε στο Harvard University Press.

μακρά δεκαετία του '60 στην περίοδο της μακράς Μεταπολίτευσης. Με αφορμή τη χρονολογία κυκλοφορίας της πρώτης ελληνικής βιντεοταινίας μυθοπλασίας η Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη εξηγεί την κοινωνικοπολιτισμική σημασία αυτού του βραχύβιου είδους για την επόμενη δεκαετία του '80, ενώ ο Κωνσταντίνος Αϊβαλιώτης γράφει για την ιστορία του ελληνικού ντοκιμαντέρ ξεκινώντας την αφήγησή του από τον Νοέμβριο του 1988, όταν ο Αντρέας Παγουλάτος οργανώνει τις εκδηλώσεις «Κινηματογράφος και πραγματικότητα». Μια σκηνή έντασης στην απονομή των Βραβείων του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1997 δίνει στον Κώστα Περούλη το έναυσμα να μιλήσει για την αντιπαλότητα των γενεών στον ελληνικό κινηματογράφο, ενώ ο Φοίβος Καλλίτσης μας θυμίζει το κλείσιμο του αεροδρομίου του Ελληνικού στην Αθήνα το 2001, ως ένα σύμβολο του τέλους μιας εποχής – και ως προς τη διαχείριση του αστικού δημόσιου χώρου, και ως προς την απεικόνισή του στον κινηματογράφο..

Δημιουργείται έτσι ένας «εναλλακτικός» χρονολογικός καμβάς που, εκτός των άλλων, στόχο έχει να προβάλει ως βασικό χαρακτηριστικό τη ρευστότητά του (και μπορεί στο μέλλον να συμπληρώνεται κατά το δοκούν). Πρόκειται μάλλον για το αντίθετο ενός χρονολογίου, όπως αυτά που μπορεί να βρει κανείς σε βιβλία λογοτεχνικής, πολιτισμικής ή κινηματογραφικής ιστορίας, όπου προτάσσεται ένα «ιστορικό χρονικό διάγραμμα», κάποτε ακολουθούμενο ή/και τυπωμένο σε αντιπαράβολή με το εξειδικευμένο «πολιτισμικό χρονολόγιο». Στην πιο παραδοσιακή εκείνη διάταξη, τα χρονολόγια προτείνονται ως πλήρη και υπονοείται εκ των πραγμάτων ότι ο «μεγάλος» κοινωνικοπολιτικός χρόνος είναι ένας καμβάς που πάνω του κεντώνται, ως επιπρόσθετες, οι διάφορες εξελίξεις στην πολιτισμική σφαίρα. Το δικό μας χρονολόγιο δείχνει προς την αντίθετη κατεύθυνση: καλλιτεχνικά, οικονομικά ή πολιτικά γεγονότα τέμνονται στις σελίδες που ακολουθούν, σε μια άσκηση ιστορικής αφήγησης που επιμένει να δείχνει ότι είναι και θα παραμένει ατελής – αλλά, επίσης, και το ότι ως αφήγηση είναι συμμετοχική· ότι μπορεί να ανακαλεί συναισθήματα, μνήμες και αντι-μνήμες· και ότι οργανώνεται ως ιστορία του παρόντος, προσδιορίζεται, δηλαδή, γενεαλογικά από την οπτική γωνία της αφήγησης.

Αυτές οι επιλογές δεν σημαίνουν σε καμία περίπτωση την απουσία ιστοριογραφικών και αναλυτικών επιχειρημάτων – το αντίθετο. Σε ένα από τα πιο προσωπικά κείμενα του τόμου, για παράδειγμα, ο Γιώργος Σαμπατακάκης εστιάζει στη σχετική θεματική απουσία της επιδημίας του HIV/AIDS στην Ελλάδα, παίρνοντας αφορμή από μια σκηνή στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με πρωταγωνιστή τον σκηνοθέτη Αλέξη Μπίστικα. Φτιάχνοντας ο ίδιος, με το κείμενό του, μια μνήμη που ουσιαστικά δεν έχει συγκροτηθεί, ο Σαμπατακάκης προχωρεί και σε μια ριζοσπαστική ανάγνωση της πιο δημοφιλούς ταινίας του Μπίστικα, *Το χάραμα* (1994), υπό το πρίσμα της μνήμης του AIDS – η ταινία και μια σειρά από συγκεκριμένα πλάνα της προτείνονται παραδειγματικά και ως τρόπος επί-

κλήσης της τραυματικής μνήμης και ως ένδειξη της απουσίας της. Προτάσσοντας τη δική της σχέση χρόνων με μια από τις λιγότερο γνωστές και σχετικά υποτιμημένες δουλειές της Ζωής Λάσκαρη, την ταινία *Ο Αστερισμός της Παρθένου* (1973), η Βασιλική Λαζαρίδου παρακολουθεί τη σημασία της ενσώματης συμμετοχής και της σταρ και της θεάτριας στην παραγωγή νοήματος, αφήγησης, δικτύων κοινωνικής συμμετοχής και αντίστασης και μιας, δι' αυτής της πρακτικής, διαφορετικής ταξινόμησης και αξιολόγησης των ίδιων των ταινιών. Ξεκινώντας, ομοίως, από το αρχείο συναισθημάτων που συνδέεται με μια ταινία και παρακολουθώντας όχι μόνο την πλοκή της, αλλά και τους «αισθητηριακούς και αισθητικούς τρόπους» της, η Ιουλία Μέρμηγκα δείχνει στην πράξη τι θα μπορούσε να σημαίνει μια «εν-συν-αίσθητη» φεμινιστική ματιά στο αρχείο του ελληνικού κινηματογράφου. Η φεμινιστική ανάγνωση που προτείνει ξεπερνά το προφανές κοινωνικό σχόλιο της ταινίας της Τώνιας Μαρκετάκη *Η τιμή της αγάπης* (1984) και στοχάζεται, για παράδειγμα, πάνω στη συμβολική, αρχαική, συναισθηματική και κριτική δυναμική του τραγουδιού των τίτλων της, «Τιμή δεν έχει η αγάπη». Αντί η ταινία να οργανώσει την ανάλυση των συναισθηματικών πυκνώσεων και των στιγμών έκρηξης της επιθυμίας που καταγράφει (αλλά και προκαλεί), η Μέρμηγκα μας προτείνει να κάνουμε το αντίθετο. Να ξανασκεφτούμε ως πρόκληση μια κουήρ φεμινιστική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, που θα βασίζεται σε αυτές ακριβώς τις πυκνώσεις και θα τις αντιμετωπίζει όχι ως παραλειπόμενα, εμμονές ή υποσημειώσεις, αλλά ως βαθιά ιστορικοποιητικές διαδικασίες. Κάτι ανάλογο κάνει και ο Σύλλας Τζουμέρκας, κοιτάζοντας επίμονα τρεις ταινίες του Μιχάλη Κακογιάννη και του Κώστα Μανουσάκη. Βασισμένος σε συγκεκριμένες σκηνές και σε μια ανάλυση που διεκδικεί ταυτόχρονα τη σημειωτική, τη συναισθηματική και την κοινωνιολογική της στόχευση, ο Τζουμέρκας προτείνει κι αυτός ως ιστοριογραφική χειρονομία τη διάθεσή του να καταγράψει, πέρα από τη «χαρτογραφικά οριζόντια ανατομία» των ταινιών, και τις κάθετες τομές που αυτές προκαλούν, «το κινηματογραφικά υπερβατικό, το Άναρχο, Κάθετο, Άγνωστο και Ιλιγγιώδες».

Πιστεύουμε ότι τέτοια δοκίμια δείχνουν προς μια ιστορία του παρόντος και για έναν ακόμα λόγο: δείχνουν τρόπους κινηματογραφικής ιστοριογραφικής εμπλοκής που, μολονότι δεν καταγράφονται συχνά ως ιστοριογραφία, μας είναι εξαιρετικά γνωστοί. Δείτε πώς, με τέτοιες χειρονομίες, ανοίγουν διάλογο με την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, σε ένα επίπεδο καθημερινό και εξελισσόμενο, άνθρωποι που εργάζονται για τη δημιουργία των καλλιτεχνικών έργων, για την αρχειοθέτηση, για τη διδασκαλία τους. Θυμηθείτε πώς, με αυτό τον τρόπο συχνά πλέον, καλείστε να ξαναδείτε κινηματογράφο, από ένα δημιουργικό κείμενο στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, από ένα podcast ή από μια εισαγωγή πριν από την ειδική προβολή μιας ταινίας. Η συναισθηματική εμπλοκή, η ανάλυση που εκτός από οριζόντια χαρτογράφηση συν-κινείται και από

την κάθετη αναδίφηση, η επίδειξη της εμμονής σε μια σκηνή, ένα σάουντρακ, μια ταινία, δεν είναι επιστημολογικές προτάσεις που γίνονται εν κενώ. Είναι ο τρόπος που παράγεται, διαρκώς, με τη συμμετοχή μας, κι ακόμα περισσότερο σήμερα, η ιστορία του κινηματογράφου.

Συμπερασματικά, τα δοκίμια που ακολουθούν λένε ιστορίες μέσα στη μεγαλύτερη ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου· ένα κριτικό storytelling που θέτει ερωτήματα και ανοίγει πλαίσια συζήτησης. Τι σημαίνει εθνικός κινηματογράφος; Είναι ακόμα λειτουργική αυτή η έννοια και, κυρίως, στέκει ακόμα αν την κοιτάξουμε από τη σκοπιά του σήμερα; Περιέργως, αρκετές από τις συγγραφείς αυτού του βιβλίου, μολοντί ξεκινούν από θέματα που θα μπορούσαν να ξεφεύγουν από το εθνικό πλαίσιο, καταλήγουν να επισημαίνουν τη σημασία του «εθνικού σινεμά» και ως ιστορικής και ως αναλυτικής και (για κάποιους) ως αισθητικής και ψυχοκοινωνικής κατηγορίας (βλ. τα δοκίμια των Τσιτσοπούλου, Καραλή, Χες). Επισημαίνεται, επίσης, η σημασία της «εθνικής δημόσιας σφαίρας» και του «εθνικού κοινού» (Δερμεντζόπουλος, Μαδεμλή, Παπαγεωργίου, Φίλης), των κοινοτήτων διαλόγου που φτιάχνουν κριτικοί και κινηματογραφιστές (Βαλντέν, Παραδείση, Κρανάκης) αλλά και της στιγμής στις δεκαετίες του '50 και του '60, όταν η Ελλάδα γίνεται «προϊόν προς εξαγωγή» (Παπαδημητρίου, Πλάντζος). Οι ιστορίες έμφυλης ριζοσπαστικοποίησης ήταν αποσιωπημένες από τις επίσημες ιστορίες αλλά μήπως όχι απούσες από τη δράση και επικοινωνία με το κοινό; Τα δοκίμια των Κουρέλου, Σαμπατακάκη, Βασιλόπουλου, Κυριακού και Μέρμηγκα δείχνουν πόσο πολύπλοκη είναι αυτή η ερώτηση, ενώ προτείνουν και νέους τρόπους για να την απαντήσουμε. Πού στρέφει το βλέμμα μας η θεώρηση του κινηματογράφου ως μιας βιομηχανίας με κάθετη και οριζόντια ανάπτυξη, μιας βιομηχανίας που είναι ορισμένη από θεσμούς αλλά και τεχνικοοικονομικές εξελίξεις, αντικείμενο πολιτικού ελέγχου αλλά και με πρακτικές δημιουργίας αντιλόγων, και, βεβαίως, σε διαρκή συνέργεια με άλλες πολιτισμικές βιομηχανίες, όπως αυτές των ΜΜΕ, της τηλεόρασης και του βιβλίου; Τα κείμενα των Βενάκη, Παναγιωτόπουλου, Κούκη, Μαδεμλή, Χάλκου, Σηφάκη, Κασσαβέτη και Αϊβαλιώτη δίνουν συγκεκριμένα παραδείγματα. Κυρίως, όμως, δείχνουν τη νέα δυναμική που μπορούν να φέρουν στην κινηματογραφική ιστορία οι τεμνόμενες ιστορίες της τεχνικής οπτικοακουστικής εξέλιξης, των λογοτεχνικών και πολιτισμικών ρευμάτων, της ιστορίας των θεσμών και της λογοκρισίας και της κοινωνιολογικής έρευνας.

Όπως και με τις συζητήσεις στις προβολές του *Χώρα, σε βλέπω*, έτσι συνέβη και με το βιβλίο που συνοδεύει αυτή τη δράση. Τα θέματα και οι άξονες άρχισαν να πολλαπλασιάζονται καθώς παραλαμβάναμε τα κείμενα, κι έτσι ο τόμος αυτός μπορεί να ιδωθεί και σαν ένα ανοικτό έργο, μια *work in progress* ιστορία που κατανοεί και δείχνει ότι δεν μπορεί παρά να είναι πληθυντική. Το *Χώρα, σε βλέπω*, ως κινούμενο φεστιβάλ, αλλά και πλέον ως ένα ανοικτό και εξελισ-

σόμενο βιβλίο, δεν μπορεί με άλλα λόγια παρά να δείχνει πόσο γραμματικά οξύμωρη είναι η ίδια η φράση του τίτλου του: τρεις ενικοί που, από τη στιγμή που τους βάζεις μαζί στο πλαίσιο αυτής της αρχαιακής κινηματογραφικής αναδίφησης, συνειδητοποιείς πως μόνο ενικοί δεν μένουν. Ξεκινάς από τη «χώρα» και καταλαβαίνεις πόσο πληθαίνει ήδη μ' αυτό το «σε βλέπω». Πόσο πολλές και διαφορετικές γίνονται οι εικόνες της, πόσο διαφορετικές και πολλαπλές οι εννοιολογήσεις, οι εξιστορήσεις, οι επιθυμίες, οι προβολές, οι οπτικές. Χώρες... σας βλέπουμε.